

Espacios para la subjetividad femenina en Veo Veo, de Gabriela Bustelo

Morella Ortiz

University of Central Florida

Una de las controversias del pensamiento cultural contemporáneo ronda en torno a la oposición y compleja relación entre la concepción convencional de cultura y las nuevas maneras de expresión del arte y manifestaciones culturales cuyo origen, correspondencia y efecto están intrínsecamente ligados al lenguaje visual de la sociedad posmoderna. La forma tradicional de ver la cultura se encuentra en una encrucijada. En España, la dicotomía reviste una característica particular y doble: el pasado cultural y las tradiciones tienen un peso fundamental y, a su vez, el fenómeno de la sociedad posmoderna se ha venido manifestando de una manera abrupta y acelerada como consecuencia de haber pasado del ostracismo cultural -durante los treinta y cinco años de dictadura franquista (1939-1975) y posteriormente haber advertido las cortapisas del tardofranquismo o transición democrática pactada hasta 1979-, a su incorporación de un salto al curso de los acontecimientos culturales y sociales internacionales a inicios de la década del 80, en pleno momento de la revolución informática y de la globalización económica.

En 1995, Rosa Montero escribió en un ensayo sobre los cambios culturales de la democracia: "the changes that have taken place in Spain in the last twenty years are staggering. We have moved successfully, without bloodshed, from dictatorship to democracy...We have made the long journey from underdevelopment to development in a short space of time" ("Political" 315). Así mismo, afirma que: "The incredible speed of these changes is perhaps the most striking feature of Modern Spain" (315). Y en referencia al gran cambio en la distribución demográfica, Montero señala: "today the vast majority of Spaniards live in cities (84 per cent)" (315). Los abruptos cambios, derivados del paso del aislamiento a la convivencia con la comunidad europea y mundial, se manifestaron como una eclosión. Es posible entonces, albergar la idea de una etapa cultural muy particular. Los cambios políticos de la recién arribada democracia aceleraron la alteración de las relaciones sociales en muchos aspectos. España había pasado casi cuarenta años en una vida interna terriblemente acorralada y coartada.

Este es el marco de "la Movida", un fenómeno sociocultural que surgió y se desarrolló en las ciudades, particularmente en Madrid, y en el que se manifestó una explosiva producción cultural por parte de artistas e intelectuales jóvenes. El cine y la literatura son las áreas más representativas de esta profusión cultural. En primer lugar vino en su ayuda el desencanto de la juventud en la política, el llamado "pasotismo" posterior a la Transición frustrada. Inmediatamente se nutrió de las expresiones de la cultura popular de otros países, especialmente de la música rock, punk y el fenómeno grunge. En este escenario se inscribe la novela *Veo Veo* de Gabriela Bustelo, y su estudio se abordará partiendo de lo que los profundos cambios sociales le han ofrecido a la visión del mundo de las escritoras contemporáneas.

El movimiento cultural de la Movida fue no sólo una manifestación de arte de la cultura popular y del posmodernismo. Como ha ocurrido históricamente en toda sociedad que es sometida a

regímenes opresivos, la sociedad española y especialmente su juventud se pasaron abruptamente a experimentar lo que se les impidió hacer o fue severamente censurado por la moral imperante. La entrada en la década de los noventa abrió una brecha cultural mayor entre la historia cultural pasada y las nuevas propuestas artísticas de escritores, directores de cine, músicos, movimientos ligados al teatro y la danza. Quince, veinte años después de la muerte de Francisco Franco el desencanto político gestó una masiva indocilidad política, una impetuosa revolución sexual y una demanda de reivindicación de las artes que comprendían formas narrativas innovadoras.

Los estudiosos, en mayor medida se inclinan a reflexionar sobre el valor de estas narrativas, caracterizadas por autores que poseen un agudo nivel de conciencia del tiempo que están viviendo y de que ya no es posible apostar a procesos culturales homogéneos. De allí deriva el interés de este ensayo, el cual se centrará precisamente en las narrativas que han tenido lugar a partir de los años noventa, creadas con la ironía del escepticismo posmoderno y la pluralidad y contradicciones de la cultura globalizada.

La relevancia de reflexionar sobre la transformación de la nueva narrativa con un sentido abierto a la presencia de elementos de otras artes y medios comunicativos en lo que antes era sólo escritura, permitirá comprender a la literatura misma y a la evolución de la cultura en la posmodernidad. Como acota el crítico Gonzalo Navajas: “La modernidad se descalifica por piezas y sin grandes ambiciones sustitutorias. Desde las artes plásticas al cine, nos hemos habituado a la indirección irónica y, con ella, a la ruptura de las rígidas divisiones jerárquicas que establecen demarcaciones estrictas entre formas y géneros -arte elevado/bajo; ficción/poesía- incompatibles y herméticos” (*La modernidad* 180). La narrativa, en su más amplia acepción (incluyendo la cinematográfica, arquitectónica, pictórica, etc.), presenta al mundo como un “collage” para ofrecer la imagen de su fractura, como si se hubiera dividido en partículas, e híbrido, como resultado de las combinaciones de elementos culturales, de razas, del movimiento migratorio, de abordaje sexual diferente.

La más reciente generación de escritores de ficción española es indudablemente “experimentalista”, en el sentido de intentar formas nuevas de contar historias, y quizás debido a ello, más difícil de etiquetar o clasificar, en parte porque su rango es muy amplio y ello desafía un etiquetaje preciso; en parte debido a que las rotulaciones suelen ser manipulaciones de las editoriales y los medios para vender. Los mismos escritores se resisten a cualquier forma de etiqueta o clasificación. El crítico José María Izquierdo los ha llamado “narradores novísimos de los noventa” (“Narradores” 294). Sin embargo, la mayoría de los rótulos bajo los cuales se les ha denominado (a menudo encasillado) aluden al concepto “generacional”: Generación X, generación del Realismo Sucio, Neo-realismo, son algunas de las etiquetas. La ficción que surge de estos nuevos escritores está indisolublemente asociada al mensaje en voz alta de la música rock que trasciende barreras. De la misma manera que a las otras expresiones de la cultura y el arte popular, a saber, la televisión, el cine, la publicidad, Internet, así como al empeño en describir el consumismo y la violencia como configuración de la estructura social de sus novelas. Aunque son abundantes los nombres, daremos por ahora espacio a sus representantes más reconocidos: Ray Loriga, José Ángel Mañas, Benjamín Prado, Lucía Etxebarria, José Machado, Gabriela Bustelo, Pedro Maestre, Roger Wolfe, Daniel Múgica.

La crítica literaria aún intenta saltar subrepticamente a las escritoras y ponderar a los escritores. A finales de los años sesenta, el creciente número de escritoras españolas desarrolló con énfasis la escritura sobre la experiencia y la visión del mundo femenino. A partir de los años noventa, tanto las escritoras convocadas bajo el nombre de la Generación X como otras consideradas independientes, se contemplan nuevas visiones de la mujer, del feminismo y del papel de la mujer en el futuro. Éste será el fundamento de examen de la novela *Veo Veo*.

El continente oscuro

Para las feministas de la posmodernidad, la tarea de la filosofía del feminismo *de la diferencia* es transformar los cien años (desde que Freud desarrollara su definición del “continente oscuro” y su teoría se hiciera justificación patriarcal) durante los cuales la identidad de la mujer no existió como sujeto independiente a incorporarse a la historia como sujeto en todos y cada uno de los matices de su existencia. Los años ochenta y noventa del siglo que culminó han sido los del replanteamiento de los postulados del feminismo, de nuevas teorías respecto a la mujer con bases cada vez más independientes del pensamiento falocéntrico y, como una de las manifestaciones concretas de influencia y cambio, la instalación de una realidad: la cada vez mayor e indiscutible presencia de escritoras a nivel mundial, hecho particularmente palpable en el género narrativo.

Estudiosa de la literatura producida por mujeres y su relación con las ideas del posfeminismo, Elizabeth Ordóñez sugirió:

Anglo-American theories of feminist criticism might yield richer readings of Contemporary Spanish text by women, such theories of difference were concurrently being discovered by a new generation of Spanish writers. And as they engaged in their own narrative inventions, a zest for difference often led young women writers in Spain to identify more with foreign models than with the works of the immediate Spanish literary foremothers. (45)

Su hipótesis ha sido confirmada por feministas y críticos de literatura contemporáneos, quienes han reconocido su tesis como válida. Cinco años después, en 1987, luego de un detalladísimo registro de todas las narrativas publicadas por escritoras españolas desde 1980 a 1986, Ordóñez incorporó un estudio combinado entre las teorías de las feministas francesas y americanas más recientes y concluyó, entre otros aspectos, que las narrativas de mujeres españolas estudiadas

may mean exposing the female body, shaking off layers of suppression to reveal reverberations of erotic and textual desires. Subversion in today's text by women may be combative and even violent. [...] Whatever posture she chooses, as she bares aspects of herself which have long been submerged and silenced, today's Spanish writer cannot be expected to submit to any imposition of new codes and dictums. (56)

Todo lo anterior fue expresado en 1987, pocos años antes de la aparición de las narrativas de la siguiente generación de escritoras, bien por edad, bien porque publicaron después, o motivado al hecho de haber incrementado su escritura y publicaciones en los años noventa y lo que va de siglo. En la actualidad, las escritoras han publicado varias novelas y/o libros de cuentos, poesía, teatro, ensayos, guiones para cine, artículos para revistas académicas; han dado conferencias a nivel nacional e internacional. Algunas de ellas han actuado para el cine o teatro, o han combinado su

producción literaria para adultos con literatura infantil y juvenil. Un porcentaje elevado ejerce el periodismo, otras la docencia universitaria o son traductoras. La multiplicación y contundencia de las narradoras españolas a partir de los años noventa nos obliga, en primer lugar a enriquecer y dar mayor solidez a este trabajo y, en segundo lugar a hacer honor al feminismo.

Los parámetros que incorporan los nombres de escritoras como: Mercedes Abad (1961), Laura Espido Freire (1974), Laura Freixas (1958), Belén Gopegui (1963), Almudena Grandes (1960), Elvira Lindo (1962), Marta Rivera de la Cruz (1970), Pilar Zapata Bosch (1960), las ya nombradas Lucía Etxebarria, Gabriela Bustelo, y muchas otras, parten de los temas que abordan en su literatura, o el tema subyacente: la identidad femenina, acaso a través de las relaciones con la madre o la hija, o con las figuras masculinas del padre y esposo; quizá a partir de la memoria histórica y política, o más frecuentemente deteniéndose en el núcleo íntimo de la construcción de su subjetividad. Uno de los factores característicos de su ficción es la comparecencia del tema del erotismo en la mujer como liberación de uno de los más espinosos tabúes patriarcales hacia el sexo femenino y su sexualidad, pues el veto al erotismo va dirigido a ella, de manera que en los textos en los que el erotismo femenino aparece, se transgrede el símbolo aceptado del 'hombre sexual', vale decir, el hombre libre y abierto a exponer sus deseos eróticos. Los géneros que buena parte de ellas han escogido para sus narraciones frecuentemente se incluyen dentro del suspenso, lo detectivesco, la fantasía, y en algunos casos el terror, constituyen una cubierta, mientras por debajo de los llamados sub-géneros literarios se lee otro discurso, mucho más complejo. Es la rebelión al poder falocéntrico y la representación de los problemas de la mujer lo que desde variados discursos colocan en el tapete estas escritoras.

Reconocidas las narradoras y expuestas aquellas adheridas a la más reciente y reveladora literatura, se hace imperativa la reafirmación del tiempo en que esta eclosión ocurre. La década de los noventa del siglo que recién cerró y la primera década del presente ha sido prolija en la publicación de textos narrativos de nuevos escritores, que como se sabe, no es sólo atribuible a lo que comercialmente se ha llamado "joven narrativa". Los textos de escritoras no excluyen la presencia y vitalidad de un voluminoso número de escritores, y por supuesto que cabe analizarlos en conjunto, y aunque este estudio no trata de eso, importante es reconocer, al menos en referencia a las narrativas de los escritores de la Generación X y la Generación Nocilla o After pop, que en sus trabajos, vistos de conjunto, hay una insistencia en innovar la narrativa. En sus historias reside el perfil de la vida urbana, asociada a los sitios de socialización y esparcimiento nocturno de la gente joven, con una existencia envilecida, la negación de toda creencia -especialmente en el pasado y en sus representantes- y cuya única bandera es el placer como medio y fin de la vida.

Sin intencionalidad política, la alternativa literaria que los novísimos escritores españoles han decidido hacer, coloca un dedo insidioso en la realidad de la posmodernidad, no local, sino universal. Lo subrayan los diversos críticos que se han nombrado en este estudio y otros que por razones de espacio y tiempo sería imposible traer e ilustrar. En "A Dystopian Culture", Navajas subraya:

From existentialism to deconstruction and postmodernity, philosophical and cultural discourse undertook a progressive devaluation of the previous foundations of moral principles and proposed the ultimate denial of the moral option as a disguise for

ideological constructs. The last ramification of this gradual devaluation of moral option can be seen in the work of the Generation X. (13)

Esta reflexión no procura una crítica hacia aquellos quienes exponen la depreciación moral social, sino que coloca el énfasis en el desmoronamiento de toda referencia ideológica a nivel colectivo y en cómo el trabajo de los nuevos narradores se concentra su reforzar la deconstrucción de las ideas que consideran caducas.

Cuando el cuerpo es narrado por un sujeto femenino

En sus novelas, Gabriela Bustelo crítica con gran ironía los símbolos transmitidos por la cultura dominante. Especialmente en *Veó Veó*, el tono de un lenguaje insistentemente paródico pregunta acerca de la supuesta “naturaleza” del género femenino asociado a la emocionalidad, la irracionalidad, el cuerpo y el sexo; en contraposición al género masculino, ligado al pensamiento racional y lógico. A través de la voz de la protagonista se observará un cambio de escenario en los roles que la sociedad patriarcal atribuye como propios del sujeto femenino.

En *Veó Veó* se dibuja la imagen de una Madrid electrizante y súper agitada que todo el mundo disfruta. De un bar a otro, buscando ser visto desde diferentes miradas, se toma, baila, sobre todo se hace uso de varias drogas y, con suerte, se practica el sexo cada noche. No obstante, bajo la superficie del éxtasis hedonista y el goce libertario del poder del consumo¹, la narradora-protagonista de la novela inicia un proceso de reconocimiento de sí misma mientras participa, con otra mirada, del juego de la liberación sexual, las relaciones de amistad, una manera particular de vínculo entre las mujeres, droga, alcohol y música.

Por intermedio del discurso narrativo, en *Veó Veó* se exploran varias perspectivas implícitas en torno a la mujer. Rosi Braidotti sostiene que la construcción de la identidad de la mujer no se puede pensar como una meta cerrada a la cual se aspira llegar y “ser”, sino que la identidad de la mujer es la de un sujeto siempre cambiante, en un proceso que ella denomina “becoming”: “The becoming-woman of women is the subversive process. Thus women would be revolutionary if, in their becoming, they contributed both socially and theoretically to constructing a non-oedipal woman, by freeing the multiple possibilities of desire meant as positivity and affirmation” (*Nomadic* 116). En la medida en que el sujeto femenino está en fase de definición y construcción, Braidotti señala que hay varios tipos de diferencias del sujeto que deben tomarse en cuenta: la diferencia entre hombre y mujer, las diferencias entre las mujeres (experiencia, conocimiento, raza, clase) y las diferencias en cada una de las mujeres (159-165).

La novela objeto de estudio pone permanentemente en juego la noción que el feminismo de tercera ola o el posfeminismo ha venido reflexionando acerca de las múltiples perspectivas de construcción del sujeto femenino. La narradora-protagonista asume la liberación de su sexualidad a través de las experiencias del uso de su cuerpo y la apropiación de la mirada, mientras sus acciones aparecen como una reproducción de las convenciones sexistas-patriarcales, ella las subvierte y convierte en elementos de liberación y no de objetivación. Esta innovadora manera de construcción

¹ En su libro *Becoming and Consumption: The Contemporary Spanish Novel*, Candice Bosse presenta un estudio de tres novelas contemporáneas y de sus personajes femeninos desde el punto de vista del consumo de marcas y seguimiento de los dictados de la moda y la posibilidad de que, con su contradicción, auxilie en la construcción del sujeto femenino.

de la subjetividad individual del personaje ha sido ampliamente reflexionada y expuesta por las feministas contemporáneas, desde Luce Irigaray, hasta Judith Butler, Joan Wallach Scott y Rosi Braidotti. En tal sentido, Braidotti apunta:

The vision of the subject as an interface of will with desire is therefore the first step in the process of rethinking the foundations of subjectivity. It amounts to saying that what sustains the entire process of becoming-subject, is the will to know, the desire to say, the desire to speak, to think, and to represent. In the beginning there is only the *desire to*, which is also the manifestation of a latent knowledge about desire. Desire is that which, being the a priori condition for thinking, is in excess of the thinking process itself. (120)

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, cada mujer explora y aborda su propio “becoming” y la ‘palanca’ para iniciar el proceso de cambio necesita del *deseo* al menos inicial y expresamente.

La introducción de Braidotti en la tesis sobre el sujeto femenino como *nómada* y en el esclarecimiento *de la diferencia* en primera instancia con respecto al hombre, no se detiene allí. Sus postulados y los de las teóricas feministas nombradas, ayudan a pensar e identificar el porqué, cuando escribe una mujer, y cuando su discurso se ubica desde el punto de vista del sujeto femenino y desde su propio cuerpo, el texto genera en ciertos lectores y cierta crítica una dificultad para salirse del razonamiento patriarcal. Otro argumento de peso, sostenido por una gran cantidad de intelectuales y escritores -incluidas escritoras- es que la literatura no tiene sexo, que no es posible dividirla en literatura de mujeres y literatura de hombres. Sin embargo, feministas como Luce Irigaray, han argumentado suficientemente que una de las emergencias de la construcción de la diferencia sexual (*sexual difference*) es el rompimiento total con la paternidad falocéntrica, el dejar de ser “el otro” y la necesidad de re-inventar el sujeto. Ello contiene también la invención de nuevas formas de escribir literatura. En el escrutinio de la diferencia, Ordóñez encuentra que “in these texts female retelling compensates for traditional accounts in which woman is misrepresented or excluded (...) and as Irigaray has insisted, [they] insert woman's word within the gaps left by “their” written history” (52). La consideración que se extrae es que al apropiarse de su propio lenguaje, las escritoras crean un discurso con características lingüísticas específicas, tratan de recomponer los elementos distorsionados de la identidad colectiva y conscientemente van desmitificando la concepción paternal-patriarcal de que no existe una literatura con un discurso autónomo, en este caso femenino.

El mismo discurso inscribe lo que las feministas han llamado “escribir con el cuerpo”, principalmente colocando a la mujer en el centro de la ficción para construir un cuerpo libre del control falocéntrico, para reivindicarlo contra la violencia y el autoritarismo, para romper con la dominación y articular su sexualidad, que, como afirma Braidotti, no está separada de la subjetividad (199). Discursos como estos no son fácilmente comprendidos ni aceptados, porque subvierten una concepción demasiado arraigada socialmente acerca del sujeto femenino, “And as the characters spin out stories of their lives, ironic implications also emerge about differing power relations surrounding the telling and reception of narratives by interlocutors of different ages and genders” (50), pondera Ordóñez en el contexto de las novelas que examinó. De la dificultad para romper con la visión atávica del binomio “yo/otro” deviene uno de los principales fallos en la

apreciación del “tipo de novela” a la que se ajusta *Veo Veo*, ficción considerada dentro del género de la novela negra o policíaca.

A través de la lectura concienzuda de *Veo Veo* se advierte que la elección de lo detectivesco es uno de diferentes enfoques del discurso narrativo y más bien constituye el proscenio, la “parte del escenario más inmediata al público” (de acuerdo a la definición del DRAE) que encamina la intención de la *novela dura*, de lenguaje crudo e irónico, a la novela de la “resistencia textual a la cultura dominante en la producción de escritoras” (Urioste 197). En *Veo Veo*, es la confrontación a la supervivencia de la mirada social sobre la protagonista y a la violación de la intimidad a través de la mirada inquisitiva del perseguidor, lo que dirimirá su subjetividad femenina.

Navajas considera que “La nueva ética de la literatura femenina consiste en la reversión de las prioridades de tematización y el posicionamiento con relación a ellas más que en el cambio radical en los temas” (*La utopía* 133). Esto ocurre porque la relación que la mujer ha guardado con la idea del ‘sujeto femenino’ no es la misma que ha detentado el sexo masculino. En la novela de Bustelo la narración trasciende los rasgos de la literatura detectivesca propiamente dicha, e inicia una serie de estrategias discursivas de exploración psicológica, del medio audiovisual, la moda, el mundo de la música punk y el rock, de acuerdo a los elementos de la cultura popular. El eje sobre el que se levanta el escenario de la novela es la ciudad de Madrid a principios de los años noventa, cuando los efectos culturales y sociales de “la Movida” y de la incorporación de España al conjunto de las sociedades globalizadas y alteradas por la tecnología de la computación e Internet han impregnado todos los rincones de la sociedad.

En una entrevista otorgada a Candice Bosse, Gabriela Bustelo opina sobre “la Movida” y demás cambios de la democracia haciendo la consideración siguiente:

Históricamente España ha avanzado en el último cuarto de siglo como no lo había hecho nunca. Esto ha producido enormes alteraciones en las pautas de consumo. El español medio es exageradamente consumista. La influencia de la televisión, la música y el cine estadounidense es enorme en este sentido. La mujer quizá tuviera en principio la excusa de su libertad recién estrenada. El lector puede hacerse una idea si apuntamos que hace veinticinco años una española no podía tener una cuenta bancaria sin permiso de su marido. (*El sujeto* 103)

Es este el marco en el que se desarrolla el texto *Veo Veo*.² La narradora-protagonista, una joven de veintiséis años llamada Vania, es graduada en Historia, pero se ha desarrollado como guionista y trabaja para una productora de vídeos. Se reconoce neurótica y necesita terapia, de acuerdo con los amigos. Se encuentra en el consultorio de un “reductor de cabezas”, según el concepto que de los profesionales de la psicología tiene de antemano. Desde la primera cita, sabía que no la ayudaría mucho y confirma su presunción al observar que el doctor era “sospechosamente alto y guapo para ser psiquiatra” (9). Además, vestía pantalones de marca, tenía una oficina de estilo

² Es verano, época de vacaciones, turismo, vida “de terrazas” -lugares al aire libre para tomar café y charlar- y al esconderse el sol, surge dominante la atracción nocturna de los bares, clubes, discotecas. El tiempo narrativo se corresponde con el fenómeno social de la movida en Madrid, o más bien con su fase final, pues como dice la protagonista: “Tuve una época desmadrada hace unos cuatro años... Eso sí que era la movida madrileña. Los últimos años divertidos que ha tenido esta ciudad. Ahora las cosas han cambiado mucho” (12).

frío y calculador y un reloj ofensivamente grande: “Nada menos que un gigantesco reloj Swatch formato pulsera colgado en la pared de suelo a techo. Debía medir medio metro de ancho por tres de largo y era color negro. Una pasada” (9). Ella esperaba una figura que le inspirara confianza, “una especie de vejete judío con barba, firme y paternal a la vez” (10) que sirviera como mediador, impulsándola a entender lo que le pasaba y le había obligado a recluirse en su apartamento. Después de todo era una joven de veintiséis años que había crecido en medio de “dramatic changes of life-style and values” (Montero, “Political” 316), que había consumido drogas desde los dieciséis y sospechaba que alguien la perseguía desde hacía algunos meses. Convencida de abandonar el diván de moda, decidió invertir sus ahorros en otro tipo de ayuda. Al salir de la consulta se inicia la intriga detectivesca: Vania reconoce al hombre de bigote que según ella cree, lleva tiempo siguiéndola. Unas veces es la figura que se esfuma y de la que queda el leve reconocimiento del bigote, pero muchas otras es la simple sensación de que alguien la mira desde espacios que no le permiten reconocer quién es pero ella siente que la observa y la acecha.

El poder de la mirada: deseo y control

Lo que ha caracterizado al feminismo *de la diferencia* es el establecimiento de las contradictorias formas en que mujeres y hombres construyen y actúan. Su reflexión ha insistido en la capacidad del sujeto para generar cambios a través de la trascendencia de los textos narrativos. En correspondencia, las propuestas ficcionales de las escritoras contemporáneas, y de manera privativa, el trabajo de las escritoras agrupadas en la Generación X, responden al mismo pensamiento. La continuidad de la existencia de la discriminación y el sexismo, que incluso les afecta profesionalmente y coloca tantos obstáculos para la promoción de sus textos les presiona a forcejear el espacio que merecen, pero sobre todo la necesidad de fundar un discurso desde la mujer y para la construcción del sujeto femenino, las lleva a cuestionar la legitimidad del discurso hegemónico patriarcal. De esta manera se abren espacios para discursos novedosos.

La simbología del título *Veo Veo* encarna una respuesta feminista a la sexista y dominante manera en que los hombres acostumbran mirar a las mujeres y cómo la protagonista responde a la mirada social que se impone sobre ella. Vania, se siente perseguida y observada. En todo momento, se siente acusada con la mirada de un intruso vigilante que la asfixia. Al respecto, Nina Molinaro sostiene que: “masculinity expresses itself through excessive vigilance. We might in fact read Bustelo’s text as a feminine response to twisted ethics of masculine paranoia” (213). Al compaginar las respuestas sociales a este tipo de sensación o síntoma, no sólo su entorno no le cree sino que la hacen sentir paranoica. Se trata de la típica trivialización de la existencia real de un victimario; se concluye previamente que la mujer es “loca”.

En *Meeting the Madwoman*, Linda Schierse Leonard nos ilustra con aseveraciones como éstas: “Our dominant culture prescribes how women should be seen. It praises women for living out certain roles while rebuking or punishing them for others. Who is this madwoman? [...] Perhaps she is a woman locked away in a mental institution, deemed mad because she refuses to conform to the patriarchal status quo” (2). Vania tendrá que deshacer los discursos hegemónicos, transitar como

nómada³ entre contradictorios roles, desarticular los acostumbrados territorios de su vida nocturna y construir su identidad.

Entretanto, el personaje misterioso ha dado un nuevo paso en su plan interceptando los teléfonos de su casa y trabajo y en plan de tortura psicológica, preguntando por *Soledad*. Vania decide hacer la pesquisa por sí misma y encuentra un cilindro diminuto, un micrófono miniatura, en el tope de la cama: “acababa de comprobar que mis sospechas eran ciertas. Y eso era lo más sorprendente de todo. Un buen día me había dado por decir que me sentía perseguida” (21). El merodeador había ido más allá, había violado su intimidad, y sus intenciones eran evidentemente más peligrosas. Tenían que haber más evidencias sembradas alrededor de su vida privada. La búsqueda se agudizó y encontraron que no sólo había micrófonos en todas partes, incluido el auricular del teléfono, sino que el malhechor había construido dos huecos desde el apartamento contiguo que debían corresponderse a dos cámaras de vídeo y cuyos lentes seguramente la habían estado observando a través del espejo del baño y de la habitación. El cuerpo había sido el blanco del asecho, su intimidad había sido violentada. Un desconocido estaba al tanto de cada segundo de su vida: “alguien viéndome hacer gárgaras, gorgoritos y el resto de las cosas que se hacen en el cuarto de baño. Para mí siempre había sido un reducto sagrado” (60). A medida que van sucediéndose los elementos de control sobre Vania empieza a sufrir un desequilibrio en su estima de diva: “Yo, la Mata Hari de la noche, abrumada por un mirón” (33). Porque ella se sabe llamativa y sensual, viste marcas finas y le gusta tomar la iniciativa a la hora de conquistar a un hombre.

Con la evidencia de que no está enferma, que la sensación de persecución no es producto de la fantasía o paranoia, Vania va posesionándose de un espacio desde el cual empezará a mirar en vez de ser mirada, a agudizar su sentido crítico y a utilizar conscientemente su cuerpo como herramienta de subversión y logro de sus objetivos.

Cuerpo y erotismo: herramientas poderosas y arriesgadas

La historia patriarcal ha usado el cuerpo de mujer como herramienta poderosa a favor de las apetencias del sexo masculino y de los intereses del consumo. Sostener que el mismo cuerpo puede subvertir el poder sexista con sus propios instrumentos, parece una temeridad. Sin embargo, a través de la lectura del texto, se deriva que ésta y otras contradicciones auxilian a la protagonista en la conformación de su identidad. Lo que ha revelado el feminismo *de la diferencia* es que el hecho de que históricamente se haya asociado al hombre con el concepto de *mente* y las connotaciones que se derivan de ello, como la capacidad de razonar, elaborar procesos de pensamiento abstracto y todo el ideario que se asocia con superioridad, mientras a la mujer -al definirla como opuesta al hombre- se le haya asociado con el *cuerpo*, lo relativo a lo físico (sexo, capacidad de engendrar) y una mayor propensión a prestar atención a las emociones, ello obliga a que la identidad femenina se construya haciendo uso del cuerpo como mecanismo de poder y liberación desde el espacio relegado que le es conferido. No obstante, ello no lo explica todo. Las feministas de los años sesenta hubieran estado en total desacuerdo con la idea de jugar al rol de la “mujer fatal”, hacer un “striptease” o conceder a los dictados de la moda y las marcas. ¿Cuál es el camino que elige Vania?

³ De acuerdo con Braidotti: “Nomadism: sexual difference as providing shifting locations for multiple female feminist embodied voices” (174).

Expresión de su consciente y habituado uso del cuerpo para llamar la atención, actúa inicialmente con picardía y luego rebota impulsivamente: “Me dediqué a mover un poco el trasero por el local, recordando los viejos tiempos (...) En un arrebato de grosería irrefrenable cogí las de Villadiego y me largué a casa” (20). He allí el proceso contradictorio que vive la protagonista, la expresión simple de lo que lo que las feministas *de la diferencia* definen dentro del concepto de *nomadismo*, la condición de mudanza de un sujeto en construcción. En palabras de Braidotti: “different requirements correspond to different moments, that is to say, different locations in space, that is to say, different practices” (171). El complejo valor de su pensamiento lleva a explorar el potencial del discurso en la narración para encontrar las varias perspectivas implícitas en relación a la subjetividad del personaje. Vania ha estado desafiando de distintas maneras la concepción de la mujer como objeto sexual pasivo, a quien otros miran (no es ella la que dirige la mirada), a quien otros seducen. Por esta vía, escoge su propia versión de mujer.

La noche madrileña le ha disminuido el temor de ser perseguida, las drogas y el alcohol le han llevado a no identificar lo real, y la atracción hacia Ben termina concentrando su pensamiento. Como Bernard Ganza, que así se llama, es un Adonis posmoderno, ella hace uso de la seducción para doblar su aire superior. Lo logra y no lo logra, he ahí la contradicción. Además de la ropa, la música es un generador de un extraordinario movimiento interior en Vania, quien experimenta un despertar erótico y un nuevo paso en el reconocimiento de sí misma. Y de acuerdo con el énfasis que ella le da a la música en el presente, pero también a través de sus vivencias de infancia, es ajustado decir que cuando ella mueve el cuerpo en las discotecas, aparte de la seducción, la sincronía es entre el cuerpo y la música: “Nos desmadramos bastante. Cuando yo cogía el ritmo de la música, me daba la sensación de ir al compás de la mismísima Tierra Madre. Me dejaba llevar de tal manera que perdía la noción de todo” (63). La imagen de la Tierra como manifestación de contacto con la naturaleza, es sugestiva.

La música como diálogo del cuerpo con una forma no verbal, conduce a una alteración de la perspectiva de vida “hacia afuera” (cuando lo exterior es la imagen de sí y el punto de referencia), a un curso hacia lo interior en la medida en que el cuerpo inicia una comunicación consigo mismo y la pérdida de la interioridad e intimidad, de la que habla Baudrillard (“the end of interiority and intimacy” *Ecstasy* 133), puede recuperarse a nivel individual, al menos. Vania tiene una particular inclinación por el canto y el baile. En el discurso, y gracias a la apropiación de un lenguaje propio, la protagonista expresa con real pasión el despertar que provoca el lenguaje de la música. En cada oportunidad, durante o después del baile que efectuaba sin compañía, sin detenerse a precisar a la gente que la rodeaba o en la soledad de su apartamento, Vania va procesando lo que quiere de sí misma. La comunicación del cuerpo con la música es lo que más le ayuda en el proceso de construcción más profundo de su subjetividad.

Desde el punto de vista de los estudios culturales, la música rock y sus variaciones tuvieron una influencia particular en la juventud española en los años ochenta y noventa. En ese sentido, hay una reflexión de Henseler y Pope sobre España a fin del siglo XX: “There is no doubt that sexual mores changed during this period, that women asserted their rights and gay issues emerged defiantly, and that it all came with the impulse of international and local bands that played a music which flowed the double young tradition of American musicians such Nirvana and the bands of the British invasion” (*Generation xv*). La cita muestra la importancia de la música rock en los cambios

culturales de la sociedad española luego de la apertura democrática. Ello se refleja también en su literatura. La insistente presencia de la música en la narración se percibe como una terapia liberadora para ella durante todo su proceso de auto-reconocimiento, y en uno de los lugares nocturnos, alejada de los grupos sociales, piensa para sí mientras canta: “La música era muy instrumentada, envolvente como un túnel musgoso. ‘Vamos hacia el misterio. Déjate llevar. No hay mejor lugar. Lo sé’. Hay canciones que se oyen una vez y se recuerdan siempre. A mí me ocurrió con aquella” (72). La letra de la canción sugiere el peligro en el que encuentra, y aunque no es explícito, no parece ser por culpa del perseguidor sino de alguien nuevo. En ese sentido, la música porta a su vez un sentido de alarma, pero esta vez ella no la escucha.

En los siguientes páginas se corrobora la paradoja de las decisiones tomadas por la protagonista. Como la apropiación del sujeto femenino en el personaje está iniciando su “mudanza”, que como se ha ilustrado, de acuerdo con Braidotti se trata de “a figuration for the kind of subject who was relinquished all idea (...) for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts (...) without and against an essential unity” (22). En esa transición, Vania dedicó un día entero a escuchar música, encerrada en su apartamento; con subido entusiasmo iba recordando sus bandas y cantantes y pasando de una pieza a otra con una entrega febril; de la nostalgia pasó a tener lucidez de que “Todos mis buenos momentos estaban asociados a alguna canción. Si me ponía a hacer zapping de mi vida, siempre había una banda sonora. Siempre estaba la Música, la más abstracta de las artes (...) Es puro éter. Por más que lo pensaba, nunca dejaba de sorprenderme”(134).

Al filo de la medianoche se vistió e ingirió cocaína de nuevo. Se miró al espejo y se sintió poderosa: “Cuando yo misma me deseaba, sabía que estaba deseable” (135). Salió a la calle con la cara en alto, sabedora de su poder de conquista. Vivió dos noches de triunfo luego de seducir a Ben y percibir que para ambos la experiencia estaba resultando diferente en comparación con sus relaciones casuales. Comieron juntos al otro día y compartieron una segunda experiencia, ahora en el apartamento de ella. Él hizo muchas preguntas, vio los vídeos que ella había recuperado del acosador, pidió detalles y ella confió. La noche siguiente, Vania despertó ante la presencia de un extraño vestido con saco negro, supo que era el criminal porque ella y Peláez lo habían divisado dos veces con la misma indumentaria. Sacó la pistola que le dio su colega y le disparó. Era Ben Ganza.

Vania se arriesgó para descubrir una verdad. En el proceso de búsqueda desveló muchas otras. Las perspectivas con las que observó la vida y sus pasos son un reflejo de que el sujeto no es fijo y que el nuevo sujeto seguirá siempre en construcción, con avances y retrocesos y nuevamente con perspectivas variadas y diferentes, de los hombres, de las otras mujeres de su mundo y respecto a sus anteriores visiones. No hay un sujeto con esencia, lo seguro es el cambio permanente, al menos, en el caso del sujeto femenino, hasta que desvele todos los mecanismos de concepción y opresión de la sociedad patriarcal.

La posmodernidad se avizora como una ventana abierta

Las grandes narrativas ofrecieron a sus lectores colosales utopías que estos no temieron perseguir. La narrativa de hoy, breve, fragmentada e híbrida, puede crear, gracias a la presencia de un texto en otro (léase cine, música, imagen, texto) y a la imprecisión de las fronteras de la comunicación, nuevas maneras de ver el mundo, formas diversas de ver la historia sin mayúscula, otros modos de hacer memoria del pasado o de intentar un futuro. En un horizonte sin ideologías ni

religiones que sistematicen la existencia cotidiana, sin utopías por las cuales soñar, los seres humanos necesitan de una brújula que les guíe en medio de tantos agujeros negros que pareciera se han extralimitado de la superficie del espacio y merodean en la Tierra. El vacío puede ser llenado por los nuevos discursos narrativos. Si así ocurriera, sería más viable entonces observar al sujeto femenino en constante desplazamiento.

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Ecstasy of Communication*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1988. Impreso.
- Bosse, Candice. *Becoming and Consumption: The Contemporary Spanish Novel*. Lanham: Lexington Books, 2007. Impreso.
- . "El sujeto femenino y las culturas de consumo: Una entrevista con Gabriela Bustelo". *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 2. 2 (2005): 102-108. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.
- Bustelo, Gabriela. *Veo Veo*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Henseler, Christine and Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Introduction, xi-xxiii. Impreso.
- Izquierdo, José María. "Narradores españoles novísimos de los años noventa". *Revista de Estudios Hispánicos*. 35.2 (2001): 293-308. Impreso.
- Molinero, Nina. "Watching, Wanting, and the Gen X Sountrack of Gabriela Bustelo's *Veo Veo*". Ed. Christine Henseler and Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. 203-215. Impreso.
- Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change". *Spanish Cultural Studies*. Ed. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 315-319. Impreso.
- Navajas, Gonzalo. "A Distopian Culture: The Minimalist Paradim in the Generation X". Ed. e Introd. Christine Henseler y Randolph Pope. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Impreso. 3-14.
- . *La Modernidad en crisis: Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. Impreso.
- . *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008. Impreso.
- Ordóñez, Elizabeth. "Inscribing Difference: 'L'écriture féminine' and New Narratives by Women". *Anales de la literatura española contemporánea* 12.1-2 (1987): 45-58. Impreso.
- Schierse Leonard, Linda. *Meeting the Madwoman. An Inner Challenge for Feminine Spirit*. New York: Bantam Book, 1993. Impreso.
- Urioste, Carmen. "Mujer y narrativa: Escritoras/escrituras al final del milenio". Ed. e Introd. Jacqueline Cruz y Bárbara Zecchi. *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004. 197-217. Impreso.