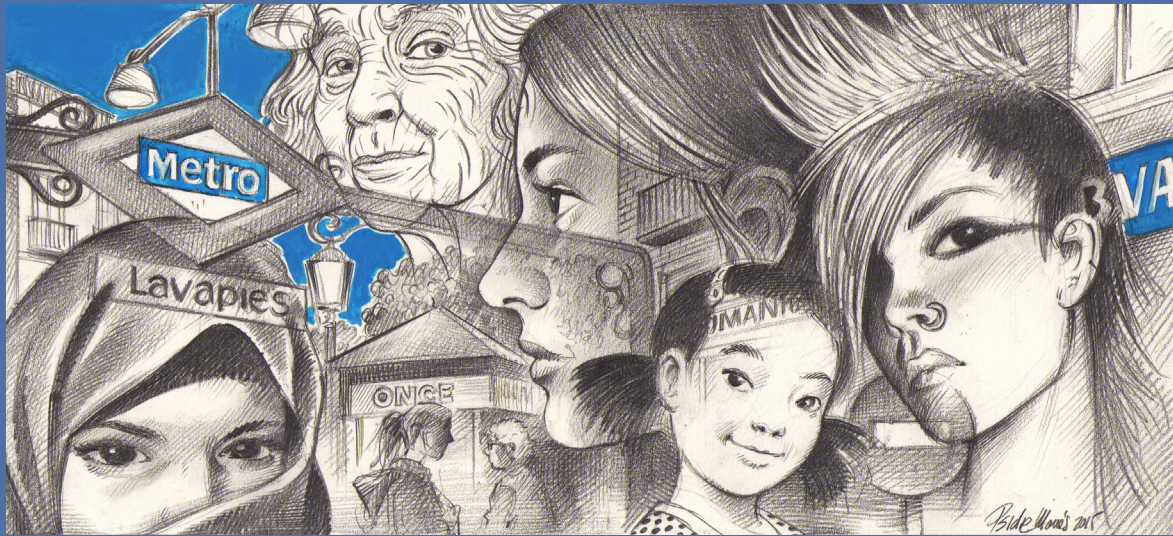


# #12

# THE CONSTRUCTION OF THE GLOBAL FEMALE SUBJECTIVITY IN LUCÍA ETXEARRIA'S *COSMOFOBIA*

**Mazal Oaknín**

*University College London*



**Resumen** || Set in the neighbourhood of Lavapiés in Madrid, Lucía Etxebarria's novel *Cosmofobia* explores the friction produced by the experiences of numerous literary personae from extremely different backgrounds now living in close contact with one another. This article will examine female characterisation in *Cosmofobia*, to see whether the private and public realm are represented as a similarly complex negotiation of inner and outer selves in the light of the increasingly importance of migration and multiculturalism in Spanish society. Particular attention will be paid to the intersection between the expression of a unique individuality in the form of confessional mode, and the intersubjective elements of women's experience conveyed in the representation of these characters' entangled relationships.

**Palabras clave** || Immigration | Normativity | Testimony | Subjectivity | 21st century Spain

**Abstract** || *Cosmofobia*, de Lucía Etxebarria, transcurre en el madrileño barrio de Lavapiés. La novela explora las fricciones que se producen cuando un gran número de personajes literarios provenientes de orígenes extremadamente diferentes viven en estrecho contacto. El presente artículo examina la caracterización de los personajes femeninos en *Cosmofobia* con el objetivo de determinar si los ámbitos público y privado aparecen representados como una negociación compleja de los seres internos y externos en el contexto de una sociedad española en la que la inmigración y la multiculturalidad adquieren cada vez más importancia. En particular, el artículo se centrará en la intersección entre la expresión de la individualidad, que aparece en un modo confesional, y los elementos subjetivos de la experiencia femenina, representados en las complicadas relaciones en las que se ven envueltos los personajes.

**Keywords** || Inmigración | Normatividad | Testimonio | Subjetividad | España del siglo XXI

## 0. Introduction

In *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture*, Antonio Sánchez considers that the decisive political processes and socio-political changes that would follow the establishment of democracy were recognised, symbolically, with three internationally famous events that were celebrated in Spain a decade later in 1992: the Olympic Games in Barcelona, the EXPO 92 World Fair in Seville, and the designation of Madrid as the official European capital of culture (Sánchez, 2007: 21). These events, held four years before the date Lucía Etxebarria published her first novel *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996), mark the point at which Spain appeared to enter what Francisca López terms the “prevailing culture in the developed capitalist world” (2008: no pagination). The focus on a centralised, archaic notion of “patria”, overexploited during the Franco regime, had given way to an increasing decentralization of the State, as well as to a growing sense of regionalism. And with this political transformation came the shift to a broader acceptance of cultural, ethnic and sexual differences that is probably the major change Spain has experienced in the last three decades, and that is so central to the themes of Lucía Etxebarria’s work and to the novel examined in this article, *Cosmofobia* (2007).

Besides her numerous articles, essays and editions, Etxebarria has published ten novels to date<sup>1</sup>. The topical themes in her novels illustrate the contemporary value of her work: they all explore the most dramatic social changes since the Franco years to do with increasing immigration and the role of women. Indeed, the views of the fictional female personae Etxebarria produces reflect the tension between the fact that, despite the progress that has been made with regard to the legal equality of sexes, one of the President’s firmest commitments, in recent years, has been to extend women’s rights, since full equality has not yet been achieved in practice.

Set in the neighbourhood of Lavapiés<sup>2</sup> in Madrid, *Cosmofobia* explores the friction produced by the experiences of numerous literary personae from extremely different backgrounds now living in close contact with one another. This article will examine female characterisation in *Cosmofobia*, to see whether the private and public realm are represented as a similarly complex negotiation of inner and outer selves in the light of the increasingly importance of migration and multiculturalism in Spanish society. Particular attention will be paid to the intersection between the expression of a unique individuality in the form of confessional mode, and the intersubjective elements of women’s experience conveyed in the representation of these characters’ entangled relationships.

---

## NOTES

1 | Etxebarria has so far published the following novels: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), *Nosotras que no somos como las demás* (1999), *De todo lo visible y lo invisible* (2001), *Una historia de amor como otra cualquiera* (2003), *Un milagro en equilibrio* (2004), *Cosmofobia* (2007), *Lo verdadero es un momento de lo falso* (2010), *El contenido del silencio* (2011), and the theater play *Dios no tiene tiempo libre* (2013).

2 | In the late 1980s and 1990s, the neighbourhood of Lavapiés had acquired a reputation as a “vertical slum”, with its tenement blocks either occupied by older people paying low rents or empty. As a consequence, it became the most important location for squatting in Madrid. In recent years, Lavapiés has become the focal point for immigrant populations, mostly Afro-Spaniard, Chinese, Arab, and people from the Indian subcontinent. It has been estimated that around 60% of the population is of foreign origin.

## 1. The 'cosmos' in *Cosmofobia*

In his article "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria", Senís Fernández avows that the construction of female subjectivity in Etxebarria's novels is indissoluble from a feminist commitment (Senís Fernández, 2001: no pagination)<sup>3</sup>. In fact, the way Etxebarria represents herself in her prologue to *Nosotras que no somos como las demás* has adapted to the contemporary discourse of celebrity that is dependent on the (paradoxical) construction of an image of individuality and structured by a desire to unveil the private self behind the public persona (Rojek 2001). Interestingly, while acknowledging that Etxebarria's voicing of her political opinions has been made possible mainly through the platform of her media appearances, the construction of her public persona is not taken into account in the consideration of the construction of female subjectivity in her novels. Thus, by regarding first her essay *La letra futura* and the prologue to *Nosotras que no somos como las demás*, and secondly her novels *Amor, curiosidad, prozac y dudas*; *Beatriz y los cuerpos celestes*; and *Nosotras que no somos como las demás*, Senís Fernández explores the ways in which the feminist ideas exposed in Etxebarria's non-fiction appear in her fiction, and specifically in her construction of female subjectivity. In his article, the author distinguishes three different resources that are related to the use of a first-person narrator:

La rememoración del pasado, la alternancia de discursos y la opinión directa. Los tres sirven para poner de manifiesto diversos problemas de la mujer que Lucía Etxebarria exponía en sus ensayos: la educación, los roles impuestos, la tendencia a etiquetar, el fanatismo y las dificultades en el mundo laboral. (2001: no pagination)

While all three resources can be found in *Cosmofobia*, the main difference between Senís Fernández's consideration of Etxebarria's construction of female subjectivity and my own reading of it in *Cosmofobia* lies in the global, relational nature of identity in this novel. Thus, although Senís Fernández highlights the importance of the relationships between women characters in Etxebarria's novels, his consideration of the significance of these relationships is limited to the plot and to the transmission of a political message, but not considered in the construction of female identity, and is defined as:

una suerte de combinatoria y juego de espejos en que las mujeres de ficción se entrecruzan en toda clase de relaciones íntimas. A pesar de que todos los personajes importantes son mujeres, se trata de tipos diferentes –casi se puede hablar de prototipos– que se oponen, se atraen, se repelen, se necesitan, se odian y se aman [...] no sólo permite, como casi siempre, que los personajes expongan por sí mismos sus vivencias, sus sentimientos y contradicciones, sino también que conozcamos de primera mano sus opiniones sobre algunos conflictos y, más en concreto, sobre su propia situación como mujeres. De hecho, en

---

### NOTES

3 | Given that Senís' study dates from 2001, it only considers the essay "La Eva futura/La letra futura", and the prologue to *Nosotras que no somos como las demás*.



algunos momentos, la voz narrativa se vuelve casi ensayística o incluso reivindicativa. (2001: no pagination)

However, I would like to argue that the way in which the characters in *Cosmofobia* are interrelated is not merely a technique to drive the narrative forward, nor a simple vehicle to voice the author's political opinions. Just as Etxebarria's mass-marketing of herself is subjected to a variety of readings, some welcome and others unwelcome<sup>4</sup>, each story in *Cosmofobia* is narrated by multiple perspectives and interpreted by other characters, both within the same chapter and in other chapters, in a variety of ways. The complexity and the even paradoxical nature of negotiational identity are established from the outset, when the narrator, "Lucía Etxebarria", opens the "novel" by "establishing" three facts: her own authorship, her friendship with one of the characters, and the fact that this is a novel made up of entangled stories: "Mi amiga Mónica solía contar la anécdota con la que abro esta historia de historias cruzadas" (Etxebarria, 2007: 1).

Setting aside the first of these points, which establishes the self-referential aspects of the "authorship" of this novel (said to be narrated by one of Lucía Etxebarria's numerous personae), the second and third facts are pivotal to this reading of the construction of identity in *Cosmofobia*. Mónica's story exemplifies the on-going, shifting nature of subjectivity in the novel. This is a "friend" of the author, who met the successful cinema director Pedro Almodóvar at the beginning of his career and dismissed his offer to take part in the film (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) that would make him famous. The story is inserted to establish the role of chance in the construction of identity: were Mónica to have accepted his offer, would she have become a successful actress such as Victoria Abril, or would she now be forgotten, like other women who appeared in Almodóvar's early films? Had she chosen to accept this offer, would her decision, the narrator wonders, have led to:

el [final] feliz, en el que Mónica acaba por convertirse en una estrella de prestigio internacional, o el no tan feliz, en el que acepta el papel e, inmersa en los oropeles y falsos relumbrones de la modernidad, y sin la madurez suficiente para afrontar según qué retos [...] acaba heroínomana? (2007:11)

What "Lucía Etxebarria", the narrator, chooses to highlight about Mónica's story, is not so much the "fixity" of her present identity ("Mónica a día de hoy tiene un trabajo razonablemente bien pagado, una relación estable, ningún problema de adicción y la seguridad de que está viviendo la vida que eligió", 2007: 11), but how "unfixed" was the trajectory that brought her to this point.

This introductory section takes the form of a prologue, establishing that *Cosmofobia* will be made up of interlocking stories that are

---

## NOTES

4 | See Ignacio Echevarría, "Otra vez Nada", *El País*, 21<sup>st</sup> February 1998; Vicente Verdú, "La creación sin posteridad", *El País*, 23<sup>rd</sup> April 1995; and Akiko Tsuchiya. "Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium", in Ferrán, Ofelia and Kathleen M. Glenn (eds.): *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. New York: Routledge, 2002, 238-55, among many others.

---

composed of eighteen chapters, each focusing on one or more characters. With the exception of ‘Las oportunidades perdidas’, which is a personal letter from one of the characters (Héctor) to another character (Diana), all follow one of the two following structures:

- An omniscient narrator called “Lucía Etxebarria” focuses on one or more characters and tells their stories.
- A character tells their story to a silent interviewer (“Lucía Etxebarria”) who, we assume, is the narrator gathering information for a novel. This implied narration from the character’s viewpoint often telling the story of another character, which is in some way related to the chapter’s protagonist.

Both of these narrative techniques allow Etxebarria to represent a multiplicity of perspectives, giving voice to the wide range of subjectivities that compose the portrayal of the society in *Cosmofobia*. In the first case, the omniscient narrator “Lucía Etxebarria” interprets for the reader the thoughts, feelings, and stories experienced by each character. In the second case, the silence of “Lucía Etxebarria”, the interviewer who is gathering information for a novel, allows the characters to tell their own story, and as all three have suffered some form of abuse, Spivak’s approach to the subaltern is a useful theoretical frame from which to consider the political implications of this construction of anxious and self-doubting literary personae.

Gayatri Chakravorti Spivak’s theory of the subaltern suggests that, while providing characters with the possibility of unveiling their repressed story may be positive, the breaking of their silence is only possible when these marginalised characters speak for themselves (Spivak, 1988: 271-313). As a Spanish-born author, Etxebarria can only be regarded as a subaltern in the sense that female authors have entered the canon so recently. As the literary canon has traditionally been written by male authors, Etxebarria feels that for centuries, women readers have lacked the opportunity to see their experiences portrayed in fiction: “Hasta hace muy poco la experiencia de la mujer, de la mujer como paria en un sistema patriarcal, se ha mantenido invisible en el arte” (2000: 110). According to Etxebarria, the need for recognition is the driving force behind the reader’s enjoyment of fiction, and she believes that all readers “nos acercamos a los libros, a las películas, a los poemas o a las canciones con la esperanza de ver reflejadas nuestras experiencias específicas y encontrar modelos a partir de los cuales afirmarnos en nuestra identidad” (Etxebarria 2000: 107). Indeed, Etxebarria’s championing of ‘women’s writing’ is linked to the appreciation that literature is a two-way process of identification between the reader and the writer. By fictionalising the experiences of a series of female subaltern characters, and by

interpreting her characters' thoughts through the persona of her narrator, "Lucía Etxebarria", and by allowing her characters to speak to her silent interviewer persona, she addresses the problems of alterity and identity in contemporary Spain.

The novel's provocative title is immediately reinforced by an epigraph citing the *Urban Dictionary* definition of the term *cosmophobia* as: "A noun (Psych.). Morbid dread of the cosmos and realising one's true place in it". The 'cosmos' in *Cosmofobia* is made up of a considerable number of characters, who—in spite of, and because of, their differences—contribute to the portrayal of a heterogeneous, pluralistic society. Apart from sharing the Spanish language, in some cases as their mother tongue and in others as their second language, what these characters have in common is the fact that their stories, and therefore their identities, are interrelated. So entangled is this interrelation that no characters can be entirely defined without taking into account their relationship to the rest of the characters. This is, of course, a familiar aspect of characterisation and plot development, but what Etxebarria highlights is the provisional nature of her characters' interrelationship with one another.

## 2. 'Los molinos de viento': testimonial subjectivities

With a view to simplifying, for the reader, the complex relationships between the multiple narrators of *Cosmofobia*, Etxebarria includes, in the *Dramatis Personae* provided at the end of the novel, a description of each character that is qualified with perfunctory reference to other characters in a way that appears to highlight the fragility of their interconnection. The characters in 'Los molinos del viento', who will be used as a case study in this section, are described as:

**Cristina (Cris):** Anoréxica. Novia de Mónica. Paciente de Isaac en el grupo de terapia 'Las Positivas' [...]

**Esther:** Hermana de Silvio, el novio de Susana. Asiste al grupo de terapia 'Las Positivas', que dirige Isaac [...]

**Amina:** Hermana mayor de Salim. Fue asistenta de Yamal y Miriam. Vecina de la casa de Sonia, La Chunga [...] (2007: 380)

These three female characters are: a first-generation, heterosexual, married woman; a lesbian; and a first-generation Spaniard who is still treated as an immigrant. Esther is a twenty-seven year old woman who is affected by her poor relationship with her family of origin: "Soy la menor de cuatro hermanos [...] no sé casi nada de sus vidas y ellos saben menos de la mía" (2007: 153-154). The fragility of these family ties finally broke with her father's death: "Hace un año se murió mi padre y vino el cuento de la herencia [...] Y nos enteramos de que se lo había dejado todo al chico [...] Yo llamé entonces a una abogada que me dijo [...] que a mí me correspondía una parte legítima [...] E

impugné. Y se armó la gorda” (2007: 156). Esther’s attempt to fight her family’s traditional and Catholic traditions which privileged her brother has resulted in psychological crisis: “Desde que murió mi padre yo me empecé a sentir mal [...] Ataques de ansiedad, insomnio, pesadillas [...] el patrón bulimia-anorexia del que en el Centro tanto se habla y que sufrimos todas...” (2007: 157-158)

Cristina is a twenty-eight year-old anorexic who seems to have replaced her distant father (“Mi padre nunca en su vida me ha pegado, jamás. ¿Cómo iba a hacerlo si nunca estaba?”, 2007: 135) with a distant girlfriend (“Yo a Mónica no le tengo miedo, claro, pero la veo lejana, distante, inalcanzable a veces, y eso era lo que sentía con mi padre”, 2007: 136). The main reason for her alienation, however, seems to be her tyrannical and critical, although also dependent, mother: “Mi madre me llama más o menos cada día para quejarse de lo sola que está y de lo mal que la trata mi padre [...] No le gusta mi ropa, no le gusta mi casa, ni mi novia, ni mi vida, ni el modo en que trato a los demás. No le gusta que esté tan delgada y no le gusta que sea lesbiana” (2007: 137-138). The emotional control her mother exerts over her, and the complexity of her affective relationships makes her feel as if she only exists through the opinions of others, and she reacts to this by controlling the “boundaries” of her own body (and therefore the response of others to her) rigidly, which appears to be very in tune with the wider variant meanings that Rita Felski ascribes to different beauty phenomena:

The trajectory of feminist work on beauty has shown a distinct (though far from unanimous) shift from the rhetoric of victimization and oppression to an alternative language of empowerment and resistance [...] what once spoke of female subjugation is being reinterpreted as a site of real, if constrained, female agency. Such acts of redescription allow us to see that cultural phenomena may have widely variant meanings, that the politics of aesthetics is far from being predetermined or given in advance. (Felski, 2006: 280-281)

However, Cristina’s failed attempt to take control of a frustrating and sad situation by controlling her body and weight has resulted in a grave and dangerous illness that can only make her feel more oppressed. As she does not feel valued, she has lost sight of an inner sense of her own subjectivity, except insofar as she experiences this as “lacking”: “[A] mi hermano no le intereso [...] Y a mi padre le intereso menos [...] Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy” (2007: 139).

Amina’s cultural background is Moroccan. Although born in Spain, she is still regarded by others as an immigrant and, as such, is subject to constant assumptions about her identity. However, Etxebarria chose to begin the narration of her story by confounding the readers’ potential prejudices, and expectations. Having been introduced to her



as a young woman whose previous partner was abusive, when Amina takes control of her own narrative, she draws immediate attention to the fact that she was not constructed by the Muslim norms in the way the reader might have expected, and that she chose to have a relationship with her violent ex-partner Karim: “Supongo que usted sabe que a muchas chicas marroquíes las familias las casan con un chico al que ellas no conocen, que son arreglos entre familias. Pero en mi caso no fue así. A Karim lo elegí yo. Es verdad que mis padres estaban encantados, pero nunca me lo impusieron, qué va” (2007: 142). As a result of her mistreatment by Karim (“sabía que no iba a ser feliz; porque me gritaba y me gritaba y me gritaba”, 2007: 152), and the lack of family support she experienced when she decided to cancel their wedding (“Y el padre de Amina le dice que se tiene que casar [...] que si ella deshace el compromiso atrae la deshonra sobre toda la familia. Llegó a pegarla y todo...mucho, por lo visto”, 2007: 153), Amina had joined the neighbourhood’s therapy group, the site that links the three characters in this chapter “Porque estaba asustada, porque tenía miedo, porque estaba amenazada” (2007: 153).

The chapter heading, ‘Los molinos de viento’, highlights, with reference to *Don Quixote*, the instability of subjectivity, the notion that identity is constructed out of some sort of collision between fantasy and reality, fiction and fact. These comments establish the identity of each character as subject to that of others, reinforcing the construction of identity in *Cosmofobia* as relational and unfixed. As we have previously noted, *Cosmofobia* is a novel about the so-called “melting pot” of modern Spanish society, and these three female characters are, in some way, representative of a failure of what Louis Althusser would call “interpellation”<sup>5</sup>.

This term seeks to understand the way ideology functions in society. So pervasive is ideology in its constitution of subjects that it forms our very reality, and therefore cultural ideas seem to us as “obvious”. We wrongly believe that our culture’s values are our own, when in reality, and through the consensual and almost invisible process of “interpellation”, we simply encounter and internalize these ideologies, that is, our attitudes towards gender, class, and race. Hence, ideologies play a pivotal double role: firstly, they construct our identities; and secondly, they give us a specific place in society. A fully *interpellated* individual is someone who has been successfully brought into accepting a certain role, or certain cultural values willingly.

However, this is not the case in ‘Los molinos de viento’. None of the female characters studied conforms easily to the values of traditional, pre-Transition Spanish society. They have not been successfully *interpellated* and, as a result, they all attend group counselling and

---

## NOTES

5 | In his work *Ideology and Ideological State Apparatuses* (1969), Louis Althusser defines ‘interpellation’ as the process by which subjects recognise themselves to belong to a particular identity or society.

---

all feel adrift in the cosmopolitan, post-Transition society in which they find themselves. This makes them particularly representative of the ‘phobia’ the novel’s title highlights: negative reaction from their families has instilled a diminished sense of self-worth, which has exacerbated their fear of the multiple, and perhaps equally negative, reactions of the wider society they now live in. The novel’s title sums up the fear of not being able to establish a place for themselves in the modern Spanish society.

‘Los molinos de viento’ conforms to the testimonial format mentioned in the previous section, whereby a character is introduced, or developed, by the way they speak to their silent interviewer, “Lucía Etxebarria”, a novelist who is said to be conducting interviews to gather information for her next novel. One character begins by narrating another character’s story from her own viewpoint, then that character takes up the story to narrate her own experience. By the time the circle has been completed, the three characters have been given the chance to express their own views, and in this way Etxebarria builds up her fictional narrative in the form of a pseudo-oral history of marginalised characters. These characters’ lack of self-worth is suggested by their tendency to focus in their narratives on others, rather than on themselves, as if their own subjectivity was irrelevant, or could only be expressed by mirroring others. A minimum of two viewpoints is involved in the construction of the stories about these characters, emphasising the notion that permeates the novel that the more global contemporary society becomes, the greater the fear of losing a sense of inner subjectivity, and the greater the blurring of the boundaries of the self. The interview format represents subjectivity as fragile and fluctuating, and serves to illustrate that, even when identity in *Cosmofobia* is global and relational, it is still a product of the negotiation between the private self and the public perception of the self.

In her article “Las descaradas chicas Etxebarria”, María Bengoa outlines some of the most characteristic aspects of Etxebarria’s narrative. She affirms that

Lucía Etxebarria hace una literatura a medio camino entre la sociología y la escritura cinematográfica: producto de su tiempo, ágil, ligera, visual y efectista. Sus logros proceden de su parentesco con la cultura audiovisual y se sirven de un lenguaje llano que pone en escena modelos propios de un videoclip. Apenas hay un esfuerzo de profundizar en el dramatismo de los personajes. Ahora bien, esto no quiere decir que la autora practique una literatura gratuita: siempre deja constancia de su visión feminista y denuncia a través de una estética de anuncio publicitario lo que no le gusta del mundo, lo que a sus ojos no es como debería ser. (Bengoa, 1999: 56)

Similarly agile descriptions, straightforward urban language,

---

and quick narrative rhythm appear in the construction of female subjectivity in 'Los molinos de viento'. Here, the cinematographical portrayals referred by Bengoa are constructed in a multiperspectival, relational way. Bengoa is correct in noting that "apenas hay un esfuerzo de profundizar en el dramatismo de los personajes", an aspect of Etxebarria's approach to the experience of postmodernity. The brief narration of each character that would appear to conform with the lack of interest in "going deeper" that Begoa notes, is an aspect of a carefully constructed narrative of different voices, and a further layer of complexity to these brief narratives is provided by a second narration of that character from a different point of view.

The female characters used as a case study in this section are women who find themselves in some way placed in a situation of inferiority, who have been mistreated in a variety of ways. In her essay "Feminist, female, feminine", Toril Moi explains how a clear grasp of the differences between these three terms is crucial in understanding what the fundamental political and theoretical implications of contemporary feminist criticism really are. The word "feminist" implies a political position in line with the objectives of the new women's movement that emerged in the 1960s. It is a long established practice among many feminists to use the term "feminine" in order to refer to an imposed sexual and behavioural pattern, as opposed to "female", which is reserved for a nature usage. Thus, whereas all women are "female" (sex), they are not necessarily "feminist" (political position) or "feminine" (social construct). The distinction between these three terms must be taken into account in my analysis of three characters whose subjectivity is directly affected by their biological status as female.

The lives of the three protagonists of 'Los molinos de viento', Esther, Cristina, and Amina, are entangled as they live in the same neighbourhood and attend the same therapy group. Through the passing of their stories onto the reader, the reader becomes a silent therapist listening to these stories, which establishes a very intimate form of communication with the reader. Moving from the small audience of participants in the therapy group to whom the stories are narrated to the wider audience of Etxebarria's readership, their stories are conveyed in a two-step, two-viewpoint fashion. Cristina still suffers from the effects of anorexia and maternal abuse, Esther's dysfunctional family has left her with a permanent feeling of anxiety, and Amina's integration problems are aggravated by the mistreatment exerted by her former fiancé. It therefore seems particularly appropriate to apply Gayatri Chakravorty Spivak's subaltern theory when considering the construction of the negotiation of their subjectivity that Etxebarria, although not a subaltern herself, employs in her attempt to form a fictional space for her far more marginalised characters.

---

Spivak is a polifacetic and prolific author, best known for her theories of postcolonial counter-discourse, and in particular her theorising of the subaltern, which brought her international fame. The term subaltern was first coined in a non-military sense by the Marxist Antonio Gramsci, but Spivak took it much further to include a more flexible use of the term. This flexibility allows the inclusion of social categories and social struggles such as women's movements or post-colonial movements, which do not usually fit under the stricter Gramscian terms of class struggle. In her use of the term post-colonial, Spivak includes a wide range of positions that do not appear to be pre-defined in mainstream political discourses. Although her essay "Can the Subaltern Speak?" (1988) refers to the subaltern subject in post-colonial India, her theory is also applicable to abused and mistreated women in contemporary Spain. In this sense, Spivak's denunciation of the silencing of numerous examples of subaltern resistance in India can be extended to the silencing of the suffering of abused women and immigrants in Spain. This omission is even more acute in the case of women immigrants such as Amina. As Spivak asserts, "there is no space from which the sexed subaltern can speak" (1988: 307). It would be perhaps logical to expect that every attempt, by writers such as Etxebarria, to find a fictional space to explore the voices of marginalised characters such as Esther, Cristina, and Amina, would fail in the attempt. Spivak warns against the ethical risks at stake when privileged Western intellectuals, although often driven by well-intentioned purposes, speak on behalf of oppressed groups.

Perhaps in an unconscious attempt to avoid the pitfalls Spivak warns against, Etxebarria's approach privileges the voices of the multiple, marginalised characters through the testimony to the silent interlocutor. 'Los molinos de viento' opens up with Esther acknowledging the presence of a silent interviewer who will use her testimony in a book about the neighbourhood: "Verá usted, yo creo que para su libro no le voy a servir de nada. Porque está usted escribiendo un libro sobre el barrio, ¿no?" (2007: 130). Esther, born in Spain, heterosexual, happily married, and the mother of a child, defines herself as a "very normal" person: "Mi vida es muy normal, o sea, que maltratada yo no soy y anoréxica tampoco, así que no sé por qué Isaac le ha dado a usted mi número..." (2007: 130). Esther is the character who best fits white heteronormativity in Spanish society, and yet paradoxically she begins her narrative by establishing that her voice is irrelevant. Paradoxically, Esther has no reason to struggle to "fit in" to contemporary society and yet she expresses her own "normativity" as a lack of self-worth. Instead of commencing by telling her own story, Esther focuses on Cristina's family and health problems, and in this way draws attention to the fact that she has modelled her persona in accordance with the traditional, self-sacrificial model of Spanish maternity. Addressing more contemporary feminine "ideals",



---

Cristina is said by Esther to look like a model (“Porque a mí Cristina nunca me ha parecido desnutrida. Me parece una modelo” 2007: 130). This comment draws attention to the burden placed on women (whether Spanish-born or not) to control the “boundaries” of their physical body to conform to model images of women whose bodies might be confused with the bodies of anorexics. This comment also highlights the extent to which female subjectivity is bound up with the body. Esther defines as “like a model” the appearance of somebody who suffers a life-threatening illness, which Cristina tends to hide, as Esther notes, behind baggy clothes. This is the illness that Cristina herself considers as vital to her sense of her own subjectivity. Her own narrative, when her character takes over from Esther focuses immediately on her health: (“Soy anoréxica desde los catorce años y, en algunas temporadas, también bulímica. Es decir, que me defino por eso más que por ninguna otra cosa”, 2007: 133). Cristina’s subjectivity is also defined by her sexuality. She is a lesbian and therefore an outsider to traditional Spanish heteronormative society. The construction of her identity, for the reader, is provided both by Esther’s account of her external perception of her, followed by Cristina subsequent testimony, that “fills out” this external perception with more complex insights into her family background and her own feelings. In the more globalised Spanish society represented in *Cosmofobia*, this establishes the balancing act that is Cristina’s fragile identity, and the way that, more generally, the novel explores the fear of the cosmos that threatens the already fragile sense of subjectivity of characters like Cristina:

Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy. Nos pasa a todas las del grupo, todas nosotras vemos con meridiana claridad la realidad de los que nos rodean pero no sabemos mirar para nuestros cuerpos. Es como si tuviéramos miopía selectiva [...] En este caos informe, aterrador, que es el resto de la existencia. (2007: 139-140)

After Cristina’s conclusion of her testimony, Etxebarria returns to Esther’s voice to introduce Amina’s story: “Sí, a Amina también la conocí en el Centro, en el grupo [...] Yo la historia me la sé de memoria” (2007: 140). Once again, Esther’s closeness to the Spanish normative society either allows, or restricts her to transmit the story of another character whose voice is less likely to be heard by the society to which Esther conforms with a degree of comfortable self-abnegation. Although Amina was born in Spain, she maintains extremely strong ties with the Moroccan culture, her culture of origin. These ties are seen by Amina as something less chosen than inevitable: “Yo fui al colegio aquí, en España, y al instituto después, y ya conocía la cultura española y mis derechos [...] Pero también sabía que no me casaría con un español, porque aquí de mestizaje nada” (2007: 142); “Porque yo no vivo en Marruecos, pero como

si viviera, yo con un español no me voy a casar” (2007: 147). She therefore assumes that a great part of her identity has been imposed on her by societal and family expectations, as she explains in her long testimony, which is preceded by Esther’s introduction of her case, and finally wrapped up by Esther’s conclusion.

The chapter concludes with Esther’s own testimony. Reflecting her more comfortable assimilation within contemporary Spanish society, perhaps, Esther is the only character in this chapter who narrates her own story without prior discussion of her by another character. Although her own lack of self-worth was established from the outset, there are many different forms of the “subaltern”, and many different degrees of marginalisation. Even Esther, as a Spanish-born woman, assumes that others are more interesting than her, both because she regards herself as ‘belonging’, and because part of that belonging means adopting a self-sacrificing persona. However, in a vindication of the relative nature of identity, the opening of her own narration reveals that, in order to tell her identity, she has had to acknowledge her relationship to both Cristina and Amina: “Y ahora viene mi historia, claro, que es a lo que íbamos desde el principio. A ver, me llamo Esther, tengo diecisiete años, estoy casada, tengo un niño pequeño, quiero a mi marido, o eso creo. Me considero una persona normal, ¿entiende?” (2007: 153). As this emphatic and at the same time rather tentative account reveals, Esther is aware of herself as “Spanish” and as “normal” in relation to the diverse nationalities and cultural backgrounds of the women she meets at the group, but at the same time the qualifying “¿entiende?” leaves room for some doubt. This incomplete and fluid understanding of her own identity appears to be a result of the fact that in Spain, as Isabel Santaolalla explains, “The new democracy turned its back on the previous monolithic notion of Spanishness and sought to replace it with renewed versions that could acknowledge internal differences, as well as reconstitute external allegiances and identifications” (2003: 44). Thus, Esther considers herself “normal”, in a Madrilenian *barrio* where normality is being re-structured, becoming more provisional as Spain becomes more multicultural. The characters are aware of themselves as individuals while they are at the same time aware of themselves as part of an on-going multiple narrative. The fact that they all are speaking into a microphone provided by the silent interlocutor (who is “Lucía Etxebarria”), and in an unidentified location adds to the sense of these characters ‘floating’ in a new and “unknown” contemporary society, their voices conjuring up the “cosmofobia” of the title via Etxebarria’s literary construction of contemporary society in Lavapiés, in the form of a “cosmofonía” of self-asserting and self-doubting recorded voices:

Mi madre dice que me lo invento, que ella nunca tomó eso, pero yo recuerdo muy bien que yo le robaba las pastillas a mi madre [...] (2007:

154)

Para mi familia soy una egoísta, pero mi marido dice que soy muy generosa. Yo pienso que mi hermano está loco, pero mi madre no lo cree así. Supongo que porque la vida depende del cristal con el que se mira [...] También es cierto que cada uno puede ser en un mismo día personas completamente distintas; depende de con quién estemos tratando. (2007: 159)

In this way, *Cosmofobia*, introduced by and partially narrated by “Lucía Etxebarria” presents subjectivity as a process of constant negotiation between the individual and the environment in the light of the increasing importance of migration and multiculturalism in Spanish society. This analysis of the construction of female subjectivity in the novel has paid particular attention to the way the expression of a unique individuality implied by the confessional and the testimonial mode conflicts with and/or corresponds to the representation of the intersubjective elements of women’s experience conveyed in the characters’ comments on others and on their entangled relationships. The conclusion drawn is that this approach to female characterisation is central to the aim in this novel to give voice to the multiple subjectivities that make up modern Spanish society. Reflecting dramatic and recent changes to the ethnic mix of Spanish society, the novel fictionalises the lives of a number of inhabitants of the *madrileño* quarter of Lavapiés, its polemical title establishing from the outset that this lively and direct portrayal of an increasingly plural society also reveals a sense of *cosmophobia*, the fear that as the boundaries of our immediate world become more global, the boundaries involved in the construction of a sense of inner subjectivity may appear to become more fragile.

## Works cited

- BENGOA, M. (1999): "Las descaradas chicas Etxebarria", *El Correo Español*, 21<sup>st</sup> April 1999.
- DYER, R. (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: St. Martin's Press.
- ETXEBARRIA, L. (2007): *Cosmofobia*, Barcelona: Destino.
- FELSKI, R. (2006): "'Because it is Beautiful': New Feminist Perspectives on Beauty", *Feminist Theory*, 7, 273-282.
- HENSELER, C. (1999): *Gender on Display: Advertising the Body of Contemporary Spanish Women's Narrative* (doctoral dissertation), Cornell University; abstract in *Dissertation Abstracts International*, 60:4, 1154-5.
- HENSELER, C. (2003a): *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*, Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- HENSELER, C. (2003b): *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid: Torremozas.
- HENSELER, C. (2004): "Pop, Punk, and Rock and Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon", *Hispania*, 87, 4, 692-702.
- HENSELER, C. (2005): "Commercial Contamination: The Economic Development of the Spanish Publishing Industry, 1960-2000", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9, 149-159.
- HENSELER, C. (2006): "What is All the Fuss About?: The Lucía Etxebarria Phenomenon", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21.2, 94-110.
- LÓPEZ, F. (2008): "Female Subjects in Late Modernity: Lucía Etxebarria's *Amor, curiosidad, prozac y dudas*", *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4-5, <<http://www.dissidences.org/4LopezEtxebarria.html>> [20/01/2014]
- MARSHALL, D.P. (1997): *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- MOI, T. (1997): "Feminist, female, feminine", in Belsey, Catherine; and Jane Moore (eds.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Malden, MA: Blackwell, 117-132.
- MORTON, S. (2003): *Gayatri Chakravorty Spivak*, London: Routledge.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (coord.) (2003): "Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria", in *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid: Narcea, 109-122.
- ROJEK, C. (2001): *Celebrity*, London: Reaktion Books.
- SÁNCHEZ, A. (2007): *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture*, Oxford: Peter Lang.
- SANTAOLALLA, I. (2003): "The Representation of Ethnicity and 'Race' in Contemporary Spanish Cinema", *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 29, 1, 44-49.
- SENÍIS FERNÁNDEZ, J. (2001): "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/etxebarr.html>> [14/02/2014]
- SPIVAK, G. C. (1988): "Can the Subaltern Speak?", in Nelson, Cary and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism & The Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 271-313.



# #12

# LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA GLOBAL EN *COSMOFOBIA*, DE LUCÍA ETXEARRIA

**Mazal Oaknín**

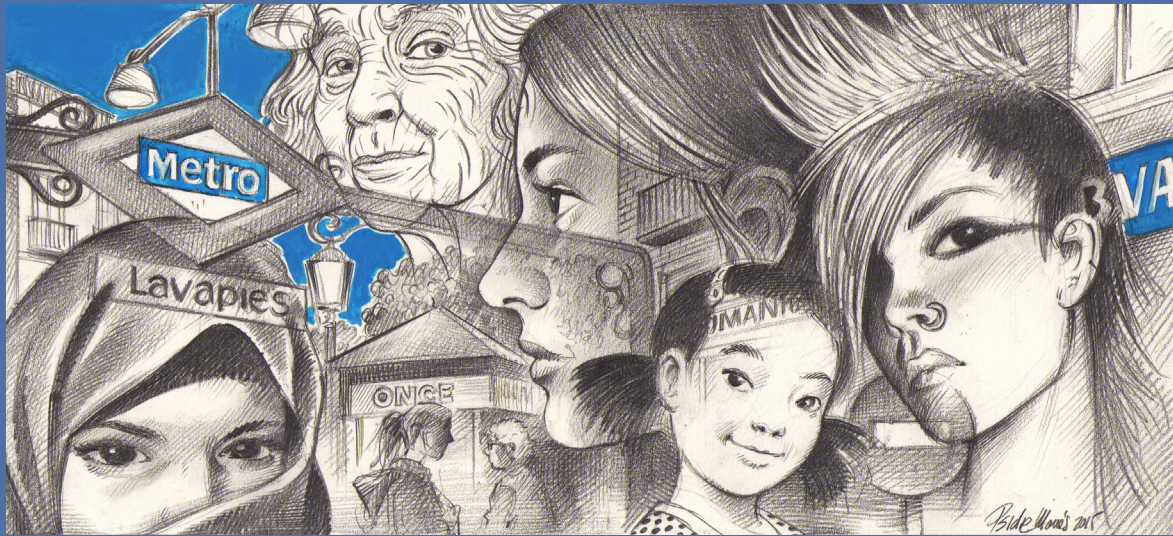
*University College London*

Ilustración || Isidre Mones

Traducción || Sara de Albornoz Domínguez

Artículo || Recibido: 28/07/2014 | Apto Comité Científico: 07/11/2014 | Publicado: 01/2015

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



**Resumen** || *Cosmofobia*, de Lucía Etxebarria, transcurre en el madrileño barrio de Lavapiés. La novela explora las fricciones que se producen cuando un gran número de personajes literarios provenientes de orígenes extremadamente diferentes viven en estrecho contacto. El presente artículo examina la caracterización de los personajes femeninos en *Cosmofobia* con el objetivo de determinar si los ámbitos público y privado aparecen representados como una negociación compleja de los seres internos y externos en el contexto de una sociedad española en la que la inmigración y la multiculturalidad adquieren cada vez más importancia. En particular, el artículo se centrará en la intersección entre la expresión de la individualidad, que aparece en un modo confesional, y los elementos subjetivos de la experiencia femenina, representados en las complicadas relaciones en las que se ven envueltos los personajes.

**Palabras clave** || Inmigración | Normatividad| Testimonio| Subjetividad| España del siglo XXI

**Abstract** || Lucía Etxebarria's novel *Cosmofobia* is set in the neighbourhood of Lavapiés, in Madrid, and it explores the friction produced by the experiences of numerous literary "personae" from extremely different backgrounds now living in close contact with one another. This article will examine female characterisation in *Cosmofobia*, to see whether the private and public realm are represented as a similarly complex negotiation of inner and outer selves in the light of the increasingly importance of migration and multiculturalism in Spanish society. Particular attention will be paid to the intersection between the expression of a unique individuality in the form of confessional mode, and the intersubjective elements of women's experience conveyed in the representation of these characters' entangled relationships.

**Keywords** || Immigration | Normativity| Testimony| Subjectivity| 21<sup>st</sup> century Spain

## 0. Introducción

En *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture*, Antonio Sánchez considera que los procesos políticos y los cambios sociopolíticos decisivos que siguieron al establecimiento de la democracia se reconocieron, simbólicamente, con tres eventos de fama internacional que se celebraron en España una década más tarde, en 1992: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal EXPO 92 en Sevilla y el nombramiento de Madrid como Capital Europea de la Cultura (Sánchez, 2007: 21). Estos eventos, cuatro años antes de la fecha de publicación de la primera novela de Lucía Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996), marcan el momento en que España parece entrar en lo que Francisca López denomina «prevailing culture in the developed capitalist world» (2008: sin paginación). La noción centralizada y arcaica de «patria», sobreexplotada durante el franquismo, dejó paso a una creciente descentralización del estado, así como a un sentido creciente de regionalismo. Y con esta transformación política vino el cambio a una mayor aceptación de las diferencias culturales, étnicas y sexuales que supone probablemente el mayor cambio que ha experimentado España en las tres últimas décadas y que es uno de los temas centrales en la obra de Lucía Etxebarria y en la novela estudiada en este artículo, *Cosmofobia* (2007).

Además de numerosos artículos, ensayos y ediciones, Etxebarria ha publicado hasta ahora diez novelas<sup>1</sup>. Los temas de sus novelas ilustran el valor contemporáneo de su obra: todas exploran los cambios sociales más drásticos que tuvieron lugar desde los años del franquismo en relación al aumento de la inmigración y el papel de la mujer. De hecho, los puntos de vista de los personajes femeninos ficticios creados por Etxebarria reflejan la tensión en el hecho de que, a pesar del progreso en relación a la igualdad de sexos legal, uno de los objetivos más firmes del presidente en los últimos años ha sido el de ampliar los derechos de las mujeres, puesto que la igualdad total aún no se ha alcanzado en la práctica.

*Cosmofobia* está ambientada en el barrio de Lavapiés<sup>2</sup>, en Madrid, y explora la fricción producida por las experiencias de diversos «personajes» literarios de entornos muy diferentes que viven en contacto unos con otros. Este artículo analizará la caracterización femenina en *Cosmofobia*, para ver si la esfera pública y la privada se representan como una negociación igualmente compleja del yo interior y exterior a la luz de la creciente importancia de la migración y el multiculturalismo en la sociedad española. Se prestará especial atención a la intersección entre la expresión de una individualidad única en forma de modo confesional y los elementos intersubjetivos de la experiencia de las mujeres, expresada en la representación de

---

## NOTAS

1 | Hasta el momento Etxebarria ha publicado las siguientes novelas: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), *Nosotras que no somos como las demás* (1999), *De todo lo visible y lo invisible* (2001), *Una historia de amor como otra cualquiera* (2003), *Un milagro en equilibrio* (2004), *Cosmofobia* (2007), *Lo verdadero es un momento de lo falso* (2010), *El contenido del silencio* (2011), y *Dios no tiene tiempo libre* (2013).

2 | A finales de los años 80 y en los 90, el barrio de Lavapiés adquirió una reputación de «barriada vertical», con bloques de pisos ocupados por personas mayores con rentas bajas o vacíos. Como consecuencia, se convirtió en el principal sitio de ocupación ilegal en Madrid. En los últimos años Lavapiés se ha convertido en el núcleo principal de poblaciones inmigrantes, en particular afroespañoles, chinos, árabes y gente del subcontinente indio. Se calcula que alrededor del 60% de la población es de origen extranjero.

las enmarañadas relaciones de estos personajes.

## 1. El «cosmos» en *Cosmofobia*

En su artículo «Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria», Senís Fernández defiende que la construcción de la subjetividad femenina en las novelas de Etxebarria es indisoluble del compromiso feminista (Senís Fernández, 2001: sin paginación)<sup>3</sup>. De hecho, la forma en que Etxebarria se representa en el prólogo a *Nosotras que no somos como las demás* se ha adaptado al discurso contemporáneo de personaje famoso que es dependiente de la construcción (paradójica) de una imagen de individualidad y estructurado por un deseo de desvelar la identidad privada tras el personaje público (Rojek 2001). Curiosamente, aún reconociendo que la expresión de sus opiniones políticas ha sido posible en gran parte gracias a la plataforma de sus apariciones en los medios, la construcción de su personaje público no se tiene en cuenta en la consideración de la construcción de la subjetividad femenina en sus novelas. Así, a partir de su primer ensayo *La letra futura* y el prólogo a *Nosotras que no somos como las demás*, y después sus novelas *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *Beatriz y los cuerpos celestes* y *Nosotras que no somos como las demás*, Senís Fernández explora las formas en que las ideas feministas expuestas en la no ficción de Etxebarria aparecen en su ficción, y específicamente en su construcción de la subjetividad femenina. En su artículo, el autor distingue tres recursos diferentes que se relacionan con el uso de un narrador en primera persona:

La rememoración del pasado, la alternancia de discursos y la opinión directa. Los tres sirven para poner de manifiesto diversos problemas de la mujer que Lucía Etxebarria exponía en sus ensayos: la educación, los roles impuestos, la tendencia a etiquetar, el fanatismo y las dificultades en el mundo laboral' (2001: sin paginar).

Aunque los tres recursos se pueden encontrar en *Cosmofobia*, la diferencia principal entre la consideración de la construcción de la subjetividad femenina de Etxebarria de Senís Fernández y mi propia lectura de ella en *Cosmofobia* reside en la naturaleza global y relacional de la identidad en esta novela. Así, aunque Senís Fernández destaca la importancia de las relaciones entre personajes femeninos en las novelas de Etxebarria, su consideración del significado de estas relaciones se limita al argumento y a la transmisión de un mensaje político, pero no se tiene en cuenta en la construcción de la identidad femenina, definida como:

una suerte de combinatoria y juego de espejos en que las mujeres de ficción se entrecruzan en toda clase de relaciones íntimas. A pesar de que todos personajes importantes son mujeres, se trata de

---

### NOTAS

3 | Dado que el estudio de Senís es de 2001, sólo tiene en cuenta los ensayos *La Eva futura/La letra futura*, y el prólogo *Nosotras que no somos como las demás*.



tipos diferentes –casi se puede hablar de prototipos– que se oponen, se atraen, se repelen, se necesitan, se odian y se aman [...] no sólo permite, como casi siempre, que los personajes expongan por sí mismos sus vivencias, sus sentimientos y contradicciones, sino también que conozcamos de primera mano sus opiniones sobre algunos conflictos y, más en concreto, sobre su propia situación como mujeres. De hecho, en algunos momentos, la voz narrativa se vuelve casi ensayística o incluso reivindicativa (2001: sin paginar).

---

## NOTAS

4 | Véase Ignacio Echevarría, 'Otra vez Nada', *El País*, 21 de febrero de 1998, Vicente Verdú, 'La creación sin posteridad', *El País*, 23 de abril de 1995, y Akiko Tsuchiya. 'Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium', en Ferrán, Ofelia y Kathleen M. Glenn, eds.: *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Nueva York: Routledge, 2002a 238-55, entre otros.

No obstante, sostengo que la forma en que se interrelacionan los personajes de *Cosmofobia* no es simplemente una técnica para hacer avanzar la narrativa, ni un vehículo de difusión de las opiniones políticas de la autora. Al igual que el marketing masivo de Etxebarria está sujeto a una variedad de lecturas, algunas mejor recibidas que otras<sup>4</sup>, cada historia de *Cosmofobia* se narra desde múltiples perspectivas y es interpretada por otros personajes, en el mismo capítulo y en otros capítulos, de diversas formas. La complejidad e incluso la naturaleza paradójica de la identidad negociativa se establecen desde el inicio, cuando el narrador, «Lucía Etxebarria», abre la «novela» «estableciendo» tres hechos: su propia autoría, su amistad con uno de los personajes y el hecho de que es una novela a partir de historias cruzadas: «Mi amiga Mónica solía contar la anécdota con la que abro esta historia de historias cruzadas» (Etxebarria, 2007:1).

Dejando a un lado el primero de estos tres puntos, que establece los aspectos autorreferenciales de la «autoría» de esta novela (supuestamente narrada por uno de los muchos personajes de Lucía Etxebarria), el segundo y tercer hecho son centrales a la lectura de la construcción de la identidad en *Cosmofobia*. La historia de Mónica ejemplifica la naturaleza cambiante y en desarrollo de la subjetividad en la novela. Se trata de una «amiga» de la autora, que conoce al famoso director de cine Pedro Almodóvar en el comienzo de su carrera y rechaza su oferta para participar en la película (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) que le hará famoso. La historia se introduce para establecer el papel del azar en la construcción de la identidad: si Mónica hubiera aceptado la oferta, ¿se habría convertido en una actriz famosa, como Victoria Abril, o habría caído en el olvido, como otras mujeres que aparecían en sus primeras películas? Si hubiera decidido aceptar esta oferta, se pregunta la narradora, ¿habría llevado su decisión a:

el [final] feliz, en el que Mónica acaba por convertirse en una estrella de prestigio internacional, o el no tan feliz, en el que acepta el papel e, inmersa en los oropeles y falsos relumbrones de la modernidad, y sin la madurez suficiente para afrontar según qué retos [...] acaba heroínómana (2007:11)?

Lo que «Lucía Etxebarria», la narradora, quiere destacar de la historia de Mónica no es la «certeza» de su identidad presente («Mónica

a día de hoy tiene un trabajo razonablemente bien pagado, una relación estable, ningún problema de adicción y la seguridad de que está viviendo la vida que eligió», 2007: 11), sino lo «incierto» de la trayectoria que la llevó hasta ese punto.

Esta sección introductoria toma la forma de prólogo, estableciendo que *Cosmofobia* estará formada de historias interconectadas compuestas de dieciocho capítulos, cada uno de ellos centrado en uno o más personajes. A excepción de «Las oportunidades perdidas», que es una carta personal de uno de los personajes (Héctor) a otro (Diana), todos siguen una de estas estructuras:

- Una narradora omnisciente llamada «Lucía Etxebarria» se centra en uno o más personajes y cuenta sus historias.
- Un personaje cuenta su historia a una entrevistadora silenciosa («Lucía Etxebarria») que asumimos que es la narradora recopilando información para una novela, una narración implícita desde el punto de vista del personaje, a menudo contando la historia de otro personaje, que está relacionado de alguna forma con el protagonista del capítulo.

Estas dos técnicas narrativas permiten a Etxebarria representar una multiplicidad de perspectivas, dando voz a una amplia gama de subjetividades que componen el retrato de la sociedad en *Cosmofobia*. En el primer caso, el narrador omnisciente «Lucía Etxebarria» interpreta para el lector los pensamientos, sentimientos e historias experimentadas por cada personaje. En el segundo caso, el silencio de «Lucía Etxebarria», la entrevistadora que recopila información para una novela, permite a los personajes contar su propia historia, y como los tres han sufrido alguna forma de abuso, el enfoque del subalterno de Spivak es un marco teórico útil para analizar las implicaciones políticas de esta construcción de personajes literarios ansiosos y que dudan de sí mismos.

La teoría del subalterno de Gayatri Chakravorty Spivak sugiere que, aunque dar a los personajes la posibilidad de descubrir su historia reprimida puede ser positivo, la ruptura de su silencio sólo es posible cuando estos personajes marginalizados hablan por sí mismos (Spivak, 1988: 271-313). Como autora de origen español, Lucía Etxebarria solo puede considerarse subalterna en el sentido de que las mujeres solo han accedido al canon recientemente. Como el canon literario ha sido escrito tradicionalmente por autores masculinos, Etxebarria considera que, durante siglos, las mujeres lectoras no han tenido la oportunidad de encontrar sus experiencias reflejadas en la ficción: «Hasta hace muy poco la experiencia de la mujer, de la mujer como paria en un sistema patriarcal, se ha mantenido invisible en el arte» (2000: 110). Según Etxebarria, la

---

necesidad de reconocimiento es la fuerza que impulsa el disfrute del lector de ficción, y cree que todos los lectores «nos acercamos a los libros, a las películas, a los poemas o a las canciones con la esperanza de ver reflejadas nuestras experiencias específicas y encontrar modelos a partir de los cuales afirmarnos en nuestra identidad» (Etxebarria 2000: 107). De hecho, la defensa de la «literatura de mujeres» de Etxebarria está conectada a la apreciación de que la literatura es un proceso de identificación de dos direcciones entre el lector y el escritor. Mediante la ficcionalización de las experiencias de una serie de personajes subalternos femeninos, e interpretando los pensamientos de los personajes a través del personaje de su narradora, «Lucía Etxebarria» y permitiendo a los personajes hablar en su personaje de entrevistadora silenciosa, aborda los problemas de alteridad e identidad en la España contemporánea.

El provocador título de la novela se refuerza inmediatamente con un epígrafe que cita la definición del término *cosmophobia* del *Urban Dictionary*: «A noun (Psych.). Morbid dread of the cosmos and realising one's true place in it». El «cosmos» de *Cosmofobia* está formado por un número considerable de personajes que, a pesar de, y debido a, sus diferencias, contribuyen al retrato de una sociedad heterogénea y plural. Además de compartir el castellano, en algunos casos como lengua madre y en otros como segunda lengua, lo que estos personajes tienen en común es que sus historias, y por lo tanto sus identidades, están interrelacionadas. Esta interrelación es tan enrevesada que ningún personaje puede definirse por completo sin tener en cuenta su relación con el resto de los personajes. Esto, por supuesto, es un aspecto conocido de la caracterización y el desarrollo de la trama, pero lo que Etxebarria destaca es la naturaleza provisional de la interrelación de sus personajes unos con otros.

## 2. «Los molinos de viento»: subjetividades testimoniales

Con la intención de simplificar, para el lector, las complejas relaciones entre los múltiples narradores de *Cosmofobia*, Etxebarria incluye, en las *Dramatis Personae* incluidas al final de la novela, una descripción de cada personaje con referencias superficiales a otros personajes, de forma que parece destacar la fragilidad de su interconexión. Los personajes de «Los molinos de viento», que utilizaremos como objeto de estudio en esta sección, se describen como:

**Cristina (Cris):** Anoréxica. Novia de Mónica. Paciente de Isaac en el grupo de terapia 'Las Positivas' [...]

**Esther:** Hermana de Silvio, el novio de Susana. Asiste al grupo de terapia 'Las Positivas', que dirige Isaac [...]

**Amina:** Hermana mayor de Salim. Fue asistente de Yamal y Miriam.

Vecina de la casa de Sonia, La Chunga [...] (2007: 380).

Estos tres personajes femeninos son: una mujer casada, heterosexual, de primera generación; una lesbiana; una española de primera generación que todavía es tratada como inmigrante. Esther es una mujer de veintisiete años afectada por la mala relación con su familia de origen: «Soy la menor de cuatro hermanos [...] no sé casi nada de sus vidas y ellos saben menos de la mía» (2007: 153-154). Este frágil vínculo familiar se rompe finalmente con la muerte de su padre: «Hace un año se murió mi padre y vino el cuento de la herencia [...] Y nos enteramos de que se lo había dejado todo al chico [...] Yo llamé entonces a una abogada que me dijo [...] que a mí me correspondía una parte legítima [...] E impugné. Y se armó la gorda» (2007: 156). El intento de Esther de luchar contra las tradiciones católicas y tradicionales de su familia que privilegian a su hermano tiene como resultado una crisis psicológica: «Desde que murió mi padre yo me empecé a sentir mal [...] Ataques de ansiedad, insomnio, pesadillas [...] el patrón bulimia-anorexia del que en el Centro tanto se habla y que sufrimos todas...» (2007: 157-158).

Cristina es una anoréxica de veintiocho años que parece haber sustituido a su padre distante («Mi padre nunca en su vida me ha pegado, jamás. ¿Cómo iba a hacerlo si nunca estaba?», 2007: 135) por una novia distante («Yo a Mónica no le tengo miedo, claro, pero la veo lejana, distante, inalcanzable a veces, y eso era lo que sentía con mi padre», 2007: 136). Sin embargo, la razón principal de su alienación parece ser su crítica y tiránica, aunque también dependiente, madre: «Mi madre me llama más o menos cada día para quejarse de lo sola que está y de lo mal que la trata mi padre [...] No le gusta mi ropa, no le gusta mi casa, ni mi novia, ni mi vida, ni el modo en que trato a los demás. No le gusta que esté tan delgada y no le gusta que sea lesbiana» (2007: 137-138). El control emocional que su madre ejerce sobre ella y la complejidad de sus relaciones afectivas la hace sentirse como si solo existiera a través de las opiniones de otros, y reacciona a ello controlando las «fronteras» de su propio cuerpo (y, así, de la respuesta de otros hacia ella) con rigidez, lo que parece concordar con los significados variantes más amplios que Rita Felski adscribe a fenómenos de belleza diferentes:

The trajectory of feminist work on beauty has shown a distinct (though far from unanimous) shift from the rhetoric of victimization and oppression to an alternative language of empowerment and resistance [...] what once spoke of female subjugation is being reinterpreted as a site of real, if constrained, female agency. Such acts of redescription allow us to see that cultural phenomena may have widely variant meanings, that the politics of aesthetics is far from being predetermined or given in advance (Felski, 2006: 280-281).

Sin embargo, el fallido intento de Cristina por controlar una situación frustrante y triste mediante el control de su cuerpo y su peso tiene como resultado una enfermedad grave y peligrosa que solo la hace sentirse más oprimida. Como no se siente valorada, pierde de vista un sentido interno de su propia subjetividad, excepto en lo que experimenta como «falta»: «[A] mi hermano no le intereso [...] Y a mi padre le intereso menos [...] Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy» (2007: 139).

El entorno cultural de Amina es marroquí. Aunque nacida en España, los demás todavía la consideran inmigrante y, como tal, es objeto de constantes asunciones sobre su identidad. Sin embargo, Etxebarria decide comenzar la narración de su historia confundiendo los posibles prejuicios y expectativas de los lectores. Presentada como una joven que ha sufrido maltrato por parte de su anterior pareja, la propia Amina, cuando toma el control de su narrativa, llama la atención inmediatamente sobre el hecho de que no está educada en la norma musulmana de la forma que podría haber esperado el lector, y que eligió tener una relación con su violenta expareja Karim: «Supongo que usted sabe que a muchas chicas marroquíes las familias las casan con un chico al que ellas no conocen, que son arreglos entre familias. Pero en mi caso no fue así. A Karim lo elegí yo. Es verdad que mis padres estaban encantados, pero nunca me lo impusieron, qué va» (2007: 142). Como resultado del maltrato de Karim («sabía que no iba a ser feliz; porque me gritaba y me gritaba y me gritaba», 2007: 152), y la falta de apoyo familiar que sintió cuando decidió cancelar la boda («Y el padre de Amina le dice que se tiene que casar [...] que si ella deshace el compromiso atrae la deshonra sobre toda la familia. Llegó a pegarla y todo...mucho, por lo visto», 2007: 153), Amina se une al grupo de terapia del barrio que une a los tres personajes en este capítulo «porque estaba asustada, porque tenía miedo, porque estaba amenazada» (2007: 153).

El título del capítulo «Los molinos de viento» destaca, con una referencia a *Don Quijote*, la inestabilidad de la subjetividad, la noción de que la identidad se construye a partir de cierto choque entre fantasía y realidad, ficción y hechos. Estos comentarios establecen la identidad de cada personaje como sujeta a la de otros, reforzando la construcción de la identidad en *Cosmofobia* como relacional e incierta. Como ya hemos apuntado, *Cosmofobia* es una novela sobre el llamado «crisol de culturas» de la sociedad española moderna, y estos tres personajes femeninos son, en cierta forma, representativos de un fracaso de lo que Louis Althusser llamaría «interpelación»<sup>5</sup>.

Este término pretende entender de qué forma funciona la ideología en la sociedad. La ideología es tan penetrante en su constitución de sujetos que forma nuestra realidad, de forma que las ideas

---

## NOTAS

5 | En su trabajo *Ideology and Ideological State Apparatuses* (1969), Louis Althusser define «interpelación» como el proceso por el que los sujetos se reconocen a sí mismos como pertenecientes a una identidad o sociedad particular.



---

culturales nos parecen «obvias». Creemos erróneamente que los valores de nuestra cultura son los nuestros propios, cuando, en realidad, y mediante el consensuado y casi invisible proceso de «interpelación», simplemente encontramos e interiorizamos estas ideologías, es decir, nuestras actitudes en cuanto a género, clase y raza. Así, las ideologías tienen un papel de eje doble: en primer lugar, construyen nuestras identidades, y en segundo lugar, nos dan un lugar específico en la sociedad. Un individuo totalmente *interpelado* es alguien que ha aceptado correctamente un determinado rol o determinados valores voluntariamente.

Sin embargo, esto no es lo que ocurre en «Los molinos de viento». Ninguno de los personajes femeninos estudiados cumple fácilmente los valores de la sociedad española tradicional, anterior a la Transición. No han sido *interpeladas* con éxito y como resultado todas están en un grupo de terapia y se sienten perdidas en la cosmopolita sociedad post-Transición en la que se encuentran. Esto las hace particularmente representativas de la «fobia» que destaca el título de la novela: la reacción negativa de sus familias infunde un sentido mermado de la autoestima, que exagera su miedo a las reacciones múltiples, y quizá igualmente negativas, de la sociedad más amplia en la que viven ahora. El título de la novela resume el miedo de no ser capaz de establecer un lugar para ellas mismas en la sociedad española moderna.

«Los molinos de viento» se ajusta al formato testimonial mencionado en la sección anterior, en el que un personaje se presenta, o desarrolla, a través de su conversación con la entrevistadora silenciosa, «Lucía Etxebarria», una novelista que está realizando entrevistas para recopilar información para su próxima novela. Un personaje empieza narrando la historia de otro personaje desde su punto de vista, y a continuación ese personaje toma la palabra para contar su propia experiencia. Cuando el círculo se completa, los tres personajes han tenido oportunidad de expresar sus puntos de vista, y de esta forma Etxebarria crea su narrativa de ficción en forma de relato pseudo-oral de personajes marginalizados. La falta de autoestima de estos personajes se sugiere por su tendencia a centrarse en sus narrativas en otros, antes que en ellas mismas, como si su propia subjetividad fuera irrelevante, o solo pudiera expresarse en el reflejo de otros. En la construcción de las historias de estos personajes intervienen un mínimo de dos puntos de vista, enfatizando la idea que subyace en la novela de que cuanto más global se vuelve la sociedad contemporánea, mayor es el miedo a perder el sentido de la subjetividad interior, y mayor el difuminado de las fronteras del ser. El formato de entrevista representa la subjetividad como frágil y fluctuante, y sirve para ilustrar que, aunque la identidad en *Cosmofobia* es global y relacional, sigue siendo un producto de la negociación entre el ser privado y la percepción pública del ser.

---

En su artículo «Las descaradas chicas Etxebarria» María Bengoa señala algunos de los aspectos más característicos de la narrativa de Etxebarria. Afirma que

Lucía Etxebarria hace una literatura a medio camino entre la sociología y la escritura cinematográfica: producto de su tiempo, ágil, ligera, visual y efectista. Sus logros proceden de su parentesco con la cultura audiovisual y se sirven de un lenguaje llano que pone en escena modelos propios de un videoclip. Apenas hay un esfuerzo de profundizar en el dramatismo de los personajes. Ahora bien, esto no quiere decir que la autora practique una literatura gratuita: siempre deja constancia de su visión feminista y denuncia a través de una estética de anuncio publicitario lo que no le gusta del mundo, lo que a sus ojos no es como debería ser (Bengoa, 1999: 56).

De la misma forma, en la construcción de la subjetividad femenina en «Los molinos de viento» aparecen descripciones ágiles, directas, lenguaje urbano y un ritmo narrativo rápido. Aquí, los retratos cinematográficos mencionados por Bengoa se construyen de forma relacional y con perspectiva múltiple. Bengoa tiene razón al apuntar que «apenas hay un esfuerzo de profundizar en el dramatismo de los personajes»; este es un aspecto de la perspectiva de Etxebarria sobre la experiencia de la posmodernidad. La breve narración de cada personaje que aparece se ajusta a la falta de interés por «profundizar» que Bengoa apunta, es un aspecto de una narrativa construida cuidadosamente en diferentes voces, y una capa más de complejidad para estas breves narrativas se obtiene a partir de la segunda narración de ese personaje desde un punto de vista diferente.

Los personajes femeninos objeto de estudio en esta sección son mujeres que se encuentran de alguna forma en una situación de inferioridad, que han sido maltratadas en diferentes formas. En su ensayo «Feminist, female, feminine», Toril Moi explica de qué forma es crucial una noción clara de las diferencias entre estos tres términos para entender las implicaciones políticas y teóricas fundamentales de la crítica feminista contemporánea. La palabra «feminista» implica una posición política en la línea del nuevo movimiento de las mujeres surgido en los años 60. Es práctica establecida entre muchas feministas el uso del término «femenino» para referirse a un patrón sexual y de comportamiento impuesto, en oposición a «hembra» que se reserva para el uso natural. Así, aunque todas las mujeres son «hembras» (sexo), no son necesariamente «feministas» (postura política) ni «femeninas» (construcción social). La diferencia entre los tres términos debe tenerse en cuenta en mi análisis de los tres personajes cuya subjetividad está afectada directamente por su condición biológica de hembra.

---

Las vidas de las tres protagonistas de «Los molinos de viento», Esther, Cristina y Amina, están cruzadas, puesto que viven en el mismo barrio y van al mismo grupo de terapia. Al pasar sus historias al lector, el lector se convierte en un terapeuta silencioso que escucha estas historias, que establecen una forma de comunicación muy íntima con el lector. Al pasar de la pequeña audiencia de participantes en el grupo de terapia al que se narran las historias a la audiencia más amplia de lectores de Etxebarria, sus historias se transmiten en forma de dos pasos, dos puntos de vista. Cristina sigue sufriendo los efectos de la anorexia y el maltrato de su madre. La familia disfuncional de Esther la deja en un estado de ansiedad permanente. Los problemas de integración de Amina se agravan por el maltrato ejercido por su exprometido. Por ello, parece particularmente apropiado aplicar la teoría del subalterno de Gayatri Chakravorti Spivak al considerar la construcción de la negociación de su subjetividad que Etxebarria, aunque no es ella misma subalterna, usa en su intento de crear un espacio ficticio para sus personajes mucho más marginalizados.

Spivak es una autora polifacética y prolífica, más conocida por sus teorías de contradiscurso postcolonial, y en particular, por su teoría del subalterno que le dio fama mundial. El término subalterno fue acuñado en sentido no militar por el marxista Antonio Gramsci, pero Spivak lo llevó más lejos al incluir un uso más flexible del término. Esta flexibilidad permite la inclusión de categorías sociales y luchas sociales tales como los movimientos de mujeres o los movimientos postcoloniales, que no suelen encajar en los términos gramscianos, más estrictamente de clase. En su uso del término postcolonial, Spivak incluye un amplio abanico de posiciones que no aparecen definidas en los discursos políticos convencionales. Aunque su ensayo «Can the Subaltern Speak?» (1988) se refiere al sujeto subalterno en la India postcolonial, su teoría también es aplicable a las mujeres maltratadas y víctimas de abuso en la España contemporánea. En este sentido, la denuncia de Spivak del silenciamiento de múltiples ejemplos de resistencia subalterna en India puede extenderse al silenciamiento del sufrimiento de las mujeres víctimas de abusos y los inmigrantes en España. Esta omisión es aún más acentuada en el caso de mujeres inmigrantes como Amina. Como Spivak dice, «there is no space from which the sexed subaltern can speak» (1988: 307). Sería lógico esperar que todo intento, por parte de escritores como Etxebarria, de encontrar un espacio ficticio para explorar las voces de los personajes marginalizados tales como Esther, Cristina y Amina, fuera un intento fallido. Spivak advierte de los riesgos éticos que se plantean cuando los intelectuales occidentales privilegiados, a menudo con buenas intenciones, hablan en nombre de grupos oprimidos.

---

En un posible intento inconsciente de evitar los riesgos que menciona Spivak, el enfoque de Etxebarria privilegia las voces de sus personajes múltiples y marginalizados a través del testimonio a la interlocutora silenciosa. «Los molinos de viento» empieza con el reconocimiento de Esther de la presencia de una entrevistadora silenciosa que usará su testimonio en un libro sobre el barrio: «Verá usted, yo creo que para su libro no le voy a servir de nada. Porque está usted escribiendo un libro sobre el barrio, ¿no?» (2007: 130). Esther, nacida en España, heterosexual, felizmente casada y madre de un hijo, se define como una persona «muy normal»: «Mi vida es muy normal, o sea, que maltratada yo no soy y anoréxica tampoco, así que no sé por qué Isaac le ha dado a usted mi número...» (2007: 130). Esther es el personaje que mejor encaja en la heteronormatividad blanca en la sociedad española, aunque paradójicamente empieza su relato estableciendo que su voz es irrelevante. Paradójicamente, Esther no tiene motivos para tener dificultades para «encajar» en la sociedad contemporánea, y aun así expresa su propia «normatividad» como falta de autoestima. En lugar de empezar contando su propia historia, Esther se centra en los problemas familiares y de salud de Cristina, llamando de esta forma la atención sobre el hecho de que ha modelado su personaje de acuerdo al modelo tradicional de autosacrificio de la maternidad española. Cristina, que representa «ideales» femeninos más contemporáneos, parece según Esther una modelo («Porque a mí Cristina nunca me ha parecido desnutrida. Me parece una modelo» 2007: 130). Este comentario llama la atención sobre la carga impuesta a las mujeres (nacidas en España o no) para controlar las «fronteras» de su cuerpo físico para ajustarse a «modelos» de mujeres cuyos cuerpos pueden confundirse con los cuerpos de anoréxicas. Este comentario también destaca hasta qué punto la subjetividad femenina está vinculada al cuerpo. Esther define como ser «como una modelo» la enfermedad mortal que Cristina intenta ocultar, como Esther señala, bajo ropas holgadas. Esta es la enfermedad que Cristina considera vital para su sentido de su propia subjetividad. Su propia narrativa, cuando su personaje toma la palabra, se centra inmediatamente en su estado de salud: («Soy anoréxica desde los catorce años y, en algunas temporadas, también bulímica. Es decir, que me defino por eso más que por ninguna otra cosa», 2007: 133). La subjetividad de Cristina también está definida por su sexualidad. Es lesbiana y por tanto está fuera de la sociedad heteronormativa española. La construcción de su identidad, para el lector, se obtiene del relato de la percepción externa de Esther, seguida del testimonio de Cristina que «completa» esta percepción externa con detalles más complejos de su entorno familiar y sus propios sentimientos. En la sociedad española más globalizada representada en *Cosmofobia*, establece el equilibrio que es la frágil identidad de Cristina y la forma en que, de manera más general, la novela explora el miedo al cosmos que amenaza el ya frágil sentido

de la subjetividad de personajes como Cristina:

Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy. Nos pasa a todas las del grupo, todas nosotras vemos con meridiana claridad la realidad de los que nos rodean pero no sabemos mirar para nuestros cuerpos. Es como si tuviéramos miopía selectiva [...] En este caos informe, aterrador, que es el resto de la existencia (2007: 139-140).

Cuando Cristina concluye su testimonio, Etxebarria vuelve a la voz de Esther para presentar la historia de Amina: «Sí, a Amina también la conocí en el Centro, en el grupo [...] Yo la historia me la sé de memoria» (2007: 140). Una vez más, la cercanía de Esther a la sociedad normativa española permite o limita su transmisión de la historia de otro personaje cuya voz tiene menos probabilidades de ser escuchada por la sociedad en la que Esther encaja con un grado cómodo de abnegación. Aunque Amina nació en España, mantiene vínculos muy fuertes con la cultura marroquí, su cultura de origen. Es vínculos son vistos por Amina como algo más inevitable que elegido: «Yo fui al colegio aquí, en España, y al instituto después, y ya conocía la cultura española y mis derechos [...] Pero también sabía que no me casaría con un español, porque aquí de mestizaje nada» (2007: 142); «Porque yo no vivo en Marruecos, pero como si viviera, yo con un español no me voy a casar» (2007: 147). Por lo tanto, asume que gran parte de su identidad le fue impuesta por expectativas familiares y sociales, como explica en su largo testimonio, precedido por la presentación que Esther hace de su caso, y finalizado con la conclusión de Esther.

El capítulo termina con el testimonio de Esther. Reflejando tal vez su más fácil asimilación en la sociedad española contemporánea, Esther es el único personaje de este capítulo que cuenta su propia historia antes de que hable sobre ella otro personaje. Aunque su propia falta de autoestima se ha establecido desde el comienzo, existen muchas formas de «subalterno», y muchos grados diferentes de marginalización. Incluso Esther, como mujer española nativa asume que hay otras más interesantes que ella, porque se considera «perteneciente» y porque parte de esa «pertenencia» significa adoptar una postura de autosacrificio. No obstante, en una reivindicación de la naturaleza relativa de identidad, el comienzo de su propia narración revela que, para contar su identidad, tuvo que partir de su relación con Cristina y Amina: «Y ahora viene mi historia, claro, que es a lo que íbamos desde el principio. A ver, me llamo Esther, tengo veintisiete años, estoy casada, tengo un niño pequeño, quiero a mi marido, o eso creo. Me considero una persona normal, ¿entiende?» (2007: 153). Como revela esta explicación enfática y al mismo tiempo tentativa, Esther es consciente de que es «española» y «normal» frente a las distintas nacionalidades y entornos culturales de las mujeres que conoce en el grupo, pero al mismo tiempo el



---

modificador «¿entiende?» da pie a la duda. Este entendimiento incompleto y fluido de su propia identidad parece ser resultado de que en España, como explica Isabel Santaolalla, «The new democracy turned its back on the previous monolithic notion of Spanishness and sought to replace it with renewed versions that could acknowledge internal differences, as well as reconstitute external allegiances and identifications» (2003: 44). Así, Esther se considera «normal», en un barrio madrileño en el que la «normalidad» se está reestructurando, volviéndose más provisional a medida que España va siendo más multicultural. Cada personaje es consciente de sí mismo como parte de una narrativa múltiple en desarrollo. El hecho de que todas hablen a un micrófono proporcionado por la interlocutora silenciosa (que es «Lucía Etxebarria»), y en una localización sin identificar aumenta la sensación de que estos personajes «flotan» en una sociedad nueva y «desconocida», que sus voces evocan la «cosmofobia» del título a través de la construcción literaria de Etxebarria de la sociedad contemporánea de Lavapiés, en forma de una «cosmofonía» de voces grabadas que se reafirman y dudan de sí mismas:

Mi madre dice que me lo invento, que ella nunca tomó eso, pero yo recuerdo muy bien que yo le robaba las pastillas a mi madre [...] (2007: 154).

Para mi familia soy una egoísta, pero mi marido dice que soy muy generosa. Yo pienso que mi hermano está loco, pero mi madre no lo cree así. Supongo que porque la vida depende del cristal con el que se mira [...] También es cierto que cada uno puede ser en un mismo día personas completamente distintas; depende de con quién estemos tratando (2007: 159).

De esta forma, *Cosmofobia*, presentada y narrada en parte por «Lucía Etxebarria» presenta la subjetividad como un proceso de constante negociación entre el individuo y su entorno, a la luz de la creciente importancia de la migración y el multiculturalismo en la sociedad española. El análisis de la construcción de la subjetividad femenina en la novela presta una atención particular a la forma en que expresión de una individualidad única insinuada por el modo confesional y testimonial entra en conflicto o corresponde a la representación de los elementos intersubjetivos de la experiencia de las mujeres trasladados a los comentarios sobre otras y sobre sus complejas relaciones. La conclusión es que esta aproximación a la caracterización femenina es fundamental para el objetivo de la novela de dar voz a las múltiples subjetividades que forman la sociedad española moderna. Reflejando los recientes y dramáticos cambios de la mezcla étnica de la sociedad española, la novela ficcionaliza las vidas de una serie de habitantes del barrio madrileño de Lavapiés, estableciendo en su polémico título desde el comienzo que este retrato vivo y directo de una sociedad cada vez más plural también revela una forma de cosmofobia, el miedo a que a medida que las fronteras de nuestro mundo inmediato se hacen

más «globales», más frágiles parecen volverse las fronteras que intervienen en la construcción de un sentido de subjetividad interna.

---

## Bibliografía citada

- BENGOA, M. (1999): "Las descaradas chicas Etxebarria", *El Correo Español*, 21<sup>st</sup> April 1999.
- DYER, R. (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: St. Martin's Press.
- ETXEBARRIA, L. (2007): *Cosmofobia*, Barcelona: Destino.
- FELSKI, R. (2006): "'Because it is Beautiful': New Feminist Perspectives on Beauty", *Feminist Theory*, 7, 273-282.
- HENSELER, C. (1999): *Gender on Display: Advertising the Body of Contemporary Spanish Women's Narrative* (doctoral dissertation), Cornell University; abstract in *Dissertation Abstracts International*, 60:4, 1154-5.
- HENSELER, C. (2003a): *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*, Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- HENSELER, C. (2003b): *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid: Torremozas.
- HENSELER, C. (2004): "Pop, Punk, and Rock and Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon", *Hispania*, 87, 4, 692-702.
- HENSELER, C. (2005): "Commercial Contamination: The Economic Development of the Spanish Publishing Industry, 1960-2000", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9, 149-159.
- HENSELER, C. (2006): "What is All the Fuss About?: The Lucía Etxebarria Phenomenon", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21.2, 94-110.
- LÓPEZ, F. (2008): "Female Subjects in Late Modernity: Lucía Etxebarria's *Amor, curiosidad, prozac y dudas*", *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4-5, <<http://www.dissidences.org/4LopezEtxebarria.html>> [20/01/2014]
- MARSHALL, D.P. (1997): *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- MOI, T. (1997): "Feminist, female, feminine", in Belsey, Catherine; and Jane Moore (eds.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Malden, MA: Blackwell, 117-132.
- MORTON, S. (2003): *Gayatri Chakravorty Spivak*, London: Routledge.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (coord.) (2003): "Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria", in *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid: Narcea, 109-122.
- ROJEK, C. (2001): *Celebrity*, London: Reaktion Books.
- SÁNCHEZ, A. (2007): *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture*, Oxford: Peter Lang.
- SANTAOLALLA, I. (2003): "The Representation of Ethnicity and 'Race' in Contemporary Spanish Cinema", *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 29, 1, 44-49.
- SENÍIS FERNÁNDEZ, J. (2001): "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/etxebarr.html>> [14/02/2014]
- SPIVAK, G. C. (1988): "Can the Subaltern Speak?", in Nelson, Cary and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism & The Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 271-313.

# #12

# LA CONSTRUCCIÓ DE LA SUBJECTIVITAT FEMENINA GLOBAL A *COSMOFOBIA*, DE LUCÍA ETXEARRIA

**Mazal Oaknín**

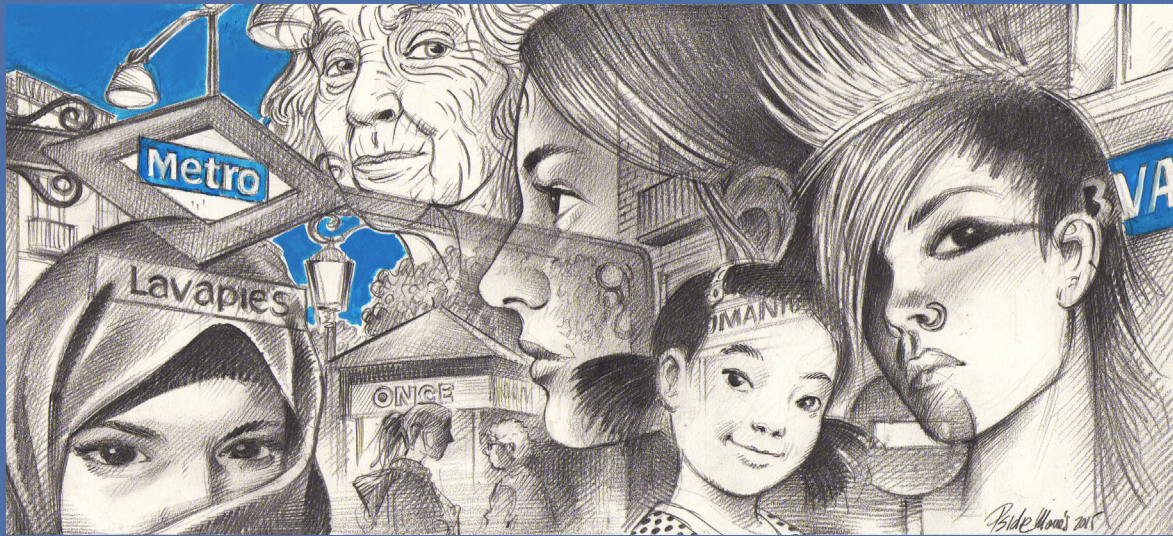
*University College London*

Il·lustració || Isidre Mones

Traducció || Alba Solà Garcia

Article || Rebut: 28/07/2014 | Apte Comitè Científic: 07/11/2014 | Publicat: 01/2015

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



**Resum** || *Cosmofobia*, de Lucía Etxebarria, transcorre al barri madrileny de Lavapiés. La novel·la explora les friccions que es produeixen quan un gran nombre de personatges literaris provinents d'orígens extremadament diferents viuen en estret contacte. El present article examina la caracterització dels personatges femenins a *Cosmofobia*, amb l'objectiu de determinar si els àmbits públic i privat apareixen representats com una negociació complexa dels éssers interns i externs en el context d'una societat espanyola en què la immigració i la multiculturalitat adquireixen cada vegada més importància. En particular, l'article se centrarà en la intersecció entre l'expressió de la individualitat, que apareix en un mode confessional, i els elements subjectius de l'experiència femenina, representats en les complicades relacions en què es veuen immersos els personatges.

**Paraules clau** || Immigració | Normativitat | Testimoni | Subjectivitat | Espanya del segle XXI

**Abstract** || Set in the neighbourhood of Lavapiés in Madrid, Lucía Etxebarria's novel *Cosmofobia* explores the friction produced by the experiences of numerous literary personae from extremely different backgrounds now living in close contact with one another. This article will examine female characterisation in *Cosmofobia*, to see whether the private and public realm are represented as a similarly complex negotiation of inner and outer selves in the light of the increasingly importance of migration and multiculturalism in Spanish society. Particular attention will be paid to the intersection between the expression of a unique individuality in the form of confessional mode, and the intersubjective elements of women's experience conveyed in the representation of these characters' entangled relationships.

**Keywords** || Immigration | Normativity | Testimony | Subjectivity | 21<sup>st</sup> century Spain



## 0. Introducció

A *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture*, Antonio Sánchez considera que els processos polítics decisius i els canvis socio-polítics que seguirien a l'establiment de la democràcia van ser reconeguts, simbòlicament, amb tres esdeveniments internacionalment coneguts que van celebrar-se a Espanya una dècada després, l'any 1992: els Jocs Olímpics de Barcelona, l'Exposició Universal de Sevilla (Expo 92) i la designació de Madrid com a capital oficial europea de cultura (Sánchez, 2007: 21). Aquests esdeveniments, celebrats quatre anys abans que Lucía Etxebarria publicqués la seva primera novel·la *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996), van marcar el punt inicial en què Espanya entrava, citant a Francisca López, en la "prevailing culture in the developed capitalist world" (2008: s/p). La focalització en una noció centralitzada i arcaica de "pàtria", sobreexplotada durant el règim de Franco, donava pas a una incrementadora descentralització de l'Estat, així com a un creixent sentit de regionalisme. Amb aquesta transformació política va arribar una acceptació més ampla de les diferències culturals, ètniques i sexuals que és, probablement, el canvi més gran que Espanya va experimentar en les darreres tres dècades, i que és una de les temàtiques centrals dins l'obra de Lucía Etxebarria i dins la novel·la examinada per aquest article, *Cosmofobia* (2007).

A més a més de numerosos articles, assaigs i edicions, a dia d'avui Etxebarria ha publicat deu novel·les<sup>1</sup>. Els tòpics de les seves novel·les mostren el valor contemporani de la seva obra: totes exploren els canvis socials més dramàtics des dels anys del franquisme en relació a la immigració i al rol de la dona. Efectivament, les visions de les *personae* femenines fictícies que produeix Etxebarria reflecteixen la tensió entre el fet que, tot i el progrés que s'ha fet respecte la igualtat jurídica entre els sexes, i que un dels compromisos més fermes del President, en els últims anys, ha estat el d'ampliar els drets de les dones, en la pràctica no s'ha aconseguit la plena igualtat.

Situada al barri de Lavapiés de Madrid<sup>2</sup>, *Cosmofobia* explora la fricció produïda per les experiències de diverses *personae* literàries provinents d'origens extremadament diferents vivint, ara, en un estret contacte les unes amb les altres. Aquest article examinarà la caracterització femenina a *Cosmofobia*, per veure si les dimensions pública i privada són representades com una igualment complexa negociació d'interioritats i exterioritats a la llum de la creixent importància de la migració i el multiculturalisme en la societat espanyola. Es donarà una atenció particular a la intersecció entre l'expressió d'una individualitat única en la forma d'un mode confessional, i als elements intersubjectius de l'experiència femenina vehiculats en la representació de les relacions entrelaçades

## NOTES

1 | Etxebarria ha publicat, fins avui, les següents novel·les: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996), *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), *Nosotras que no somos como las demás* (1999), *De todo lo visible y lo invisible* (2001), *Una historia de amor como otra cualquiera* (2003), *Un milagro en equilibrio* (2004), *Cosmofobia* (2007), *Lo verdadero es un momento de lo falso* (2010), *El contenido del silencio* (2011), i l'obra de teatre *Dios no tiene tiempo libre* (2013).

2 | A finals dels anys vuitanta i principis dels noranta, el barri de Lavapiés ha adquirit la reputació de "barri baix vertical", amb els seus blocs d'habitatges buits o ocupats per gent gran que paguen lloguers baixos. Com a conseqüència, es va convertir en un dels llocs més importants per a la ocupació il·legal de Madrid. Durant els darrers anys, Lavapiés s'ha convertit en un focus de població immigrant, sobretot afro-espanyola, xinesa, àrab i del subcontinent indi. S'estima que un 60% de la població és d'origen estranger.

d'aquests personatges.

## 1. El 'cosmos' a *Cosmofobia*

Al seu article "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria", Senís Fernández declara que la construcció d'una subjectivitat femenina a les novel·les d'Etxebarria és indissoluble d'un compromís feminista (Senís Fernández, 2001: s/p)<sup>3</sup>. De fet, la manera en què Etxebarria es representa a sí mateixa al pròleg de *Nosotras que no somos como las demás* adapta al discurs contemporani de la celebritat que és depenent de la (paradoxal) construcció d'una imatge d'individualitat, i que s'estructura a partir del desig de desvetllar el jo provat que s'amaga rere la imatge pública (Rojek 2001). Curiosament, tot i que Etxebarria expressa les opinions polítiques principalment amb les seves aparicions als mitjans, la construcció de la seva imatge pública no es té en compte en l'anàlisi de la construcció de la subjectivitat femenina en les seves novel·les. Així doncs, analitzant el seu primer assaig *La letra futura* i el pròleg a *Nosotras que no somos como las demás*, i seguidament les seves novel·les *Amor, curiosidad, prozac y dudas*; *Beatriz y los cuerpos celestes*; i *Nosotras que no somos como las demás*, Senís Fernández explora les maneres en què les idees feministes exposades a la producció no ficcional d'Etxebarria apareixen dins les seves ficcions, i específicament en la seva construcció d'una subjectivitat femenina. Al seu article, distingeix tres diferents recursos que estan relacionats amb l'ús de la narració en primera persona:

La rememoración del pasado, la alternancia de discursos y la opinión directa. Los tres sirven para poner de manifiesto diversos problemas de la mujer que Lucía Etxebarria exponía en sus ensayos: la educación, los roles impuestos, la tendencia a etiquetar, el fanatismo y las dificultades en el mundo laboral. (2001: s/p)

Tot i que podem trobar tots tres recursos a *Cosmofobia*, la principal diferència entre la visió de Senís Fernández i la meua perspectiva respecte a la construcció de la subjectivitat femenina rau en la naturalesa global i relacional de la identitat. Així, tot i que Senís Fernández subratlla la importància de les relacions entre personatges femenins, limita la significació d'aquestes relacions a l'argument i a la transmissió d'un missatge polític, sense vincular-les en la construcció d'una identitat femenina, i les defineix com a

una suerte de combinatoria y juego de espejos en que las mujeres de ficción se entrecruzan en toda clase de relaciones íntimas. A pesar de que todos los personajes importantes son mujeres, se trata de tipos diferentes –casi se puede hablar de prototipos– que se oponen, se atraen, se repelen, se necesitan, se odian y se aman [...] no sólo permite, como casi siempre, que los personajes expongan por sí mismos sus vivencias, sus sentimientos y contradicciones, sino también que

---

### NOTES

3 | Donat que l'estudi de Senís data de 2001, només es considera l'assaig "La Eva futura/La letra futura", i el pròleg de *Nosotras que no somos como las demás*.

conozcamos de primera mano sus opiniones sobre algunos conflictos y, más en concreto, sobre su propia situación como mujeres. De hecho, en algunos momentos, la voz narrativa se vuelve casi ensayística o incluso reivindicativa. (2001: s/p)

Tanmateix, voldria argumentar que la manera en què els personatges de *Cosmofobia* s'interrelacionen no és merament una tècnica per conduir la narració, un simple vehicle per donar veu a les opinions polítiques de l'autora. Així com la comercialització massiva d'Etxebarria està subjecta a tot un ventall de lectures, algunes favorables i d'altres adverses<sup>4</sup>, cada història de *Cosmofobia* està narrada per múltiples perspectives i interpretada per altres personatges, tots ells dins del mateix capítol o a través de diferents capítols, de maneres molt variades. La complexitat i la naturalesa fins i tot paradoxal de la identitat negociadora són establertes des de l'inici, quan la narradora, "Lucía Etxebarria", obre la "novel·la" "establint-hi" tres fets: la seva pròpia autoria, la seva amistat amb un dels personatges, i el fet que la novel·la està creada a partir d'històries entrelaçades: "Mi amiga Mónica solía contar la anécdota con la que abro esta historia de historias cruzadas" (Etxebarria, 2007: 1).

Deixant de banda el primer d'aquests tres punts, que estableix l'aspecte auto-referencial de l'"autoria" de la novel·la (que serà narrada per un dels numerosos personae de Lucía Etxebarria), els dos darrers fets són essencials per aquesta lectura de la construcció de la identitat a *Cosmofobia*. La història de Mónica exemplifica la naturalesa canviant, orgànica de la subjectivitat en aquesta novel·la. És una "amiga" de l'autora, que va conèixer el famós cineasta Pedro Almodóvar als inicis de la seva carrera i que va rebutjar la seva oferta d'actuar a la pel·lícula que el faria famós, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. La història s'insereix per establir el paper de l'atzar en la construcció de la identitat: si Mónica hagués acceptat la oferta, s'hauria convertit en una actriu famosa com Victoria Abril, o hauria caigut en l'oblit com moltes altres dones que van aparèixer als primers films d'Almodóvar? Si hagués escollit acceptar la seva oferta, aquesta decisió hauria conduït, es pregunta la narradora, cap a

el [final] feliz, en el que Mónica acaba por convertirse en una estrella de prestigio internacional, o el no tan feliz, en el que acepta el papel e, inmersa en los oropeles y falsos relumbrones de la modernidad, y sin la madurez suficiente para afrontar según qué retos [...] acaba heroinómana? (2007:11)

El que "Lucía Etxebarria", la narradora, decideix emfasitzar sobre la història de Mónica no és tant la "immobilitat" de la seva identitat present ("Mónica a día de hoy tiene un trabajo razonablemente bien pagado, una relación estable, ningún problema de adicción y la seguridad de que está viviendo la vida que eligió", 2007: 11) sinó la

---

## NOTES

4 | Veure Ignacio Echevarría, "Otra vez Nada", *El País*, 21 de febrer de 1998; Vicente Verdú, "La creación sin posteridad", *El País*, 23<sup>rd</sup> April 1995; i Akiko Tsuchiya. "Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium" a Ferrán, Ofelia and Kathleen M. Glenn (eds.): *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. New York: Routledge, 2002, 238-55, entre d'altres.

variabilitat de la trajectòria que l'ha conduïda fins al present.

Aquesta secció introductòria pren la forma de pròleg, establint que *Cosmofobia* serà creada a partir d'històries entrelaçades composades en divuit capítols, cada un focalitzat en un o més personatges. Amb l'excepció de 'Las oportunidades perdidas', que és una carta personal d'un dels personatges (Héctor) cap a un altre (Diana), tots els capítols segueixen una de les següents estructures:

- Un narrador omniscient anomenat "Lucía Etxebarria" focalitza en un o més personatges i explica les seves històries.
- Un personatge explica la seva pròpia història a una entrevistadora silenciosa ("Lucía Etxebarria") qui, nosaltres assumim, és la narradora recollint informació per una novel·la. En aquesta estructura, la narració proferida des del punt de vista del personatge sovint explica la història d'un altre personatge, que està relacionat d'alguna manera amb el protagonista del capítol.

Ambdues tècniques narratives permeten a Etxebarria representar una multiplicitat de perspectives, donant veu a l'ample ventall de subjectivitats que componen el retrat de la societat a *Cosmofobia*. En el primer cas, el narrador omniscient "Lucía Etxebarria" interpreta per al lector els pensaments, sentiments i històries experimentades per cada personatge. En el segon cas, el silenci de "Lucía Etxebarria", la entrevistadora que recull informació per una novel·la, permet als personatges explicar les seves pròpies històries, i com que tots tres han patit alguna forma d'abús, l'aproximació de Spivak al subaltern és un marc teòric molt útil des del que podem considerar les implicacions polítiques d'aquesta construcció d'una personae literària angoixada i vacil·lant.

La teoria del subaltern de Gayatri Chakravorti Spivak suggereix que, així com proveïr els personatges amb la possibilitat de desvetllar les seves històries reprimides pot ser positiu, el trencament del seu silenci és possible només quan aquests personatges marginals parlen per sí mateixos (Spivak, 1988: 271-313). Com a autora espanyola, Etxebarria només pot veure's com una subalterna si considerem que les autores femenines han entrat al canon molt recentment. Degut a que el canon ha estat escrit tradicionalment per autors masculins, Etxebarria sent que, durant segles i segles, les dones lectores no han vist representades les seves experiències dins de la ficció: "Hasta hace muy poco la experiencia de la mujer, de la mujer como paria en un sistema patriarcal, se ha mantenido invisible en el arte" (2000: 110). D'acord amb ella, la necessitat de reconeixement és el motor que hi ha darrere del plaer per la ficció, i l'autora creu que tots

---

els lectors “nos acercamos a los libros, a las películas, a los poemas o a las canciones con la esperanza de ver reflejadas nuestras experiencias específicas y encontrar modelos a partir de los cuales afirmarnos en nuestra identidad” (Etxebarria 2000: 107). De fet, la defensa de la “dona escriptora” d’Etxebarria està vinculada a la visió de la literatura com un procés d’identificació de doble via entre el lector i l’escriptor. Ficcionalitzant les experiències d’una sèrie de personatges subalterns femenins; interpretant els seus pensaments a partir de la persona del narrador, “Lucía Etxebarria”; i permetent-los parlar a la seva persona entrevistadora silenciosa, Etxebarria aborda els problemes de l’alteritat i la identitat en l’Espanya contemporània.

El títol provocatiu de la novel·la és immediatament reforçat per un epígraf que cita la definició del terme *cosmophobia* a l’*Urban Dictionary*, entès com “A noun (Psych.). Morbid dread of the cosmos and realising one’s true place in it”. El “cosmos” de *Cosmofobia* està construït per un considerable nombre de personatges, que –tot i les seves diferències, i a partir d’aquestes– contribueix al retrat d’una societat heterogènia i plural. A més de compartir el castellà com a llengua, en alguns casos com a llengua materna i en d’altres com a segona llengua, tots aquests personatges tenen en comú el fet que les seves històries, i per tant les seves identitats, estan interrelacionades. Aquest vincle és tant estret que no hi ha cap personatge que pugui ser plenament definit sense tenir en compte la seva relació amb la resta. Això, com ja sabem, és un aspecte molt comú en la caracterització i el desenvolupament d’un argument, però el que Etxebarria destaca és la naturalesa provisional de la interrelació dels seus personatges.

## 2. ‘Los molinos de viento’: subjectivitats testimonials

Per tal de simplificar per al lector les complexes relacions entre els múltiples narradors de *Cosmofobia*, Etxebarria inclou, al final de la novel·la, un *Dramatis Personae* amb una descripció de cada personatge que fa una breu referència a d’altres personatges, de manera que sembla subratllar la fragilitat de la seva interconnexió. Els personatges de ‘Los molinos del viento’, que seran utilitzats com a objecte d’estudi en aquesta secció, estan descrits de la manera següent:

**Cristina (Cris):** Anoréxica. Novia de Mónica. Paciente de Isaac en el grupo de terapia ‘Las Positivas’ [...]

**Esther:** Hermana de Silvio, el novio de Susana. Asiste al grupo de terapia ‘Las Positivas’, que dirige Isaac [...]

**Amina:** Hermana mayor de Salim. Fue asistente de Yamal y Miriam. Vecina de la casa de Sonia, La Chunga [...] (2007: 380)



---

Aquests tres personatges femenins són: una dona casada, de primera generació i heterosexual; una lesbiana; i una espanyola de primera generació que encara és tractada com a una immigrant. Esther és una dona de vint-i-set anys afectada per la poca relació que té amb la seva família d'origen: "Soy la menor de cuatro hermanos [...] no sé casi nada de sus vidas y ellos saben menos de la mía" (2007: 153-154). La fragilitat d'aquests vincles familiars finalment es trenca amb la mort del pare: "Hace un año se murió mi padre y vino el cuento de la herencia [...] Y nos enteramos de que se lo había dejado todo al chico [...] Yo llamé entonces a una abogada que me dijo [...] que a mí me correspondía una parte legítima [...] E impugné. Y se armó la gorda" (2007: 156). L'intent d'Esther de combatre les tradicions catòliques i conservadores de la seva família, que donen privilegi al germà, resultarà en una crisi psicològica: "Desde que murió mi padre yo me empecé a sentir mal [...] Ataques de ansiedad, insomnio, pesadillas [...] el patrón bulimia-anorexia del que en el Centro tanto se habla y que sufrimos todas..." (2007: 157-158).

Cristina és una anorèxica de vint-i-vuit anys que sembla haver reemplaçat un pare distant ("Mi padre nunca en su vida me ha pegado, jamás. ¿Cómo iba a hacerlo si nunca estaba?", 2007: 135) amb una nòvia distant ("Yo a Mónica no le tengo miedo, claro, pero la veo lejana, distante, inalcanzable a veces, y eso era lo que sentía con mi padre", 2007: 136). La principal causa de la seva alienació, tanmateix, sembla ser la seva mare tirànica i crítica, tot i que també dependent: "Mi madre me llama más o menos cada día para quejarse de lo sola que está y de lo mal que la trata mi padre [...] No le gusta mi ropa, no le gusta mi casa, ni mi novia, ni mi vida, ni el modo en que trato a los demás. No le gusta que esté tan delgada y no le gusta que sea lesbiana" (2007: 137-138). El control emocional que exerceix la seva mare sobre ella i la complexitat de les seves relacions afectives la fa sentir que existeix només a través de les opinions dels altres, i la seva reacció serà controlar rígidament els "límits" del seu propi cos (i per tant la resposta dels altres cap a ella); establint una relació amb els significats variants que Rita Felski adscriu als diferents fenòmens de la bellesa:

The trajectory of feminist work on beauty has shown a distinct (though far from unanimous) shift from the rhetoric of victimization and oppression to an alternative language of empowerment and resistance [...] what once spoke of female subjugation is being reinterpreted as a site of real, if constrained, female agency. Such acts of redescription allow us to see that cultural phenomena may have widely variant meanings, that the politics of aesthetics is far from being predetermined or given in advance. (Felski, 2006: 280-281)

Tanmateix, l'intent fallit de Cristina de prendre el control d'una situació trista i frustrant a partir del control del seu pes i del seu cos, resultarà en una greu i perillosa malaltia que només la farà sentir

més oprimida. En no sentir-se valorada, ha perdut la visió d'un sentit intern de la seva pròpia subjectivitat, que experimenta només com a "absència": "[A] mi hermano no le intereso [...] Y a mi padre le intereso menos [...] Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy" (2007: 139).

L'origen cultural d'Amina és marroquí. Tot i haver nascut a Espanya, encara és vista com a immigrant pels altres i, com a tal, és objecte de constants assumpcions d'identitat. Tanmateix, Etxebarria decideix començar la narració de la seva història confonent els prejudicis potencials i les expectatives dels lectors. Introduïda com una dona jove, que ha tingut prèviament un company abusiu, quan Amina pren control de la seva pròpia narrativa, ens crida l'atenció immediatament el fet que ella no va ser constituïda en les normes musulmanes de la manera en què el lector hauria pressuposat, i que ella havia escollit tenir una relació amb el seu ex-company violent, Karim: "Supongo que usted sabe que a muchas chicas marroquíes las familias las casan con un chico al que ellas no conocen, que son arreglos entre familias. Pero en mi caso no fue así. A Karim lo elegí yo. Es verdad que mis padres estaban encantados, pero nunca me lo impusieron, qué va" (2007: 142). Com a resultat del maltractament ("sabía que no iba a ser feliz; porque me gritaba y me gritaba y me gritaba", 2007: 152), i l'absència del suport familiar que va sentir quan va decidir cancel·lar el casament ("Y el padre de Amina le dice que se tiene que casar [...] que si ella deshace el compromiso atrae la deshonra sobre toda la familia. Llegó a pegarla y todo...mucho, por lo visto", 2007: 153), Amina s'afegeix al grup de teràpia del barri, l'espai que vincula els tres personatges en aquest capítol, "porque estaba asustada, porque tenía miedo, porque estaba amenazada" (2007: 153).

El títol del capítol, 'Los molinos de viento', destaca, amb la referència a El Quixot, la inestabilitat de la subjectivitat, la idea que la identitat és construïda a partir d'algun tipus de col·lisió entre la fantasia i la realitat, la ficció i els fets. Aquestes observacions estableixen la identitat de cada personatge com a subjecte en relació al subjecte dels altres, reforçant la construcció relacional i canviant de la identitat a *Cosmofobia*. Com s'ha apuntat anteriorment, *Cosmofobia* és una novel·la que tracta l'anomenat "crisol de cultures" de la societat moderna espanyola, i aquests tres personatges femenins són, d'alguna manera, representatius de la fallida del que Louis Althusser anomenaria "interpel·lació"<sup>5</sup>.

Aquest concepte vol investigar la manera en què la ideologia funciona dins de la societat. La ideologia penetra de tal manera en la constitució dels subjectes que acaba formant la nostra pròpia realitat i fent que les idees culturals ens semblin "òbvies". Creiem equivocadament que els nostres valors culturals són propis, quan

---

## NOTES

5 | A l'obra *Ideology and Ideological State Apparatuses* (1969), Louis Althusser defineix 'interpel·lació' com un procés a partir del qual els subjectes es reconeixen a si mateixos com a pertanyents a una societat o una identitat particular.

---

en realitat, a partir de processos d'“interpel·lació” consensuats i pràcticament invisibles, simplement trobem i integrem aquestes ideologies, és a dir, les nostres actituds cap al gènere, classe, i raça. Pertant, les ideologies juguen un doble paper essencial: primerament, construeixen les nostres identitats, i en segon lloc ens donen un lloc específic dins la societat. Un individu plenament *interpel·lat* és qui ha estat conduït exitosament a l'acceptació voluntària d'un rol i d'uns valors culturals concrets.

Tanmateix, no és aquest el cas a 'Los molinos de viento'. Cap dels personatges femenins estudiats es conforma fàcilment als valors de la societat tradicional de l'Espanya anterior, prèvia a la Transició. No han estat *interpel·lades* amb èxit i, com a resultat, totes elles assisteixen a teràpia de grup i se senten a la deriva de la societat en què es troben, de l'Espanya cosmopolita post-Transició. Aquest fet les fa particularment representatives de la “fòbia” que el títol de la novel·la subratlla: les reaccions negatives de les seves famílies els ha inculcat un sentit de l'autostima disminuït, que ha exacerbat el seu pànic a les múltiples reaccions, potser igualment negatives, de la societat en què viuen. El títol de la novel·la resumeix la por a no ser capaç d'establir un lloc per elles mateixes dins la societat espanyola moderna.

'Los molinos de viento' correspon al format testimonial esmentat a la secció anterior, en la que el personatge és introduït o desenvolupat a partir de la seva paraula cap a una entrevistadora silenciosa, “Lucía Etxebarria”, una novel·lista que està realitzant entrevistes per tal de reunir informació per a la seva propera novel·la. Un personatge comença narrant la història d'un altre personatge des del seu punt de vista, aleshores aquest segon personatge reprèn la història per narrar la seva pròpia experiència. Quan el cercle s'ha completat, els tres personatges han tingut la oportunitat d'expressar les seves pròpies visions, i d'aquesta manera Etxebarria construeix una narrativa ficcional en forma d'història pseudo-oral de personatges marginalitzats. La manca d'autoestima es suggereix per la seva tendència a focalitzar les seves narratives en els d'altres, més que en elles mateixes, com si la seva pròpia subjectivitat fos irrellevant o pogués ser expressada, només, a partir d'emmirallar-se en els altres. A partir d'un mínim de dos punts de vista, es construeixen les històries d'aquests personatges, emfasitzant la idea que impregna la novel·la: a mesura que la societat contemporània esdevé més global, augmenten la por de perdre un sentit de subjectivitat interior, i la borrositat dels límits d'un mateix. El format d'entrevista representa una subjectivitat fràgil i fluctuant, i permet il·lustrar que, fins i tot quan la identitat a *Cosmofobia* és global i relacional, és encara producte de la negociació entre el jo privat i la percepció pública d'un mateix.

En el seu article “Las descaradas chicas Etxebarria”, María Bengoa

esbossa els aspectes més característics de la narrativa d'Etxebarria, afirmant que

Lucía Etxebarria hace una literatura a medio camino entre la sociología y la escritura cinematográfica: producto de su tiempo, ágil, ligera, visual y efectista. Sus logros proceden de su parentesco con la cultura audiovisual y se sirven de un lenguaje llano que pone en escena modelos propios de un videoclip. Apenas hay un esfuerzo de profundizar en el dramatismo de los personajes. Ahora bien, esto no quiere decir que la autora practique una literatura gratuita: siempre deja constancia de su visión feminista y denuncia a través de una estética de anuncio publicitario lo que no le gusta del mundo, lo que a sus ojos no es como debería ser. (Bengoa, 1999: 56)

En la construcció de la subjectivitat femenina a 'Los molinos de viento' hi trobem descripcions àgils, un llenguatge directe i urbà, i un ritme narratiu ràpid. Aquí, els retrats cinematogràfics als que es refereix Bengoa estan construïts de manera relacional, multi-perspectiva. Tal i com Bengoa observa, "apenas hay un esfuerzo de profundizar en el dramatismo de los personajes": una característica de l'aproximació d'Etxebarria a l'experiència de la postmodernitat. La narració breu de cada personatge, que denota l'absència d'interès per "profunditzar" que observa Bengoa, és un dels aspectes de la narrativa curosament construïda a partir de diferents veus, i amb les narracions secundàries d'aquests personatges des de un diferent punt de vista l'autora afegeix a aquestes narracions breus un nou nivell de complexitat.

Els personatges femenins utilitzats com a objecte d'estudi a aquesta secció són dones que es troben d'alguna manera en una situació d'inferioritat, i que han estat maltractades de diferents maneres. Al seu assaig "Feminist, female, feminine", Toril Moi explica com l'aclariment de les diferències entre aquests tres conceptes és crucial per a la comprensió real de les implicacions polítiques i teòriques fonamentals de la crítica feminista contemporània. La paraula "feminista" implica una posició política alineada amb els objectius del moviment de la dona nova que va emergir als anys seixanta. És una pràctica llargament establerta entre la majoria de les feministes d'utilitzar el terme "feminine" per referir-se a un patró sexual de comportament imposat, oposat a "female", que es reserva per al concepte biològic. Així, mentre que totes les dones són "female" (sexe) no són necessàriament "feminist" (posició política) o "feminine" (constructe social). La distinció entre aquests tres conceptes s'ha de posar en relació amb el meu anàlisi dels tres personatges, dels quals la seva subjectivitat està directament afectada pel seu estatut biològic com a "female"

\* N. del T.: aquests dos conceptes, en català, no difereixen en la seva traducció, pel que s'ha decidit mantenir-los en anglès. S'entén, per tant, que l'expressió de l'article traduït "subjectivitat femenina" prové de "female subjectivity".

---

Les vides de les tres protagonistes de 'Los molinos de viento', Esther, Cristina i Amina, estan entrelaçades pel fet de viure en el mateix barri i assistir al mateix grup de teràpia. A través de comunicar les seves històries al lector, aquest es converteix en un terapeuta silenciós que escolta aquestes històries, establint-hi una forma de comunicació molt intimista. Passant de la petita audiència del grup de teràpia a qui es narren les històries a l'àmplia audiència lectora d'Etxebarria, les seves històries són transmeses per una via de dos etapes, dos punts de vista. Cristina encara pateix els efectes de l'anorèxia i l'abús matern, la família disfuncional ha generat a Esther un sentiment permanent d'ansietat, i els problemes d'integració d'Amina són agravats pel maltractament del seu anterior promès. Sembla, per tant, particularment apropiat aplicar la teoria del subaltern de Gayatri Chakravorty Spivak quan s'analitza la construcció de la negociació de les seves subjectivitats que Etxebarria, tot i no ser ella mateixa subalterna, utilitza per tal de crear un espai ficcional per als seus personatges marginalitzats.

Spivak, autor prolífic i polifacètic, és àmpliament conegut per les seves teories de contra-discurs postcolonial, i particularment per la seva teorització de la subalternitat, que va comportar-li la fama internacional. El terme "subaltern", encunyat en un sentit no militar pel marxista Antonio Gramsci, és utilitzat per Spivak, que el porta més enllà per incloure-hi usos més flexibles. Aquesta flexibilitat permet la inclusió de categories i lluites socials, com els moviments feministes o postcolonials, que usualment no entren dins de l'estricta concepció gramsciana de lluita social. Dins del terme postcolonial, Spivak hi inclou un ampli ventall de posicions que no apareixen als discursos polítics dominants. Tot i el seu assaig "Can the Subaltern Speak?" (1988) es refereix al subjecte subaltern a la Índia postcolonial, la seva teoria es pot aplicar també a les dones maltractades i abusades d'Espanya. En aquest sentit, la denúncia d'Spivak del silenci de la resistència subalterna a l'Índia es pot estendre al silenci i al patiment de les dones maltractades i les immigrants a Espanya. Aquesta omisió és encara més aguda en el cas de les dones immigrants com Amina. Tal i com explica Spivak, "there is no space from which the sexed subaltern can speak" (1988: 307). Seria possiblement lògic esperar que cada intent, per part d'escriptors com Etxebarria, per trobar un espai ficcional que explori les veus dels personatges marginalitzats com Esther, Cristina i Amina, es veiés fallit. Spivak alerta contra els riscos ètics que comporta el fet que intel·lectuals privilegiats occidentals, tot i la seva bona fe, parlin en nom dels grups oprimits.

Potser en un intent inconscient d'evitar els perills dels que parla Spivak, l'aproximació d'Etxebarria privilegia les veus dels múltiples i marginalitzats personatges a través del testimoni a un interlocutor silenciós. 'Los molinos del viento' s'inicia amb Esther, que reconeix la presència d'un entrevistador silenciós que utilitzarà el seu testimoni



---

en un llibre sobre el veïnat: “Verá usted, yo creo que para su libro no le voy a servir de nada. Porque está usted escribiendo un libro sobre el barrio, ¿no?” (2007: 130). Esther, nascuda a Espanya, heterosexual, feliçment casada i mare d’una criatura, es defineix a sí mateixa com una persona “molt normal”: “Mi vida es muy normal, o sea, que maltratada yo no soy y anoréxica tampoco, así que no sé por qué Isaac le ha dado a usted mi número...” (2007: 130). Esther és el personatge que millor encaixa amb la heteronormativitat de la societat espanyola, i tot i així, paradoxalment, ella comença la seva narració establint que la seva veu és irrellevant. Paradoxalment, Esther no té cap raó per lluitar per “encaixar” dins la societat contemporània, i expressa la seva pròpia “normativitat” com una absència d’autoestima. Enlloc de començar explicant la seva pròpia història, Esther focalitza en la família de Cristina i en problemes de salut, i d’aquesta manera destaca el fet que ella ha estat modelada d’acord al tradicional model de maternitat espanyola basat en el sacrifici. Referint-se a “ideals” femenins més contemporanis, Esther es refereix a Cristina com una model (“Porque a mí Cristina nunca me ha parecido desnutrida. Me parece una modelo” 2007: 130). Aquest comentari mostra la càrrega imposada a les dones (siguin espanyoles o no) per controlar els “límits” del seu cos físic per integrar-se dins d’una imatge modèlica de dona de qui el cos podria ser confós amb el cos d’una anorèxica. El comentari també subratlla fins a quin punt la subjectivitat femenina està lligada al cos. Esther defineix “com una model” l’aparença d’algú que pateix d’una malaltia mortal, que Cristina tendeix a amagar, tal i com Esther observa, rere vestimentes folgades. Aquesta és la malaltia que Cristina considera vital pel seu sentit de la pròpia subjectivitat. La seva pròpia narrativa quan el seu personatge passa d’Esther es focalitza immediatament en la seva salut: “Soy anoréxica desde los catorce años y, en algunas temporadas, también bulímica. Es decir, que me defino por eso más que por ninguna otra cosa” (2007: 133). La subjectivitat de Cristina està definida, també, per la seva sexualitat. És lesbiana i, per tant, externa a la societat tradicional heteronormativa espanyola. La construcció de la seva identitat, per al lector, prové tant de la percepció externa d’ella que en fa Esther, com pel testimoni de Cristina que la segueix, i que encaixa aquesta percepció externa amb visions molts més complexes del seu origen familiar i dels seus propis sentiments. Dins la societat espanyola globalitzada que representa Cosmofobia, això estableix l’equilibri de la fràgil identitat de Cristina, i la manera en que, més generalment, la novel·la explora la por al cosmos que amenaça el ja fràgil sentit de subjectivitat de personatges com Cristina:

Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy. Nos pasa a todas las del grupo, todas nosotras vemos con meridiana claridad la realidad de los que nos rodean pero no sabemos mirar para nuestros cuerpos. Es como si tuviéramos miopía selectiva

[...] En este caos informe, aterrador, que es el resto de la existencia.  
(2007: 139-140)

Després de la conclusió del testimoni de Cristina, Etxebarria retorna a la veu d'Esther per introduir la història d'Amina: "Sí, a Amina también la conocí en el Centro, en el grupo [...] Yo la historia me la sé de memoria" (2007: 140). Una vegada més, la proximitat d'Esther a la societat normativa espanyola li permet alhora que li cohibeix de transmetre la història d'un altre personatge de qui la veu és menys probable que sigui escoltada per la societat de qui Esther forma part amb un grau de confortable auto-negació. Tot i haver nascut a Espanya, Amina manté vincles extremadament forts amb la cultura marroquina, la seva cultura d'origen. Aquests vincles són vistos per Amina més inevitables que escollits: "Yo fui al colegio aquí, en España, y al instituto después, y ya conocía la cultura española y mis derechos [...] Pero también sabía que no me casaría con un español, porque aquí de mestizaje nada" (2007: 142); "Porque yo no vivo en Marruecos, pero como si viviera, yo con un español no me voy a casar" (2007: 147). Així, ella assumeix que gran part de la seva identitat li ha estat imposada per expectatives socials i familiars, tal i com explica al seu llarg testimoni, que està precedit per una introducció d'Esther del seu cas, que també el tanca acaba fent-ne una conclusió.

El capítol conclou amb el propi testimoni d'Esther. Reflexant una seva assimilació més confortable a la societat espanyola contemporània, Esther és potser l'únic personatge del capítol que narra la seva pròpia història sense cap discussió prèvia d'ella mateixa per part d'un altre personatge. Tot i que l'absència d'autosestima està establert des de l'inici, hi ha moltes formes diferents de "subalternitat" i molts graus de marginalització. Fins i tot ella, com a espanyola d'origen, assumeix que els altres són molt més interessants que ella, ja que es concep a sí mateixa com una persona que "pertany", i perquè part d'aquesta pertanyença significa adaptar un tipus de personalitat auto-sacrificada. Tanmateix, en una reivindicació de la naturalesa relativa de la identitat, la obertura de la seva pròpia narració revela que, per tal d'explicar la seva identitat, ha de reconèixer la seva relació tant amb Cristina com amb Amina: Y ahora viene mi historia, claro, que es a lo que íbamos desde el principio. A ver, me llamo Esther, tengo veintisiete años, estoy casada, tengo un niño pequeño, quiero a mi marido, o eso creo. Me considero una persona normal, ¿entiende?" (2007: 153). Tal i com revela aquesta afirmació tant emfàtica i tímida a la vegada, Esther es concep a sí mateixa com a "espanyola" i "normal" en relació a les variades nacionalitats i orígens culturals de les dones que coneix al grup de teràpia, però al mateix temps, el qualificatiu "¿entiende?" dona pas al dubte. Aquesta comprensió fluida i incompleta de la pròpia identitat és resultat del fet que, com explica Isabel Santaolalla, "the new democracy turned its back on

---

the previous monolithic notion of Spanishness and sought to replace it with renewed versions that could acknowledge internal differences, as well as reconstitute external allegiances and identifications” (2003: 44). D’aquesta manera, Esther es considera “normal” a un barri madrileny on la normalitat està sent reestructurada, esdevenint més provisional a mesura que Espanya és més multicultural. Els tres personatges es conceben com a individus i, ahora, se saben part d’una narrativa canviant. El fet que totes parlen al micròfon de la entrevistadora silenciosa (que és “Lucía Etxebarria”), i que ho fan des d’una localització indefinida, fa augmentar la sensació que “floten” en una nova i “desconeguda” societat contemporània. Les seves veus conjuren la “cosmofobia” del títol a través de la construcció literària de la societat contemporània de Lavapiés, en la forma d’una “cosmofonia” de veus gravades basades en l’auto-afirmació i l’auto-qüestionament:

Mi madre dice que me lo invento, que ella nunca tomó eso, pero yo recuerdo muy bien que yo le robaba las pastillas a mi madre [...] (2007: 154)

Para mi familia soy una egoísta, pero mi marido dice que soy muy generosa. Yo pienso que mi hermano está loco, pero mi madre no lo cree así. Supongo que porque la vida depende del cristal con el que se mira [...] También es cierto que cada uno puede ser en un mismo día personas completamente distintas; depende de con quién estemos tratando. (2007: 159)

D’aquesta manera, *Cosmofobia*, introduïda i parcialment narrada per “Lucía Etxebarria”, presenta la subjectivitat com a procés de negociació constant entre l’individu i l’entorn, a la llum de la creixent importància de la immigració i el multiculturalisme de la societat espanyola. Aquest anàlisi de la construcció de la subjectivitat femenina en la novel·la ha prestat especial atenció a la manera en què l’expressió d’una individualitat única implicada pel mode confessional i testimonial entra en conflicte, i/o correspon a la representació dels elements intersubjectius de l’experiència femenina expressades als comentaris dels personatges sobre els altres i sobre les seves relacions entrellaçades. La conclusió és que aquesta aproximació a la caracterització femenina és un dels objectius principals d’aquesta novel·la per tal de donar veu a les múltiples subjectivitats que conformen la societat espanyola moderna. Reflectint els canvis recents i dramàtics de la barreja ètnica de la societat espanyola, la novel·la ficcionalitza les vides d’un cert nombre d’habitants del barri madrileny de Lavapiés. El seu títol estableix des de l’inici que aquest retrat viu i directe de la creixent societat plural també revela un sentit de *cosmophobia*: la por que, a mesura que els límits del nostre món immediat esdevenen més globals, els límits que intervenen en la construcció d’una subjectivitat interior esdevenen més fràgils.

## Bibliografía

- BENGOA, M. (1999): "Las descaradas chicas Etxebarria", *El Correo Español*, 21<sup>st</sup> April 1999.
- DYER, R. (1986): *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York: St. Martin's Press.
- ETXEBARRIA, L. (2007): *Cosmofobia*, Barcelona: Destino.
- FELSKI, R. (2006): "'Because it is Beautiful': New Feminist Perspectives on Beauty", *Feminist Theory*, 7, 273-282.
- HENSELER, C. (1999): *Gender on Display: Advertising the Body of Contemporary Spanish Women's Narrative* (doctoral dissertation), Cornell University; abstract in *Dissertation Abstracts International*, 60:4, 1154-5.
- HENSELER, C. (2003a): *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*, Urbana and Chicago, IL: University of Illinois Press.
- HENSELER, C. (2003b): *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid: Torremozas.
- HENSELER, C. (2004): "Pop, Punk, and Rock and Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon", *Hispania*, 87, 4, 692-702.
- HENSELER, C. (2005): "Commercial Contamination: The Economic Development of the Spanish Publishing Industry, 1960-2000", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9, 149-159.
- HENSELER, C. (2006): "What is All the Fuss About?: The Lucía Etxebarria Phenomenon", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21.2, 94-110.
- LÓPEZ, F. (2008): "Female Subjects in Late Modernity: Lucía Etxebarria's *Amor, curiosidad, prozac y dudas*", *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4-5, <<http://www.dissidences.org/4LopezEtxebarria.html>> [20/01/2014]
- MARSHALL, D.P. (1997): *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- MOI, T. (1997): "Feminist, female, feminine", in Belsey, Catherine; and Jane Moore (eds.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Malden, MA: Blackwell, 117-132.
- MORTON, S. (2003): *Gayatri Chakravorty Spivak*, London: Routledge.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (coord.) (2003): "Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria", in *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid: Narcea, 109-122.
- ROJEK, C. (2001): *Celebrity*, London: Reaktion Books.
- SÁNCHEZ, A. (2007): *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture*, Oxford: Peter Lang.
- SANTAOLALLA, I. (2003): "The Representation of Ethnicity and 'Race' in Contemporary Spanish Cinema", *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 29, 1, 44-49.
- SENÍIS FERNÁNDEZ, J. (2001): "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/etxebarr.html>> [14/02/2014]
- SPIVAK, G. C. (1988): "Can the Subaltern Speak?", in Nelson, Cary and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism & The Interpretation of Culture*, London: Macmillan, 271-313.