



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Transversalidad y pervivencia de los temas feministas en la novela española de cinco mujeres contemporáneas: Noemí Casquet, Lyona Ivanova, Henar Álvarez, Cristina Morales y Elizabeth Duval.

Autor/es

Ana Bermejo Guillén

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2021-22



Transversalidad y pervivencia de los temas feministas en la novela española de cinco mujeres contemporáneas: Noemí Casquet, Lyona Ivanova, Henar Álvarez, Cristina Morales y Elizabeth Duval., de Ana Bermejo Guillén (publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

**Transversalidad y pervivencia de los temas feministas
en la novela española de cinco mujeres
contemporáneas: Noemí Casquet, Lyona Ivanova,
Henar Álvarez, Cristina Morales y Elizabeth Duval.**

**Transversality and prevalence of the feminist subjects at
Spanish novel from five women: Noemí Casquet, Lyona
Ivanova, Henar Álvarez, Cristina Morales and Elizabeth
Duval.**

Autora: Ana Bermejo Guillén

Tutor: Miguel Ángel Muro Munilla

MÁSTER:

Estudios Avanzados en Humanidades

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Año académico: 2021/2022

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	2
PALABRAS CLAVE.....	3
KEY WORDS	3
1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. EL FEMINISMO CONTEMPORÁNEO Y SU AGENDA	6
2.1. ¿Feminismo o feminismos? Definiendo el concepto.....	6
2.2. La agenda: temas candentes en el debate feminista	11
2.2.1. Patriarcado	12
2.2.2. Roles de género	14
2.2.3. El canon de belleza	17
2.2.4. La sexualidad femenina.....	19
3. PRECEDENTES LITERARIOS: LA INCONCLUSA BÚSQUEDA DEL ORIGEN DE LA ESCRITURA FEMINISTA EN ESPAÑA	21
4. CINCO NARRADORAS CONTEMPORÁNEAS Y SUS APORTACIONES	24
4.1. Novela erótica: <i>Zorras</i> (2020) de Noemí Casquet.....	25
4.2. Novelas gráficas: <i>Sex ¡oh!</i> (2019) de Lyona y <i>La mala leche</i> (2020) de Henar Álvarez	33
4.2.1. Análisis de <i>Sex ¡Oh! Mi revolución sexual</i> de Lyona	34
4.2.2. Análisis de <i>La mala leche</i> de Henar Álvarez	39
4.3. Novela de ficción: <i>Lectura fácil</i> (2018) de Cristina Morales	45
4.4. Novela autobiográfica: <i>Reina</i> (2020) de Elizabeth Duval.....	54
5. CONCLUSIONES	59
6. BIBLIOGRAFÍA	61
ANEXOS	63

RESUMEN

En este trabajo analizaremos la presencia y tratamiento de diferentes temas feministas que pertenecen al debate actual generado dentro de este movimiento en las novelas de cinco autoras: *Zorras* (2020) de Noemí Casquet; *Sex ¡Oh!* (2019) de Lyona y *La mala leche* (2020) de Henar Álvarez; *Lectura fácil* (2018) de Cristina Morales; y por último *Reina* (2020) de Elizabeth Duval. Para ello, comenzaremos por delimitar los conceptos clave que permitirán el entendimiento del trabajo, como son el propio feminismo, y raíz de él, temas relacionados como el patriarcado, los roles de género, el canon y los estereotipos de belleza y la sexualidad femenina. Estos temas aparecen, de manera más o menos explícita, en las cinco obras analizadas, aunque el tratamiento que reciben dependerá del grado de implicación y activismo feminista de las autoras, así como de su perspectiva y su ideología con respecto a otros aspectos relacionados, como el Estado, o el sistema capitalista. Se ha intentado ser lo más representativos posible en cuanto al panorama narrativo actual dentro de este sector feminista, seleccionado obras muy recientes, con menos de cinco años de publicación, que van desde la perspectiva más tradicional del tratamiento de la sexualidad, como es la novela erótica heterosexual (en este caso de la mano de Noemí Casquet en *Zorras*), hasta los enfoques menos normativos (con la perspectiva de la discapacidad de Cristina Morales en *Lectura fácil* y la visión de Elizabeth Duval, activista transexual, en *Reina*).

ABSTRACT

In this piece of work we will analyze the presence and treatment of different feminist subjects that belong to the current debate generated inside this movement throughout the novels by five authors: *Zorras* (2020) by Noemí Casquet; *Sex ¡Oh!* (2019) by Lyona and *La mala leche* (2020) by Henar Álvarez; *Lectura fácil* (2018) by Cristina Morales; and lastly, Elizabeth Duval with *Reina* (2020). To do that, we will begin by setting the key concepts that will allow the understanding of the work, as the Feminism itself, and as a result of that, matters related to it as the Patriarchy, gender roles, the canon and beauty standards and the feminine sexualization. All of these themes appear, more or less explicitly, through the five books analyzed. The treatment received will depend on the author's level of implication and feminist activism, as well as on their perspective and ideology regarding other related aspects, as the State or the Capitalist system. The intention has been being as representative as possible as far as the current narrative picture inside this feminist section concerns, selecting very recent pieces of work, with less than

five years since their publishing, that go from the most traditional perspective of sexuality's treatment, as in the heterosexual erotic novel (in this case by Noemí Casquet in *Zorras*), to less normative points of view (with disability's perspective from Cristina Morales in *Lecturer fácil* and Elizabeth Duval's vision, transsexual activist, in *Reina*).

PALABRAS CLAVE

Feminism, contemporary novel, gender, feminist erotic novel, graphic erotic novel, feminism topics, gender roles, female sexuality, Cristina Morales, Noemí Casquet, Elizabeth Duval, Lyona, Henar Álvarez.

KEY WORDS

Feminism, novela contemporánea, género, novela erótica feminista, novela gráfica feminista, temas feministas, patriarcado, roles de género, sexualidad femenina, Cristina Morales, Noemí Casquet, Elizabeth Duval, Lyona, Henar Álvarez.

1. INTRODUCCIÓN

El feminismo está de moda. Hacer esta afirmación actualmente no es ni partir de una opinión ni menospreciar al feminismo como movimiento social y político, es constatar una evidencia. El feminismo ha invadido no solo el debate político y filosófico del panorama actual, sino incluso nuestro modelo de consumo, como explica Lidia Falcón en el documental *Qué coño está pasando* de Netflix: “El capitalismo se apropia de todos los movimientos (...) pero eso también es un triunfo (...), porque evidentemente si el feminismo no tuviera importancia, ni Zara, ni Patricia Botín saldrían diciendo que son feministas” (Netflix, 2019). Con todo esto queremos llegar a que el feminismo y los debates que trae consigo, como la noción de género frente a sexo, la liberación sexual de la mujer, o la subversión de los roles femeninos, han llegado, por supuesto, también a nuestra literatura contemporánea, y con más fuerza y más éxito que nunca.

En este trabajo reuniremos y analizaremos las aportaciones que algunas de las autoras contemporáneas de ideología feminista han hecho a través de sus obras, ya sea con la creación de personajes con conciencia de género, con la narración de sus propias experiencias frente al patriarcado, o directamente con su crítica al sistema. Cinco han sido las autoras seleccionadas, en un intento de abarcar tanto la narrativa más allá del concepto de novela tradicional, así como el de mujer dentro y fuera de la esfera de la normatividad. Por tanto, comenzaremos con la versión más “normativa” de la narrativa erótica femenina, con *Zorras* de Noemí Casquet; para llegar a la novela gráfica que, como género en auge, no podía quedar fuera de estas reflexiones, con las obras de Lyona, *Sex ¡Oh!* y Henar Álvarez, *La mala leche*; y ampliaremos el espectro con la novela inclusiva en cuestión de diversidad funcional de Cristina Morales y su *Lectura fácil*, y la perspectiva transexual de Elizabeth Duval con *Reina*.

Antes de centrarnos en dicha tarea, analizaremos algunos de los temas, debates y denuncias protagonistas dentro del movimiento feminista de manera histórica, y que, por supuesto, serán tratadas por nuestras autoras en mayor o menor medida, desde perspectivas más explícitamente combativas a otras más implícitas a través de la construcción de los propios personajes. Hablamos no solo del propio concepto del feminismo, como movimiento social y político, sino también de conceptos como el patriarcado, los roles de género, el canon de belleza y la sexualidad femenina, que serán esenciales para facilitar la comprensión de las novelas de las autoras y sus críticas al sistema establecidas a través del tratamiento de dichos temas.

Antes de adentrarnos en la cuestión, cabe hacer una aclaración (al igual que hacía Beauvoir en *El segundo sexo*, ya en los años cincuenta¹) sobre el uso del término “mujer”, forzada además precisamente por nuestra intención de abarcar las posiciones feministas crítica con la concepción binaria del género y la imposición de los roles sociales que se extraen de él. Por tanto, al hablar de “mujer”, lo hacemos sin ánimo de perpetuar una concepción cerrada de la feminidad, ni de lo que supone a día de hoy ser una mujer. De este modo, en su uso, especialmente en la primera parte del trabajo, más teórica y conceptual, nos referimos a “mujer” como la categoría socialmente entendida y aprehendida como tal en nuestra cultura occidental.

En cuanto a la metodología utilizada para este trabajo, mayormente ha sido una tarea de revisión bibliográfica y reflexión sobre asuntos seleccionados por su temática e ideología en relación con el feminismo, y su posterior aparición y tratamiento específico en las novelas estudiadas. Dicha revisión ha incluido desde novelas literarias, ficcionales o autobiográficas, del siglo pasado y el actual, hasta ensayos u obras filosóficas y políticas, rastreando en ambos casos la raíz feminista de las obras y su aportación en este ámbito; así como entrevistas a algunas de las autoras seleccionadas, en las que explicitan sus ideas sociales y políticas. A la hora de determinar el estado de la cuestión, ya partíamos del conocimiento de que, especialmente en las últimas décadas, el feminismo como movimiento ha sido fuente de muchos estudios y generador de reflexiones filosóficas y sociológicas varias, escritas o enunciadas desde perspectivas muy diferentes. Por tanto, encontrar bibliografía de nuestro interés sobre el feminismo o los debates del movimiento no ha sido una tarea difícil. Además, en el panorama hispano contamos con importantes periodistas y ensayistas que se han encargado de recopilar y publicar tanto la historia del movimiento (fuera y dentro de nuestro país), como los debates históricos sobre sus temas más candentes. Hablamos de autoras como Ana de Miguel, Nuria Varela, Leticia Dolera, Nerea Pérez o Alicia H. Puleo, entre otras.

Tarea más compleja ha sido la de encontrar estudios o análisis realizados sobre las autoras seleccionadas para el trabajo y sus obras. Posiblemente se deba a motivos temporales, dado que la más antigua se publicó en 2018², aunque el éxito de ventas

¹ En la introducción de la cuarta parte de *El segundo sexo* (1949), Beauvoir habla con una firmeza que consigue actualizar sus palabras hasta el día de hoy: “Cuando empleo las palabras «mujer» o «femenino» no me refiero, evidentemente, a ningún arquetipo, a ninguna esencia inmutable; detrás de la mayoría de mis afirmaciones es preciso sobreentender «en el estado actual de la educación y las costumbres». No se trata aquí de enunciar verdades eternas, sino de describir el fondo común sobre el cual se alza toda existencia femenina singular” (Beauvoir, 1949: 87).

² *Lectura fácil* de Cristina Morales

alcanzado por la mayoría de ellas y la originalidad e inclusividad en el tratamiento de los temas podría haber generado un mayor y más fructífero espacio de reflexión, así como un interés por la obra en general de estas autoras, que no se ha reflejado en los estudios filológicos. También ha sido difícil, excepto en casos concretos, encontrar entrevistas completas donde se manifiesten las ideas de las autoras, tanto sobre el movimiento feminista como sobre sus propias obras, lo que sin duda habría ayudado a hacer un análisis más holístico sobre los temas que tratan en las mismas. Por tanto, creemos que este trabajo conforma una aportación positiva y necesaria ante esa descarada ausencia de estudios que se centren en las autoras españolas contemporáneas que están creando todo un panorama de novelas con formatos y temáticas diversas y renovadas y que, además, buscan generar un cambio social desde la perspectiva feminista, siendo fieles a sus propios ideales.

2. EL FEMINISMO CONTEMPORÁNEO Y SU AGENDA

2.1. ¿Feminismo o feminismos? Definiendo el concepto

Definir el feminismo no es una tarea fácil. Todos tenemos ya una idea preconcebida de él, influida de manera determinante por el contexto sociocultural donde hayamos crecido y el grado de presencia e influencia de este movimiento en nuestro entorno. Es por ello que, recientemente, se habla de “feminismos”, en plural, resaltando la mutabilidad y el alto grado de adaptación y flexibilidad del concepto según el contexto en el que se aplique. La primera dificultad que presenta esta tarea es la perspectiva a adoptar. ¿Es el feminismo un movimiento político? ¿O predomina en él la cuestión social? ¿Qué tipo de problemáticas abarca? ¿Qué cuestiones son feministas y cuáles quedan fuera de sus límites, perteneciendo a otras luchas? Como en este tipo de estudios debemos evitar el pensamiento único, y más aún si tratamos cuestiones que van más allá de la literatura, y tocan problemáticas sensibles (como es el caso), reuniremos a continuación algunas definiciones que han hecho distintas autoras, de procedencias e ideologías diversas, sobre el feminismo.

Para ello, intentaremos adentrarnos en la cuestión de manera progresiva, comenzando por definiciones más simples, con menor pretensión teórica, escritas desde una perspectiva más personal que social. Así, podemos empezar citando la descripción que hace Chimamanda Ngozi en su aclamado ensayo *Todos deberíamos ser feministas* (publicado originalmente en 2012): “Feminista es todo aquel hombre o mujer que dice: «Sí, hay un problema con la situación de género hoy en día y tenemos que solucionarlo, tenemos que mejorar las cosas». Y tenemos que mejorarlas entre todos, hombres y

mujeres.” (Ngozi, 2015: 55). Para Ngozi, que parte de una perspectiva social, ser feminista es darse cuenta de que existe un problema de desigualdad entre los derechos de las mujeres y los hombres, y luchar colectivamente para encontrar el equilibrio ausente. Es decir, el proceso de autodeterminación como feminista consiste en la adquisición progresiva de la consciencia sobre la desigualdad social entre géneros. También desde la perspectiva social, pero con mayor precisión y firmeza, Nerea Pérez afirma en *Feminismo para torpes* (2019) que este movimiento “atiende a un desequilibrio ancestral de los derechos humanos” (Pérez, 2019: 129). Por tanto, “es un movimiento a favor de los derechos humanos que se justifica por la existencia de una serie de desigualdades, violencia y prejuicios muy fáciles de apoyar con datos” (Pérez, 2019: 66) y, en cuanto a su reflejo en nuestra vida y nuestro modo de ver el mundo, “representa un cambio radical de todo: de lo que hemos aprendido que era importante en la historia de la humanidad, de nuestra manera de cuidarnos los unos a los otros, de legislar, de transitar por las calles” (Pérez, 2019: 66). La línea de pensamiento de Nerea Pérez es, en este sentido, más holística, y aunque parte de lo social, con el impacto en la rutina de la consciencia feminista, se introduce en lo político y lo legislativo, como complemento indispensable que debe acompañar a la transformación conceptual del rol femenino en la sociedad.

Por su parte, Leticia Dolera arremete en *Morder la manzana* (publicado originalmente en 2018) contra la definición que la Real Academia Española hace sobre feminismo, como “Ideología que defiende que las mujeres deben tener los mismos derechos que los hombres” por su falta de precisión, en la que pone como objetivo del feminismo “que las mujeres nos asemejemos a los hombres”, de modo que “pone a los hombres y a sus derechos como lo aspiracional, como la representación de «lo humano»”, lo que, según Dolera, la convierte en una definición “un tanto androcentrista³” (Dolera, 2020: 26). En este sentido, imponer al hombre como único referente de lo humano, siguiendo la tradición histórica, sería precisamente todo lo contrario a la igualdad, donde ambos, hombre y mujer, son el mismo referente humano en igualdad de derechos. Ante esto, Dolera prefiere, siguiendo el estilo de Angela Davis⁴, decir que, simplemente, “el feminismo lo que persigue es la igualdad real entre hombres y mujeres” (Dolera, 2020:

³ Leticia Dolera define el androcentrismo como “la práctica, consciente o no, de otorgar al hombre y su punto de vista una posición central en el mundo”, y afirma que sería androcentrista el identificar: “Lo masculino con lo humano” y “Lo femenino con lo específico de las mujeres” (Dolera, 2020: 23)

⁴ Así lo define Angela Davis: «El feminismo es la idea radical de que las mujeres somos personas». Dolera, 2020 :18).

27), aunque luego añade: “Para gourmets que queráis profundizar: el feminismo también cuestiona la asignación de roles sociales según el género” (Dolera, 2020: 27).

Si lo que buscamos son definiciones más teóricas y elaboradas, podemos acudir a dos grandes activistas de renombre en el panorama español, como son Nuria Varela y Ana de Miguel. Para empezar, Nuria Varela, en *Feminismo para principiantes* (publicado por primera vez en 2013), un básico para la iniciación en este tema ante el que todo interesado se ha topado alguna vez, hace una definición exhaustiva del término “feminismo”, que posteriormente analizará histórica y sincrónicamente. En este sentido, afirma que el feminismo es, en primer lugar, “un discurso político que se basa en la justicia”. Por tanto, lo primero que destaca es este carácter político del movimiento, de modo que sería un movimiento de las mujeres que, “tras analizar la realidad en la que viven, toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad” (Varela, 2018: 14). Y es a partir de aquí donde entraría en juego ese carácter social, que radica en el político, siendo ambos interdependientes, de modo que la vivencia individual en sociedad se colectiviza en la organización y la reivindicación política: “Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social” (Varela, 2018: 14). Además, Varela explica con mucha precisión el por qué de la variación entre política y sociedad a la hora de mirar al feminismo con perspectiva, y es que: “Con tres siglos de historia a sus espaldas, ha habido épocas en las que ha sido más teoría política y otras, como el sufragismo, donde el énfasis estuvo puesto en el movimiento social” (Varela, 2018: 14). En su obra, como adelantábamos, analizará por qué la predominancia de cada vertiente en una época u otra de la historia, aludiendo a referentes concretos y a sus luchas y peticiones contextualizadas.

Esta definición de Varela es, como indicábamos, muy completa, pues abarca las dos principales concepciones del movimiento feminista, social y política. Sin embargo, también es interesante, y puede que incluso más completa, la perspectiva de Ana de Miguel en *Neoliberalismo sexual* (publicado por primera vez en 2015), otra obra cumbre de la teoría feminista española. En ella, afirma que el feminismo ha adoptado tres vertientes distintas, pero relacionadas: como teoría, como militancia social y política y como práctica cotidiana. Además, define cada una de ellas, y dice que, en primer lugar, como teoría “es una teoría crítica de la sociedad (...) que desmonta la visión establecida, patriarcal, de la realidad” (De Miguel, 2021: 29) y su función es aportarnos la posibilidad de reinterpretar la realidad: “La teoría, pues, nos permite ver cosas que sin ella no vemos:

el acceso al feminismo supone una nueva red conceptual, ‘unas gafas⁵’ que nos muestran una realidad ciertamente distinta de la que percibe la mayor parte de la gente” (De Miguel, 2021: 29).

Por otra parte, la vertiente social y política sería la que conforma el movimiento feminista visible y reconocible culturalmente. En ella, según De Miguel, predomina el carácter social, porque “ser un movimiento social y no un partido político es lo que le ha permitido funcionar de manera muy abierta y lograr unir bajo reivindicaciones muy generales a muchas mujeres que (...) pueden tener importantes discrepancias ideológicas” (De Miguel, 2021: 30). Este pacto de unión, en la “constitución de un Nosotras como sujeto político” hace que se superen el resto de variables de clase, etnia u orientación sexual, bajo el hecho de la opresión y la exclusión sistemática que todas las mujeres hemos vivido con la negación histórica de nuestros derechos. Como finaliza De Miguel: “todas compartimos una historia de opresión” (De Miguel, 2021: 31).

Por último, el feminismo para Ana de Miguel también está presente en la esfera de lo privado, en la educación y las expectativas individuales que llevan a la necesidad de un proceso de deconstrucción propio de cada una (como ejemplo, de Miguel recuerda el lema de las feministas radicales de los setenta: “lo personal es político). Introduce entonces De Miguel su concepción del mito de la libre elección, de radical importancia en su obra, según el cual, en este sentido, las decisiones tomadas por las mujeres en sus vidas personales, como la de encargarse de las tareas domésticas o los cuidados “no son fruto de su libre elección y de sus negociaciones como pareja sino de un sistema de poder, es decir, político, que no les deja más opción porque ellos ‘no van a cambiar’” De Miguel, 2021: 31).

Retomando a Nerea Pérez, las siguientes afirmaciones de su obra pueden ser muy claras a la hora de cerrar la definición de feminismo, y están dirigidas a todo aquel que no es capaz de ver el poder del patriarcado del consentimiento, lo que les lleva a rechazar al feminismo y criticar sus posiciones como acomodadas y sin fundamento:

Hay muy poca gente explícitamente machista o antifeminista, pero muchísima que tiene objeciones al feminismo, que despliega una especie de línea defensiva. Esa es una reacción normal si te ponen delante un espejo y lo que ves no te gusta demasiado.

⁵ La metáfora de las “gafas violetas” o “gafas feministas” es muy utilizada en la teorización del movimiento. Nuria Varela destaca su origen, al menos por escrito, en el libro *El diario violeta de Carlota* de Gemma Lienas, de 2001. La misma Varela define el uso de este recurso del siguiente modo: “la idea es comparar al feminismo con unas gafas violetas porque tomar conciencia de la discriminación de las mujeres supone una manera distinta de ver el mundo” (Varela, 2018: 18).

Cuando alguien que no había pensado demasiado en el machismo empieza a escuchar que no es necesariamente brutal y violento, sino que se manifiesta en pensamientos y rutinas, posiblemente hará un repaso mental por sus propios tics y prejuicios y, aunque sea mínimamente, se reconocerá en ese retrato tan feo (Pérez, 2019: 41).

Una vez representadas diferentes definiciones de lo que conforma el movimiento feminista, cabe hacer una última aclaración, antes de pasar a los temas tratados en la agenda feminista actual, y es sobre la tradicional distinción entre “feminismo liberal” y “feminismo radical”, que ayudará a entender entre esa diferenciación social y política del movimiento, así como algunas de las aportaciones de las autoras que analizaremos (que van en una dirección u otra). En el primer párrafo de este apartado indicábamos que, últimamente, se habla mucho de “feminismos”, en plural, lo que destaca el hecho de la falta de unidad en este movimiento, presente a nivel global y con “la mujer” como único denominador común. Sin embargo, esta “diversificación” del concepto no es algo nuevo, y se enraíza en la polarización del movimiento que surgió en sus inicios entre las “feministas liberales” y las “radicales” que, en cierto sentido, es la división que sigue vigente, adaptada a nuestros tiempos.

Elena Beltrán se propone en *Feminismos: debates teóricos contemporáneos* (2008), junto a Silvina Álvarez, la difícil tarea de definir estas dos vertientes tradicionales del feminismo sin caer en posiciones subjetivas, ya que, como advierte Beltrán, las definiciones, especialmente del feminismo liberal, suelen estar hechas desde posiciones críticas con el mismo “pues no era esta definición de feminismo una etiqueta que se otorgaban a sí mismas las feministas con agrado” (Beltrán, 2008: 86). Por tanto, destaca de este feminismo liberal, surgido en los sesenta, su relación, como es evidente, con el liberalismo, y especialmente, sus orígenes ilustrados. De este modo, el feminismo comparte las ideas ilustradas que imponen la razón como el mayor de los atributos y el único capaz de liberar al hombre, destacando este “hombre”, y no mujer, hasta entonces. Lo que buscó este feminismo liberal fue expandir ese concepto de libertad a las mujeres, que se reflejaría en el derecho a voto, o a tener propiedades (Beltrán, 2008: 89). En definitiva, la igualdad desde la perspectiva económica y representativa (lo que hoy serían las “cuotas”). La definición de Varela también se correspondería con esta perspectiva del feminismo liberal, según el cual las feministas liberales definían la situación de las mujeres como una desigualdad, y no como una opresión o explotación, siendo su principal

problema “su exclusión de la esfera pública”, de modo que “propugnaron reformas relacionadas con la inclusión de las mismas en el mercado laboral” (Varela, 2018: 102).

Por su parte, el feminismo radical surgiría como reacción, en esta misma década, al feminismo liberal, pues estas feministas creyeron que las demandas del sufragismo, brazo político del feminismo liberal, no lograban mostrar la opresión real existente hacia la mujer en la sociedad. De este modo, como afirma Álvarez, el feminismo radical “plantea que la estructura de dominación y opresión en la que se encuentran insertas las mujeres responde fundamentalmente al ejercicio del poder masculino presente en todos los contextos de la vida, públicos y privados” (Álvarez, 2008: 104-105). En esta misma línea de pensamiento habla sobre estas feministas radicales Varela, que parte del uso de las mismas del ya mencionado eslogan “lo personal es político”, con el que “identificaron como centros de la dominación áreas de la vida que hasta entonces se consideraban «privadas» y revolucionaron la teoría política al analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad” (Varela, 2018: 106). También son las feministas radicales las que se apropiarán y difundirán el debate sobre el género y los roles sexuales que, derivados de la categoría “mujer” como constructo social y cultural (con sus exigencias y expectativas) se inició en los setenta y continúa en la actualidad, como veremos en el siguiente apartado.

2.2. La agenda: temas candentes en el debate feminista

Una vez que ya conocemos las diferentes perspectivas desde las que se puede definir al feminismo, y sus principales ejes de confluencia, y a la vez, división, podemos hablar de la “agenda feminista”. Nos referimos con esto a los temas candentes en el debate dentro del movimiento feminista, a aquellos asuntos que preocupan a las personas que se consideran, a día de hoy, feministas, y que luchan, por tanto, por la igualdad real entre hombres y mujeres. Estas problemáticas tendrán su calado en las novelas que analizaremos, aunque cada autora lo representará bajo su propio paradigma ideológico. Algunos de estos temas son propios del siglo XXI, y otros se remontan siglos atrás, siendo denunciados por mujeres y hombres de manera histórica, sin que se haya extinguido esta problemática. Así lo describe Valera en su *Feminismo para principiantes* que, dentro de su estilo feroz y didáctico, consigue enunciar la mayoría de estos asuntos, situándolos dentro del apropiación de la que el patriarcado tradicionalmente ha gozado sobre la libertad de las mujeres:

El cuerpo femenino ha sido territorio conquistado y arrebatado durante siglos (.). El cuerpo femenino en toda su extensión: sexualidad, salud, belleza y capacidad reproductora. El patriarcado se ha empeñado en negar la sexualidad de las mujeres, su placer y su deseo, y, al mismo tiempo, se ha encargado de imponer cánones estéticos al margen del riesgo que estos tienen para la salud. También se ha encargado de decidir, sin tener en cuenta a las mujeres, sobre la maternidad. Según las necesidades, las autoridades religiosas y políticas han impuesto leyes de control de natalidad, han prohibido los métodos anticonceptivos, regulado el derecho al aborto y se han apropiado de los hijos y de las hijas de las mujeres al negar la autoridad a las madres. (Valera, 2018: 278).

2.2.1. Patriarcado

En este sentido, el primero de los conceptos a tratar es el del propio “patriarcado”. El feminismo, como lucha contra un sistema que excluye y oprime a las mujeres con razón a su género, tiene como enemigo natural al patriarcado. Pero no nos referimos al patriarcado que, de nuevo, en una visión simplista del asunto define la RAE como “Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje”⁶, excluyendo cualquier acepción que tenga que ver con dicha organización en el presente. A lo que hacemos referencia es al patriarcado como lo define, por ejemplo, Leticia Dolera, como “una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del varón, en la que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres” (Dolera, 2020: 29).

Una de las aportaciones que más se utiliza como base al hablar teóricamente sobre el patriarcado es la de Alicia H. Puleo⁷, que caracteriza este concepto en *10 palabras clave sobre mujer* (1995), bajo la dirección de Celia Amorós. Parte criticando la definición ya citada de la RAE por no incluir la nueva significación del término que se viene utilizando desde los setenta en ámbitos feministas, algo que entraría en “la lógica del silenciamiento de teorías que critican la hegemonía masculina y el androcentrismo cultural que de este deriva” (Puleo, 1995: 22). Veintisiete años han pasado de estas afirmaciones de Puleo y nada ha cambiado para la RAE como para dignarse a añadir una acepción que represente

⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consultado en línea el 09/07/2022].

⁷ Por ejemplo, será una referencia básica para Ana de Miguel, que parte del concepto de “patriarcado del consentimiento” a la hora de desarrollar su teoría sobre el mito de la libre elección en *Neoliberalismo sexual*. También harán mención a ella Nerea Pérez en *Feminismo para torpes* al hablar de los roles de género (2019: 70) y Leticia Dolera en *Morder la manzana* al hablar de legislación misógina (2020: 30).

este significado ampliamente generalizado en la actualidad. Para realizar su propia definición de ‘patriarcado’, Puleo parte de las exigencias de estas feministas radicales de los setenta, que utilizaban el término para denunciar “una situación sistemática de dominación masculina en la que los hombres particulares aparecen como agentes activos de la opresión sufrida por las mujeres” (Puleo, 1995: 23). Además, afirma que eran dos intereses masculinos los que, concretamente, llevaban a la opresión femenina: “la sexualidad (en tanto obtención de placer) y la reproducción (producción de hijos)” (Puleo, 1995: 23).

Pero el análisis de Alicia Puleo no finaliza ahí, sino que, en realidad, su aportación más valiosa fue la de diferenciar entre dos tipos de patriarcado: el de la coerción y el del consentimiento. Aunque ambos medios, la coerción y el consentimiento, se dan a la vez en todo sistema patriarcal, sus métodos pueden diferenciarse (lo que, como decimos, no los hace excluyentes, sino complementarios). De este modo, existiría una “modalidad” de patriarcado de coerción, que se correspondería con aquellos que “estipulan por medio de leyes o normas consuetudinarias sancionadas con la violencia aquello que está permitido y prohibido para las mujeres” (Puleo, 1995: 31); y también una de patriarcado de “consentimiento”, en el que se “incitan a los roles sexuales a través de imágenes atractivas y poderosos mitos vehiculados en gran parte por los medios de comunicación” (H. Puleo, 1995: 31). Este último sería el predominante en los modelos occidentales, en los que se ha alcanzado una aparente igualdad legislativa (que no es real en algunos sentidos como, por ejemplo, el derecho al aborto, recientemente penalizado en algunos estados de Estados Unidos⁸) gracias al movimiento feminista y al sufragismo.

Nuria Valera establece en *Feminismo para principiantes* que el “objetivo fundamental” del movimiento feminista es “acabar con el patriarcado como forma de organización política”. En este sentido, destaca también sus diferentes *modus operandi*: En Europa, el patriarcado utiliza otros instrumentos, como los medios de comunicación, para mantener los estereotipos y los roles sexuales; la discriminación laboral y económica y, sobre todo, la violencia de género, que sigue existiendo en las sociedades occidentales contemporáneas en magnitudes estremecedoras (Valera, 2018: 179).

En definitiva, con estas aportaciones quedaría definido el patriarcado como un modelo de organización y dominación sistemática del hombre a la mujer basado en su control

⁸ De hecho, la autora afirma que: “la prohibición total del aborto o una legislación restrictiva con respecto a él han de ser consideradas como violencia y coerción contra las mujeres, las cuales se ven despojadas del control de su propio cuerpo” (Puleo, 1995: 30-31).

sexual y reproductivo, pero también social, laboral, económico y cultural, presente tanto en la esfera pública y política como en la privada y personal.

2.2.2. Roles de género

Tal y como afirman Álvarez (2008: 106), Nuria Varela (2018: 304) o Ana de Miguel (2021: 231), el arma más poderosa y silenciosa que posee el patriarcado para ejercer su opresión sobre las mujeres está en la asignación de los roles de género. De hecho, De Miguel afirma que “es el patriarcado el que crea los géneros” (De Miguel, 2021:189) y, a su vez, los establece dentro de una marcada jerarquización, que es la principal muestra de su existencia como sistema social opresivo.

El concepto de género es, como afirma Varela (2018), esencial en la teoría feminista, y surge a partir de la idea de que lo que entendemos como “femenino” y “masculino” no responde a hechos biológicos o naturales, sino que se trata de una construcción cultural. En este sentido, ya en los años 50, Simone de Beauvoir siembra la semilla de la duda sobre las feministas a través de su afirmación “No se nace mujer: se llega a serlo”, incluida en su famoso *Segundo sexo* (1949) y que inmediatamente conducen a muchos interrogantes de difícil solución sobre lo que supone ser mujer y cómo “llegar a serlo” que avivaron el uso del término “género” de manera enfrentada al de “sexo”, origen de la asociación biológica y binaria de las categorías cerradas de “hombre” y (o frente a) “mujer”. Se nos abre entonces un interrogante de aún mayor envergadura que el de la categoría “mujer”, y que lo precede: ¿Qué es el género?

Definir el género no es algo fácil, pues se trata de un concepto aún en evolución, y, además, instaurado en el núcleo de un candente debate sobre sus límites y fronteras, y, especialmente, su relación con el sexo. Además, como señala Rodrigo Guerra (2016), se corre el riesgo, al utilizar este término, de simplificarlo y abstraerlo de sus condiciones filosóficas, antropológicas y socioculturales, especialmente para darle un uso político de quienes atacan a la “ideología de género” como algo “novedoso” y doctrinal, como si este tuviera una única acepción, inserta en una rama de pensamiento exclusivo (Guerra, 2016: 147) que se asocia en la actualidad a los movimientos sociales y partidos políticos de izquierdas contemporáneos y al movimiento “queer”, siendo un debate con mucha historia que existe de manera tradicional fuera de estos círculos.

El origen del término en su actual acepción y uso procede de la adaptación en el pasado siglo del inglés “gender”, realizada desde el debate abierto sobre dicho concepto en la filosofía y sociología del panorama anglosajón, que se expandirá por todo occidente,

especialmente a partir de mediados de los años setenta, con autoras feministas cuyas teorías han adquirido gran difusión e impacto en nuestra concepción moderna del género, tales como Kate Miller o Judith Butler. A la hora de estudiar las categorías de “hombre” y “mujer”, las investigaciones se han centrado históricamente, especialmente las previas al siglo XX, en el sexo desde la perspectiva médica, biológica y psicológica, apartando de las mismas las consideraciones culturales mediante las cuales interpretamos dichas categorías y, posteriormente, las de género. Son las feministas radicales, a partir de los setenta, las que rescatan este debate para impregnarlo, a partir de sus aportaciones, de manera perpetua, de la marca social y cultural. Pero antes de que esto sucediera, en el inicio del debate, en los cincuenta, Beauvoir dedica el primer capítulo de su libro, no por casualidad, a aclarar las diferencias biológicas entre el sexo femenino y el masculino, y lo cierra con la siguiente afirmación:

[los estudios sobre el sexo femenino] constituyen una de las claves que permiten comprender a la mujer. Pero lo que rechazamos es la idea de que constituyan para ella un destino petrificado. No bastan para definir una jerarquía de los sexos; no explican por qué la mujer es lo Otro; no la condenan a conservar eternamente ese papel subordinado. (Beauvoir, 1949: 15)

Uno de los conceptos que más ha trascendido de la filosofía de Beauvoir es esta consideración de la mujer como lo “otro”, el único género marcado y distinguido socialmente mediante el proceso de adquisición de la conciencia humana en el crecimiento y la socialización. Ningún motivo biológico ni psíquico, afirma la autora, es el que configura el género femenino, sino que “es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como Otro” (Beauvoir, 1949: 87).

Los textos y teorías de Beauvoir influirán notablemente en la segunda ola del movimiento feminista, sobre el pensamiento de autoras como Kate Millet, feminista radical. En su *Política sexual* (1970), donde desarrolla algunos conceptos novedosos para la época y que supusieron un gran atrevimiento, por la firmeza y precisión con la que los utilizó. Millett buscaba esclarecer la relación que el patriarcado ha establecido de manera tradicional entre las diferencias sexuales biológicas entre hombres y mujeres y la discriminación social que este sistema ejerce:

La religión patriarcal, la opinión popular y, hasta cierto punto, la ciencia, suponen tales distinciones psicosociales que descansan sobre diferencias biológicas

observables entre los sexos y mantienen que, al modelar la conducta, la cultura no hace sino colaborar con la naturaleza. Y, sin embargo, ni la diversidad de temperamentos creada por el patriarcado (rasgos “masculinos” y “femeninos” de personalidad”), ni, menos aún, los distintos papeles y posiciones, parecen derivar en absoluto de la naturaleza humana (Millet, 1970: 73).

En este sentido, habla sobre los aspectos culturales que, partiendo del análisis y entendimiento tradicional de los sexos masculino y femenino, han perpetuado una modelación de la conducta presente en todo proceso de socialización humano, y que encuentra tres ejes principales: el papel (código de conductas y actitudes mediante el cual cada sexo tiene unas dedicaciones específicas que limitan la experiencia biológica de la mujer a los cuidados y lo doméstico), el temperamento (basado en los estereotipos de varón inteligente, fuerte y eficaz; frente a mujer dócil, pasiva e ignorante) y la posición (dentro de una jerarquía influida por los dos anteriores ejes en el que el varón ocupa la posición superior) (Millet, 1970: 74-76).

Por último, la perspectiva más presente en el debate actual sobre los roles de género se extrae de la filosofía de Judith Butler y su obra cumbre *El género en disputa* (1999). Para Butler, aunque los conceptos de sexo y género están íntimamente ligados, lo que los diferencia es, por un lado, la aparente⁹ rigidez binaria y biológica del sexo, frente a la concepción amplia del género como una interpretación múltiple del sexo desde una perspectiva cultural. Por tanto, parte de la aceptación de que el género se constituye mediante las interpretaciones y significados culturales que se hacen de un cuerpo sexuado. Sin embargo, frente a los elementos morfológicos y biológicos que nos han llevado a aceptar, aparentemente, la existencia binaria del sexo masculino y el femenino, una interpretación cultural, como es el género, no se ceñiría de manera mimética a esta duplicidad; es decir, el género no reflejaría en ningún caso el sexo, no sería a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza, sino que, en todo caso, estaría limitado históricamente por él (Butler, 1999: 54-55). Es a partir de aquí donde Butler abre la puerta a dudar y preguntarnos sobre la concepción doble del sexo asumida históricamente, y, en concreto, de las investigaciones científicas que han teorizado sobre la misma a lo largo de la historia, y que, tiempo atrás, de un modo u otro, incluso tal vez por intereses políticos que desconocemos, determinaron la dualidad del sexo. Todo ello desde el propósito de que,

⁹ Aparente porque Butler no cierra la puerta a dudar de la condición binaria tradicional del sexo: “Aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución (lo que tendrá que ponerse en duda)” (Butler, 1999: 54)

si en algún momento se refutara dicha dualidad sexual, y llegáramos a la conclusión de que todo lo que hemos interpretado como tal es también eminentemente cultural, no tendría sentido la distinción sexo-género, pues todo sería, al final, género (Butler, 1999: 54-55).

Lo eminentemente novedoso y “radical” de las teorías de Butler es el poner en duda preceptos científicos que ya dábamos por asumidos, y es esa duda y esa necesidad de reflexión, que parte, ni más ni menos, de una necesidad social, de aquellos que buscan un espacio de representación, lo que ha conducido al nacimiento del movimiento o ideología “*queer*”, cuyos adeptos buscan eliminar los límites y fronteras del género impuestos por la concepción binaria del sexo humano. En principio, las nociones de Butler fueron abrazadas por todos desde los espacios feministas, incluso referentes feministas que hoy dudan de su pertinencia, como Lidia Falcón, quien teme que el debate sobre el género en el feminismo esté desplazando otros elementos que, para ella, son más determinantes en la liberación de la mujer, como la clase social (Falcón, 2001: 30).

2.2.3. *El canon de belleza*

En relación con los roles de género, que imponen una determinada manera de actuar, vestir, comprar, pensar, relacionarse y un largo etcétera a las mujeres bajo la horquilla de “lo femenino”, encontramos los cánones de belleza. Valera (2018) abarca esta problemática haciendo alusión a la conocida obra de la estadounidense Naomi Wolf, *El mito de la belleza* (1990), en el que Wolf establece la belleza y sus cánones como la nueva arma que, tras la emancipación de la vida doméstica lograda por las mujeres, llega como instrumento moderno de opresión y control social. Valera afirma que el nivel de presión ejercido por este canon de belleza inalcanzable se cristaliza en el extremo del Trastorno de dismorfia corporal (TDC), que supone la preocupación anormal por alguna parte del cuerpo a la que se supone imperfecta, y que es ya una preocupación real por parte de la medicina moderna, con un alto número de casos que llevan desde la depresión a los intentos de suicidio. Además, destaca Varela cómo las industrias cosméticas y de moda inducen a este trastorno de una manera soberanamente cruel desde la infancia, a través de la representación única de estos cánones de belleza en los medios de comunicación (Valera, 2018: 282-283).

También Leticia Dolera hace alusión a la belleza como un “mito cultural y una exigencia del patriarcado” (Dolera, 2020: 70), y critica su influencia en el autoconcepto

de las mujeres desde la infancia, que afecta además a su criterio de éxito y de consecución de logros:

Y es que, como mujer, puedes tener éxito en tu trabajo, pero si no cumples con el mito de la belleza establecida, siempre parecerá que te falta algo (solo lo parecerá, pero te lo acabarás creyendo). Algo que con los hombres no pasa, porque ese mito no existe y porque ellos tienen referentes de éxito a los que se les da altavoz mediático con físicos y edades diversas (Dolera, 2020: 31).

Dolera también habla en *Morder la manzana* sobre la depilación, como fruto de la combinación del mito de belleza y el de libre elección, y dice lo siguiente: “Sí, me depiló las piernas porque quiero, soy libre de hacerlo o no, pero... ¿es porque quiero o porque me han enseñado que las piernas de mujer con pelos son feas? Nunca lo sabré, porque he crecido viendo las piernas de las mujeres depiladas” (Dolera, 2020: 82). En este sentido, se retoma su idea de que la superación del mito de la belleza es imposible ante la ausencia de referentes que, en efecto, salgan de este mito y de su canon. Si no se normaliza la imagen de mujeres con cuerpos y actitudes no normativas, no se podrá destruir nunca este mito, y seguiremos ancladas al estereotipo de feminidad clásico que nos asfixia y nos presenta ante el sistema como un ente mercantil al que vender sus carísimas y peligrosas operaciones estéticas.

No hemos encontrado una mejor manera de cerrar este apartado que con la siguiente cita que Varela recoge de Wolf: “En un mundo en el que las mujeres tengan verdaderas opciones, lo que hagan respecto de su propio aspecto pasará a tener una importancia muy relativa” (Varela, 2020: 282). Solo con la apropiación del discurso cultural, mediante la representación y la denuncia, seremos capaces de lograr la emancipación real de los roles de género y los estereotipos de belleza, que tantas vidas se cobran en la sociedad moderna a costa de la salud mental y física de las mujeres. Por último, como veremos en el siguiente apartado, todo lo que gira en torno a la mujer y su representación en la cultura (roles de género, estereotipos de belleza y, en definitiva, su sexualidad) está determinado por la sociedad patriarcal, que como afirma Virginia Maquieira (2008), determina qué comportamientos y actitudes son las adecuadas para el “varón” y para la “mujer” a través, básicamente, de las conductas sexuales, de modo que ser hombre implica “sentirse atraído por las mujeres”, y ser una mujer “el deseo de atraer y ser atractiva a los varones” (Maquieira, 2008: 181-182).

2.2.4. *La sexualidad femenina*

En efecto, ha llegado el momento de hablar de la sexualidad femenina. Tema esencial tanto para las teóricas y expertas feministas, como para nuestras autoras de ficción, tratado históricamente por hombres que escribían desde el prejuicio y el desconocimiento, y que han creado referentes literarios simplificados en los que, habitualmente, la libertad sexual se asociaba a la “histeria” femenina, estableciéndola fuera de los límites de la “normalidad”. Por eso y por muchos otros motivos, el sexo femenino es aún, en muchos sentidos, desconocido. Para empezar, la medicina y la biología han estudiado, según la tradición histórica, el cuerpo humano desde la perspectiva masculina. Esto no solo afecta a la sexualidad, sino que, como denuncia Varela, la medicina y la farmacología, a las que define como “el colmo del androcentrismo” (Varela, 2018: 284), al estar dominadas históricamente por hombres, se basan en estudios sobre el cuerpo masculino, ignorando las diferencias fisiológicas y hormonales con el cuerpo femenino, lo que lleva a peores y tardíos diagnósticos en nuestro caso, así como un mayor número de efectos adversos en el consumo de fármacos, que no han sido probados en ellas (Varela, 2018: 284-285). Beauvoir ya denunciaba esta situación en *El segundo sexo* (1949), donde incluye, como “remedio”, o al menos como llamada de atención, un capítulo en el que habla de manera exhaustiva del cuerpo femenino desde una perspectiva científica.

Este desconocimiento y esta escasez de estudios han provocado mitos alrededor del cuerpo femenino y sus órganos sexuales como, por ejemplo, sobre la menstruación. Beauvoir destaca la consideración históricamente negativa de la menstruación a la que los ingleses llamaban *the curse* (la maldición), y señala como ya desde la época aristotélica se pensaba que la sangre que era expulsada por las mujeres durante la regla era la que estaba destinada a ser la sangre y carne del bebé en caso de fecundación. Esto, además, reforzaba el supuesto del objetivo biológico superior de la mujer como ente reproductivo (Beauvoir, 1949: 12-13). Además, sobre la menstruación también recorre el mito de ser concebido como el momento de madurez de la mujer, como denuncia Dolera: “Hace cuatro meses que no me viene la regla y eso es un mal síntoma (...) Es curioso, porque hace un año y medio, cuando me vino por primera vez, toda mi familia lo celebró con un «ya eres mujer». Me pregunto si sigo siéndolo ahora que no la tengo” (Dolera, 2020: 76). Esto supone tanto un peligro para las niñas que cada vez se ven abocadas a una sexualización más prematura, como una presión impuesta exclusivamente en la mujer sobre del control de la sexualidad y la prevención del embarazo, situación que, además, viene acompañada de una escandalosa ausencia de educación sexual en la adolescencia.

De este modo, la ignorancia en este sentido es aprovechada por el patriarcado para controlar con aún mayor firmeza todo lo que gira alrededor de la sexualidad femenina. Sus mecanismos de control son variados, y, partiendo de la distinción de H. Puleo entre patriarcado de coerción y del consentimiento, los métodos para controlar la sexualidad de la mujer pueden ir en direcciones muy alejadas. Así, podemos hablar, desde el primer extremo, de la mutilación genital femenina, un rito practicado en algunas zonas de África, cuyo origen se desconoce y cuya función cultural es asegurar el casamiento de las jóvenes, como recoge Varela a través del testimonio de Mende Nacer, mediante la conservación del orificio vaginal lo suficientemente estrecho hasta el momento del matrimonio, para “verificar” la virginidad de la prometida¹⁰ (Varela, 2018: 274). En el otro extremo, encontraríamos las prácticas mucho más sutiles y, por lo tanto, más difíciles de percibir y denunciar, mediante las que el patriarcado del consentimiento dificulta la liberación sexual de la mujer, poniendo trabas sociológicas y culturales que van desde los ámbitos clínicos, con la escasez de estudios acerca del funcionamiento del clítoris y del origen de las disfunciones sexuales como la disparemia, la anorgasmia o el vaginismo¹¹; hasta los más culturales como los dogmas religiosos, la moralidad del matrimonio, la monogamia y el mito sobre el valor de la virginidad femenina (que comienza con el de la propia Virgen María), o la óptica irreal del sexo dispuesta por medios como la pornografía, entre otros. Varela denuncia esto mismo de la siguiente manera:

En efecto, la sexualidad de las mujeres ha sido arrebatada históricamente por los varones. La negación de una sexualidad y un deseo propios y de libertad para disfrutarlos permanece aún hoy en buena parte del mundo. El patriarcado se ha volcado para controlar la sexualidad femenina, todos los métodos han sido pocos. Desde las imposiciones religiosas y morales, los códigos de conducta, la estigmatización en nombre del honor y la honra hasta la violencia y la represión brutal y mortal, pasando por la utilización del sistema legal y el control de la ciencia... (Valera, 2018: 292).

También Alicia Puleo habla, dentro de los mecanismos de control de la sexualidad femenina del patriarcado del consentimiento, de la “doble moral sexual”, diferenciada para hombres y mujeres, en la que la libertad masculina es mucho mayor a la femenina. De este modo, es la hegemonía masculina presente en la política, la religión y la

¹⁰ H. Puleo (1995) habla sobre las prácticas de mutilación genital en África y Oriente Próximo con el objetivo de “purificar”, debido a la creencia de que “las mujeres tienen una sexualidad peligrosa, desenfrenada” y solo así podría asegurarse la fidelidad y la monogamia (H. Puleo, 1995: 35).

¹¹ De estos trastornos sexuales hablará detalladamente, desde la perspectiva clínica, Lyona, una de nuestras autoras seleccionadas, en su obra *Sex ¡Oh!*.

producción cultural la que domina, por ejemplo, los ritmos reproductivos de la mujer, controlando ellos la anticoncepción y el aborto, o qué prácticas sexuales son “normales” (o normativas) y cuáles no, a través de los medios de comunicación y la pornografía. La justificación a ello lo encuentra, basándose en el pensamiento de Colette Guillaumin, en el hecho de que, al ser rebajadas las mujeres al estrato de “objeto sexual” y, por tanto, reducidas a su utilidad sexual exclusivamente, no se le permita tener una sexualidad como sujeto autónomo, sino que esto, que es lo único que ya les queda, debe estar controlado, y dividir a la “mujer pública” en dos únicos roles: madre o prostituta, lo que “constituye una organización del trabajo sexual según las necesidades de la apropiación privada en el matrimonio y la apropiación colectiva en la prostitución” (Puleo, 1995: 35).

3. PRECEDENTES LITERARIOS: LA INCONCLUSA BÚSQUEDA DEL ORIGEN DE LA ESCRITURA FEMINISTA EN ESPAÑA

A la hora de rastrear los precedentes literarios de las autoras que, en el siglo XXI, escriben libremente sobre sexualidad y abogan por la emancipación de la mujer y su empoderamiento en todos los sentidos, podemos tirar del hilo hasta encontrarlos en siglos que creemos muy remotos y en los que hablar de “feminismo” *per se*, con la concepción moderna del mismo como un movimiento organizado, constituye un anacronismo. Sin embargo, esto no implica una imposibilidad a la hora de encontrar en textos, incluso del siglo XVI, actitudes o tendencias ideológicas que bien podrían considerarse feministas, analizándolas con la consciencia del presente y partiendo de nuestra definición inicial de feminismo como la lucha por la igualdad de la mujer y su emancipación frente a los roles de género.

En este sentido, Lisa Vollendorf afirma en *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, obra de la que es editora, que el hecho de concebir, desde la perspectiva historiográfica moderna, al feminismo exclusivamente como el movimiento social y político organizado en la segunda mitad del siglo XX, ha provocado “la exclusión de las mujeres que, a través de los siglos, han abrazado ideologías feministas sin participar directamente en organizaciones o movimientos sociales” (Vollendorf, 2005: 21). Por ello, defiende el reconocimiento de sus aportaciones, aunque este hecho dificulte el proceso de situar el inicio del movimiento feminista en un punto concreto de la historia. Vollendorf defiende que “las relaciones que se establecen entre las mujeres españolas de distintos períodos históricos abren nuevas perspectivas que no pueden ser ignoradas”, y reconoce similitudes alarmantes entre el discurso, en el siglo XVI, de María Zayas, que defendía

que las mujeres estamos “sujetas desde que nacemos” (Vollendorf, 2005: 18), y el de la activista Lidia Falcón, quien denunciaba en los ochenta que “la mujer está sometida al hombre desde que nace” (Vollendorf, 2005: 22), lo que nos sirve de perfecto ejemplo para ilustrar la pervivencia de los temas y denuncias feministas a lo largo de la historia.

Todo esto también debe hacerse teniendo en cuenta, como afirma Weissberger en esta misma obra colectiva, que debemos evitar las “asunciones idealistas y esencialistas sobre la construcción literaria” (Weissberger, 2005: 53) en épocas remotas como la Edad Media o el Renacimiento, donde la enunciación dentro de códigos propios, como el amor cortés, nos pueden nublar la vista a la hora de analizar al sujeto de la enunciación como un sujeto social que no se corresponde con la realidad¹².

El objetivo de este trabajo no es, desde luego, buscar el origen de esta escritura con tintes feministas o con ideas subyacentes sobre la emancipación de la mujer, pero sí veíamos pertinente la referencia a este asunto, cuyo debate aún inconcluso está siendo muy productivo en el ámbito de la investigación, y que puede ser ciertamente útil para otros estudios más pormenorizados de autoras concretas. De hecho, uno de los referentes de Cristina Morales, autora seleccionada para este trabajo, es Teresa de Jesús, a la que dedica varios estudios donde demuestra su capacidad para interpretar a esta autora de una manera llamativamente original, sacando de sus palabras toda la fiereza, la autodeterminación y la modernidad que otros estudiosos no supieron apreciar.

Está claro que las autoras sobre las que hablaremos en el siguiente apartado tienen referentes concretos que, dada la extensión del trabajo, no podemos enumerar pormenorizadamente, como es el ejemplo de Morales y Teresa de Jesús, pero sí que podemos enunciar el sentido en que las aportaciones de las novelistas del siglo XX abrieron el camino a sus publicaciones actuales. Antes de ello, cabe mencionar al referente pionero sobre el tratamiento de temas feministas en España, Emilia Pardo Bazán, que no solo trató asuntos como el deseo sexual y el placer de la mujer en obras como *Insolación* (1889), sino que se declaraba, ya en el siglo XIX, abiertamente feminista, defendiendo las ideas de este movimiento de manera más o menos consistente

¹² Weissberger lo analiza desde la perspectiva de la poesía de Florencia Pinar, ante la que algunos estudiosos han interpretado su uso de la primera persona gramatical en femenino como la proyección de un sentimiento social en búsqueda de la libertad de la mujer ante las constricciones sociales. Frente a esto, Weissberger propone que, tal vez, Pinar estaba escribiendo “como hombre para los hombres” (Weissberger, 2005: 51), de modo que adoptaría el mismo rol que sus contemporáneos masculinos, que alternan poemas donde se muestran humildes y serviles ante una dama con otros plenamente agresivos y degradantes, lo que no demuestra, desde luego, una conciencia feminista o una búsqueda por la emancipación de la mujer, sino la asunción del sujeto lírico de un rol determinado dentro de un género literario como es el amor cortés (Weissberger, 2005: 51).

en su trayectoria literaria. Del mismo modo, la influencia de algunas autoras y sus publicaciones durante el siglo pasado también son un precedente esencial para las narradoras que estudiaremos en este trabajo. Por ejemplo, a la hora de hablar de sexualidad femenina, es habitual tomar como referente a Almudena Grandes. Ya con su aclamado *Las edades de Lulú* (1989) abrió la puerta al tratamiento de la libertad sexual de la mujer y el rechazo que esta provoca en los hombres que, siendo ellos plenamente libres en sus actos y fantasías, se sienten amenazados y vulnerados cuando ven a una mujer, considerada como de su propiedad, disfrutando de esta misma libertad¹³.

También es esencial, aunque en otro sentido, la canónica *Cómo ser una mujer y no morir en el intento* (1990) de Carmen Rico Godoy, en la que muestra una problemática que parte de lo más cotidiano de la feminidad, como la menstruación y su concepción por parte de los hombres (como fuente de “histeria” femenina), los dilemas de la maternidad o del paso del tiempo y sus implicaciones físicas; hasta las más sistémicas, como los roles de género o el trabajo y el techo de cristal. Su tratamiento de estos temas de manera tan natural, incluso cómica, sin que esto supusiera la ausencia de un tono crítico y reflexivo, abrió la puerta a muchas autoras, como las que analizaremos a continuación, y entre las que podríamos destacar, por la semejanza en los temas y la perspectiva cómica adoptada ante los mismos, la obra de Henar Álvarez.

Por último, un elemento presente en todas y cada una de las autoras que analizaremos en este trabajo es el lenguaje explícito y la abundancia de léxico relacionado con el sexo en su vertiente más “vulgar”, algo que también aparece en la obra anteriormente mencionada de Rico Godoy. Situadas a la hora de elegir entre pares de sinónimos, la tendencia es elegir la menos eufemística, con el doble objetivo de, por una parte, hacer de sus personajes, por un lado una representación más realista y popular, y por otro, generar impacto en el lector que no esté acostumbrado a este tipo de lenguaje en sus lecturas. De nuevo, esto no es algo “inventado” por ellas, ni por las autoras de la última década, sino que ya apreciábamos un lenguaje explícito e intencionadamente vulgar en todas las autoras mencionadas anteriormente, aunque, si bien es cierto, en ellas esto se concentraba en momentos puntuales, relacionados con el sexo o con momentos de frustración extrema de los personajes, o directamente en discusiones. Otro ejemplo de

¹³ Nos referimos con esto a la relación establecida entre Lulú y Pablo, en la que este introduce a la protagonista en la práctica sexual fetichista e incluso de dominancia, pero no puede soportar la idea de que esto sea conocido públicamente, ni quiere seguir con ella cuando Lulú lleva dichas prácticas al extremo, más allá de lo “aceptable” socialmente y de la intimidad de la pareja.

esto sería Rosa Montero, que podemos apreciar en *Crónica del desamor* (1978). Mientras, los personajes de nuestras autoras serán “malhabladas” de manera constante, especialmente los de Cristina Morales y Henar Álvarez, en la primera para enfatizar el tono crítico y de denuncia, y en la segunda para generar un clima de humor.

Finalizaremos destacando brevemente algunas confluencias entre autoras como las ya mencionadas y las cinco narradoras protagonistas de este estudio. De este modo, podemos establecer una conexión entre Carmen Riera, Cristina Morales y Elizabeth Duval con el tratamiento de personajes marginales; así como la referencia a la fuerza empoderadora de la amistad femenina de Noemí Casquet y sus raíces en Laura Freixas o Carmen Martín Gaité; o la libertad y la didáctica sexual presente en Lyona, con los precedentes no solo de Almudena Grandes, sino de todas las autoras que, como ella, participaron en el concurso “La sonrisa vertical”¹⁴ de narrativa erótica desde los ochenta.

4. CINCO NARRADORAS CONTEMPORÁNEAS Y SUS APORTACIONES

Como adelantábamos en la introducción al trabajo, hemos seleccionado cinco autoras en total para realizar el análisis de su obra desde una perspectiva feminista. Partiendo de este punto de vista, rastreamos sus aportaciones en dicha materia, con especial interés a los temas ya tratados, explicados y delimitados en el segundo apartado. El criterio de selección ha sido, además de la evidente implicación de las autoras en la causa feminista, la pretensión de inclusividad. Por ello, hemos optado por avanzar progresivamente, en este sentido, desde la novela erótica más heteronormativa, de la mano de Noemí Casquet, en la que no se subvierte ningún rol de género ni sus implicaciones van más allá de la libertad sexual (lo que no la convierte en ningún caso en menos valiosa, y, de hecho, hay numerosos indicios de la concepción inclusiva de la propia autora, reflejada en otros personajes, pero no en la protagonista); hasta la transincluyente, para obtener la perspectiva feminista de una mujer trans con Elizabeth Duval. En el paso intermedio entre Casquet y Cristina Morales, también ya en la línea de la inclusión, encontramos las aportaciones de Henar Álvarez y Lyona, que hemos seleccionado más por motivos literarios, en este caso por representar el nuevo modelo de novela gráfica que está triunfando en el sector, y que marca de manera determinante el modo de transmitir la información, y en este caso el mensaje feminista, siendo además dos perspectivas

¹⁴ “La sonrisa vertical” fue un concurso literario especializado en novela erótica convocado por Tusquets Editores, que abarcó desde 1979 hasta 2004, al que deben su fama numerosas narradoras del panorama español.

distintas, desde un propósito didáctico (con Lyona) a otro del puro entretenimiento (con Álvarez).

La nómina de autoras seleccionadas y su obra, por orden, será la siguiente: en primer lugar, Noemí Casquet con *Zorras* (2020); en segundo lugar, las novelas gráficas de Lyona. *Sex ¡Oh!* (2019) y Henar Álvarez, *La mala leche* (2020); en tercer lugar, *Lectura fácil* (2018) de Cristina Morales; y por último, Elizabeth Duval y *Reina* (2020).

4.1. Novela erótica: *Zorras* (2020) de Noemí Casquet

La primera de las escritoras cuya obra analizaremos es Noemí Casquet (Sabadell, 1992). Su principal oficio es el periodismo y la divulgación en el ámbito de la sexualidad, dentro del que empezó a trabajar de manera autónoma en Internet, a través del blog *De todo y nada* ya en 2011. Ha colaborado con numerosos medios tanto de prensa escrita, como televisión o radio, y actualmente dirige el proyecto “Santa Mandanga”, una escuela de formación y educación sexual explícita desde una perspectiva feminista e inclusiva.

Su primera publicación fue *Mala mujer. La revolución que te hará libre* (2019), una guía sobre sexualidad femenina escrita para “liberar a las personas independientemente de lo que tengan entre las piernas” (Ortega Torre, 2019) en la que habla tanto de la orientación sexual, como los complejos y la ansiedad por el físico o el sexo, las prácticas sexuales en sí o los mitos del amor romántico. Esta huella didáctica y formativa tendrá su calado en el inicio de su trilogía erótica, que comienza con la obra que analizaremos a continuación, *Zorras*, publicada por primera vez en 2020.

En *Zorras*, Noemí Casquet nos presenta a Alicia, la protagonista de esta novela, y a sus dos amigas, Diana y Emily, con las que formará “El club de las zorras”, inspiradas en el espíritu rebelde de *El club de la lucha* (película de 1999 dirigida por David Fincher) en su búsqueda de la liberación sexual, inmersas en un proceso de autoconocimiento y aceptación propia. La novela es de ficción, pero Alicia tiene mucho de Casquet, no solo su estética (con el peinado con flequillo y los labios rojos perpetuos que caracterizan a ambas), sino su forma de pensar, de actuar, e incluso parte de su historia. Así lo afirma en una entrevista la propia autora cuando se le pregunta por el nivel de carácter autobiográfico de la novela:

(...) Yo parto de una vivencia. Hace dos años lo dejé todo, una relación maravillosa de seis años, parte de mi trabajo, mi casa, mi estabilidad. Me vine a Madrid con 200 euros, una mano delante y otra detrás, sin poder prácticamente pagar el alquiler. En eso me siento muy identificada con la protagonista, que además tiene un look muy

parecido al mío. Sin embargo, las otras dos protagonistas, Emily y Diana son un batiburrillo. Una mezcla de mis amigas, de mujeres que me inspiran, de mí, de personas que he conocido, etc. Hay partes que son reales –tanto en primera persona como anécdotas que me ha contado otra gente– y otras son totalmente ficcionadas (Freire Vales, 2020).

La génesis de Alicia la encontramos, por tanto, en Casquet, pero su desarrollo, su camino, es propio y ficcional. La historia de la protagonista comienza con su mudanza a Madrid tras romper con una relación de pareja instaurada en la monotonía que no la dejaba avanzar y que había adormecido sus aspiraciones sexuales y profesionales. También de oficio escritora, aún no había encontrado el impulso para publicar sus propias novelas, por lo que hacía de “escritora fantasma” para *influencers* de redes sociales, una tarea que solo generaba en ella aún más vacío existencial y ausencia de realización. Encontrará en Madrid, en su nueva vida, la inspiración y la fuerza necesarias para publicar por primera vez un libro, el libro que tenemos entre nuestras manos, *Zorras*, en el que cuenta, a lo largo de veintiséis capítulos, la historia de cómo conoció a sus dos únicas amigas, su salvación en una ciudad a la que llegó sola y herida, y también cómo se redescubrió a sí misma. Al final, se incluye un epílogo que nos sirve de introducción al siguiente libro de la trilogía, *Malas*, publicado en 2020.

Las chicas se conocen en el baño de una discoteca, cuando ellas, Diana y Emily, sujetan el pelo a una aún desconocida Alicia para que vomite, después de haber bebido demasiado para olvidar la vida que dejaba atrás en su antigua ciudad con Diego, su expareja. Este acto ya es significativo, y con él Casquet pretende hacer la primera apelación a las lectoras, que sabrán sin duda verse reflejadas en esas intensas y sororas conversaciones de baño de discoteca que todas hemos tenido con desconocidas. Pero la relación de estas tres chicas va más allá, por lo que deciden crear ese “Club de las zorras”, con sus ocho normas a imitación del original de *El club de la lucha*. La finalidad del club será la liberación sexual de sus integrantes, por lo que acompañan estas normas con una lista titulada “Las fantasías del club de las zorras”, donde el protagonismo lo tiene el sexo, pero también incluye otro tipo de experiencias como ir a un festival o probar la droga.

El inicio de la novela sucede, de hecho, *in media res*, cuando Alicia se encuentra cumpliendo una de estas fantasías: hacer un trío con dos hombres. La descripción explícita y el placer que tanto la protagonista como los dos otros participantes están sintiendo capta al lector desde la primera línea, contagiado por el entusiasmo de Alicia: “Soy la protagonista de una película porno. De porno molón, no del machista” (Casquet,

2020: 10). Ya apreciamos, también, desde las primeras páginas, el tono feminista que va a tener esta novela, y las aclaraciones que la autora hará para que esta línea de pensamiento quede bien clara en cada capítulo, sin que sea esta una novela de tesis ni ideológica. Simplemente, sus protagonistas son todas feministas, se liberarán progresivamente y hablarán sin tapujos del sexo desde la perspectiva femenina y criticarán algunas de las opresiones causadas por el patriarcado, aunque sea de manera implícita (aquellas opresiones del patriarcado del consentimiento citado en el segundo apartado).

Por su parte, el segundo capítulo genera un notable contraste, pues narra la escena cotidiana de una pareja instaurada en la rutina y una mujer que ya no disfruta del sexo monótono: “Diego tiene la capacidad de quitarle la magia al sexo” (Casquet, 2020: 13). Y así se acentúa la diferencia entre el primer capítulo, en el que: “los gemidos de la sala hacen eco y forman parte del nuevo hilo musical” (Casquet, 2020: 9); frente al segundo, cuando: “suenan de fondo los gruñidos de este apareamiento digno de algún documental soporífero de esos que te inducen a la siesta un domingo por la tarde” (Casquet, 2020: 14). Alicia decide cortar con todo, y ese “polvo” será el último que eche con Diego. Se muda a Madrid y allí sucede lo que ya hemos contado, conoce a Emily y Diana y comienza su aventura como “El Club de las zorras”.

Pero, lo importante, ¿cómo encaja el feminismo en esta obra?, ¿en qué sentido se habla de liberación sexual o supone un referente en este sentido para las posibles lectoras? Como adelantábamos, el feminismo es la base esencial sin la que no pueden entenderse ninguno de los personajes, especialmente las tres chicas, y esa ideología subyace en ellas y mueve sus actos y su pensamiento. Pero, además, también encontramos pasajes que podríamos denominar explícitos en cuanto a su carga feminista. Por ejemplo, cuando hablan de las relaciones heterosexuales de las protagonistas, algunas marcadas por la violencia machista. Una muestra viene de la propia Alicia, cuando nos habla de la relación de celos y control que vivió con Raúl, que “era una vorágine de control, pesadillas, celos y requisitos” (Casquet, 2020: 16) ante el que se sentía “sometida” (Casquet, 2020: 16). También era parecida la de Emily con James, al que describe como violento, controlador y rencoroso: “Se volvió loco. La emprendió a golpes con la pared, chilló muchísimo y estuvo una semana sin hablarme” (Casquet, 2020: 95). Además, cuando, en este caso, Emily describe a James simplemente como una persona “con mal carácter”, la autora no duda en intervenir y aclarar: “¿Mal carácter? ¿Desde cuándo a la violencia se le llama mal carácter?” (Casquet, 2020: 95). Y continúa desde la voz de Alicia con una reflexión

impactante y que pretende calar en cualquier lectora que se pueda sentir identificada con este tipo de maltrato, y hacerla reaccionar utilizando esa segunda persona apelativa:

Conozco la adicción que generan los tíos como él. La jaula que crean (...) El control sobre tu vida. La dependencia emocional (...) La autoestima por los suelos. La falta de un 'te quiero'. El exceso de 'perdóname'. Normalizar. Un día te empuja. Otro día te cierra la puerta. Y acabas por permanecer callada y quieta. Muerta de miedo (...) Y tú ahí dentro, tan dentro que no te encuentras. (...) Entre recuerdos, gritos y llantos. No estás, aquí ya no queda nada de ti (Casquet, 2020: 96-97).

En la misma tónica, cuando las amigas deciden descargar la aplicación de *Tinder* para ligar y facilitar el cumplimiento de su lista de fantasías, Emily tiene una mala experiencia con un hombre rico que, de manera muy soberbia, la trata de inferior e incluso le afirma que para estar con él debería dejar su trabajo: “Te puedo dar todo lo que siempre has deseado. Soy muy rico y tengo la vida resuelta (...) Solo tengo una condición: disponibilidad total. ¿Tú dejarías tu trabajo por mí?” (Casquet, 2020: 190). Ante ello, se activa el resorte feminista de Emily, que cuenta cómo reaccionó: “(...) así que me levante, le dije que debía salir de su caverna y descubrir el mundo que le rodeaba. Que las mujeres somos independientes, no esclavas y sumisas” (Casquet, 2020: 191).

El tema de *Tinder*, en concreto, como red social para ligar, y las malas experiencias que viven los personajes femeninos a raíz de su uso, estará también presente en Lyona (2019) y Duval (2020), como veremos en sus correspondientes apartados. Este pasaje en el que las chicas experimentar con la red social de ligues da pie a la reflexión sobre otras problemáticas, también denunciadas a menudo desde el movimiento feminista, como la negación de muchos hombres a usar preservativo en las relaciones sexuales. Esto es lo que cuenta Emily sobre otra de sus citas: “Todo genial hasta que llegó el momento de follar e insistió en no ponerse condón. ¿Qué puto problema tendrán los tíos con el condón? Me pone enferma” (Casquet, 2020: 193). La experiencia de Alicia con *Tinder* es muy diferente, pues gracias a la aplicación conoce a Ricardo, un hombre con el que practicará BDSM¹⁵ de manera consentida y que la hará redescubrir sus fuentes de placer y sentirse respetada y deseada en todo momento.

Otra de las polémicas feministas que se denuncian en *Zorras*, al igual que hará Duval (2020), es el hecho de que las mujeres paguen menos para entrar en la discoteca, al ser

¹⁵ Como explica a Alicia el propio Ricardo: “El BDSM es el conjunto de siglas asociadas a varias prácticas. La B es de «bondage»; la D, de «disciplina»; DS, de «dominación/sumisión», y SM, de «sadomasoquismo»” (Casquet, 2020: 170)

utilizadas como un reclamo para los hombres, que, realizado el acto de haber pagado más, se sienten con el derecho de mirar y tocar a las mujeres sin su consentimiento: “Pagamos diez euros cada una porque somos chicas. ‘Discriminación positiva’ lo llaman. ‘Si eres un tío, pagas cincuenta. Una pareja, sesenta’, nos dice la chica de recepción. Allí somos el anzuelo, la carne, la presa, el objetivo” (Casquet, 2020: 217). Esto se relacionaría de manera directa con la manera en la que, como señalábamos en su correspondiente apartado, citando a Maquieira (2008: 181-182), los roles de género y los estándares de belleza crean un único y principal objetivo en la mujer como origen de la atracción masculina, reduciendo su papel en cualquier ámbito a ser objeto de la seducción del hombre.

En *Zorras* también se habla sobre otros aspectos de la sexualidad femenina, como la menstruación, aunque no se hace de forma reivindicativa, sino simplemente como parte de la rutina femenina: “Me ha bajado la regla y tengo el cuerpo en otra fiesta, una organizada por Quentin Tarantino. El ibuprofeno y las compresas son los invitados especiales.” (Casquet, 2020: 183). Ni siquiera es algo que se intente normalizar, o al menos quitar esa imagen de “suciedad”, porque cuando Alicia está inmersa en la práctica de BDSM con Ricardo, por un momento sale de la excitación por este motivo: “Pienso en si se verá el hilo del tampón a través de las bragas” (Casquet, 2020: 201).

Sin embargo, sí que habla desde un tono más reivindicativo de otras problemáticas relacionadas con los órganos sexuales femeninos, como los orgasmos. Diana es un personaje reprimido por su familia católica, y nunca ha tenido un orgasmo, porque, como ella misma afirma, la presión social y familiar le son insoportables, y la han frustrado sexualmente durante años:

—Tengo veinticuatro años y no he tenido un orgasmo. —Eso da igual, Diana. —No, no da igual. Quiero tenerlo, pero no me dejan. —¿Quiénes? —La educación, los fantasmas que rondan mi cabeza, la culpabilidad, la religión, mis padres, la presión por llegar a ser una empresaria de éxito y mantener el estatus. El miedo. La opinión de los demás. Sé que en mi interior hay otra persona. Soy otra (Casquet, 2020: 84).

Lejos de juzgarla, sus amigas la comprenden y la ayudan a lograrlo, aconsejándola e incluso comprándole un juguete sexual. Este pasaje puede llegar a ser muy útil en cuanto a representación y liberación de tabús sobre la edad a la que una mujer puede descubrirse sexualmente, o incluso a si en realidad se ha tenido o no un orgasmo, algo que no todas las mujeres saben identificar o de lo que dudan. En este sentido, se relaciona directamente con ese tono didáctico sobre el orgasmo femenino y los tipos de estimulación que pueden

llevar a su consecución por parte de Lyona en *Sex ¡Oh!* (2019), como veremos en su apartado.

En esta misma tónica, también es destacable el carácter técnico y descriptivo de algunos episodios de la obra de Casquet, en los que se habla sobre sexualidad en un tono también con cierta didáctica. Por ejemplo, cuando Diana consigue su primer orgasmo, que viene acompañado de un *squirt*, y, ante el desconocimiento de este suceso, las chicas deciden buscar información en Internet. Los datos que Casquet introduce sabiamente están destinados a generar ese conocimiento y comprensión también en las lectoras, que, sin saberlo, están leyendo, a través de la inocente conversación entre amigas, información científica sobre el *squirt*:

—Parece que no está muy claro. Es uno de los grandes debates de la sexología. Mirad, en este artículo hablan sobre ello. —¿Y qué dicen? —«Existen varias hipótesis. La más consolidada explica que el *squirt* sería un desajuste de la hormona vasopresina...» —¿La qué? —La hormona vasopresina. Por lo visto, es la encargada de retener el agua en los riñones. (...) —Resulta que la vasopresina tiene una función de retención y reabsorción de los líquidos. Está conectada con el sistema nervioso central. Vuelvo al artículo anterior. —«... encargada de retener el agua en los riñones.» Vamos, que es pis. Sin embargo, otros estudios recientes señalan que, pese a ser parecidos en su composición, hay una diferencia importante entre ambos fluidos: el *squirt* contiene PSA. La orina no. (...) (Casquet, 2020: 103-104).

De hecho, Casquet hace un guiño al lector, poniendo como autora de ese artículo que leen las chicas nada más y nada menos que a ella misma, añadiendo un toque irónico al texto, en referencia a las críticas que suele recibir por su activismo:

Busco la autoría de la noticia para averiguar cómo alguien puede salir en un medio de comunicación metiéndose los dedos. Noemí Casquet. Quién es. —Es de una periodista especializada en sexualidad. —¿Periodista? Vaya zumbada —suelta Emily. —La gente no sabe qué hacer para llamar la atención —comenta Diana. (Casquet, 2020: 103).

También representativo en este sentido, y siguiendo con Diana, es la descripción que hace de su físico, que ella rechaza pero sus amigas admiran, y desde luego no le es un impedimento para cumplir sus fantasías y tener una vida sexual activa. Así habla Alicia de ella: “Está espectacular (...). El vestido es de licra y se le pega a las caderas y a la cintura. Se le nota la barriga. Ella ha comentado en varias ocasiones que es lo que más odia de su cuerpo. Y yo creo que es lo que más me gusta (...). Está buenísima” (Casquet,

2020: 238). Y no se queda solo ahí, sino que habla explícitamente de la normatividad, que critica por impedir a su amiga ver lo verdaderamente bella y sexy que es:

Su cuerpo no es normativo. Pero deberíamos plantearnos quién dicta esa norma y cuándo la aceptamos nosotras, porque yo no lo recuerdo. Diana es negra, con curvas, tetas grandes y buen culo. Está muy lejos de los modelos que se asoman a los escaparates de cualquier tienda. Lejos de las actrices del porno que se ve en internet. Lejos de las protagonistas de las películas de Hollywood o de cualquier novela. Ella está lejos de ser el estereotipo y muy cerca de ser el tópico. Lucha constantemente con sus formas, sus tallas, su color y con las miradas. No puedo saber qué se siente siendo ella, pero no debe de ser fácil (Casquet, 2020: 238).

La naturalidad con la que la autora trata los piropos y, a la vez, la crítica a los estándares de belleza y su imposición de una normatividad estética hace que, de nuevo, este ataque al sistema patriarcal quede subyacente en una conversación de amigas o una reflexión aparentemente personal e individual, pero que atañe en realidad a toda la sociedad al completo. Esa es la magia de *Zorras* y de la escritura de Noemí Casquet, capaz de sorprender a la lectora que, ingenua, se acerque a la trilogía con el ánimo de leer una simple novela erótica. *Zorras*, *Malas* y *Libres* forman una historia completa y compleja con unos personajes que se alejan de los dictámenes de la sociedad para encontrarse a sí mismas y reconectar con su placer y sus aspiraciones.

La redacción de Casquet anima a la participación y la implicación de los lectores en la historia que tienen delante, las preguntas constantes, dirigidas en segunda persona a un receptor desconocido, que no sabemos si somos nosotros, los lectores, o la protagonista:

¿Madrid? Quizá. Pero ¿y él? ¿Quién? Diego. ¿Qué? El dolor. ¿Más? Sí, mucho más. Se pasará. O no. ¿Y tú? ¿Y yo? Sí, tú, ¿qué pasa con tu vida? Mi vida, ¿cuál? No recuerdo la última vez que me lo pasé tan bien. Lo sé. ¿Entonces? Tal vez. Decide. (...)¿Qué quieres? Las ganas de volver a sentir. ¿El qué? Volver a gritar. ¿Eso? Ser dueña de mí misma. Follar. Sí, joder, follar con ganas y sin excusas, sin obligación relacional. Soñar. Soñar despierta y apostar. Apostar por los proyectos y volver a empezar. Ser. Estar. Sin el piloto automático, sin querer dormir. A ti. A mí. Sé libre. Quizá Madrid es el lugar. ¿Qué lugar? El lugar donde los sueños van a parar. ¿Es? (Casquet, 2020: 28).

Este estilo directo e incisivo, dirigido a cuestionar nuestros principios preconcebidos sobre la feminidad y el sexo, se hace una invitación a la participación explícita cuando, en la última página del libro, la autora incluye una hoja con líneas en blanco titulada “Mi lista de fantasías”. La búsqueda de esa implicación del lector, y en concreto, de las

lectoras, será una constante en las autoras analizadas en este trabajo, como iremos viendo. Saben que su público es mayoritariamente femenino, y quieren hacerlo partícipe de una historia que, en demasiadas ocasiones, se convierte en un reflejo de las opresiones que todas, por el hecho de ser mujer, hemos vivido alguna vez, o conocemos de cerca.

En definitiva, la novela de Casquet tiene como objetivo generar una reflexión y un replanteamiento sobre la sexualidad de las lectoras, para que vivan el proceso de las protagonistas de “El club de las Zorras” y las acompañen en él. Ellas explorarán todos sus límites físicos y mentales para descubrir sensaciones hasta entonces desconocidas, y vivir experiencias que las cambiarán para siempre. Ya cambiaron, sin saberlo, el día que se conocieron, cuando empezó su camino hacia la liberación. Noemí Casquet consigue, a través de esta novela erótica, donde, por supuesto, predominan los pasajes sexuales, y el sexo está presente en todas y cada una de las páginas, construir unos personajes profundos y complejos, y, sobre todo, feministas, inclusivos, comprensivos, reivindicativos, libres, que seguirán evolucionando en las otras dos entregas de la trilogía. Alicia, la protagonista, es un personaje potente que estalla contra todo, y su proceso de liberación, que vivimos en primera persona, llega a la narrativa española contemporánea para instaurarse como un referente femenino tan imperfecto y tan reconocible, que es capaz de reflejar el ansia de libertad universal de la mujer moderna.

Crítica y ácida contra la sociedad y sus prejuicios, Alicia queda lejos de ser un referente feminista, pero desde luego sí es un referente femenino, del que podemos admirar su capacidad de decisión y fortaleza, aunque no sea desde el activismo explícito. Porque Casquet logra hacer algo, en cierto modo, más complejo y valioso que una tesis o un ensayo sobre feminismo, como hará también Duval en *Reina*, al introducir sus reivindicaciones personales de manera natural e implícita en un género narrativo destinado tradicionalmente al placer y al entretenimiento. Así de firme habla Alicia, y sus palabras, tras las que se esconde la voz de Noemí Casquet, que critica al sistema patriarcal que ha logrado instaurar, tanto a ella como a su personaje, en una rutina con la capacidad desmoralizante de apagar todos sus sueños y anhelos, resuenan como un lema en la memoria del lector que las descubre:

Hay una línea que separa lo correcto de lo incorrecto. Es delgada, apenas se ve. Está trazada por los que siendo ratas se creen dioses. Los mismos que nos hacen pecar y adorar. Los que señalan. Los que oprimen. No lo hagas, ya lo hago yo. Yo decido por ti; tú solo déjate llevar. La ignorancia es la manzana prohibida. La que mordemos, la que nos condena a la muerte en vida (...) Tu mente les pertenece (...)

Te adentras en las sombras del sistema. Él te alimenta. Yo lucho por agarrarme fuerte a esta raíz que me sostiene. La consciencia. Miles de personas se desploman detrás de ti. Vendes tu alma por el desconocimiento. (...) Por qué. Supongo que cuando tomas conciencia ya no hay vuelta atrás. Como cuando empiezas a ver. Puedes cerrar los ojos, pero jamás volverás a ser ciego (Casquet, 2020: 93-94).

4.2. Novelas gráficas: *Sex ¡oh!* (2019) de Lyona y *La mala leche* (2020) de Henar Álvarez

En este apartado analizaremos dos novelas gráficas con muchos aspectos en común y otros tantos que las diferencian. En primer lugar, está, por supuesto, el carácter gráfico, donde las palabras de las autoras se intercalan con imágenes de igual o mayor importancia que el propio texto. Mientras que el libro de Henar Álvarez, *La mala leche*, tiene un formato que identificamos rápidamente con el cómic tradicional, el de Lyona (seudónimo artístico que adopta Marta Puig), *Sex ¡Oh! Mi revolución sexual* es más bien un libro ilustrado, en el que las imágenes acompañan a los textos para aclarar o resaltar los conceptos que se tratan en la obra. Esto está muy relacionado con el objetivo y la perspectiva aplicada a ambas novelas. Como desarrollaremos en el análisis de cada una, mientras que la de Henar Álvarez tiene un contenido mucho más ficcional y literario, el de Lyona es más divulgativo y reflexivo.

Otro aspecto que tienen en común es la temática sexual, donde el sexo es el protagonista, pero, de manera original, desde la perspectiva femenina, y en concreto, feminista, dado que esta es la línea de pensamiento de ambas autoras. En el caso de Lyona, el sexo es el protagonista de manera explícita y está presente en todas y cada una de las páginas. En el caso de Henar Álvarez, está introducido como un elemento esencial en su narrativa seudoficcional, pero junto a otros temas de reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad, como la maternidad o el matrimonio. Otro punto de encuentro entre ambas novelas es el punto de vista del narrador, que es en primera persona y se corresponde con la voz de la autora, rompiendo la barrera de la ficcionalidad e introduciendo el pensamiento y las vivencias sexuales de las mismas en la obra. En el caso de Lyona, estas vivencias se complementan con datos históricos o científicos sobre el tema que trata en cada momento; mientras, en el de Henar Álvarez (también llamada “Nani”, su seudónimo de cómica), la frontera entre la vivencia real y la ficción es mucho más difusa, algo que aprovecha la autora para crear, a raíz de sus experiencias, una historia que se nutre de la mezcla entre realidad y ficción.

Hay una diferencia estructural entre ambas y es la división en capítulos. Mientras que en *La mala leche* de Álvarez los siete capítulos están claramente numerados y separados entre sí, en *Sex ¡Oh!* de Lyona la organización es continua, y si bien contiene títulos que aclaran la temática a tratar en las páginas que los siguen, no se hace una división, ni está del todo claro dónde empieza o acaba cada uno, sino que se van intercalando y sucediendo según convenga al hilo narrativo.

4.2.1. Análisis de *Sex ¡Oh! Mi revolución sexual* de Lyona

La primera de estas novelas que analizaremos es la de Lyona, pero primero hablaremos un poco de la autora. Lyona, o Lyona Ivanova (Esparreguera, 1979), como conocemos a Marta Puig en el ámbito artístico, se dedica a la ilustración y el diseño gráfico, por lo que en su obra los dibujos son especialmente significativos y la simbiosis con el texto es total en este sentido. A través de sus dibujos consigue transmitir un mensaje completo de empoderamiento femenino y liberación sexual, dando estos aún más potencia a sus palabras ya firmes de por sí. Su primera obra de redacción e ilustración propia es *Mis primeros primeros besos* de 2014, en el que continúa la trayectoria de sus ilustraciones previas en obras de temática infantil, que se alargará hasta la sorprendente publicación en 2019 de *Sex ¡Oh!*, dirigido principalmente al público adulto, obra en la que habla sin tapujos de las problemáticas asociadas al deseo femenino partiendo de su experiencia propia, que combina con un tono general, objetivo y didáctico.

Sin embargo, el camino que seguirá la autora en *Sex ¡Oh!* ya venía en parte marcado por esa primera publicación, *Mis primeros primeros besos*, donde se propone desmitificar los besos y normalizarlos ante la mirada infantil y adolescente que se acerca a ellos desde la ignorancia que concede la ausencia de educación afectivo-sexual en el entorno familiar y educativo. En *Sex ¡Oh!* se va un paso más allá, y lo que se pretende es derribar los mitos que afectan al plano más sexual, pero igualmente universal: la menstruación, el orgasmo femenino, el clítoris, la masturbación, el primer contacto con el sexo... Todo ello lo hace a través de la fusión entre experiencia personal, individual y subjetiva; y referencias históricas, biológicas y artísticas, que aportan a su obra un equilibrio perfecto destinado a la identificación de las lectoras y el reconocimiento común de las opresiones y carencias a las que hemos sido confinadas a lo largo de la historia, y que seguimos viviendo en nuestro día a día. Como adelantábamos, el libro no tiene una estructura clara, posiblemente dada su lectura tan ligera y amena, donde el protagonismo lo tienen las ilustraciones, acompañadas de breves textos, que en contadas ocasiones se convierten en

textos a página completa. Sí que hay una cierta división “temática”, y títulos en algunas páginas, pero no son, en ningún caso, temas cerrados, y se van combinando y retomando constantemente, de modo que ni siquiera hay numeración en sus páginas.

A continuación, comentaremos todos estos temas que, como decimos, aparecen poco delimitados, pero son identificables. La novela comienza con el supuesto de que la protagonista se descarga la aplicación de citas *Tinder* (como decíamos, se reiterará aún en otra autora más, Elizabeth Duval), con el objetivo de animar su vida sexual. En este apartado ya hace uso de una de las técnicas que se repetirán a lo largo de la obra, y que también hemos anunciado como común a varias de estas autoras, a la hora de implicar al lector, a través de la apelación de la segunda persona del singular: “(...) ahora existe *Tinder*. Un amigo te anima a abrirte un perfil. Ahora solo quieres pasártelo bien. Mil posibilidades se abren ante ti -¡Voy a follar como una cosaca!-” (Lyona, 2019)¹⁶. A raíz de sus experiencias en *Tinder*, trata el primero de los temas del libro: la depilación, relacionada directamente con la pérdida de deseo masculino y la incompreensión por parte de la mujer que se ve abocada a la depilación sin que sea su motivación propia el motor de dicho acto. Así, nos cuenta cómo, tras una experiencia sexual en la que el hombre le exigió rasurarse por su propia excitación, llega el momento de incredulidad y, en cierto modo, el daño en la autoestima: “Así que tú, tu felpudo y tus restos de dignidad os vais a la cama (...) estás en shock y ni se te pasa por la cabeza masturbarte” (Lyona, 2019). Los estereotipos de género han hecho su efecto, al eliminar del terreno sexual la realidad de la existencia de vello corporal, tal y como señalaba Dolera (2020) al hablar sobre depilación en el segundo apartado del trabajo.

A continuación de esto enlaza el siguiente tema, que es en realidad el gran tema de la obra: el placer femenino. El placer femenino será explorado en la obra desde perspectivas muy diversas: cómo se vive desde el punto de vista femenino, desde el masculino, desde la medicina, la historia... En esta ocasión, comienza por plantear cómo la concepción del amor romántico anula este deseo y este placer femenino, que quedan desplazados y relegados a ser satisfechos, si eso, puntualmente y por casualidad, en pos del amor y el cariño a la pareja masculina. Ante esto, hace Lyona una reflexión íntima, pero, a la vez, universal:

En mis anteriores relaciones siempre llegaba un momento en el que no me importaba estar plenamente satisfecha sexualmente, mientras él lo estuviese, porque “le

¹⁶ El libro no tiene numeración en sus páginas, por lo que, para facilitar su consulta, lo hemos analizado siguiendo el orden de la narración.

quería”. El puto amor romántico que nos anestesia. Pero en el momento en el que me propuse disfrutar del “solo sexo”, me di cuenta de que no obtenía demasiada satisfacción. Me di cuenta de que había reprimido mi placer, pero ¿solo me pasaba a mí? (Lyona, 2019).

A raíz de esta reflexión, explica desde una perspectiva sociológica cómo el sexo ha estado tradicionalmente definido, tanto en la sociedad como en la ciencia, desde el punto de vista masculino, igual que señalaba Varela (2018). Así, el control histórico de la sexualidad femenina permitía a su vez controlar la vida y la mente de las mujeres dentro del marco del modelo heteropatriarcal: “De esta manera se domina a la mujer, haciéndole creer que debe entregarse a los demás; manteniéndola al margen de otros roles sociales” (Lyona, 2019). Contra esto, la autora defiende la educación sexual en las escuelas y en los medios frente a la hipersexualización generada en los adolescentes, que tienen el porno como fuente de información sobre el sexo: “Aunque vivimos en una sociedad hipersexualizada, estamos rodeadas de tabúes y mitos que impiden a las mujeres disfrutar plenamente de su sexualidad. La clave para romper todo esto es la educación sexual” (Lyona, 2019). En este sentido, como adelantábamos, encuentra relación con esa descripción que hemos rescatado en el segundo apartado de Valera sobre la medicina y la farmacología como “el colmo del androcentrismo” (Varela, 2018: 284), poniendo Lyona ejemplos concretos de este desconocimiento y prejuicio absoluto instaurado sobre la sexualidad femenina, como los casos de “histeria femenina” tratados mediante masturbación clínica, que señalaremos más adelante (Lyona, 2019).

Continúa su crítica dirigida ahora hacia la industria pornográfica y su tradición masculinizada, dirigida por y para el disfrute del hombre, a la vez que defiende el porno feminista, que según Lyona es “superpositivo para la mujer, ya que en él deja de ser un mero objeto y pasa a ser sujeto activo” (Lyona, 2019). Toda esta crítica se acompaña de unas ilustraciones metafóricas en las que la protagonista aparece subida a un coche, haciendo referencia a una cita de la actriz y activista Jaamela Janil que recoge la autora, que es la siguiente: “Aprender sobre sexo con el porno es como aprender a conducir con *2 fast 2 furious*” (Lyona, 2019). Además, la autora reflexiona sobre cómo los hombres también se verían liberados en cierto modo gracias a la educación sexual, que les permitiría conocer en profundidad el origen del placer femenino y descubrir nuevas fuentes de su propio disfrute. Del mismo modo, esta educación sexual se plantea como una “herramienta fundamental para prevenir la violencia machista y los abusos sexuales” (Lyona, 2019).

A continuación, una ilustración de la protagonista subida a un iceberg en un mar rosa¹⁷ nos abre un nuevo “capítulo” de temática totalmente distinta y mucho más concreta: el clítoris. Primero, la autora nos cuenta cómo descubrió de pequeña este órgano y el placer que llegaba a generarle, aunque fuera desde el desconocimiento y la estimulación por instinto, y llega hasta su edad adulta, cuando descubre la estructura y funcionamiento completa de esta parte de su cuerpo. Lo ilustra con unos dibujos de carácter biológico¹⁸ que explican cómo es el clítoris, su extensión, y su posición con respecto al resto del aparato genital al completo, destacando la cualidad del clítoris como órgano destinado exclusivamente a la generación de placer. Por este motivo, según indica la autora, al no interesar en la función reproductiva, se explica que no se estudiara el clítoris en sí mismo hasta la llegada de 1998 con Helen O’ Connell. Esto da pie a Lyona para enlazar un apartado que denomina “Breve historia del clítoris”, donde habla de la concepción de este desde la antigüedad hasta 2017, cuando se alcanza la representación auténtica del clítoris en los libros de texto, pasando por varias épocas y personajes históricos reconocidos, como Freud o Master y Johnson.

La representación del clítoris y su historia lleva a la afirmación más poderosa y reiterativa del libro: “el placer es poder” (Lyona, 2019), que aparece en un bocadillo que sale de nuevo de la boca de la protagonista, que adquiere la pose de una superheroína con una capa y el puño en alto. La explicación de esta afirmación, que se transforma en un lema, se encuentra en la cita que hace de Naomi Wolf, que estableció una relación entre el cerebro y la vagina, y entre los orgasmos y la liberación de dopamina y oxitocina, que “nos hacen más creativas, seguras y poderosas” (Lyona, 2019).

Tras este apartado, cambia de nuevo radicalmente de tema para pasar a hablar de la “mujer en imágenes”, es decir, la representación artística de la mujer en pintura, literatura, cine, publicidad... que se polariza entre dos supuestos: o virgen, o puta, y siempre en relación con un hombre, no como seres individuales. Para ilustrar la falsedad de esta representación pública, la autora ilustra en dos páginas “lo que vemos” y “lo que no vemos”, siendo estas últimas imágenes (vulvas con vello, cuerpos no normativos, sexo en la vejez...) las que nos pueden hacer sentir representados y empoderados (Lyona, 2019).

Esto le sirve de enlace, a través de una referencia cinematográfica, para el siguiente apartado, que comienza con una ilustración¹⁹, cuyo ciclo cerrará al final de la obra, en la

¹⁷ Ver Imagen 1. en el Anexo I

¹⁸ Ver Imagen 2. en el Anexo I

¹⁹ Ver Imagen 3. en el Anexo I

que aparece la protagonista vestida de exploradora y que se encabeza con el siguiente título: “En busca del placer perdido” (Lyona, 2019). Este apartado es uno de los más especiales de esta novela gráfica, pues da incluso unos pasos sobre cómo realizar la masturbación femenina, y pide la colaboración de las lectoras, para que observen sus vulvas y las dibujen, dejando un espacio en blanco para ello al lado de la representación de su propia vulva (de nuevo, una apelación, esta vez aún más directa, como haría Casquet al final de *Zorras* con esa lista de fantasías en blanco). El tema de la masturbación trae a colación otro subapartado, sobre el origen y la historia de los consoladores, desde su uso médico como tratamiento frente a la “histeria femenina”, que ya hemos mencionado, hasta su uso lúdico actual. Profundizando en la temática del placer, incluye otro dibujo de la protagonista de cuerpo entero en el que invita de nuevo al lector a marcar sus zonas erógenas, más allá de los órganos sexuales, defendiendo un lema: “el placer está en todo el cuerpo” (Lyona, 2019). Especialmente, defiende que se marque el cerebro como zona erógena, pues en el siguiente apartado hablará de la importancia del contexto y la comunicación en las relaciones sexuales. Todo este apartado es una invitación constante a luchar por el placer propio frente a los tabúes y los miedos.

El clímax de apelación al lector, alcanzado con ese “lucha por tu placer” (Lyona, 2019) es aprovechado para hablar sobre los grandes mitos de la sexualidad femenina, como el olor de la vagina, la menstruación, el *squirt*, la eyaculación, los “pedos” vaginales, el uso y la variedad de anticonceptivos, las ETS e ITS y las disfunciones sexuales femeninas. Todo ello lo hace desde una perspectiva educativa, siendo este el apartado más objetivo y didáctico del libro, en el que describe exhaustivamente a la vez que ilustra cada uno de los conceptos que trata.

La vuelta a la subjetividad es tomada por Lyona desde la narración de su primer encuentro sexual. En esta ocasión, al contar una historia, utiliza el formato “cómic” de viñetas que cuentan con un hilo temporal en el que nos expone cómo tras años de relación, acabó “perdiendo la virginidad” con un desconocido, y lo pasó realmente bien, lo que le lleva al rechazo del amor romántico como mito represor del placer individual.

Por último, para cerrar la novela, retoma el lema del poder del placer femenino como fuente de mayor inspiración y liberación de la mujer, lo que explica el hecho de que hubiera sido relegado a un segundo plano, o incluso condenado históricamente, dado el deseo tradicional de someter a la mujer y cortar sus ansias de conocimiento y creación.

Es aquí donde se retoma la ilustración²⁰ de la protagonista aventurera que, tras superar varias pruebas, alcanza el gran “tesoro” que tantos años le ha costado redescubrir: su propio placer. Finaliza el libro con la siguiente afirmación, de enorme potencia, y fuerte capacidad apelativa para las lectoras: “el placer nos da poder, nos hace más fuertes, más felices, más libres”.

En definitiva, de la lectura de *Sex, ¡Oh!* de Lyona una sale con muchos aprendizajes, en todos los sentidos. Aprendes a reflexionar sobre la universalidad de tus experiencias personales, que te lleva al rechazo al sistema heteropatriarcal instaurado históricamente por las diferentes instituciones públicas, dominadas por hombres. Aprendes, también, a conocerte y quererte un poco más a ti misma, y a valorar la diversidad de cuerpos y realidades sexuales que no paran de crecer y autodeterminarse. Aprendes, en general, sobre lo que implica ser mujer y lo que implica tener órganos sexuales femeninos²¹, sobre cómo tratarlos y explorarlos, sobre cómo liberar tu sexo y tu mente, y, poco a poco, intentar hacer de este acto liberador algo social y estructural, y no un acto individual.

4.2.2. Análisis de *La mala leche* de Henar Álvarez

Nos centraremos ahora en *La mala leche*, de Henar Álvarez (Madrid, 1984). Henar es guionista y cómica, siendo esta su principal labor actual, y que mayor fama le está otorgando, gracias a su colaboración en programas de gran audiencia como *Buenismo bien* o *Estirando el chicle*. En ambos hace una reivindicación constante del papel regenerativo de las mujeres dedicadas a la comedia, que están invadiendo los espacios que tradicionalmente les han sido negados. Este movimiento en alza de cómicas rebeldes, feministas y activistas al que pertenece está transformando el panorama del entretenimiento en España. El público femenino está haciendo triunfar a estas mujeres que las representan al hablar con libertad plena sobre su vida y su sexualidad.

En su primera y única publicación, *La mala leche* (2020), encontramos una Henar Álvarez transfigurada en un personaje que se debate constantemente entre la realidad y la ficción, cuya fisura se evidencia en la alternancia de su apelación en la novela tanto como por su propio nombre como por su seudónimo como cómica, “Nani”. Así, esta obra supone un reto para el lector más curioso que se pregunta sobre el nivel de vivencia real volcada sobre la misma, ante lo que Álvarez no está dispuesta a arrojar luz, dejándolo en

²⁰ Ver Imagen 4. en el Anexo I

²¹ Sin que estos dos conceptos vayan necesariamente de la mano, como indica la propia autora, que hace una aclaración sobre el carácter no binario del género a mitad de la obra, cuando dice lo siguiente: “En el libro, cuando hablo de mujeres, me refiero a mujeres cisgénero que se identifican con su sexo biológico, pero hay mujeres transgénero (...) e intersexuales (...)” (Lyona, 2019).

el aire, como explicita en el epílogo a la novela: “Es una obra autobiográfica, aunque no literal. Todas las cosas que relato han sucedido en mi vida o en mi cabeza (...) He mezclado realidad y fantasía para contar la verdad sobre cómo convivo con el deseo después de haber parido y de haber pasado la treintena” (Álvarez, 2020: 140).

Por lo tanto, encontraremos en *La mala leche* las historias y reflexiones de una mujer adulta imaginativa que busca su camino de liberación sexual ante las trabas de la sociedad monógama y retrógrada y sus instituciones, como el trabajo o el matrimonio. Los relatos de la novela se escenifican en formato cómic, con una protagonista cuyos rasgos son idénticos a los de la autora, al igual que los de su marido y los de sus compañeros de trabajo, todo ello con tres únicos colores: rosa, blanco y negro. El dibujo es sencillo pero detallado, y hay algunas páginas en las que el formato cómic deja paso a una ilustración parecida a la de Lyona, con un carácter más descriptivo e imágenes sueltas que acompañan y ejemplifican lo dicho en el texto. Por ejemplo, esto sucede en la página treinta y cuatro, cuando habla de su vida sentimental y presenta a los hombres de su pasado; o en la cincuenta y ocho, cuando aparecen referentes femeninos, de nuevo con sus caras y nombres. Por tanto, el dibujo es menos esencial, en cuanto a complemento de la narración, que en Lyona. Además, el humor será un elemento clave en la novela, pues envuelve toda la trama, y está presente para rebajar el tono reivindicativo de la novela, que queda implícito dentro del terreno del lector que así quiera interpretarlo, buscando algo más allá del entretenimiento.

La novela se abre con una crisis de satisfacción sexual cuando el marido de la protagonista se niega a beber la leche de sus pechos. Aquí se abre por primera vez esa posibilidad de infidelidad que se convertirá en uno de los temas claves de la novela, al pensar Nani lo siguiente: “Teniendo en cuenta que él no quiere chuparme la leche y que yo no pienso tener más hijos, ¿se consideraría infidelidad que buscara a alguien que me lo hiciera?” (Álvarez, 2020: 15). Esto la conduce a una reflexión que podríamos considerar la primera de temática feminista o, al menos, carácter liberador y rebelde de la obra: “La leche les da asco, la sangre les da asco ¡Pero resulta que la mierda no les da asco! Solo quieren metérmola por el culo” (Álvarez, 2020: 16). Esto, de nuevo, se relaciona con lo comentado en el segundo apartado, de modo que, el rol de género de la mujer como un ente perpetuamente atractivo, ante el que, además, se desconoce su cuerpo y su funcionamiento biológico en profundidad, se idealiza y se eliminan de él los elementos “desagradables” en el imaginario popular, desterrándolos, en definitiva, del terreno sexual. Las siguientes páginas son una presentación de la vida de la protagonista:

su trabajo como guionista y colaboradora en un programa de radio, sus amistades, la relación con su marido, con su recién nacido y con su preocupación por un bulto en el ano que ella cree que es un tumor. Aparece entonces por primera vez un personaje clave, Gonzalo, un joven trabajador de la radio con el que acabará teniendo una aventura que provocará su reflexión en torno a la maternidad, la monogamia, o el placer femenino, entre otras muchas cosas.

Antes de alcanzar estas reflexiones, cuenta algunos hechos puntuales, como uno de sus intentos de aplicar la perspectiva feminista a sus propuestas artísticas. Para ejemplificarlo, escenifica el rechazo de su jefe a su proyecto para un documental sobre primeros caballeros (en contraposición a las habitualmente mencionadas “primeras damas”, esposas de los presidentes). Sin embargo, no ahonda demasiado en ello y se queda más como una anécdota de la novela, dispuesta a la reflexión propia de los lectores. La siguiente escena es en el hospital, visitando a su tía Salomé, a la que le queda una semana de vida y quien, ante tal situación, ha pedido ver a su amante, “Blasito”, sin importar los prejuicios de su familia o de su propio marido, presente. Es la propia Nani la que llama a este amante, y, de nuevo, deja la reflexión ante este hecho para el lector, no sin cerrar esta historia con una pregunta: “¿Acabaría yo como mi tía Salomé?” (Álvarez, 2020: 54).

La siguiente parte de la trama es en la que ya se convierte Gonzalo en personaje principal. Su infidelidad sí que viene acompañada de una reflexión, y es que la autora confiesa sufrir una especie de “mitomanía”, al admirar a lo largo de su vida a grandes hombres por los que se sentía atraída, lo que ahora provoca en ella un deseo de convertirse en el sujeto de admiración. Se pregunta entonces:

¿Dónde estaban las mujeres con prestigio cuando era niña: Emilia Pardo Bazán, Artemisa Gentileschi, Agnès Varda... En el colegio solo estudié santas y reinas y en casa solo me ponían pelis de princesas. ¡Qué cosa tan ridícula! Princesa, algo que solo se puede conseguir enamorando a un hombre y no estudiando una FP (Álvarez, 2020: 59).

Esto ya lo hemos comentado en el segundo apartado, al citar a Dolera y su crítica por la ausencia de referentes de éxito en el imaginario cultural femenino (Dolera, 2020: 70). La crítica de Álvarez se extiende unas cuantas páginas más, y ataca directamente a los “mensajes positivos” desde el amor romántico ejercidos ante una sola dirección, la masculina, que es la única que puede permitirse aquello de “la belleza está en el interior”, o “el amor no tiene edad”. Es entonces cuando, al intentar imponerse ella como sujeto de admiración, empoderada, surgen los prejuicios y los miedos, partiendo del físico, ante la

inseguridad que le supone la atracción de un chico tan joven y apuesto, en un subapartado que titula “Si Dios existe, tiene que ser un señor de cojones”. Al mirarse al espejo, Nani se pregunta sobre si será posible gustarle a Gonzalo con sus defectos físicos, y es entonces cuando aparece un “Dios” con la cara de Bertín Osborne²². La protagonista ataca directamente a este Dios inventado, y le dice: “(...) no tienes ni una pizca de misericordia. ¿Cómo es posible que nos hagas parir, pero para quedarnos embarazadas no sea imprescindible nuestro orgasmo? (...) ¿Y por qué no paren ellos? (...) ¿No podrían ellos eyacular una vez al mes con dolor? (Álvarez, 2020: 64-65). Estos mensajes, que surgen en un momento personal de Nani, llena de inseguridad y frustración, alcanzan en cierto modo la universalidad, y se convierten en una crítica explícita al no esperar respuesta de ese “Dios” que, inmediatamente, desaparece.

Lo siguiente que nos cuenta la autora es la primera cita de la protagonista con Gonzalo, al que lleva al Prado como una muestra de esa nueva faceta empoderada que tiene mucho que enseñar a un chico que se refleja en la obra como muy joven e inexperto. Esta cita acaba en la casa de los padres de Gonzalo, con una habitación extremadamente infantil y frases del tipo: “Mis padres llegan a las ocho. Tendremos que darnos prisa” (Álvarez, 2020: 83). Con esto vuelve a explicitar la superioridad de Nani sobre su amante. La escena sexual se representa de manera extensa en dos páginas completas, pero no se muestra nada demasiado explícito, como en toda la obra en sí, donde se censuran ciertas partes más allá de los pechos femeninos (algo que podemos interpretar como un intento de naturalizar la presencia de estos y alejar su imagen de lo exclusivamente sexual). En este sentido, Lyona, con unas ilustraciones mucho menos detalladas, sí se permitía el dibujar directamente los órganos sexuales de sus personajes.

Tras una visita al doctor, por su preocupación ante su supuesto tumor anal (todo lo relacionado con este tema de salud aparece hiperbolizado e ironizado), Nani cuenta su infidelidad a una amiga, que llama “Luci”, tras la que, dados los detalles de los dibujos y su charla sobre la publicación de una novela, posiblemente se encuentre la identidad real de Leticia Dolera, la autora ya mencionada en este trabajo. En esta conversación con su amiga, le confiesa su falta de remordimientos: “Tía, yo me siento mal por no sentirme mal. Es que me da igual. ¿Tendría que estar comiéndome la culpa?” (Álvarez, 2020: 95). Con ello critica Álvarez el moralismo desde el que la sociedad impone lo que está bien y lo que está mal, y qué actos nos deberían hacer sentir culpables. Ahora se ha encontrado

²² En referencia a la asociación popular que se ha hecho de este personaje televisivo con la masculinidad hegemónica, la imagen del “hombre apuesto” que conquistó a tantas mujeres en su época de auge.

con una amiga que no la juzga, dado su pensamiento que intuimos es también feminista (y más si tenemos la teoría de quién se trata), pero no con todas sus amistades le sucederá lo mismo. En una escena posterior, al contarlo a otra amiga, esta le responde: “¿Vas a romper tu familia por un *Satisfyer* con bíceps?” (Álvarez, 2020: 106). Es entonces cuando aparece el sentimiento de culpa de la protagonista que hasta ahora había quedado desplazado por la euforia del momento y por la comprensión de su círculo. Y es que realmente lo que más preocupa a Nani no es tanto su marido y sus sentimientos, sino su estructura familiar y su rol de madre. La idea que en la sociedad se tiene del rol de “madre” como el sostén emocional de la unidad familiar y como lazo de unión entre los hijos y el padre (cuyo rol es muy diferente y funciona bajo una presión muy inferior) choca con la de una mujer infiel y que rechaza la monogamia, y eso genera un intenso conflicto en la protagonista.

A raíz de esto, cuenta cómo con trece años sufrió una escena en la que, por su ropa “provocativa”, se convirtió en “la puta de la clase”, y explica cómo no quiere volver a sentirse así, lo que cierra con una reflexión sobre la Virgen María: “¿Qué esperamos de una sociedad tan hipócrita que hasta finge creer en la virginidad de su mujer más venerada?” (Álvarez, 2020: 107). Aquí rompe momentáneamente el hilo de su historia para introducir un pasaje ficcional sobre su interpretación de los hechos ante la concepción de Jesucristo y la necesidad de María de “inventar” toda la historia sobre el Espíritu Santo y la paloma²³. Tras esto, vuelve a su narración cotidiana, y nos muestra una escena en la que discute con su pareja por una infidelidad en el programa de *La isla de las tentaciones*, donde ella acaba defendiendo a la chica infiel frente a su marido. Este episodio se enlaza con una reflexión sobre la representación artística de la mujer infiel y de aquellas que salen con hombres más jóvenes y guapos, insertada en una conversación con su madre y su abuela, que, al establecer ella como sus referentes a Madame Bovary, La Regenta o Anna Karenina, le responden: “Todas con final trágico. Castigadas por sus creadores. Que quede claro cuál es el destino de una mujer infiel” (Álvarez, 2020: 115). Esto, sin embargo, no disuade a la autora en su intento de mostrar mujeres que, por su estatus de poder, eligieron parejas fuera del matrimonio o de una edad muy inferior, como Madonna, Britney Spears o Marujita Díaz. En los siguientes capítulos se muestra a la protagonista en su faceta más reflexiva e insegura, con dudas por lo que está haciendo

²³ Ya hemos mencionado también el segundo apartado, al hablar de la sexualidad femenina, sobre cómo la figura de la Virgen María es una muestra más, si no la más poderosa, de las expectativas impuestas sobre la mujer por los roles de género en la sociedad.

con su amante que le generan insomnio, y ante un marido ausente que la consuela vagamente.

La obra, aun alejada del activismo feminista, intenta normalizar algunas situaciones del cuerpo y la sexualidad de la mujer como, por ejemplo, la regla, o el vello corporal (a través de las ilustraciones este último). Todo ello aparece casi siempre rodeado por el humor “negro” y el tono fuerte que utiliza la escritora, como en la escena en la que le viene la regla en el metro y monta un numerito para que el revisor la deje pasar al baño, diciendo que es porque tiene cáncer de colon. Este humor, propio del carácter de la autora, está presente también en esa escena de “Dios” con la cara de Bertín Osborne, en el que, en realidad, se está hablando sobre los complejos físicos femeninos; o cuando habla de los mensajes positivos dirigidos a los hombres en el ámbito amoroso (“[Dicen] ‘La belleza está en el interior’. Pero ella se llama Bella y es monísima.” (Álvarez, 2020: 61). De nuevo, roles de género y su relación con los estereotipos de belleza: la mujer debe estar siempre perfecta, lista para ser el objeto de deseo del hombre.

Al acercarse el final de la novela, Álvarez nos muestra el “cierre” (porque se deja abierta la puerta a un reencuentro) de su relación extramatrimonial, provocado por los deseos de Gonzalo de tener algo serio, ante lo que Nani le responde que solo se acostó con él “porque me hacías sentir joven, atractiva y sexy (...) No quiero parejas abiertas ni movidas, me parecen bien los amantes, como se ha hecho toda la vida de Dios” (Álvarez, 2020: 133). *La mala leche* acaba con una escena en la que, tras un ataque de culpabilidad de la protagonista, que se siente mala madre, esposa, y estresada por el trabajo, su marido decide cumplir su fantasía y beber de su leche materna en una escena de reconciliación que da un tono circular a la novela. Sin embargo, Henar Álvarez no podía cerrar esta historia de manera tan “perfecta”, sino que añade su toque de humor ácido cuando frena a su marido y lo separa de su pecho al darse cuenta de que tiene un bulto en la axila. Vuelve la duda infundada sobre un tumor y se escucha un grito de Gonzalo, al que se suma el bebé, que hasta entonces dormía plácidamente, llorando.

La novela de Henar Álvarez se convierte en un torbellino de ideas y vivencias que atacan al lector y no lo deja indiferente. Sin exponer sus ideas de manera explícita ni guiar al lector a conclusiones de ningún tipo, la autora consigue generar un espacio de entretenimiento, pero también de reflexión, sobre cuestiones que trata el feminismo contemporáneo como el sexo cuando la mujer es mayor que el hombre, las fantasías de poder, la monogamia y la infidelidad, los roles de género y como afectan a su papel como mujer y madre, su sexualidad limitada por la presión social, o la menstruación.

Es la novela de Álvarez una historia individual que contiene, a su vez, tintes universales, ante la que es imposible no sentirse identificada, aún más cuando se sabe autoficcional, pues en el terreno del pensamiento es relativamente sencillo haber vivido las mismas experiencias que la autora. Como mujer, como esposa, como trabajadora y como madre, Henar Álvarez alza la voz y nos muestra un pequeño fragmento de su vida y de sus pensamientos, de esos que tanta falta hacen y que vienen en este siglo para liberar a la mujer de las clásicas historias que ya no la representan, de, como ella misma señala, Bovarys y Kareninas. Da igual lo identificada o no que te sientas con su narración, lo importante ya está hecho desde el momento en que la has leído, y tengas a Nani, o a Henar, como un referente femenino moderno y libre, como ya lo está siendo en el mundo cómico, donde reluce entre la mayoría masculina tradicional que necesitaba más que nunca de nuevos aires feministas.

4.3. Novela de ficción: *Lectura fácil* (2018) de Cristina Morales

La siguiente novela que analizaremos es la más extensa y compleja del trabajo. Se trata de *Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales (Granada, 1985), ganadora del premio Herralde de Novela en 2018 y el Premio Nacional de Narrativa en 2019. Sin duda, uno de los motivos que hicieron a Morales y su novela merecedoras de estos galardones, es la capacidad que tienen para no dejar indiferentes a nadie. Tanto en sus entrevistas, como a través de sus obras, la autora logra transmitir sus ideas con la firmeza y la convicción que solo alguien que realiza también este activismo en las calles se puede permitir. En *Lectura fácil* no solo descubrimos a una excelente narradora, original en la combinación de estilos y la introducción de diferentes voces a través de personajes con un carácter de gran complejidad, sino que también Morales consigue con su historia, y la manera de contarla, hacer tambalear todos los pilares ideológicos que tenemos preconcebidos: sobre el sexo, sobre la discapacidad, sobre el deseo, sobre el Estado, sobre la libertad...

Pero antes de centrarnos en *Lectura fácil* y en su aportación al feminismo y la liberación sexual de la mujer, hablaremos un poco más de su autora, Cristina Morales. *Lectura fácil* no es su primera obra, ni siquiera la primera en la que habla desde una perspectiva de género e inclusión, ni consiguió con ella su primer galardón. Todo esto lo hizo ya su debut literario con *Los combatientes*, obra a medio caballo entre la narración y el teatro que publicó en 2013 y que le llevó a ganar ese año el Premio INJUVE de Narrativa. En *Los combatientes* se nos presenta a un grupo de jóvenes actores subversivos que buscan provocar al público y generar un ambiente de cambio. El tono y el lenguaje

escogidos por Morales son muy parecidos a los que encontraremos también en *Lectura fácil*: personajes que no cumplen el “decoro” y cuyas palabras no son a priori acordes a sus aparentes conocimientos o formación; así como largas digresiones sobre política y cuestiones sociales con tono provocativo (estas últimas serán más amplias en *Lectura fácil*); y, además, combinación de géneros literarios (en este caso, narración y teatro). Esta variedad en el estilo narrativo, unido al tono juvenil de la obra y la agilidad de los diálogos, contrarrestan la “pesada” carga ideológica de sus personajes (reflejo de los ideales de Morales, al igual que en nuestra novela a analizar).

Volviendo a *Lectura fácil*, podríamos resumir la trama de la novela como la historia de cuatro primas (Marga, Ángels, Nati y Patri) con discapacidad intelectual (en diferentes grados) que convivían en un piso tutelado hasta que una de ellas, Marga, con un deseo sexual fuera de lo normativo (posiblemente generado por su discapacidad), que la hace incluso salir desnuda a la calle en búsqueda de sexo, se mete a vivir en una casa okupa, lo que provoca la intervención de la Generalitat de Catalunya, y el ingreso de todas en un CRUDI²⁴. Esta historia se nos presenta desde la perspectiva de todas ellas, cuyas voces nos llegan a través de diferentes medios. En primer lugar, predomina la narración en primera persona de Nati, que intercala en el relato de la historia de Marga sus digresiones sobre política, feminismo y sus experiencias personales en el GUAPABA (Guardería para Adultos Barceloneta) En segundo lugar, encontramos las declaraciones ante el Juzgado de Instrucción que lleva el caso de la esterilización de Marga ante la demanda de la *Generalitat*, donde la que más participa es Patri (Marga, de hecho, se niega a testificar, y Nati solo lo hace una vez en tono reivindicativo).

De este modo, la historia de Marga, y sus opiniones e ideas, nos llegan de manera indirecta, no solo mediante las conversaciones con Nati, sino también de la transcripción de las actas de la asamblea del grupo de ocupación “Acción Libertaria de Sants”²⁵. Otro de los medios literarios que utiliza Morales para contar la historia de *Lectura fácil* son las memorias de Ángels, que ella misma está redactando, siguiendo el estilo de “lectura fácil”, cuyas directrices trata de explicar (usando frases cortas, evitando digresiones, explicando los conceptos a tratar...) mientras envía los borradores a sus autogestores través de *whatsapp*. Desde luego, este es un recurso irónico utilizando por la autora, pues

²⁴ Término inventado por la autora para referirse a “Centros Rurales y Residencias Urbanas para personas con Discapacidad Intelectual” (Morales, 2018: 43).

²⁵ Hay una excepción en la que habla en primera persona, gracias a la transcripción que Jaén, uno de los miembros de la asamblea hace de sus palabras (Morales, 2018: 39-47).

utiliza este estilo para dar título a su obra, que desde luego incumple sobremanera todas y cada una de las directrices de este género de “lectura fácil” enunciadas por Ángels. Así se aprecia, además, al final del primer capítulo de sus memorias, cuando el personaje dice: “Esta digresión ha sido muy larga. / Este material, / como dicen las Directrices, / ya no sería publicable” (Morales, 2018: 69). Por último, también cabe destacar la inclusión de un *fanzine* que Marga y Nati publican de manera reivindicativa durante su “reclusión” en el CRUDI, en el que critican a escritores o periodistas contemporáneos, de manera más o menos velada. Por ejemplo, critican a un tal Patxi Pereda como autor de *Yo, también*, cuyo título usarán ingeniosamente las protagonistas para titular al *fanzine* “Yo también quiero ser un macho”, en una referencia clara a Pablo Pineda, escritor español con síndrome de Down. Sin embargo, sí que hacen una referencia explícita a otros personajes públicos a lo que critican, como Juan Soto Ivars o Carolin Emcke.

La cantidad de voces y formatos distintos que conforma esta caleidoscópica novela hace de ella un producto aún más potente en cuanto a representación de la diversidad. Si algo hay que sacar en negativo de este cambio de registros y formatos es que, al unir esto con el elevado tono y las referencias históricas, políticas, artísticas y culturales del discurso de Nati, la lectura dista mucho de “fácil”. Así, se hace algo complejo llegar a entender la profundidad de las palabras expresadas por las protagonistas, y, a ratos, predomina la denuncia social muy por encima de la narración ficcional. Es esta una denuncia que, a veces, se escapa del foco y el tono del personaje para representar de una manera tal vez demasiado explícita la opinión de la autora, que se expresa a través de ellas, lo que irremediamente, saca al lector de la trama (que en estos momentos se vuelve secundaria y aproxima a la obra al género de la novela de tesis).

Este aspecto de la novela ha sido criticado por algunos expertos, así como el uso de personas con discapacidad, lo que podría entenderse como una “apropiación” de su discurso. Morales se defiende admitiendo que ella, en la confección de los personajes, no los concibió con su discapacidad como el mayor de sus caracteres, sino uno más:

En el momento de la escritura esos cuatro personajes para mí no tenían un correlato en nada de la realidad que se parezca a un colectivo (...) al nivel de la escritura, las preocupaciones iban en el sentido absolutamente contrario: en descolectivizar a las colectivizadas y acercarlas lo más posible a mí, en un ejercicio de hermanamiento (...) desde lugares de la izquierda donde se podría pretender cierto tipo de hermandad, esta se censura porque se entiende que cualquier cordialidad que yo

quiera establecer con la discapacitada (...) es una sustitución, una ocupación del discurso que ella debería enunciar por sí misma (Pérez y Cantero, 2021: 473).

De hecho, la autora critica la propia etiqueta de discapacidad, que considera una herramienta de poder creada por el estado para controlar a las personas neurodivergentes (González, 2019). En cada entrevista, Cristina Morales quiere resaltar el carácter ficcional de su novela, por encima de la denuncia social (lo que no significa que pueda renunciar a ella o entenderse la obra ignorándola). Todo ello no con la intención de opacar u ocupar el espacio de proyección de las voces con diversidad funcional, sino buscando precisamente lo que busca cualquier novela: contar una historia.

Ante esta paradoja en la representación de personajes pertenecientes a ciertos “colectivos”, Morales defiende la libertad creativa y el apoyo a causas que son ajenas a los problemas personales de uno mismo:

Parece que el lugar de la representación en la literatura y en el arte en general se asimila ahora a un lugar de representación política democrática, o sea, que solamente puedo escribir aquello que estaría legitimada a hacer políticamente en la esfera pública. Ese discurso acaba con cualquier posibilidad de proyección de una mirada nueva en el arte y en la literatura (Pérez y Cantero, 2021: 474).

Por tanto, podríamos deducir que la intención de Cristina Morales a la hora de seleccionar como protagonistas de *Lectura fácil* a cuatro mujeres con discapacidad no era tanto ser representativa o “dar voz” a una realidad social como colectivo, el de las personas con diversidad funcional, sino contar la historia de cuatro mujeres que viven su vida, su independencia y su sexualidad irremediamente (aunque no exclusivamente) desde esta discapacidad. De ahí que se inserten en el discurso de las protagonistas otras problemáticas que no giran solo en torno a esta condición, sino también sobre política, feminismo o vivienda, porque no son personajes tipo cuyo único rasgo es su discapacidad. Para Morales, sus personajes se convierten en una vía de expresión, pero esto no los simplifican, todo lo contrario, crea personajes complejos a través de los cuales poder expresar no solo sus preocupaciones, sino las que van más allá de sus problemáticas individuales. Por tanto, hace lo mismo que el resto de las autoras que analizamos: universalizar su discurso. Pero, además, lo amplía a un tipo de mujer que no suele estar representado dentro de ese abstracto “universal” que es la mujer: una con discapacidad (cuya personalidad no está marcada por dicha discapacidad, sino todo lo contrario). Morales consigue un efecto muy potente y en cierto modo contradictorio mediante la

transmisión de su mensaje feminista y anarquista a través de este tipo de personajes, que nos siguen siendo aún extraños como protagonistas en la ficción.

Antes de comenzar, cabe hacer una última aclaración en cuanto al estilo y lenguaje de la obra, que ya hemos destacado en la introducción a este apartado, pero es especialmente acuciante en *Lectura fácil*. Los personajes, las mujeres de esta obra, son especialmente “malhabladas”. Constantemente, ante la posibilidad de elegir un término eufemístico, eligen el malsonante, especialmente en el caso de Nati y Marga. Sin duda, esto viene dado por su carácter rebelde e inconformista, y es un recurso que utiliza Morales de manera muy consciente para recuperar un uso lingüístico que tradicionalmente estaba reservado para los hombres, dado el carácter de sumisión y delicadez que rodea al rol de género femenino. Del lenguaje de Nati y Marga encontramos muchas muestras que se citarán a lo largo del apartado, pero, para ilustrarlo ahora, veamos cómo choca con el “recato” de las otras dos familiares, Ángels y Patricia. Un ejemplo lo encontramos cuando Ángels comienza el primer capítulo de su novela, y ya sienta un precedente sobre lo aprendido en su entorno de discapacidad, frente al que se rebelarán Nati y Marga: “también me dijo que no se decía puta, se decía prostituta, porque si decía palabrotas me ponía todavía más en riesgo de exclusión social” (Morales, 2018: 58-59). Del mismo modo, cuando Patricia declara y tiene que narrar los episodios vividos en el piso, citando a sus primas, se excusa constantemente por su mal lenguaje: “esas palabras bajunas y no otras utilizó” (Morales, 2018: 51). Además, riñe a Nati en este sentido en una discusión por la posibilidad de ser expulsadas del piso tutelado: “Nati, el libro que está escribiendo la Ángels es un punto a favor para no echarnos del piso. Y al revés (...) que digas palabrotas delante de todo el mundo (...) es un punto en contra” (Morales, 2018: 116).

Ha llegado el momento de centrarnos en el feminismo y sus temas, y cómo aparece en *Lectura fácil*. Está claro, desde las primeras páginas de la obra, que Morales utiliza a sus protagonistas como una vía ficcional de expresión de sus denuncias sociales, que se enfoca en un enemigo concreto: el estado capitalista y patriarcal. De estas dos condiciones del estado (que ella critica desde su pensamiento anarquista), analizaremos esta última, y reflexionaremos sobre cómo es la lucha de Cristina Morales contra el patriarcado cuyo carácter, además, capacitista y paternalista, intenta desenmascarar en esta novela.

Intentando respetar el orden de aparición de estos temas, el primero que detectamos es sobre el que ya adelantábamos como tema esencial tanto de la obra, como del carácter de Marga, como de este trabajo en general: la sexualidad femenina. Así, se nos presenta ya desde el principio el problema central que moverá toda la trama: el deseo sexual de

Marga. En su necesidad constante y desesperada de sexo, mantiene una conversación con Nati sobre la píldora anticonceptiva como alternativa al preservativo, algo que ambas critican: “Ni hablar, estar chutada de hormonas, estar sistemáticamente medicalizada con tal de darle al macho el gusto de no sacarla. Yo no sé qué coño tiene la píldora de emancipadora” (Morales, 2018: 18). Esta problemática, además, la enfoca muy locuazmente hacia las jóvenes, a las que se dispensa la píldora anticonceptiva con una facilidad escandalosa teniendo en cuenta su larga lista de efectos secundarios. Este tema del control médico y farmacológico sobre la sexualidad de la mujer, ignorando las contraindicaciones, que normalmente se desconocen, o directamente se esconden, ya no es conocido, y hemos citado varias veces la opinión de Varela (2018: 284) en este sentido, presentes en el apartado segundo.

Muy relacionado con este tema, también está presente en *Lectura fácil* el debate en torno al deseo femenino. En toda la obra Marga es juzgada tanto por la sociedad como por los propios órganos de gobierno por su tendencia sexual a la que da rienda suelta casi sin control: “sus episodios exhibicionistas (...) en contadísimas ocasiones acaban en encuentro sexual, que es el objetivo masivo de Marga y cuya no consecución la tiene encerrada en su habitación masturbándose con todo lo que pilla” (Morales, 2018: 78). La única que entiende realmente a Marga es Nati, que defiende su sexualidad libre y ataca la medicación para la depresión que intenta refrenarla. Así, se opone a cualquier “censor” de su sexualidad, ya sea el Estado, los gestores, los anarquistas del grupo okupa, o sus propias primas: “Películas, hemofílicas y además machas fascistas (...) no concebís que una mujer a los cuarenta y ocho años pueda echar un polvo de una noche con quien le dé la gana y luego si te he visto no me acuerdo (...) ¿No se puede follar por gusto, coño?” (Morales, 2018: 51); “la terapia que proponían (...) era, por supuesto, el lavado de su coño y su cerebro” (Morales, 2018: 78). Este deseo sexual no solo aparece en referencia a Marga, ni siquiera a las protagonistas en concreto, sino que la autora lo extiende a la experiencia universal de la mujer en el sexo como ente sumiso, tanto al hombre, como a la sociedad. En cuanto al hombre, dice:

Me parecieron (...) sostenedores de la prostitución, aun sin haber ido ellos nunca de putas (pero sí haberse follado muchas veces a sus novias y mujeres cuando abiertamente ellas no tenían ningunas ganas) ni haber ellas nunca cobrado explícitamente por follar (pero sí haber follado muchas veces con sus novios y maridos sin ganas, impelidas por el contrato de sexoamor que los une)” (Morales, 2018: 28).

En este sentido, critica también el amor romántico y su capacidad para anular el deseo de la mujer, al igual que hacían tanto Casquet (2020), como Henar Álvarez (2020), o como, especialmente, Lyona (2019), que lo establece como principal foco del desplazamiento del deseo femenino frente al masculino. Las reflexiones generalizadas en la obra Morales en torno al deseo de la mujer suelen ir acompañadas, de manera novedosa frente al resto de autoras²⁶, de una crítica al feminismo occidental moderno y su actitud ante el sexo y la sensualidad, en lo que Cristina Morales denomina “mística del celibato”, que describe del siguiente modo:

El feminismo de la negación, el castrador feminismo en el que la mujer vuelve a desempeñar, paradojas de la vida, el rol de sumisa, pues dota al que se le acerca con intenciones sexuales de un poderío fálico ante el que solo cabe no ya atacar, lo que constituiría una digna actitud luchadora, sino defenderse (...) Este feminismo negador pontifica con que decir no al follar es liberador porque entiende el acto sexual como una histórica herramienta de dominación del hombre hacia la mujer (...) ¿No suena esto exactamente a lo que suena: a la mística del celibato? ¡Se llaman a sí mismas anarquistas y andan legislando sobre los coños! Irónicamente, defienden el follar malo, el follar premeditado, el follar, en fin, burgués (*op. cit.* 137-138).

Ataca de este modo Morales a las políticas feministas dirigidas más a la defensa y la ocultación del cuerpo femenino, entendido históricamente como objeto de deseo por el género opuesto (como hemos visto al hablar de los roles de género y los estándares de belleza en el segundo apartado), que en la educación sexual, que liberaría a la mujer del lastre de “protección” paternalista en este sentido. Frente a este feminismo hegemónico, la autora impone como referente del personaje de Nati a una de sus autoras predilectas y cuyo pensamiento está claramente presente en la ideología de la autora, y por tanto, también en Nati: María Galindo y su concepto de “bastardismo”²⁷.

A continuación, Morales critica de manera directa y explícita los roles de género y los estereotipos asociados a la mujer y nuestro concepto de feminidad. Así, en esta misma

²⁶ Excepto Elizabeth Duval, que si bien comenta la “toxicidad” de algunos círculos feministas (Duval, 2020: 63), no hace una crítica explícita como Morales.

²⁷ De hecho, Morales se permite citar textualmente la obra de Galindo, *Feminismo urgente. ¡A despatriarcar!*, en la que define el bastardismo como la manera de nombrar a la cruda realidad oculta tras el término “mestizaje”, por el que no se siente representada, dado el poder represivo contra el deseo sexual que ejerció el colonialismo en Sudamérica (Morales, 2018: 24-25) donde el único medio reproductivo era la violación sistemática, ignorando el deseo de las indígenas. Además, Morales justifica, a través de las palabras de Nati, su aplicación al contexto occidental, acuñando “bastardista” como la extensión teórica e ideológica de este pensamiento de Galindo, que permite a la mujer “[El] placer de la politización, o sea, el placer de emerger de los fangos de una situación de sometimiento. El placer de localizar el dedo índice de la mano, estirarlo y dirigirlo contra tu sometedor. Aprender a señalar, pasar de víctima a sujeto: ese placer” (Morales, 2018: 26).

crítica a la “mística del celibato” realizada desde posiciones feministas y anarquistas, critica que el concepto de “disidencia sexual” solo se aplique a personas no heteronormativas, de modo que una mujer normativa que busque activamente la provocación, potenciando su sensualidad, no puede ser concebida por la sociedad como disidente:

Han acuñado el bello concepto de «disidencia sexual» para referirse a lo más superficial del sexo: a la identidad y a las pintas (...). Disidente sexual es una mujer que se deja bigote. Disidente sexual es un tío que empieza a hablar de sí mismo en femenino. Disidente sexual es el que toma estrógenos o la que toma testosterona. Vale que todos ellos son disidentes sexuales del heteropatriarcado. Sin embargo, ¿es disidente sexual una tía supermaquillada y vestida como Beyoncé, una tía incluso con tetas de silicona y una liposucción practicada, que quiere que la miren y que se le acerquen y que la toquen porque esa mujer, simple y llanamente, tiene ganas de follar (...) porque no idealiza ni categoriza ni clasifica el acto sexual y los cuerpos que sexualmente actúan, sino que concibe el follar como algo más alejado de lo simbólico y más próximo a la fornicación, es decir, a la tarea de poner todas nuestras potencias al servicio del placer? (Morales, 2018: 136-137).

Esta es una perspectiva original que la autora adopta frente a la crítica hecha tradicionalmente a los roles y estereotipos de género que hemos reflejado en el segundo apartado. También el acto de liberación sexual de Natalia, la protagonista de *Zorras*, de Casquet, sería disidente en este sentido. Es normativa, y aun así, se enfrenta a la sociedad a través de la provocación, sin renunciar a su atractivo, lo que no la hace “menos feminista”. En este sentido, hace referencia a la problemática de la hipersexualización y la feminización extrema, y todo el debate generado en el feminismo sobre si esto perpetuaría los roles de género en los que la mujer es el objeto de deseo del hombre y se orienta siempre a su atracción, algo comentado en este trabajo en varias ocasiones. Esta es una más de las muestras de hasta qué punto Nati es la voz de Cristina en la obra (y no tanto al revés, Cristina “dando voz” a una persona con discapacidad), y, de hecho, en las entrevistas se confirma esta estrecha relación entre el personaje con mayor grado de discapacidad de la obra y la autora: “Al momento de la cocina de la escritura, el personaje sería como una versión extrema de mi respuesta a lo político, que al lado de Nati soy muy templada. Con ella hacía lo que en tantas ocasiones de la vida no me veía con la legitimidad o la fuerza para hacer” (García Sánchez, 2019)²⁸.

²⁸ De hecho, autora y personaje comparten su afición por la danza, siendo esta pasión por el baile de Nati un elemento central en la novela, liberador, al igual que lo es para Morales en la vida real.

Para finalizar, acudiremos directamente a las declaraciones de Cristina Morales sobre sus aportaciones a la reflexión en torno a temas de corte feminista y la expansión de sus valores, comprobando así hasta qué punto el compromiso de la autora es de tipo intelectual, activista o simplemente artístico. Cuando se le pregunta sobre la integración de problemáticas feministas en su obra, Morales responde que es algo que le resulta “muy natural” de integrar en la ficción, porque lo hace para generar “un lugar de incomodidad” en la mujer en la que reconozca la opresión que sufre diariamente (Márquez y Padrón, 2019). La autora no solo ve algo positivo la introducción de contenido politizado (no solo sobre feminismo, también sobre capitalismo y Estado) sino que lo defiende como un modo más de implicarse en la lucha que conllevan sus valores:

Yo creo que, como mujer en la calle puedo tener muchas armas, como escritora, cuando me pongo a escribir, si quiero luchar contra aquello que me tiene defenestrada (...) las herramientas de las que dispongo me permiten contradecir el canon literario. Y para contradecirlo son muy útiles el tipo de discurso o de literatura generada en lo alternativo, en los márgenes, que se cagan en la ortografía, que se cagan en el discurso lineal, que crean palabras nuevas, lenguajes nuevos, que empiezan a hablar en femenino, que crean femeninos universalizables (Márquez y Padrón, 2019).

En definitiva, Cristina Morales consigue insertar en su mundo ficcional la problemática social con relativa soltura, de modo que, si bien la mano de la autora siempre está presente en el texto, y es notable para el lector, esto no se hace pesado ni inverosímil, sino que consigue eficazmente estimular la reflexión y generar un replanteamiento constante de nuestras ideas previas. Consigue construir un relato en el que el entretenimiento está presente, aunque supeditado a la transmisión de los valores feministas y anticapitalistas, que tan importantes son para ella, de los que hace gala con orgullo y en las que participa tanto desde fuera, en las calles, como dentro del mundo literario, ganando el relato. Es su obra un medio de visibilización para las protagonistas mujeres fuertes e independientes, sin importar las etiquetas que la sociedad les haya impuesto, ya no solo ante su sexualidad, o su género, como hacen el resto de las autoras analizadas, sino también en cuanto a sus capacidades y la superación de sus límites físicos e intelectuales. Cristina Morales construye con *Lectura fácil* referentes para la mujer de la forma más holística que se ha visto en el panorama español, poniendo el foco sobre las más ignoradas: racializadas, discapacitadas, disidentes, provocativas, ninfómanas... *Lectura fácil* es un libro para todas, y esa es la clave de su éxito, su capacidad para,

queriendo o no la autora, formar un espejo que se recompone a sí mismo en los diferentes formatos y voces de la novela.

4.4. Novela autobiográfica: *Reina* (2020) de Elizabeth Duval

Llegamos a la última de nuestras autoras seleccionadas, Elizabeth Duval (2000). Su trayectoria como activista por los derechos trans empieza desde muy joven, con tan solo catorce años, cuando se produce su primera aparición pública en *El Intermedio*. Desde ese momento, su repercusión en televisión y redes sociales ha sido considerable, algo que refleja en su primera novela, de carácter autobiográfico, *Reina* (2020), donde ya empieza a mostrar su rechazo ante la cualidad de “cara visible de lo trans” y sus dudas e inseguridades por la responsabilidad que trae dicha exposición pública, que le hizo seguir “toda una trayectoria (...) de construirme más como portavoz de un colectivo que como persona” (Duval, 2020: 27). Duval rechaza la posibilidad de que su figura como novelista y ensayista quede reducida su condición de género, y, a partir de entonces, lucha contra ello en redes y en sus publicaciones: “No siento la necesidad de contarme a mí misma o de producir una narrativa en la cual ser trans ocupe un lugar central” (Duval, 2020: 27).

Este mismo planteamiento es el que abre su posterior publicación, precisamente un ensayo sobre las cuestiones y debates sociales y culturales establecidas alrededor de la cuestión trans y del género: *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario* (2021). Los prolegómenos a esta obra se presentan de manera clara desde su título: “Estoy hasta el coño de lo trans”. Esta obra, por su carácter crítico y ensayístico, tiene un tono mucho más mordaz, y, como es evidente, el activismo, junto con la teorización, son los elementos clave de la obra. El objetivo principal de dicho ensayo es abrir el debate sobre el género y la transexualidad más allá de los sectores especializados, por lo que aprovecha su momento de “fama” generar un espacio de diálogo, huyendo de las afirmaciones categóricas, las definiciones cerradas o las verdades absolutas.

Por su parte, la novela que analizaremos en este apartado, *Reina*, sigue un camino muy diferente, pues se trata de unas memorias autobiográficas, con una relativa carga autoficcional²⁹, en las que Duval se centra en un momento concreto de su vida: sus

²⁹ Duval introduce la duda sobre el nivel de autoficción en el capítulo setenta y cinco del libro, donde rompe el relato de sus aventuras amorosas para introducir un episodio metaliterario en el que se deshace la narración entre sus “delirios” de autora, y se dirige, en un acto que bien podría asemejarse a una ruptura teatral de la cuarta pared, al lector, al que dice: “Hannah podría ser un recurso narrativo que me he inventado y empleo para justificar el absurdo de los recursos narrativos en la autoficción. Podría nada de esto estar sucediendo. ¿Y tú qué sabes? Perdona la especulación, pero creo que asumirás que todo esto tiene buena parte de autobiográfico. No sé si lo harías si cambiara los nombres. No sé si lo harías si yo fuera un hombre

estudios universitarios en París. Por tanto, encontraremos en *Reina* historias de amor, sexo y fiesta adolescente, conjugadas con momentos de reflexión social, cultural, política y metaliteratura. De este modo, aunque incluya cierta crítica social, esta queda muy difuminada por el tono literario y estilístico adoptado por Duval, que intenta huir en esta novela del activismo explícito. Por ello, será definitivamente la novela con menor carga feminista que vamos a analizar en este trabajo, a pesar de ser una de las activistas con más carrera y visibilidad en este sentido, teniendo en cuenta, además, su corta edad. Con ello, Duval busca, intencionadamente, reapropiarse de su relato y alejarse de la lucha de género que la acompaña de manera irremediable en el resto de sus entrevistas y publicaciones. Aún así, su condición como mujer transexual, consciente de las opresiones que sufre por el estado patriarcal, y crítica con ellas, hace que la lucha y los temas feministas ocupen un lugar esencial en su obra, sin la que no puede entenderse el pensamiento de la autora. De hecho, al final del libro incluye una reflexión sobre los temas tratados en el mismo, y cuando Duval se pregunta, interpelando al lector, sobre qué trata *Reina*, afirma que trataría tanto de feminismo como de política, como de conocimiento, de la propia escritura, o de la familia y del amor, entre otras cosas, para acabar diciendo lo siguiente: “Este texto trata sobre la página en blanco. Este texto no trata sobre nada (...) Este texto es mi corazón, colocado delante de ti, que voy abriendo poco a poco para que de él broten las palabras” (Duval, 2020: 160).

Del mismo modo, la estructura de la novela está marcada por este carácter temático a medio camino entre lo ensayístico y la narración autobiográfica. Así, a modo de memorias, la autora intercala episodios de su vida que deja a medias y retoma cuando le interesa, así como reflexiones generales con las que hace lo mismo: las pausa para ser ampliadas o concluidas en momentos posteriores. Esto provoca una división artificial del libro en ochenta capítulos sin una utilidad práctica para el lector, siendo más sencilla y apropiada una lectura lineal que nos permita entender en profundidad los conceptos que trata desde un “capítulo” a otro, que va retomando y ampliando.

El primero de los temas feministas que aparece en la obra, y que se repetirá en posteriormente, es el de la percepción de la mujer como objeto de consumo. Así, al igual que lo hacía Noemí Casquet en *Zorras* (2020), Duval critica el hecho de que las mujeres entren gratis a fiestas que para los hombres cuestan dinero, en las que, por este hecho, ellas se convierten en un reclamo, y pagan, no con dinero, pero sí con su presencia y la

y mis palabras tuvieran el peso que tiene *la literatura* (...) Déjame ser un personaje. Déjame tener una vida. Deja que esto sea una novela” (Duval, 2020: 138-139).

capacidad que esta tiene de atraer a varones al lugar: “Conseguimos -a medianoche, cuando ya es gratis para nosotras: felices, bellas y estéticamente explotadas mujeres objeto- entrar todos” (Duval, 2020: 17). Su crítica se realiza, sin embargo, desde un enfoque mucho más distendido, narrativo e irónico, sin ponerle nombre (“discriminación positiva” lo llama Casquet) ni enlazar con ello una reflexión explícita, aunque sí guiada con ese “explotadas mujeres objeto”, que ya lleva al lector a suponer el planteamiento de la autora en contra de estas prácticas que sexualizan a la mujer.

También hablará, como hacen Casquet (2020) y Lyona (2019), sobre la problemática de la aplicación de contactos *Tinder*, a la que define dentro de la “industria cárnica virtual” (Duval, 2020: 70) y que le ofrece experiencias contradictorias, tanto buenas, entre las que está conocer a una chica llamada Eli, como también desilusiones e historias que no llevan a ninguna parte, sin llegar a profundizar demasiado en la crítica o la admiración por esta aplicación, como si estar en ella fuera más un acto de presión social ante el que se deja llevar, que un acto consciente y plenamente voluntario.

Otro asunto que trata es el de la violencia sexual contra las mujeres y la inseguridad que esta produce en los ambientes de fiesta, explicitado a la hora de volver a casa solas, un tema recurrente en las denuncias de las activistas feministas. Así, hablando sobre sus amigas, dice: “verlas a las dos en ese coche – en cualquier coche, con cualquier grupo de hombres desconocidos – me produce un escalofrío, me tensa el cuerpo” (Duval, 2020: 19). Además, realiza aquí un acto universalizador, al pasar de hablar esta experiencia individual, en la que siente miedo por lo que pueda pasar a sus amigas por el simple hecho de compartir espacio a solas con hombres desconocidos, a enunciar el temor que siente toda mujer en su misma situación:

Pero no podré evitarlo, y querré, hasta con el móvil apagado, enviar un mensaje para asegurarme de que han llegado bien: es el mismo pacto desolador que se reifica³⁰ cada vez que a una amiga se le pide que mande un mensaje con tal de ver si ha llegado bien, cada vez que una chica marcha sola -o acompañada-, cada vez que es de noche (Duval, 2020: 19).

A la hora de hablar sobre sexo, Duval no da demasiados detalles sobre sus encuentros sexuales, como sucedía con el resto de nuestras autoras, siendo, además, la única, que no recurre a un vocabulario explícito para canalizar el carácter rebelde de sus personajes,

³⁰ Apréciase el uso del verbo “reificar”, con el que quiere dar la connotación de innato a este acto femenino en el que nos vemos en la necesidad, como si fuera humana y esencial, de comprobar el estado de nuestras compañeras en un contexto determinado, masculinizado, en el que percibimos el peligro sin excepción.

haciendo más lejano y menos visual y participativo este elemento de la narración. El único momento en el que, más allá de enunciar que se produce una relación sexual, la describe, es el capítulo veintinueve, cuando mantiene relaciones con Rebecca, a la que acaba de conocer en una fiesta: “Nos desnudamos la una a la otra, nos mordemos -el cuello y los labios- hasta hacer sangre, agotamos el espacio para sentir el roce rítmico; no me cansa estar encima todo el rato” (Duval, 2020: 59). Como se puede apreciar, el tono utilizado es muy literario y, en cierto modo, incluso poético, al enfatizar el ritmo frente a otros elementos más puramente físicos. También puede que la faceta de poeta de la autora³¹ haya influido esta manera de percibir y transcribir sus encuentros sexuales.

A partir del capítulo cincuenta y tres se empiezan a intensificar los episodios que acaban en metaliteratura, interrogando al lector en una apelación directa en segunda persona: “Tú dime que sí. Dime que valgo para algo más que para crear belleza cual orfebre, lectora” (Duval, 2020: 89). Este “lectora”, pronunciado por primera vez, choca, y Duval no duda, unas cuantas páginas después, en explicar sus motivos para utilizar este femenino frente al masculino genérico, que se basan en una relación entre el deseo del autor que, al escribir, piensa en su receptor y lo imagina como una idea, fruto de su deseo de ser leído y comprendido. De este modo, como la única expresión de deseo que Duval conoce ha sido siempre hacia las mujeres, aquí encontraríamos la explicación a su uso del femenino:

En una versión inicial de este texto toda referencia al lector era una referencia masculina. Bien que digamos masculino genérico, masculino inclusivo, universal, bien que supuestamente incluya o deba incluir a toda persona. Escribiéndolo me he dado cuenta de la incongruencia que aparece si hablo de ti, lectora, como lector. Porque mi relación contigo —la relación de la autora con quien lee— es siempre una de amor y deseo, con todo lo que eso implica: no hay otra explicación posible. Y mi deseo se articula en femenino (Duval, 2020: 124-125).

De hecho, hay otro momento de la obra en el que critica el uso del lenguaje, de nuevo, por su falta de inclusión, al mencionar que la palabra “superdotado” no admite la feminización manteniendo sus mismos matices (Duval, 2020: 80).

En otro episodio retoma la idea de la mujer como objeto de consumo, esta vez al contar su desagradable encuentro con un hombre que, tras una única interacción en el que este, al darse cuenta de que era española, le responde diciéndole que tiene una voz muy bonita

³¹ Su primera publicación literaria fue, de hecho, un poemario, *Excepción* (2020). Además, en *Reina* también fragmentos poéticos, como en el episodio 16, y menciona constantemente su composición al hablar con amigos y parejas.

y la invita a tomar algo. Esto incomoda profundamente a la autora, que imagina todo lo que estará pasando por la cabeza del desconocido en ese momento, y lo utiliza como pretexto para reflexionar sobre la mujer como objeto del deseo masculino del que ella misma no puede huir por el mero hecho de ser mujer, siendo más importante esta cualidad que cualquier otra de su ser: “Me despoja de mí misma. Me despoja de ser persona y *me convierte en mujer*. Porque esta es la cualidad de ser una mujer: (...) la conversión en objeto de consumo, la caza disfrazada de ternura” (Duval, 2020: 97). La reflexión se hace más general cuando pasa a aludir a los roles de género y la propia posición de la mujer como ente perpetuamente atractivo y con la función principal de seducir: “porque en mi indiferencia también hay algo de orgullo: qué bien sentirse deseada, qué bien sentirse validada, qué bien que el sistema te diga ‘Qué voz más bonita tenés’” (Duval, 2020: 97). Esa contradicción se genera por el hecho de ver cumplido el “rol” como motor del deseo y la seducción, por sentirse atractiva, y, además, en ella adquiere una doble significación, la de ser reconocida por la sociedad como una mujer, y además, una mujer atractiva, por un desconocido que no sabe que es transexual. Confluiría aquí, en este planteamiento, con lo que proponía Morales (2018) en torno al debate sobre la perpetuación de los roles de género, la seducción y la provocación en la mujer como algo de lo que reapropiarse.

En relación con los roles de género, Duval alude en varias ocasiones a lo largo de *Reina* a la figura de Paul B. Preciado, siempre acompañándola de cierta ironía y acidez a la hora de afirmar que Preciado, como hombre transexual que es, adopta ahora un rol dominante en la sociedad y, por tanto, privilegiado. Su privilegio, según Duval, radica en ser reconocido por la sociedad como hombre, habiendo dejado de ser un objeto de consumo y logrado, de este modo, adquirir la relevancia y la presencia pública que solo un hombre puede lograr (Duval, 2020: 98-99). Y es aquí donde introduce la metáfora que dará título a su obra, a raíz del privilegio masculino en la herencia de la corona: “Se podrá apreciar, cuando sea reina, que lo he sido a pesar de todo: a pesar del artículo 57.1 de la Constitución, a pesar de ser mujer, a pesar de los hombres (...). Mucho más poderosa simbólicamente mi conquista, entonces” (Duval, 2020: 101). Y continúa, criticando el terreno fronterizo de lo *queer* en el que se instala Preciado y que hace atractivo su discurso en sociedad:

Paul B. Preciado tiene la grandilocuencia de aquel a quien han reconocido como hombre. Yo tengo la grandilocuencia, bien distinta, de aquella a quien la sociedad ha reconocido como mujer: la mía nace de una violencia que sigue aquí, que se sigue viviendo, que no va a cerrarse. Que se quede con la frontera: mi territorio es el mar,

mi legado legítimo aquella «legendaria falta de valentía». Yo seré reina para que no queden más reyes en el mundo (Duval, 2020: 101).

Y su metáfora cobra una gran potencia cuando, renunciando a los galardones del activismo y la visibilidad pública, consigue hacernos entender que esta posición de lucha no es más que un intento de hacer de su voz un eco universal, el de todas las mujeres. Se sabe en el momento y el lugar adecuados para hablar con la claridad y la firmeza de quien está segura de sus ideales, por ello reprocha a Preciado lo que otros no se atreverían. Sabe cuál es su papel, limitado por ser, al fin y al cabo, nada más que una mujer, pero no por ello infértil e incapaz de generar cambio y revolución, sino todo lo contrario; se muestra combatiente y dispuesta a aprovechar toda oportunidad de lucha:

No voy a arrastrar a la humanidad a un mundo nuevo, ni voy a anunciarme precoz, visionaria, profeta. No: yo, hija de mi siglo, niña del dos mil, consciente de que nunca podré dar a luz a ese «planeta lejano donde los niños de la bala puedan vivir», tan solo pido reinar sobre este. Yo viviré por tener la bala en el pecho (Duval, 2020: 101).

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, ha quedado patente cómo el movimiento feminista y su debate están más vivos que nunca en nuestra sociedad y nuestra literatura. A pesar de las diferencias ideológicas, de los distintos grados de implicación activista, o de los estilos y los formatos adoptados por las autoras de este trabajo, todas acaban tratando los mismos temas y parten siempre de un objetivo común: lograr la igualdad real de la mujer, destruyendo los roles de género que limitan su libertad, especialmente en el plano sexual, dentro del marco de una sociedad occidental que cuenta con unas sutiles estrategias represivas gracias al patriarcado del consentimiento.

De este modo, hemos analizado el diferente tratamiento de las autoras a estos temas feministas seleccionados, como el papel del feminismo en la sociedad, el patriarcado, los roles de género, los cánones de belleza o la sexualidad femenina, cada una desde su tipo de novela y su perspectiva individual. Así, Noemí Casquet en su novela erótica, *Zorras*, ha conseguido construir unas protagonistas que buscan la liberación sexual desde su conciencia feminista, creando un referente único en este género narrativo. Del mismo modo, con una novela muy diferente, de marcada ideología, Cristina Morales logra en *Lectura fácil* presentarnos personajes cuya lucha, esta vez más patente y contra las instituciones públicas, se centra en la búsqueda de libertad, tanto sexual, en el caso de la protagonista, Marga, como en general de todas ellas contra la sociedad, buscando acabar

con los prejuicios capacitistas que reducen su existencia su discapacidad. Esa ansia de libertad y de poner en marcha un motor de cambio social es el que mueve también a las autoras de las novelas gráficas analizadas, Henar Álvarez y Lyona, con *La mala leche* y *Sex ¡Oh!* respectivamente. Con un tono didáctico en el caso de Lyona, y otro humorístico en el de Henar Álvarez, de ambas lecturas se pueden sacar aprendizajes tanto de sexualidad y prejuicios ante el sexo y el cuerpo femenino, como de los roles tradicionales y su obsolescencia, como el de la maternidad o el de la mujer en el matrimonio. Por último, en el caso de Elizabeth Duval, con sus memorias en *Reina* también colabora a la creación de referentes feministas diversas, en su caso, transexuales, logrando aunar todas las expresiones de la feminidad y de la mujer moderna ausentes en la novela tradicional. Escuchamos en su obra una voz refrescante que lucha por encontrar el equilibrio entre su vida personal y el activismo que la acompaña desde muy joven.

En definitiva, lo que este trabajo pretendía no era solo mostrar algo aparentemente obvio, que es que cada día se publican y venden más obras de temática feminista, sino que buscábamos también mostrar cómo el movimiento feminista está más unido de lo que aparenta, más entero de lo que los medios de comunicación quieren mostrar, con intenciones, precisamente, de dividirlo y destruirlo desde dentro, generando climas de desentendimiento entre posturas que no están tan alejadas como parece. Sirva este trabajo como muestra de la existencia de estos lugares de confluencia, al comprobar las coincidencias entre la novela erótica heterosexual tradicional de Noemí Casquet y las memorias posmodernas de una activista transexual como Elizabeth Duval, sin dudar ambas autoras, ni por un segundo, de que a sus obras también les pertenece un terreno en la lucha feminista, y que sus aportaciones son igual de valiosas que los tratados teóricos de las autoras más consagradas, como Beauvoir, Wollstonecraft o Butler. Sirva, también, de muestra, sobre en qué puntos pueden encontrarse una novela gráfica, como las de Lyona o Henar Álvarez, con una novela que casi alcanza el carácter de tesis, como la de Cristina Morales, cuando el tema es la mujer, y el propósito es la defensa de sus libertades sexuales, tradicionalmente arrebatadas. Se nos ha vendido en los medios que la actual ola del feminismo es la peor, la más acomodada, la menos rebelde y la más dividida, y la realidad no es ni remotamente parecida a este relato, artificialmente construido por los enemigos del movimiento feminista, por quienes quieren perpetuar el sistema patriarcal, quienes están acomodados en la falta de libertad de la mujer y no están dispuestos a revisar o perder sus privilegios.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, S. (2008) “Feminismo radical” en Beltrán, E. y Maquieira, V. (eds.) *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza, 104-114
- ÁLVAREZ, H. (2020) *La mala leche*. Barcelona: Planeta.
- BEAUVOIR, S. (1949) *EL SEGUNDO SEXO*. TOMO I: LOS HECHOS Y LOS MITOS. Buenos Aires: Siglo veinte.
- BELTRÁN, E. (2008) “Feminismo liberal” en Beltrán, E. y Maquieira, V. (eds.) *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* Madrid: Alianza, 85-102.
- BUTLER, J. (1999) *EL GÉNERO EN DISPUTA*, Muñoz, M. A. (trad.). Madrid: Titivillus.
- CASQUET, N. (2020) *Zorras*. Barcelona: Penguin Random House.
- CÉSAR, J. Y PADRÓN, R. (2019), “Cristina Morales: «Que las mujeres escriban no significa que la literatura esté ejerciendo un papel feminista»” en *Cabeza de gato*. [Consultado el 10/06/2022 en <http://www.cabezadegato.com/entrevista/cristina-morales/>]
- DE MIGUEL, A. (2021) *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Cátedra.
- DOLERA, L. (2020) *Morder la manzana. La revolución será feminista o no será*. Barcelona: Planeta.
- DUVAL, E. (2020) *Reina*. Barcelona: Penguin Random House.
- DUVAL, E. (2021) *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*. La caja books.
- FALCÓN, L. (2001) *Los nuevos mitos del feminismo*. Madrid: Vindicación feminista.
- FREIRE, C. (2020) “Noemí Casquet: «El sexo es un arma de revolución masiva»” en *The Objective*. [Consultado el 06/07/2022 en <https://theobjective.com/further/lifestyle/2020-07-17/noemi-casquet-el-sexo-es-un-arma-de-revolucion-masiva/>]
- GARCÍA, N. (2019) “Entrevista con Cristina Morales. Identificar el deseo del cuerpo” en *Revista de la Universidad de México*, N. 9, 140-143. [Consultado el 10/06/2022 en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/148e374b-c983-40f2-b39d-f4c96d80e7ce/entrevista-con-cristina-morales>]
- GONZÁLEZ, B. (2019) “«El feminismo europeo se olvida del cuerpo »” en *El País* [Consultado el 10/06/2022 en https://elpais.com/cultura/2019/01/22/actualidad/1548171259_818631.html]
- GRANDES, A. (2010) *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets.

- GUERRA, R. (2016) “Persona, sexo y género. Los significados de la categoría «género» y el sistema «sexo/género» según Karol Wojtyła” en *Open Insight*, Vol. 7, n. 12, 143-168. [Consultado el 24/05/2022]
- LYONA (2014) *Mis primeros primeros besos*. Barcelona: Lunwerg.
- LYONA (2019) *Sex ¡Oh! Mi revolución sexual*. Barcelona: Penguin Random House.
- MAQUEIRA, V. (2008) “Género, diferencia y desigualdad” en Beltrán, E. y Maqueira, V. (eds.) *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza, 127-184.
- MILLET, K. (1970) *Política sexual*, Moreno, A. (ed.) Madrid: Cátedra.
- MORALES, C. (2013) *Los combatientes*. Barcelona: Anagrama.
- MORALES, C. (2018) *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- NETFLIX ESPAÑA, POKEEPSIE FILMS Y THE OTHER SIDE FILMS (2019) *¿Qué coño está pasando?* [Consultado en www.netflix.es el 15/05/2022]
- NGOZI, C. (2015) *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona: Penguin Random House.
- ORTEGA, C. (2019) “Noemí Casquet triunfa con "Mala mujer", una guía sin tabúes para la mujer” en *Efe* [Consultado el 06/07/2022 en <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/noemi-casquet-triunfa-con-mala-mujer-una-guia-sin-tabues-para-la/10005-3984791>]
- PÉREZ, N. (2019) *Feminismo para torpes*. Madrid: Titivillus.
- PÉREZ, A. Y M. CANTERO. (2021) “Festiva destrucción. Entrevista a Cristina Morales” en *Pasavento. Revista de estudios Hispánicos*, vol. 9, n. 2, 469-481.
- PULEO, A. (1995) “Patriarcado” en Amorós, C. (ed.) *10 palabras clave sobre mujer* 10 palabras clave. Navarra: Verbo Divino, 21-54.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consultado en línea el 09/07/2022].
- RICO, C. (1990) *Cómo ser mujer y no morir en el intento*. Barcelona: Temas de hoy.
- VALERA, N. (2018) *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House.
- VOLLENDORF, L. (2005) “«Te causarán admiración»: el feminismo moderno de María de Zayas” en Vollendorf, L. (coord.) *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)* Barcelona: Icaria.
- WEISSBERGER, B. “La crítica y Florencia Pinar” en Vollendorf, L. (coord.) *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)* Barcelona: Icaria.

ANEXOS

Imagen 1

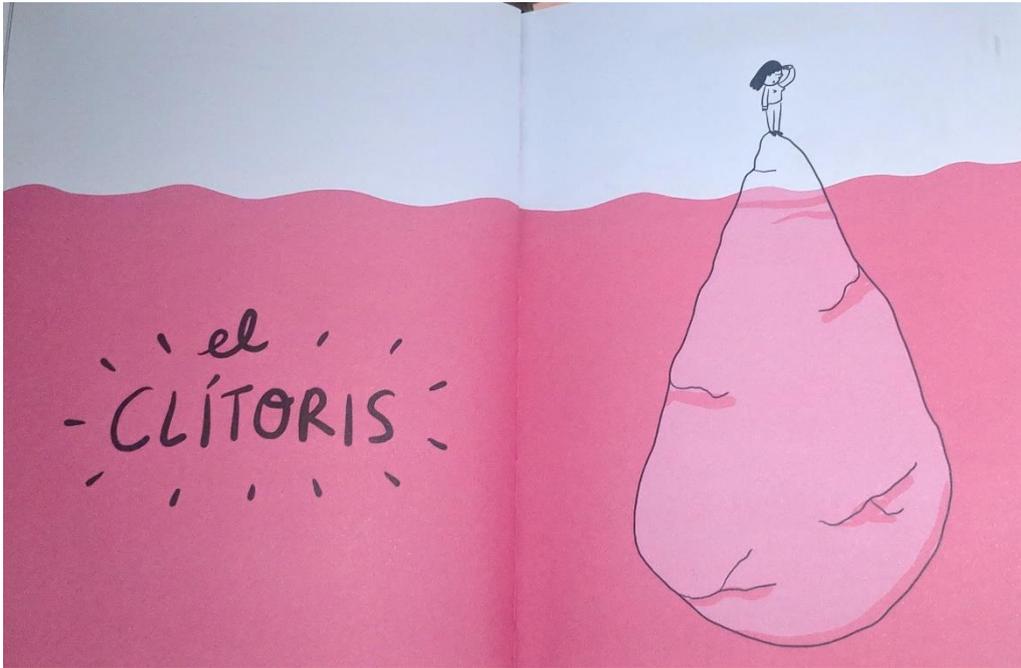


Imagen 2

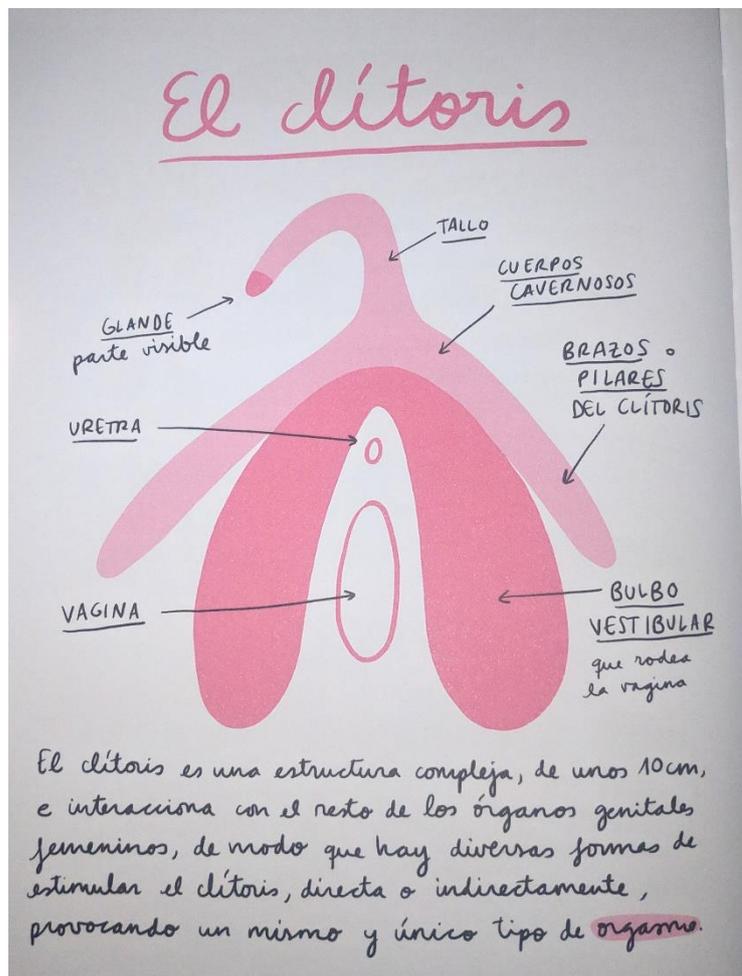


Imagen 3



Imagen 4

