



universidad  
de león

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

### LA MUJER ASEDIADA:

CARTOGRAFÍAS CORPORALES EN EL SIMULACRO POSTMODERNO

### WOMAN UNDER SIEGE:

CORPORAL CARTOGRAPHIES IN THE POSTMODERN SIMULACRUM

Sergio Fernández Martínez

**Máster en Literatura Española y Comparada**

Tutora: Dra. Cristina Garrigós González

**Julio, 2015**

«Of all the objects in the world, the human body has a peculiar status: it is not only possessed by the person who has it, it also possesses and constitutes him [...] Our body is not something we have, it is a large part of what we actually are [...] The body is the medium of experience and the instrument of action. Through its actions we shape and organize our experiences and distinguish our perceptions of the outside world from the sensations that arrive within the body itself»  
(*The Body in Question*, Jonathan Miller)

«When you look at this mirror I hope you'll remember that there's always another way of seeing things: that's the beginning of wisdom»  
(*Giles Goat-Boy*, John Barth)

«La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas»  
(*Nadja*, André Breton)

## Agradecimientos

Finaliza una etapa más en mi vida académica y me gustaría agradecer los apoyos que he tenido a lo largo de este curso. En primer lugar, debo darle las gracias una vez más a la profesora Cristina Garrigós González por su apoyo y confianza en mi trabajo. También, por supuesto, a la profesora Rosa María Díez Cobo, por su amabilidad, por su predisposición y, sobre todo, por su valiosa lectura exprés de última hora. Asimismo, agradezco a los Departamentos de Literatura Española y Filología Moderna —en especial al Área de Filología Inglesa— el haber afianzado en mí el espíritu crítico y el gusto por la literatura.

Por otro lado, ha sido un auténtico privilegio contar con unos compañeros de Máster como lo han sido Ana, Andrea, Bianca, Daniele, Elena, María, Natalia, Tania y Yolanda, que han convertido las horas juntos en una experiencia única e inolvidable.

Finalmente, quisiera también extender mi gratitud a mi familia y a mis amigos, por animarme y apoyarme durante todo el desarrollo del presente trabajo.

A todos ellos, muchas gracias.

## Resumen y palabras clave

### Resumen:

El presente trabajo se encuadra dentro de la llamada Teoría de la Literatura, concretamente en la rama de la Literatura Comparada. Partiendo de disciplinas tan variadas como la sociología, las artes visuales, el psicoanálisis o el feminismo se analizan las semejanzas y diferencias de las cartografías corporales en la literatura postmoderna. Concretamente, se abordan dos novelas de distinta tradición literaria: *The Edible Woman* [*La mujer comestible*] (1969), de la canadiense Margaret Atwood e *Invisible Monsters* [*Monstruos invisibles*] (1999), del estadounidense Chuck Palahniuk. La principal novedad que aporta este estudio es el enfoque analista, que funciona como metáfora transgresora para destruir los estereotipos subjetivos. De este modo, se presenta una óptica opuesta a la visión reduccionista patriarcal, dando lugar a una fuga que desterritorializa la corporalidad y la convierte en espacio abierto. La comparación ofrece como resultado que la percepción de la realidad de las protagonistas es radicalmente diferente a la visión que maneja el pensamiento masculino; y es esta causa, provocada por la tensión entre el deseo del «yo» y las férreas normas preestablecidas, la que lleva a las mujeres a crear su propio lenguaje corporal y así consolidar, simbólicamente, su lugar activo dentro de la sociedad contemporánea.

### Palabras clave:

Comparativismo, postmodernismo, mujer, desórdenes alimenticios, cirugía plástica.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	II
RESUMEN Y PALABRAS CLAVE.....	III
<b>1. NUEVOS CUERPOS, NUEVAS IDENTIDADES. INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS.....</b>	<b>1</b>
<b>2. ESCENOGRAFÍAS DEL CUERPO. MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO. ESTADO DE LA CUESTIÓN. .</b>	<b>11</b>
<b>2.1. La condición postmoderna: origen, características y fundamentos. El concepto de simulacro.....</b>	<b>11</b>
<b>2.2. La mujer postmoderna. Asedio, estética y corpor(e)alidad.....</b>	<b>15</b>
<b>2.3. El cuerpo como elemento discursivo postmoderno. La mirada incisiva de Grosz, Braidotti, Lauretis y Butler.....</b>	<b>29</b>
<b>3. CUERPOS VISIBLES, TERRITORIOS SITIADOS. ESTUDIO PRINCIPAL. ANÁLISIS DE <i>THE EDIBLE WOMAN</i>, DE MARGARET ATWOOD E <i>INVISIBLE MONSTERS</i>, DE CHUCK PALAHNIUK.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1. «You look delicious [...] Very appetizing»: Desórdenes alimenticios en <i>The Edible Woman</i>, de Margaret Atwood.....</b>	<b>35</b>
3.1.1. La anorexia como materia narrativa: estrategias discursivas, diálogos (contra)textuales y aproximaciones críticas. ....	35
3.1.2. <i>The Edible Woman</i> : hacia una poética/política del hambre .....	38
<b>3.2. «Give me detached existentialist ennui»: Calología en <i>Invisible Monsters</i>, de Chuck Palahniuk.....</b>	<b>64</b>
3.2.1. La cirugía plástica como materia narrativa: estrategias discursivas, diálogos (contra)textuales y aproximaciones críticas.....	65
3.2.2. <i>Invisible Monsters</i> : la identidad reconstruida en la hiperrealidad postmoderna.....	72
<b>4. SUTURAS FINALES A LAS PRESENCIAS FABRICADAS. A MODO DE CONCLUSIÓN.....</b>	<b>93</b>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

OTRAS REFERENCIAS.

## ANEXOS

ANEXO I. Nómina de novelas de los siglos XX y XXI que retratan diversas cartografías corporales.

ANEXO II. Anuncios publicitarios que muestran el asedio corporal femenino en diferentes épocas.

# **1. Nuevos cuerpos, nuevas identidades. Introducción, metodología y objetivos**

La tradicional dicotomía entre cuerpo y alma ha sido el eje de vívidos debates de orden filosófico, ético y estético. Sin embargo, no cabe duda de que en la segunda mitad del siglo XX se ha priorizado la primera parte del binomio. La consideración que ha recibido el cuerpo —y, en especial, el femenino— sugiere que es una zona de riesgo, construida e interpretada en tanto que funciona como texto cultural. El cuerpo femenino es un territorio sitiado por el imaginario colectivo; un enclave tanto de silencio como de protesta.

Siguiendo esta idea, dentro del simulacro baudrillardiano, el cuerpo se erige como el objeto más bello, máspreciado, más brillante, más cargado de connotaciones que ningún otro e incluso, se convierte en el que resume a los demás. El redescubrimiento de la corporalidad se produce tras una era de puritanismo y autocontrol que, bajo el signo de la liberación tanto física como sexual, adquiere una omnipresencia en los medios que nos rodean: la publicidad, la moda o la cultura de masas se convierten en testimonios y testigos de que el cuerpo es, hoy en día, el objeto de salvación. Contrariamente a lo que ocurría en siglos anteriores, el cuerpo ha sustituido al alma en sus funciones morales e ideológicas.

Así, el culto estético, dietético, terapéutico o higiénico que lo rodea, junto con la obsesión de la juventud, la elegancia, el lujo, los ubicuos tratamientos de belleza, los estrictos regímenes en la lucha contra la obesidad y el sobrepeso o las prácticas sacrificiales asociadas al cuerpo y, por supuesto, la propaganda incesante que nos recuerda que solo tenemos un cuerpo y hay que salvarlo, hacen de la corporalidad un espacio regido por nuevos parámetros preestablecidos.

Tres son los principales asedios que encierran a la mujer en el imaginario cultural de lo contemporáneo: la moda, la delgadez obsesiva y la estética. Al igual que la hipergamia es un mecanismo capaz de producir movilidad social ascendente, también lo es, hoy en día, la moda, como así lo sugiere la corriente principal de la sociología de la moda, representada por Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu. Es una corriente deudora de las teorías ya formuladas en su momento por autores como Georg Simmel, Thorstein Bunde Veblen y Norbert Elias. Para ellos, la moda —comprendida como la modificación cíclica y periódica de los principales signos externos del comportamiento personal en una actividad pública, como es la presencia física, la vestimenta, los usos sociales, la etiqueta, el diseño, el estilo estético pero también intelectual, etc. (Gil Calvo, 1991: 31)— es un efecto fruto de la transformación del sistema de estratificación social impuesta por la modernidad.

Pero... ¿es posible que una imagen tenga más fuerza que la propia realidad? ¿Es acaso la realidad tan frágil y quebradiza? ¿Qué sucede con las fronteras inestables cuando la imagen se inserta como un componente estratégico en la política y dinámica sexual? Tal y como argumentan Noam Chomsky y Edward S. Herman, en el postmodernismo, los medios de comunicación de masas

actúan como sistema de transmisión de mensajes y símbolos para el ciudadano medio. Su función es la de divertir, entretener e informar, así como inculcar a los individuos los valores, creencias y códigos de comportamiento que les harán integrarse en la estructuras institucionales de la sociedad. En un mundo en el que la riqueza está concentrada y en el que existen grandes conflictos de intereses de clase, el cumplimiento de tal papel requiere una propaganda sistemática (1990: 21).

Los individuos se construyen a partir de los efectos del lenguaje y de la representación. Por tanto, el proceso de la identidad postmoderna no es fijo ni permanente, sino que es el resultado de una serie cambiante de posiciones ideológicas. Es decir, los sujetos sociales —y, por extensión, el conjunto de la sociedad— se

construyen progresivamente a través de la articulación de las distintas formaciones de la experiencia. Esta posición, en consecuencia, es un enclave efímero donde se produce el encuentro entre el sujeto y los códigos alternos fruto de la intersección histórica, aquella que conjuga el eje social con el eje personal. Mientras que los códigos y los establecimientos sociales definen la posición del significado, el individuo reelabora esa posición en una construcción personal y subjetiva (de Lauretis, 1992: 29). Esta novedosa conceptualización del sujeto está íntimamente ligada al cuerpo como territorio de la experiencia.

En el simulacro postmoderno se construye un espacio de reflexión producido por el cuestionamiento del valor de identidad y su posterior deconstrucción. A esta problemática se le suma la definición de las subjetividades y de los nuevos órdenes sociales. Se percibe, asimismo, una intensificación del interés en la influencia de la tecnología, el hibridismo, la transmutación y la experimentación, todo ello en la propia corporalidad. De esta manera, el cuerpo —al igual que la identidad— ya no permanece inmutable y fijo, sino que origina una mixtificación, dando paso a la fragmentación y la fugacidad.

Si bien un único modelo teórico puede ofrecer la base para entender este fenómeno omnipresente en las sociedades avanzadas, ningún patrón simple es suficiente para dar buena cuenta de cada uno de los detalles de un tema tan complejo como el de las cartografías corporales en los siglos XX y XXI. Para ello, y puesto que el objetivo del Trabajo Fin de Máster se resume en la puesta en práctica de los conocimientos metodológicos y teóricos adquiridos en el plan de estudios, el conjunto del presente ensayo se construye alrededor de la interdisciplinariedad, con el fin de ofrecer un estudio transversal y panorámico para analizar tanto las características esenciales del

proceso como diversos matices y efectos secundarios. En consecuencia, se llevará a cabo una aplicación pragmática de diversas teorías tales como el postmodernismo, la hipótesis deconstructivista, una perspectiva de estudios feministas y de género, una rama psicoanalítica, e, incluso, se tendrán en cuenta los estudios postcoloniales en general y referidas al sujeto femenino en particular. Se pretende llegar, a través de esta praxis hermenéutica, a un metafórico panóptico que facilite la comprensión del asedio femenino en el simulacro postmoderno.

Este compendio de teorías, claro está, no pretende ser arbitrario, al igual que tampoco lo es la política de la belleza en el Occidente contemporáneo. A menudo se presenta la belleza como el poder específico de la mujer; una supremacía que permite reinar sobre el dominio masculino. Ahora bien, ¿es un poder real o es un poder ilusorio? En nuestros días, el pensamiento feminista no contempla con demasiada bondad el mito de la belleza femenina. Como exponen Robin Tolmach Lakoff y Raquel L. Scherr, la belleza femenina es un poder subalterno puesto que depende de los hombres; un poder efímero, ya que está destinado a derrumbarse con la edad; y un poder carente de mérito, pues, en cierta medida, ha sido resultado de un proceso natural (1984: 18-20 y 40-43). Lejos de instituir el imperio del segundo sexo, como lo calificó Simone de Beauvoir, el mito de la todopoderosa belleza no hace sino ratificar la dictadura del débil y, a su vez, la sujeción de la mujer al hombre. La belleza femenina, como señala Gilles Lipovetsky, adquiere una significación política fundamental (2007: 137-138). De ahí que para el feminismo más contemporáneo —o postfeminismo—, deconstruir la belleza sea equivalente a analizarla como un instrumento de dominio del varón sobre la mujer, un invencible dispositivo político que no solo divide a los sexos, sino también a las razas y a las propias mujeres.

Las dos novelas analizadas en el presente trabajo, *The Edible Woman* (1969), de la autora canadiense Margaret Atwood (1939) e *Invisible Monsters* (1999), del estadounidense Chuck Palahniuk (1962), trabajan con un intertexto inesperado: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y su segunda parte, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), ambas obras del británico Lewis Carroll. En esta última, Alicia se encuentra con un muro sobre el que descansa Humpty Dumpty, suspendido sobre el abismo del significado. Éste le comenta:

'When I use a word,' Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean—neither more nor less.'

'The question is,' said Alice, 'whether you CAN make words mean so many different things.'

'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master—that's all.' (1981: 269).

Una máxima que recoge la complejidad de la política sexual en el simulacro postmoderno; como apuntaba Mikhail Bakhtin, el lenguaje está poblado —en la actualidad diríase que superpoblado— de las intenciones de los otros (1981: 294). El lenguaje —campo sobre el que los sujetos no tienen ningún dominio, pues sus nexos se rigen por la arbitrariedad y el simbolismo; es decir, es una expresión culturalmente establecida— contiene una de las primeras metáforas implícitas del feminismo: lo personal pasa a ser político. Siguiendo a Teresa de Lauretis, «¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos [...] que hacen posibles tanto la representación como la representación?» (1992: 13). Asimismo, y enlazando con las teorías del sociólogo Anthony Wilden, podría afirmarse que «whoever defines the code or the context has control [...] and all answers which accept that context abdicate the possibility of redefining it» (1972: 294); es decir, de este modo se abre la posibilidad de formular preguntas que redefinan el contexto, que desplacen los términos de las metáforas y que faciliten la creación e instauración de un simbolismo nuevo.

¿Cómo recoge —y con qué fines— la postmodernidad este almacén semiótico? En el caso del simulacro —reflejo o trasunto de la hipotética realidad— es el hombre el que dicta cómo debe vestirse la mujer y qué aspecto debe tener. Durante largo tiempo, se había trazado un paralelismo entre la belleza femenina y una trampa amenazante para los hombres; se había producido una asimilación completa. En cambio, en la actualidad, las pensadoras feministas analizan la belleza impuesta como un medio más de asedio y opresión para la mujer. Este óbice postmoderno tiene repercusiones físicas: obsesionadas con su cuerpo, una gran mayoría de mujeres siguen dietas adelgazantes o de mantenimiento, otras sufren trastornos de la conducta alimenticia y otras muchas acuden a la cirugía plástica en busca de ayuda. Así, Naomi Wolf explica que los hombres siguen controlando una inmensa cantidad de cuestiones relativas a la condición femenina, convertidas, hoy en día, en productos casi fetiche:

[P]owerful industries —the \$33-billion-a-year diet industry, the \$20-billion cosmetics industry, the \$300-million cosmetic surgery industry, and the \$7-billion pornography industry— have arisen from the capital made out of unconscious anxieties, and are in turn able, through their influence on mass culture, to use, stimulate, and reinforce the hallucination in a rising economic spiral (1991: 17).

A este respecto, cabe resaltar también algunas de las apreciaciones que Lipovetsky recoge en su libro:

El 90% de los anoréxicos son mujeres, del 12 al 33% de las jóvenes estudiantes de esfuerzan por controlar su peso obligándose a vomitar, consumiendo laxantes o diuréticos. Diversos estudios estiman que una cada 250 mujeres, entre 13 y 22 años, presenta trastornos anoréxicos;<sup>1</sup> en Estados Unidos, hoy en día, se sabe que incluso niñas de 7 u 8 años hacen régimen (2007: 138).

No cabe duda alguna: más que hablar del poder que la belleza ejerce sobre las mujeres, debería hablarse de la tiranía implacable que la estética ejecuta sobre la condición de las mujeres. Tal y como se desprende de esta pequeña muestra de datos reales, por debajo del culto al aspecto físico se lleva a cabo una imperiosa acción de

---

<sup>1</sup> En una nota a pie de página, Lipovetsky concreta que extrae esta información del libro de Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, pp. 140 y 154.

demolición, lo cual pone de relieve la función política del código de la estética femenina. En vista de estas estadísticas, ¿cómo poner en duda que la cuestión de la belleza es crucial para las mujeres?<sup>2</sup> A pesar de que la cultura —¿dictadura?— de la delgadez junto con las imágenes oníricas de ensueño que difunden los medios de comunicación contribuyen al incremento de insatisfacción en la sociedad, nada puede confirmar que la identidad femenina experimente asimismo una regresión. Entonces... ¿cómo buscar una explicación a esta tolerancia y condescendencia del asedio por parte de las mujeres?

De entre todas las interpretaciones posibles, el sociólogo Pierre Bourdieu propone en su obra *La domination masculine* (1998) una visión acerca de la violencia simbólica que se corresponde de manera bastante adecuada con los fines que persigue este trabajo. Así pues, define esta fuerza simbólica como «una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia solo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en los más profundo de los cuerpos» (2000: 54). Bourdieu insiste en la matización del concepto «simbólico», distanciándose así del discurso económico y materialista pero también del etnográfico. Introduciendo la subjetividad de los factores en las relaciones de dominación, consigue explicar la extraña faceta desconocida respecto a los encorsetados códigos estéticos:

Al tomar 'simbólico' en uno de sus sentidos más comunes, se supone a veces que hacer hincapié en la violencia simbólica es minimizar el papel de la violencia física y (hacer) olvidar que existen mujeres golpeadas, violadas, explotadas o, peor aún, querer disculpar a los hombres de tal forma de violencia. Cosa que, evidentemente, no es cierta. Al entender 'simbólico' como opuesto a real y a efectivo, suponemos que la violencia simbólica sería una violencia puramente 'espiritual' y, en definitiva, sin efectos reales. Esta distinción ingenua, típica de un materialismo primario es lo que la teoría materialista de la economía de los bienes simbólicos, que intento elaborar desde hace muchos años, tiende a destruir, dejando que ocupe su espacio teórico la objetividad de la experiencia subjetiva de las

---

2 Asimismo, tampoco está de más evidenciar que ciertos estudios no encuentran el más mínimo vínculo —como es lógico— entre el aspecto físico y la autoestima o la felicidad (Freedman, 1986: 34), ya que no existe una correlación entre las mujeres consideradas bellas y su propia aceptación.

relaciones de dominación. Otro malentendido: la referencia a la etnología, de la que intento demostrar aquí las funciones heurísticas, es sospechosa de ser un medio de restablecer, bajo apariencias científicas, el mito del 'eterno femenino' (o masculino) o, más grave, de eternizar la estructura de la dominación masculina describiéndola como invariable y eterna. No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son *el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado» (2000: 50).

Para Bourdieu, las industrias de la cosmética y de la moda no son más que la punta del iceberg, puesto que parecen mostrar la predisposición por parte del sector femenino a asumir los dictados que se les imponen; es como si las mujeres siguiesen una evolución o tendencia natural. Asimismo, Bourdieu también se plantea la cuestión de hipergamia —es decir, la voluntad o deseo de casarse con una persona con mejor nivel socioeconómico o mayor belleza— y su configuración paralela a la imposición de la estética femenina.

Atrapadas en este asedio tan característico de la violencia simbólica, circunscrito a las misteriosas capas de la carne, las mujeres renuncian a ciertos signos tales como la obesidad o el envejecimiento: ambos males pueden combatirse por medio de los desórdenes alimenticios y la cirugía estética. Una vez más, retomando la óptica simbolista de la violencia bourdieuana, solamente se conocerá la fuerza de esta al tener en cuenta el nexo entre las instituciones consideradas serias y la industria de la estética, tomada como algo frívolo:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (2000: 51)

Como conclusión a estos perfiles del nuevo orden mundial (Chomsky, 1996:

229), puede afirmarse que los códigos basados en la apariencia física paralizan la capacidad de las mujeres de competir por el poder (Mernissi, 2001: 250), a pesar de que las posibilidades sigan pareciendo abiertas. «A culture fixated on female thinness is not an obsession about female beauty» defiende Naomi Wolf, sino más bien «an obsession about female obedience. Dieting is the most potent political sedative in women's history; a quietly mad population is a tractable one» (1991: 187). Bourdieu coincide con esta idea, pues la sumisión paradójica, fruto de la dominación masculina, termina por convertir a las mujeres

en objetos simbólicos, cuyo ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean 'femeninas', es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta 'feminidad' sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego. Consecuentemente, la relación de dependencia respecto a los demás (y no únicamente respecto a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser (2000: 86).

Por tanto, si el código estético femenino funciona como un mecanismo de política sexual su fin último será el de (re)orientar las expectativas vitales, las experiencias y los deseos de las mujeres hacia la esfera del éxito privado y no hacia el público. Es decir, en la sociedad contemporánea postmoderna, la exaltación de la praxis estética femenina no basta para resquebrajar la afirmación identitaria individual y social, precisamente porque funcionan en detrimento del poder jerárquico estabilizador y sirven para regenerar la ya mencionada disyunción mujer versus hombre, como demuestran las dos novelas analizadas.

Consecuentemente, la imagen social de cada cuerpo postmoderno se obtiene por medio de la aplicación de una taxonomía particular cuyo principio coincide con el de los cuerpos a los que se aplica (Bourdieu, 2000: 85); principios que en el simulacro postmoderno están completamente deconstruidos. La experiencia corporal —establecida

al aplicar al propio cuerpo estos esquemas fundamentales que se derivan a su vez de la asimilación de dichas estructuras sociales y que, además, se ven reforzados a medida que avanza la sociedad— es uno de los principales de la construcción en cada agente de una relación con su cuerpo (Bourdieu, 2000: 85). Además, añade:

las mujeres están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente acercarse. Al sentir la necesidad de la mirada de los demás para construirse, están constantemente orientadas en su práctica para la evaluación anticipada del precio que su apariencia corporal, su manera de mover el cuerpo y de presentarlo, podrá recibir (de ahí una propensión más o menos clara a la autodenigración y a la asimilación del juicio social bajo forma de malestar corporal o de timidez) (2000: 87)

Es, claramente, una apreciación que se enlaza con los tratamientos estéticos, puesto que absorben gran parte del dinero, la energía y el tiempo. Dichos tratamientos encuentran su límite en la cirugía estética que, como ya se ha apuntado, se ha convertido en una inmensa industria en los Estados Unidos, con más de un millón y medio de personas recurriendo anualmente a sus servicios (Bordo, 1993: 25). En suma, la multiplicidad de disposiciones corporales en la postmodernidad es lo que particulariza al propio ser y, por consiguiente, al propio cuerpo. Es precisamente esta manera única de entender, mantener y presentar a los demás la propia relación corporal la que explica la distancia entre el cuerpo real y el legítimo, construcción efímera dentro del simulacro postmoderno.

## **2. Escenografías del cuerpo. Marco histórico y teórico. Estado de la cuestión**

Considerar el problema central de las cartografías corporales de los siglos XX y XXI —esto es, los desórdenes alimenticios entre los que se incluyen la anorexia, la bulimia, la sobreingesta compulsiva o la pica<sup>3</sup> entre muchos otros, la cirugía plástica, el uso excesivo de cosméticos o la incesante fugacidad de la moda— supone situarse en una ambigua perspectiva tanto ética como política. Por ello, es necesario establecer un marco histórico y teórico que ayude a encuadrar dichas cartografías en un contexto erudito, riguroso y exhaustivo. En una primera parte, se abordará la cuestión postmoderna junto con el concepto de simulacro para, a continuación, proseguir con la aplicación de los mencionados parámetros a la figura femenina, siempre desde la perspectiva establecida, asociando el asedio mediático, la estética y la corpor(e)alidad.

### **2.1. La condición postmoderna: origen, características y fundamentos. El concepto de simulacro**

Para comprender la concepción del simulacro hay que recurrir a las primeras obras del filósofo y sociólogo postestructuralista Jean Baudrillard: «Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal» (1978: 5). Con la clásica metáfora del mapa y el territorio, podría confirmarse entonces que el territorio no precede ni al mapa ni le sobrevive, sino que se produce una precesión del simulacro donde será el mapa el que antecede al territorio.

De acuerdo con el pensamiento del autor francés, influido profundamente en una

---

<sup>3</sup> Trastorno que consiste en comer o lamer sustancias no nutritivas y poco usuales, como tierra, escayola, ceniza o papel.

primera etapa por el marxismo, se concibe en un primer momento el simulacro como una lógica de valor de uso e intercambio de una determinada comodidad. Según Baudrillard, se puede trazar un paralelismo respecto a este uso e intercambio de un producto, o bien respecto a su objetivo de satisfacer necesidades: el del significado del signo, donde la necesidad pasa a ser el significado. Este sistema de cambios, por tanto, se basa en un contraste de la comodidad —el signo— con otros signos diferentes en el mercado (Baudrillard, 1981: 154). Sin embargo, en las sociedades postmodernas, esa diferencia entre signos no tiene cabida en la realidad.

De este modo, los signos pasan a ser manipulados, por lo que las diferencias comienzan a crearse por la unión de diversos signos con modelos que, en este caso, son abstractos. Es decir, las comodidades adquieren diversas características basadas en el estilo, el poder o el prestigio —particularidades subjetivas en las que ahora residen los nuevos valores—, dejando a un lado ese constituyente mucho más importante como era el uso e intercambio de bienes. Como él indica, «Los objetos (en el sentido más amplio) siempre se manipulan como signos que se distinguen, ya sea afiliando al individuo a su propio grupo como referencia ideal, ya sea demarcándolo de su grupo por referencia a un grupo de estatus superior» (Baudrillard, 2009: 55), lo que supone que nunca se consume el objeto en sí mismo —es decir, en su valor de uso— y, por consiguiente, provoca la expansión social postmoderna.

Una vez que se desmarca en cierto modo del marxismo, Baudrillard retoma la idea de Roland Barthes acerca del estudio de signos para contemplar un nuevo sistema de signos y valores respecto a las comodidades en la sociedad contemporánea. Con este nuevo enfoque, para Baudrillard, los signos se manipulan a través de relaciones metonímicas (1978: 7), en las que el prestigio o algún otro modelo abstracto, como los

anteriormente citados, se relacionan con un producto por su asociación con otros signos dentro de la sociedad. Por ejemplo, un coche descapotable está normalmente ligado a un determinado nivel de vida o clase social y finalmente asociado con el consumidor, que se identifica con esa clase social a través del objeto, en una especie de cadena de asociación de significantes que imita a una cinta de Möbius.

Como consecuencia, este nuevo sistema de signos y valores en la sociedad proyecta una mejora paralela en aspectos como la publicidad, la moda, el consumo y los medios de comunicación entre muchos otros. Esta nueva conexión entre realidad social —a través de los medios— y los signos autorreferentes es lo que Baudrillard expone en su cuarto tipo de simulacro, en el que los modelos de simulacro se apoderan y sustituyen a la representación para pasar a constituir un ámbito autónomo dentro de la vida contemporánea: la hiperrealidad. También dentro de la teoría del simulacro de Baudrillard podemos encontrar la influencia del crítico canadiense Marshall McLuhan que en su ensayo *Understanding Media* (1964) resalta la forma de la tecnología sobre el contenido, con su famoso aforismo «the medium is the message» (2010: 7).<sup>4</sup> Para él, tanto la comunicación como el contenido se neutralizan por la fascinación de las masas hacia el medio. Se resta importancia al mensaje y se valoran más los cambios individuales y sociales que se producen con relación a la televisión. Siguiendo el pensamiento de McLuhan, Baudrillard afirma que

el verdadero mensaje que transmiten los medios televisión y radio, el mensaje que cada

---

4 Años más tarde, esta síntesis será el objeto de análisis de Susan Sontag en su libro de ensayos *On Photography* (1977): «The traditional fine arts rely on the distinction between authentic and fake, between original and copy, between good taste and bad taste; the media blur, if they do not abolish outright, these distinctions. The fine arts assume that certain experiences or subjects have a meaning. The media are essentially contentless (this is the truth behind Marshall McLuhan's celebrated remark about the message being the medium itself); their characteristic tone is ironic, or dead-pan, or parodistic. It is inevitable that more and more art will be designed to end as photographs. A modernist would have to rewrite Pater's dictum that all art aspires to the condition of music. Now all art aspires to the condition of photography» (2005: 117). La televisión, la publicidad y los medios de comunicación de masas utilizan un mecanismo similar, de modo que construyen la visión actual del mundo aproximándola de esta manera a la narración.

espectador decodifica y «consume» inconsciente y profundamente, no es el contenido manifiesto de sonidos y de imágenes, es el esquema imperioso —asociado a la esencia técnica misma de esos medios— de desarticulación de lo real en signos sucesivos y equivalentes [...] La verdad de los medios de masas es pues la siguiente: cumplen la función de neutralizar el carácter vivido, único de acontecimiento del mundo, para sustituirlo por un universo múltiple de medios homogéneos en su calidad de tales, que se significan recíprocamente y donde cada uno remite a los otros. Hasta el punto de que cada uno llega a ser el contenido recíproco de los demás y éste es el «mensaje» totalitario de una sociedad de consumo (2009: 145-146).

Por tanto, este sistema de miedos, que supuestamente reflejan o reproducen la realidad, suponen, para Baudrillard, la apertura de una nueva realidad: la hiperrealidad, cuyas imágenes, signos y códigos simulan una autonomía en la vida diaria. Asimismo, Baudrillard también utiliza el concepto de implosión para explicar los límites entre las simulaciones en medios y el colapso de la realidad, obteniendo como resultado que las experiencias basadas únicamente en lo real han ido desapareciendo con el paso del tiempo.

La teoría sobre la cuestión postmoderna se había centrado sobre todo en las heterotopías, abriéndose así el debate modernidad versus postmodernidad, llamando la atención de autores como Jean-François Lyotard, Michel Foucault, John Barth o Ihab Hassan. Fredric Jameson, en su obra *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984) analiza la influencia del capitalismo tardío para explicar la postmodernidad. En su intertexto, Jameson analiza cómo la presencia y el papel que juegan la videocultura y los *mass-media* —es decir, los medios masivos de comunicación: el cine, la televisión, la publicidad, internet, o las redes sociales— en el panorama social contemporáneo ha influido notablemente en la reflexión sobre la postmodernidad. Para Jameson, la virtualidad y la relación del individuo —y, por tanto, de la sociedad— con los medios son elementos indispensables en la construcción del espacio y tiempo postmodernos, descritos por él a través de las metáforas del pastiche y la esquizofrenia.

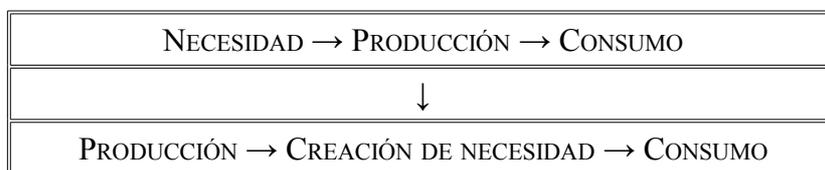
Por un lado, retratar el espacio como pastiche supone aunar elementos de diversas culturas y productos, inclusive aquellos considerados de mal gusto, tales como lo *kitsch*, lo *pop* o lo *camp*, deconstruyéndolos e incorporándolos como paradigmas del discurso artístico (Jameson, 1992: 41). Por su parte, el tiempo como esquizofrenia supone una problemática entre el presente y el pasado, ya que éste se construye por medio de conexiones entre continuos presentes y, por ende, es complejo para la sociedad elaborar una imagen global de su verdadero presente. Para Jameson, en consecuencia, la realidad se pierde debido a la infinidad de imágenes fragmentadas y contradictorias de lo real, puesto que saturan la capacidad de interpretación de los sujetos y se olvidan rápidamente (Jameson 1992: 58). Esta perspectiva enlaza con la visión baudrillardiana de la sociedad del espectáculo —también abordada por autores como Guy Debord o Gilles Lipovetsky—, que termina por convertirse en una sociedad moderna alienada por los medios de comunicación, convirtiendo así la realidad en un simulacro que se manifiesta más real que lo propiamente real (Baudrillard, 1981: 43), una especie de éxtasis de la comunicación. En conclusión a este proceso, y como apunta Baudrillard en *L'illusion de la fin ou la grève des événements* (1992), la realidad se anula en un «vanishing point» (1992: 5) con su transformación en imágenes en tiempo real.

## **2.2. La mujer postmoderna. Asedio, estética y corpor(e)alidad**

Las mujeres son el blanco principal de esta invitación postmoderna a la perfección, una presión ejercida a través del mito de La Mujer, como acertadamente señala Jean Baudrillard (2009: 105). Es decir, la mujer se erige como modelo colectivo y cultural del consumismo. Además, la mujer se vende a la mujer: se crea un simulacro

de mujer acicalada, bien vestida, delgada y perfumada.

El consumismo de los siglos XX y XXI se define por sustituir una relación espontánea y natural por una relación mediatizada y regida por un sistema de signos:



Es decir, la acción se reorienta y se redirige en función de las constantes exigencias del mercado —esto es, el sistema productivo—. A diferencia del sistema tradicional, donde el mercado atendía la demanda de los ciudadanos, el actual sistema de consumismo —producto del capitalismo mercantilista— genera un determinado producto que termina creando una falsa sensación de necesidad que el individuo acaba consumiendo. De este modo, la sociedad y el consumo quedan intrínsecamente ligados, puesto que la publicidad, el *marketing* y, en definitiva, los medios de comunicación transmiten estas falsas necesidades al gran público. Así, los sectores de la moda, los cosméticos o incluso las industrias farmacéuticas no vienen a rellenar un vacío mercantil, sino que crean una necesidad en los sujetos que, finalmente, muestran su vulnerabilidad ante este actual marco social.

Por tanto, si la mujer se convierte en objeto de consumo es porque su relación consigo misma ha sido objetivada y alimentada por signos, signos que constituyen el modelo femenino, que es el verdadero objeto de consumo (Baudrillard, 2009: 105). La adherencia a un modelo y a un código ya constituidos supone la creación de una femineidad funcional, donde los valores naturales de virtud, belleza o sensualidad desaparecen metamorfoseándose en valores exponenciales como el erotismo, el deseo o la expresividad, todos ellos regidos por los nuevos cánones estéticos. Así, al igual que ocurre con la violencia simbólica, como ya señalaron —además de Pierre Bourdieu—

pensadores como Hannah Arendt o, más recientemente, Slavoj Žižek, la seducción y el narcisismo quedan sustituidos por modelos producidos industrialmente por los *mass-media*. De este modo, los valores tradicionales de distinción se convierten en signos reconocibles, paradójicamente, por medio de la aproximación a los modelos universalmente preestablecidos por la industria.



Fig. 1. Mensajes y construcciones socioculturales que influyen en la supuestamente adecuada adaptación de la imagen corporal humana. Fuente: Elaboración propia.

Dentro del simulacro postmoderno, el modelo masculino y el modelo femenino son claramente diferentes, pero se establece una relación binaria entre ambos: a la femineidad funcional le corresponde la virilidad funcional. En el simulacro, este proceso de unión no es el resultado de la naturaleza diferenciada de los sexos, sino de la lógica diferencial —e impuesta— del sistema. La auténtica relación de lo masculino y lo femenino con los hombres y las mujeres reales es arbitraria, mientras que, en el simulacro, estos dos modelos ordenan el consumo.

Por un lado, el modelo masculino es el de la exigencia y el de la elección (Baudrillard, 2009: 106). La publicidad dirigida a los hombres insiste en la regla

deontológica de la —supuestamente— libre elección. El hombre moderno, por tanto, está configurado como un hombre exigente: no se deja llevar, sino que elige con una voz —una vez más, supuestamente— propia. Al contrario, el modelo femenino subraya la capacidad de la mujer para agradarse a sí misma. En este modelo, lo que se impone no es la elección ni la exigencia, sino la complacencia y la solicitud narcisista. Siguiendo a Gilles Lipovetsky en su obra *La Troisième femme: permanence et révolution du féminin* (1997), el triunfo estético de lo femenino no conmocionó las relaciones jerárquicas reales que subordinan la mujer al hombre. De hecho, cabe sostener que contribuyó a reforzar el estereotipo de la mujer frágil y pasiva, de la mujer inferior en mentalidad, condenada a la dependencia con respecto a los hombres (Lipovetsky, 2007: 115). Así pues, los roles de género quedan perpetuados y afianzados de tal manera que la segregación histórica es inevitable: el varón sigue siendo el soldado valeroso y la mujer, la princesa que espera a su amado príncipe.

La moda, la delgadez y la estética expresan la competencia vertical entre unas clases y otras. En consecuencia, para que puedan aparecer resulta necesario que surja, con anterioridad, la posibilidad de competencia entre las clases.<sup>5</sup> Esta condición previa, inimaginable en las sociedades premodernas, posibilita la ascensión y también la descendencia en las sociedades postmodernas. Para ello como señala Enrique Gil Calvo, la modernidad «institucionaliza canales específicos de ascenso meritocrático» (1991: 32). De este modo, las élites sociales adoptan ciertos modos innovadores de comportamiento en público con el fin de distinguirse del resto de la sociedad. Estos novedosos modales sirven tanto de barrera de clase como de seña identitaria en la que

---

5 Clara Hancox, columnista en *Daily News Record* —revista de moda dirigida a un público especializado— escribía en 1972: «Que se sepa que esos [minoristas] no son idealistas que ven la revolución en términos de pura moda. Ni mucho menos. ¿Para qué sirve la moda, pura o de cualquier otro tipo, a menos que se planifique, programe, proyecte y se la distribuya para favorecer los cambios de imagen, la renovación de las existencias y el incremento de los beneficios?» (citado en Frank, 2011: 302).

poder reconocerse como signo de distinción. La innovación que aporta la sociedad postmoderna —consecuencia del aumento del nivel de vida generado por el desarrollo económico— es que las clases subordinadas pueden imitar y emular el comportamiento de las élites, puesto que ahora ya no son inaccesibles. Así, con el fin de distinguirse de estratos aún más inferiores al mismo tiempo que se igualan con los segmentos superiores, las personas pueden adoptar la conducta exhibida por las capas inmediatamente superiores. Sin embargo, si este proceso se expande y se generaliza — a través de la expropiación de estos modos innovadores por parte de las clases populares —, los valores terminan siendo delegados y abandonados para ser sustituidos por otros nuevos, todavía más costosos o inaccesibles, convirtiéndose así el simulacro en un auténtico círculo vicioso.

Si bien este esbozo podría parecer una caricatura del proceso real, no se agota de tal manera el problema. Existen otras dos posturas que apuntalan aún más esta idea. Frente a la óptica de asociar los tres vectores de la moda, la delgadez y la estética como competencia entre clases y estratos puede también entenderse:

1)	LA PERSPECTIVA DE ESTOS TRES VECTORES COMO NEXO DE MOVILIDAD SOCIAL HORIZONTAL.
2)	LA PERSPECTIVA DE ESTOS TRES VECTORES COMO CAMBIO SOCIAL MODERNIZADOR, EN LÍNEA CON LA ESCUELA FUNCIONALISTA.

La moda, la delgadez y la estética, tanto por sí mismas como por aquellas situaciones con las que suelen asociarse —fiesta, diversión, espectáculo, exhibición, seducción, incluso *performance*—, son capaces de producir el aprendizaje involuntario e inconsciente de nuevas pautas de conducta (Gil Calvo, 1991: 36), al igual que la que resulta ser su principal función implícita y latente.

Innegablemente, la modernización es un proceso histórico de naturaleza política,

económica y social. Como afirman Gilles Lipovestky y Zygmunt Bauman, la moda, la delgadez y la estética se sostienen gracias a la emergencia del individualismo, con la constante búsqueda de la innovación y de la variedad, y con la anteposición del presente y del futuro sobre el pasado. En una sociedad de individuos, por tanto, todos deben ser individuos aunque, paradójicamente, la individualidad está relacionada con el espíritu de la masa (Bauman, 2013: 28) Se trata, por ende, de una exigencia. Ser un individuo significa, en realidad, ser igual que todos los del grupo, idéntico a todos los demás; una tarea intrínsecamente autorreferencial, puesto que ser un sujeto individual supone ser distinto al resto.

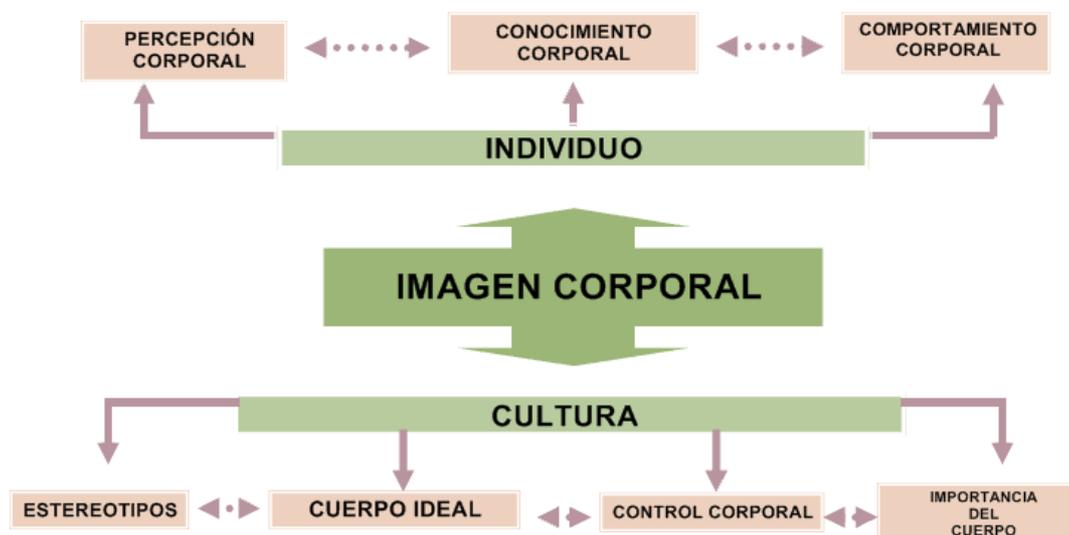


Fig. 2. Esbozo de los factores que contribuyen al desarrollo y modificación de la imagen corporal. Fuente: Elaboración propia.

Es aquí donde entra en juego la capacidad funcional del simulacro postmoderno, puesto que la moda, la delgadez y la estética pueden ser admitidas adicionalmente como complemento de las ya mencionadas funciones estratificadoras y modernizadoras. Esta nueva faceta caracterizadora podría ser llamada expresiva, como indican Baudrillard (2009: 106) y Gil Calvo (1991: 42). Dicha capacidad se refiere a la disposición que poseen los fenómenos postmodernos asociados al proceso de los tres vectores —la moda, la delgadez y la estética— de iniciar y establecer relaciones sociales de tipo

horizontal, facilitando de este modo el asentamiento de vínculos comunicativos situados en el mismo nivel de estratificación social. Esta relación, que, como ya se ha visto, rápidamente evoluciona hacia el narcisismo dirigido, opera sobre el cuerpo como un territorio que debe ser explorado y explotado para hacer surgir los signos visibles de la felicidad, la salud y la belleza, parámetros que se adecúan espacio-temporalmente a los triunfantes en el mercado de la moda del momento. Este revestimiento narcisista, orquestado como enarbolación de la liberación y del logro personal, es, realmente, una reapropiación del cuerpo para utilizarlo con fines capitalistas. Dentro del simulacro, cada individuo administra su cuerpo como un bien más, pues el cuerpo es, hoy en día, uno de los múltiples significantes del estatus social.

Como argumenta Baudrillard,

[e]n este largo proceso de sacralización del cuerpo como valor exponencial, del cuerpo *funcional*, vale decir que ya no es ni «carne» como en las visiones religiosas, ni fuerza de trabajo como en la lógica industrial, sino que ha sido retomado en su materialidad (o en su idealidad «visible») como objeto de culto narcisista o elemento de táctica y de rito social, la belleza y el erotismo son dos *leitmotiv* esenciales (2009: 159).

Esta nueva ética se constituye, por tanto, alrededor de la corporalidad. Si bien hasta finales del siglo XIX la idolatría de la belleza se producía en un marco social más bien estrecho y delimitado, donde las prácticas estéticas apenas traspasaban los límites del público rico y cultivado, la lógica del simulacro postmoderno es otra. A lo largo del siglo XX, el cine, la publicidad, la prensa femenina y la fotografía de moda son los agentes encargados de difundir por primera vez las normas y las imágenes ideales de lo femenino, consiguiendo una distribución a gran escala. De este modo, los agentes del simulacro postmoderno —a saber, las estrellas de cine, las imágenes *pin-up*, las actrices, las modelos e, incluso, la pornografía— invaden la escena cotidiana, alejándose así de lo excepcional. Las revistas dirigidas a mujeres exaltan el uso de productos cosméticos para absolutamente todas las mujeres: se establece así una dinámica de industrialización

y una democratización de los productos de belleza; la feminidad ha entrado en la era de masas.

Sin embargo, existen ciertos intelectuales —como por ejemplo Alain Finkielkraut— que denuncian la perversión del arte debido a esta democratización. En relación a la moda, él arguye la contaminación que determina el carácter absolutamente efímero de todo valor estético (Gil Calvo, 1991: 37), ciñéndose a la máxima de que como todo vale, nada vale. Si bien todo vale, puesto que ciertos ámbitos se han universalizado en las sociedades contemporáneas, no todo perdura. Asimismo, y enlazando con la cuestión del postmodernismo, la cultura de masas, como señalaba Andy Warhol, posibilita que cualquier individuo pueda ser estrella por un día —pensamiento recogido en su famosa cita «In the future everyone will be world-famous for 15 minutes» (citado en Guinn y Perry, 2005: 4)—, la atención que ese mismo sujeto recibe es igualmente limitada y pasajera. De todos modos, ciertos valores estéticos logran imponerse sobre el olvido, consiguiendo así perdurar y dejar una huella indeleble en la memoria tanto individual como colectiva.

La mujer es, por consiguiente, el principal objetivo de la belleza —y no al revés—. La homología entre cuerpo y objeto se redefine: conseguir la belleza ya no es un efecto natural, sino que se convierte en la cualidad fundamental imperativa. Es el signo de elección masculino citado anteriormente con relación al modelo masculino, pero a nivel corporal. Por tanto, el cuerpo de la mujer, de la modelo —icono por excelencia del simulacro postmoderno— ya no es objeto de deseo, sino que ha evolucionado en un objeto funcional, dominado por el funcionalismo de la estética industrial. Siguiendo el pensamiento de Gilles Lipovetsky y Elyette Roux, el lujo, foro de signos donde la moda y lo erótico se mezclan, se extrapola a lo corporéo (2014: 43). En la publicidad y la

moda, el cuerpo se niega como carne; la finalidad del deseo está en los signos. La belleza, consecuentemente, es ausencia de expresión.

Las mujeres están ahora obligadas a especializarse en habilidades seductoras y expresivas —como ya se ha observado, facetas tales como el atractivo, la elegancia, la espontaneidad, la gracia o el encanto deben ir próximas a la mujer—, mientras que los hombres —en este interminable juego de binarismos— se especializan en la competencia instrumental, algo incompatible con las habilidades expresivas. El sistema corporal, por tanto, se desviriliza completamente y se feminiza por entero. En este sentido, tras el primer ciclo del sistema de la moda, el moderno, caracterizado por ser masculino y barroco y el segundo, el contemporáneo, delimitado por lo femenino y lo industrial, aparece un tercero, fechado, aproximadamente, desde 1945, distinguido como postmoderno, andrógino y consumista o postindustrial (Gil Calvo, 1991: 57). Descrito no tanto como una reestructuración de la lógica profunda, este período está singularizado por la finalización definitiva del proceso de transición hacia la democracia social en los ya mencionados ámbitos. Es precisamente en este ciclo donde se circunscribe la idea de la femineidad a la experiencia vital de la corporalidad.

En la actual relación con el cuerpo, que no es tanto la del cuerpo propio sino la del cuerpo funcional y, sobre todo, personalizado, se hace a un lado el equilibrio cuerpo↔salud. La sociedad actual toma la salud no como un proceso biológico vinculado con la supervivencia, sino como un imperativo social vinculado al estatus. De este modo, también la salud converge en esa lógica cíclica de la competencia, traduciéndose en una demanda virtualmente ilimitada de servicios médicos, quirúrgicos o farmacéuticos (Baudrillard, 2009: 170), una demanda compulsiva que se asocia al narcisismo del cuerpo↔objeto. Los límites tradicionales asociados al cuerpo se han

visto, en la postmodernidad, derrumbados. Así, las barreras sociológicas, productivas, imaginarias, naturales y artísticas han dado paso a un nuevo ciclo histórico: como enfatiza Lipovetsky (2007: 120), las imágenes, consejos y prácticas, así como los cánones de belleza se han difundido en todos los medios y se han adaptado a cada cultura, las prácticas estéticas son legítimas cada vez más pronto y cada vez más tarde, la industrialización de los productos cosméticos ha derrocado a la artesanía, la belleza femenina exuberante se ha desligado de la imagen de mujer fatal —asociada al vicio y a la muerte—, la cirugía estética trata de triunfar sobre los defectos físicos y los estragos del tiempo, y, lo que anteriormente era obra de poetas, pintores y escultores, ahora lo es de la prensa, de la industria del cine, de la moda y de los cosméticos. Este panorama, donde el ideal estético se ha convertido en mediático y profesionalizante, subsiste y retroalimenta el consumo de imágenes y productos de belleza por parte de las masas.

De la conjunción de fenómenos como la industrialización y el mercantilismo de la belleza, la difusión generalizada de imágenes estéticas o la inflación de los cuidados estéticos del rostro y del cuerpo —entre muchos otros— deriva la idea de la concepción de un nuevo momento histórico de la belleza femenina. Dentro del simulacro postmoderno, los nuevos estándares de la belleza femenina se rigen, principalmente, por la obsesión de la delgadez. Obviamente, la belleza y la delgadez no tienen ninguna relación directa ni ninguna afinidad natural. Al igual que la grasa, la obesidad o las proporciones mayores fueron consideradas canónicas y bellas en otros tiempos, la belleza imperativa que se desprende del modelo consumista es indisociable de la delgadez. En el nuevo frontispicio de la belleza, no se admite la gordura, el sobrepeso o la pesadez; se obvia la armonía de las formas para establecer un modelo magro y descarnado, icono, a su vez y paradójicamente, de la carne.

Esta corriente democrática de la belleza se ha ido intensificando con el paso de los años y, al mismo tiempo, se ha ido produciendo un desplazamiento de las prioridades: la primacía de la relación con el cuerpo. La preocupación por parecer joven no es un fenómeno reciente, ya que desde la Antigüedad las mujeres utilizaban aceites, ungüentos y otras cremas con el fin de ofrecer una imagen bella y esconder determinados defectos. Sin embargo, estos procesos estéticos estaban delimitados a una élite social. Ya en el siglo, XX se cambia la configuración estética y los productos cosméticos dejan de ser un privilegio de estratificación social: el maquillaje se difunde en todas las clases. El aumento del consumo cosmético se produce de forma moderada hasta la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y se acelera en los años veinte y treinta del siglo XX. Lipovetsky recoge algunos datos fehacientes:

El lápiz de labios goza de inmenso éxito a partir de 1918; los aceites solares y el esmalte de uñas hacen furor en los años treinta. Sin embargo, el auge absoluto que registra el consumo en masa de productos cosméticos data de la segunda mitad del siglo. En Francia, la facturación de la industria de los perfumes y los productos de belleza se multiplicó por 2,5 entre 1958 y 1968; de 1973 a 1993 pasa de 3,5 a 28,7 miles de millones. Durante este tiempo, el consumo por habitante progresa de 106 a 840 francos (2007: 121).

En suma, los productos de belleza se han ido convirtiendo paulatinamente en artículos de consumo corriente, un lujo a disposición de todos. Sin embargo, la fiebre de la belleza ya no es tal, sino que ahora se ha entrado en una fase de mercado del cuerpo. El cuerpo —y todos sus elementos circundantes como el mantenimiento, la esbeltez, o las dietas— es lo que moviliza la voluntad estética femenina. La finalidad deseada en la época postmoderna es rejuvenecer, tonificar y reafirmar el cuerpo, mientras que en el pasado se buscaba la sofisticación del mismo: ya no se intentan camuflar los errores, sino prevernirlos. Por ende, la obsesión por la delgadez ocupa un lugar preferente en el ya mencionado tercer ciclo pero en todas las clases sociales —históricamente, la delgadez solo correspondía a las mujeres de clases altas—. Esto conduce a los

desórdenes alimenticios: la invasión de publicaciones femeninas con recetas para adelgazar, ejercicios de mantenimiento, la preponderancia de los productos adelgazantes, las fórmulas dietéticas, etc. terminan por convertir el simulacro en un asedio constante. La delgadez se ha convertido ahora en un mercado de masas.<sup>6</sup>

Si bien los desórdenes alimenticios pueden afectar a los dos sexos, es más bien una cuestión de género. Las estadísticas afirman que un noventa y cinco por ciento de las personas que sufren algún tipo de trastorno de la alimentación y que desean alterar sus cuerpos a través de diferentes prácticas estéticas son mujeres (Moreno Álvarez, 2009: 5). Por un lado, estas cartografías pueden analizarse desde el punto de vista del feminismo o de los estudios de género, reconociendo las patologías como fruto del dominio tanto social como ideológico por parte de un patrón representativo descrito como falocéntrico o patriarcal, pero existe cierta renuencia a cifrar a las mujeres como víctimas pasivas. De esta manera, se ha intentado conseguir una construcción autónoma de las representaciones femeninas, articuladas siempre alrededor del cuerpo. Así, el cuerpo, siempre mostrado como una redención de la mujer, sirve como una lúcida herramienta para poder vislumbrar una perspectiva más amplia no solo de los hechos, sino también de su significado.

En el caso de los desórdenes alimenticios, las teorías psicoanalíticas y postestructuralistas de Jacques Lacan, Luce Irigaray, Hélène Cixous o Julia Kristeva han

---

6 A este respecto no debe olvidarse que también las empresas dietéticas entran en la espiral consumista. Baudrillard recoge: «En los Estados Unidos, los alimentos 'bajos en calorías', los edulcorantes artificiales, las mantequillas sin grasa animal, los regímenes lanzados con gran apoyo publicitario hacen la fortuna de sus inversores o de sus fabricantes. Se estima que treinta millones de estadounidenses son obesos o se consideran obesos» (2009: 175). Por su parte, Lipovetsky proporciona algunos datos más: «En Estados Unidos, las industrias relacionadas con las dietas facturaron en 1989 treinta y tres mil millones de dólares, y las estancias en clínicas especializadas supusieron unos diez mil millones de dólares [...] En Francia se contabilizan unas cinco mil referencias de productos bajos en calorías, y en todo el mundo se lanzan anualmente mil quinientos nuevos productos *light*. A finales de los años ochenta, casi cien millones de americanos consumían productos bajos en calorías; por lo demás, éstos ocupan en la actualidad el 10% del mercado alimentario en los principales países europeos» (2007: 122); prácticas que en los primeros quince años del siglo XXI han aumentado considerablemente.

servido a los círculos académicos y críticos para enfrentarse y abordar la problemática que generan. Un nuevo enfoque, deudor del anterior y mucho más coherente y práctico con la sociedad postmoderna y su simulacro es el que proporcionan las teorías de los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari o de la norteamericana Donna Haraway. En relación a los desórdenes alimenticios y el auge de la cirugía estética, estos autores han derrocado el dualismo cartesiano cuerpo versus mente. Por tanto, el cuerpo no se clasifica como una materia prediscursiva —es decir, organizada por una representación—, sino que el cuerpo es ahora el sujeto de la expresión (Bray y Colebrook, 1998: 36). La corporalidad, asimismo, se entendería por lo que Deleuze y Guattari denominan sus conexiones rizomáticas. En el caso de un trastorno alimenticio como el de la anorexia, deberían tenerse en cuenta, en consecuencia, una serie de hechos y conexiones que rodean a ese cuerpo, incluyendo también el diagnóstico médico, los discursos morales y las propias prácticas corporales. Con atención a esta vía analítica, se proporciona al mismo tiempo una visión más panorámica de las cartografías corporales, evitando caer solamente en discursos feministas que atacan el pensamiento falócrata.

Gracias a esta novedosa praxis surge la posibilidad de percibir una cierta hermenéutica postmoderna que nos permite situar la corporalidad femenina —siempre entendida como espacio de experimentación y transformación—, en el nuevo imaginario cultural contemporáneo. Las cuestiones corpóreas, ya esbozadas por Luce Irigaray en su famosa crítica de la metafísica occidental, *Speculum. De l'autre femme* (1974), han sido posteriormente estudiadas por teóricas feministas como Elizabeth Grosz, Moira Gatens, Rosi Braidotti o Judith Butler, cuestionando cómo los cuerpos se constituyen como entidades imaginarias. De este modo, y alejándose tanto del determinismo biológico como de la dualidad cartesiana cuerpo versus mente, la idea

principal de estas autoras subyace bajo la idea de que el cuerpo es un enclave crucial para la génesis del género —es decir, el género entendido como un acto performativo—. Reaccionando contra una historia que había devaluado el cuerpo femenino, estas pensadoras llegan a la conclusión de que la diferencia sexual ha sido negada por la negación del cuerpo femenino (Bray y Colebrook, 1998: 36). En concordancia a su pensamiento, también Lipovetsky recalca:

La supremacía estética de lo femenino sólo se afirmó sobre el fondo de un proceso de reducción de su semejanza esencial. Más allá de la reconducción de los signos propios de la disyunción de los sexos, se produjo un movimiento de resorción de la exterioridad peligrosa de lo femenino, al tiempo que una integración de las mujeres en el orden humano (2007: 118)

Por consiguiente, es necesario revisar, repensar, reconfigurar y reestructurar el cuerpo femenino en función de las visiones presentes. Estas nuevas construcciones culturales construyen una imagen desestructurada de la mujer, aproximándola a la figura de la histérica del siglo XIX.<sup>7</sup> Es decir, la mujer continúa siendo definida mediante una imagen infantil, débil, pasiva y dependiente. De ahí que la femineidad y la enfermedad evolucionen en términos paralelos, debido a las similitudes discursivas de la mujer bella y la mujer frágil.

Sin embargo, la inédita característica que trae consigo la delgadez es la de salvación en sí misma: se consigue por el propio esfuerzo y durante el proceso no interviene el pensamiento masculino. Como no podía ser de otro modo, los medios de comunicación recogen estos novedosos discursos y ofrecen una posición nunca vista: se vende que la mujer quiere ser bella para sí misma. Una vez más, aparece el círculo vicioso, pues a pesar de la aparente autonomía femenina, la mujer sigue supeditada a la

---

<sup>7</sup> Simbología ya analizada por diversas autoras, entre las que destacan Phyllis Chesler en *Women and Madness* (1972), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su archiconocido ensayo *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) o Elaine Showalter, principalmente en su obra *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (1985)

preocupación por su propio aspecto físico, algo que garantizará su aceptación y éxito social (Moreno Álvarez, 2009: 75). La aceptación de que el cuerpo no es el origen de los significados que este genera, sino que las distintas acepciones atribuidas al mismo con constructos discursivos supone la afirmación de que el discurso es, por tanto, un espacio donde la infinidad significativa —luego divergente— se crea, se afirma, se acepta pero también se subvierte. Si bien la delgadez, como señala Susan Bordo, puede interpretarse como una forma de la liberación de la opresión de la construcción femenina tradicional (1993: 19), el cuerpo anoréxico femenino tiene el poder de presentar, al mismo tiempo, una gran multiplicidad de femineidades y también la propia negación de la femineidad.

Esta resistencia a la identidad construida y obligada aparece, sobre todo, en las sociedades contemporáneas avanzadas. Así, a la vez que el físico se idealiza socioculturalmente, terreno donde las prácticas demandan un control y un deseo para alcanzar la perfección, se produce, asimismo, un sentimiento de aversión, vergüenza y humillación respecto al cuerpo si no se logra el objetivo demandado por los estándares sociales. En vez de aceptar la variedad y diversificación de tallas, tamaños, colores o texturas corporales, se crean falsos ideales de belleza que terminan conformando el ideal colectivo. De este modo, la corporalidad —sobre todo la femenina— se cosifica complejamente, pues los cuerpos terminan convirtiéndose en objetos construidos y manipulados.

### **2.3. El cuerpo como elemento discursivo postmoderno. La mirada incisiva de Grosz, Braidotti, Laretis y Butler**

Tradicional e históricamente, el cuerpo femenino ha representado aquello considerado como excluido, rechazado o despreciado por la lógica masculina. Pero

también lo deseado; de esta manera, el énfasis recae siempre en la definición de lo femenino según los parámetros masculinos. Las diferentes prácticas socioculturales del simulacro postmoderno, como pueden ser las ya mencionadas dietas, el control de las expresiones corporales, el uso de cosméticos o la eliminación del vello entre muchas otras, terminan siendo naturalizadas, olvidando así la imposición original. Esta insólita aproximación es el eje que articula la formación de la identidad dentro de cierto contexto sociocultural. Se crea, por tanto, el mito de La Mujer al que aludía Baudrillard, pero es precisamente ese mito el que, en las obras analizadas, proporciona una nueva identidad.

Únicamente una novedosa articulación del cuerpo podría facilitar una liberación autónoma de esta razón opresora. En la década de los años setenta, la crítica feminista de Luce Irigaray supuso una diferencia crucial para este fenómeno de la corporalidad, consiguiendo que lo femenino se estructure por sí mismo y no de acuerdo al pensamiento masculino. Su teoría, retomada por otras autoras como Elizabeth Grosz, quien defiende que existe cierta somatofobia respecto al cuerpo de la mujer, Rosi Braidotti, quien sostiene la relación de la mente respecto al cuerpo —y no al revés, como previamente se había defendido— o Judith Butler, quien incorpora el cuerpo al discurso, se basa en que los parámetros llegan a definirse por una vía postpsicoanalítica que suma la corpor(e)alidad a una imagen ginocéntrica preestablecida. Esta imagen, por supuesto, había sido hasta el momento una creación inamovible, producto de los «impulses of a phallogocentric representational economy» (Bray y Colebrook, 1998: 39).

En ambas novelas, *The Edible Woman* e *Invisible Monsters*, se vence tanto el orden simbólico masculino como los límites de la femineidad de varias maneras. Por ejemplo, Grosz alude a las «new forms of representational practice outside of the

patriarcal frameworks which have thus far ensured the impossibility of women's autonomous self-representations» (1994: 188). La cultura postmoderna experimenta un proceso ciertamente ambiguo en el que no existe ninguna orientación imprescindible, pues se ha llevado a cabo —influencia de Nietzsche y Foucault— la muerte del Hombre, de la Razón, de la Historia y del Sujeto. Siguiendo a Braidotti, el psicoanálisis —teoría desde la cual se habían contemplado hasta el momento, por ejemplo, los desórdenes alimenticios— no es el discurso unido a esta crisis, sino que también dota y genera un novedoso modo de subjetividad y conocimiento (1991: 17-20). Una vez superada esta etapa, aparece el llamado postpsicoanálisis, que intenta abordar una nueva lectura de las representaciones de la mujer en ámbitos tan dispares como la moda, la belleza, la pornografía y, en general, los medios de masas.

Como parte de esta crítica a la racionalidad occidental, numerosas revisiones feministas recientes han desafiado las distinciones tradicionales de sexo y género desde una óptica tanto histórica como filosófica, sosteniendo que la construcción del género falla al pensar el cuerpo como un factor externo o como un ente no corpóreo.<sup>8</sup>

Ya Teresa de Lauretis había definido que el género no es algo que represente al individuo, sino que ya es una representación en sí mismo (2000: 35). Esta afirmación puede reformularse con mayor precisión; de este modo, la construcción del género es, al mismo tiempo, el producto y también el proceso de su representación. Asimismo, y haciéndose eco del marxismo de Louis Althusser, Teresa de Lauretis enuncia que es necesario acuñar el concepto «fuera de campo» (2000: 63) para comprender la representación de la mujer. Gracias a este préstamo tomado de la teoría fílmica, que

---

<sup>8</sup> Análisis que reúnen teorías diversas e incluso dispares, desde Gayatri Spivak y el sujeto subalterno — que a su vez se relaciona con teorías acerca del sujeto femenino enunciadas por pensadores como Jacques Derrida, Edward Said, Franz Fanon, o Homi K. Bhabha— hasta Martha C. Nussbaum o Naomi Klein.

recoge el espacio no visible en el plano pero deducible de lo que el encuadre revela, de Lauretis confronta los discursos teóricos establecidos. De este modo, su concepto «fuera de campo» se entiende como «un movimiento del espacio representado por/en una representación, por/en un discurso, por/en un sistema de sexo/género [que alcanza hasta el] espacio no representado pero implícito (imperceptiblemente) en ellos» (2000: 63). Este conglomerado de nuevas visiones será el proceso que abra el camino a Judith Butler.

El de Butler es el intento más notorio acerca del re-pensamiento del cuerpo como material tangible, textual y volátil. Una reformulación mucho más precisa de la teoría de Lauretis. Epígono de la teoría queer, en su ensayo *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), Judith Butler acuñó el término *performativity*, que resultará crucial en su posterior libro, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (1993). Tomando como punto de partida el cuerpo femenino, Butler arguye que si bien el discurso no puede relacionarse con el agotamiento de la materialidad, la materialidad tampoco puede permanecer como agente externo del discurso, retomando de este modo, pero de una manera mucho más transgresora, la visión mente versus cuerpo. La materialidad, por tanto, es el efecto del discurso (Butler, 1993: 53); y aunque el discurso es material, la materialidad se produce mediante la significación. Es decir, Butler deconstruye la ecuación significante/significado y lo lleva al terreno de la corporalidad. Es en este campo donde ella afirma que aunque puede que la corporalidad no sea discursiva —ya que es prediscursiva—, este mismo estatus es el efecto del discurso (Butler, 1993: 30).<sup>9</sup> Por tanto, el postfeminismo butleriano encuentra su

---

9 La obra de Judith Butler, así como su intensa crítica a las cuestiones prediscursivas, es claramente deudora de las teorías de Michel Foucault. A modo de curiosidad, ella misma formula la siguiente pregunta retórica a Foucault: «Does Foucault's effort to work the notions of discourse and materiality through one another fail to account for not only what is *excluded* from the economies of discursive intelligibility that he describes, but what *has to be excluded* for those economies to function as self-sustaining systems?» (1993: 35), manteniendo así la oposición entre el discurso y la exterioridad. Una

innovadora estrategia en la corporalidad femenina.

En este sentido, la obra de Butler puede alinearse con la de Grosz en ensayos como *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994), donde la autora defiende que la mente y el cuerpo funcionan como una compleja construcción en la cual los dos fenómenos se entrecruzan y solapan. Al igual que Butler, Grosz rechaza que la corporalidad sea una proyección de la mente. Sin embargo, mientras Butler defiende la corporalidad como ejemplo de *performance* —y con ello, por tanto, la manera de ejecutar y actuar se tiene en cuenta—, Grosz entiende el cuerpo como una cinta de Möbius (1994: 209), donde el exterior y el interior interactúan dinámicamente, convirtiéndose así el uno en el otro.

La idea de que las representaciones terminan por cosificar, alienar y deshumanizar el cuerpo se han articulado de manera especial en el pantocrátor de las cartografías corporales, donde los desórdenes alimenticios son el súmmun de la creación. En estas efigies postmodernas, la corporalidad femenina se asedia de tal manera que la mujer termina siendo silenciada, negada y finalmente cosificada; es precisamente este supuesto de una lógica perversa, represiva y dicotómica lo que activa una novedosa y activa ética de la crítica feminista postmoderna, aunando diferentes ámbitos como la sociología, la filosofía o la economía. Esta ética no vuelve a reincidir sobre los logros conseguidos, sino que se acerca a las diferencias de género como un territorio invasor sobre el que llevar a cabo las prácticas de la postcorporalidad.

El presente análisis literario comparativo se centrará en cinco puntos principales:

1) la —ahora— sistemática correlación entre el cuerpo femenino en oposición a la lógica patriarcal; 2) la localización del cuerpo femenino como punto límite de la

---

cuestión implícita que también había señalado con anterioridad Luce Irigaray en su amplia obra teórica.

representación; 3) cómo el cuerpo sirve como exploración y revisión de las técnicas históricas y cómo estas, a su vez, se han plasmado en la mujer; 4) la devaluación del sistema cuerpo/mente cartesiano y cómo, dentro del simulacro postmoderno, se lleva a cabo la deconstrucción de este sistema mediante la superposición de una serie de prácticas establecidas alrededor de las cartografías corporales; 5) finalmente, el análisis muestra cómo se ha constituido una ética que examina el pensamiento, la razón y el discurso como eventos corporales que dan como fruto un entendimiento de las cartografías en relación a una actividad corporal más que en relación a un cuerpo oprimido o negado.

### **3. Cuerpos visibles, territorios sitiados. Estudio principal. Análisis de *The Edible Woman*, de Margaret Atwood e *Invisible Monsters*, de Chuck Palahniuk**

La construcción de los desórdenes alimenticios en *The Edible Woman*, de Margaret Atwood y de la cirugía estética en *Invisible Monsters*, de Chuck Palahniuk, proporciona una identidad transgresora que consigue finalmente subvertir el férreo orden preestablecido del tercer ciclo. A continuación se presenta el estudio comparativo principal. El análisis muestra un completo —y complejo— abanico de posibilidades sobre el tropo del cuerpo femenino desde dos diferentes perspectivas creativas. Ambas posibilitan la apropiación del espacio corporal, donde todo es posible.

#### **3.1. «You look delicious [...] Very appetizing»: Desórdenes alimenticios en *The Edible Woman*, de Margaret Atwood.**

Directa o indirectamente, la mayoría de debates respecto a la imagen corporal en el feminismo contemporáneo aluden a las representaciones de la mujer delgada en los medios de comunicación como causa de los desórdenes alimenticios. A continuación se aborda la cuestión de la anorexia como temática diegética en *The Edible Woman* así como las lecturas críticas que ha recibido a lo largo del tiempo por parte de la academia. Posteriormente, en el siguiente subapartado, se desarrolla el análisis literario en sí, teniendo en cuenta las teorías expuestas previamente.

##### **3.1.1. La anorexia como materia narrativa: estrategias discursivas, diálogos (contra)textuales y aproximaciones críticas.**

La anorexia, casi desconocida hasta la década de los años ochenta del siglo XX, se ha relacionado a nivel interpretativo como la histeria de las sociedades contemporáneas. En su etimología griega,  $\alpha\upsilon\text{-}$  +  $\rho\acute{\eta}\xi\varsigma$ , anorexia significa, literalmente,

«falta de deseo» o «falta de apetito»; es, por tanto, el anhelo de algo que aún no ha sido expresado. Lacan dijo de la anorexia que «n'est pas un ne pas manger, mais un ne rien manger» (2006: 184-185), es decir, un «algo» que necesita ser nombrado. La anorexia, patología y no enfermedad —pues es el síntoma tanto físico como psicológico de un mal—, ha sido tomada como materia narrativa como la expresión máxima de un determinado *pathos* y también como un esfuerzo o una lucha del cuerpo para encontrar su equilibrio y así encontrar la armonía. El síntoma, claro, puede parecer fascinante: elegir el hambre en un mundo de plenitud de alimentos.

Margaret Atwood derrumba la etiología anoréxica en *The Edible Woman* a través de la figura de Marian MacAlpine, una joven que decide dejar de comer ante su inminente boda. La idea central en Atwood es trazar una línea que una pero a la vez cuestione la relación entre la comida y el lenguaje femenino utilizado para la protesta. La clave de esta praxis narrativa parece tenerla Mary Anne Schofield, quien afirma que

[Food] articulates in concrete terms what is oftentimes vague, internal, abstract. Food objectifies [...] Food cooked, eaten, and thought about provides a metaphoric matrix, a language that allows us a way to get the uncertainty, the ineffable qualities of life. Thus, to write about food is to deal with the most important and the most basic of human needs and desires (1989: 1).

A este respecto, numerosos teóricos afirman que existen «des façons anorectiques d'être au monde» (Maître, 2000: 13) y que se desprenden de una ideología anoréxica. Asimismo, y recordando la teoría de Jameson acerca de la esquizofrenia del cronotopo postmoderno, se ha descrito el lenguaje anoréxico —aquel que Deleuze y Guattari entienden en la obra del checo Franz Kafka, donde escribir es privarse de la comida ya que las palabras y la comida compiten mutuamente (1986: 20)<sup>10</sup>— como «a

---

10 En su ensayo *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) —donde también acuñan el término «literatura menor», aquella caracterizada por la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediatamente político y el dispositivo colectivo de la enunciación (1986: 18)— ambos autores, incidiendo sobre todo en la obra *Ein Hungerkünstler* [Un artista del hambre] (1924), aluden a que «[u]ndoubtedly, one can write while eating more easily than one can speak while eating, but writing goes further in transforming words into things capable of competing with food. Disjunction between content and expression. To speak, and above all to write, is to fast» (1986: 20).

separate linguistic system» (Wróbel, 1990: 4); un sistema opaco y de difícil comprensión. Así pues, el postestructuralismo es esencial al abordar una patología como la anorexia. De acuerdo con Julia Kristeva, aquellos que sufren enfermedades del alma son incapaces de estructurarse a sí mismos (1993: 16), por lo que se representan a través de sus cuerpos. Por lo tanto, los individuos crean un proceso que entreteje la carne y las palabras desde la experiencia anoréxica.

Susan Bordo relaciona la afirmación de Kristeva complementándola con la propia imagen del sujeto femenino: «the anorexic's distorted image of her body —her inability to see it as anything but 'too fat'— while more extreme, is not radically discontinuous from fairly common female misconceptions» (1992: 40). Lo que sugiere Bordo es que una imagen corporal distorsionada es algo común entre las mujeres. Bordo —y antes que ella, otras autoras como Hilde Bruch, Kim Chernin o Susie Orbach— señala que las representaciones de la femineidad esbelta conllevan a la anorexia en el sistema consumista actual (Bray y Colebrook, 1998: 51), extrapolando la responsabilidad a la televisión y a los anuncios de moda.

Toda esta caracterización construida alrededor de la mujer conduce a Maud Ellmann a afirmar que la anorexia parece ser «the disease of the McLuhan age, disseminated by telecommunications rather by contact» (1993: 24). Si bien Susan Sontag señalaba que «[l]a enfermedad nace del desequilibrio» (2014: 91), Margaret Atwood demuestra en *The Edible Woman* que la estructura social predetermina la conducta individual y, por tanto, la colectiva. Es decir, de las relaciones causales entre las imágenes *massmediáticas* con las que se bombardea a la mujer y la anorexia, se desprende que las mujeres son mucho más susceptibles a esas representaciones. ¿Por qué se obliga con tanta insistencia a las mujeres a cambiar su identidad con el fin de

formar parte del simulacro postmoderno? Extendiendo esta cuestión, podría reiterarse que la sociedad contemporánea es testigo —asumiendo que la mujer está siendo «castrada», por describir la situación en términos freudianos, debido a la sobreexposición de imágenes falócratas— de la somatización corporal fruto del asedio postmoderno.

Esta somatización es precisamente la que hace evidente Margaret Atwood, asociándola a su vez con una gnoseología semiótica en la que el cuerpo femenino funciona como el signo de la interioridad más profunda de la protagonista. Además, la aceptación de que la corporalidad femenina se articula en términos dicotómicos, funciona a su vez como retórica en la narrativa de Margaret Atwood. Esta dualidad está construida alrededor del cuerpo masculino, caracterizado como represor —como así lo evidencia la imaginería fálica a lo largo de la novela—, que se contrapone a la visión del cuerpo femenino: el negado y reprimido.

### 3.1.2. *The Edible Woman*: hacia una poética/política del hambre

*The Edible Woman* utiliza varias subcategorías de la corporalidad femenina. La primera, el rechazo y la renunciación al orden corporal establecido; seguida de la desencarnización o negación de su propia carne, metáfora también textual, donde, como señalaban Deleuze y Guattari, se produce un cambio narrativo en la diégesis del hambre: pensamientos opacos, esquizofrénicos y fragmentados, sumado al cambio de narrador —es decir, la protagonista se dirige a sí misma desde varias perspectivas, utilizando tanto la primera como la segunda y tercera personas—. La última etapa, una vez superadas las fases anteriores, es la de denuncia y reencarnación, donde finalmente se consigue alcanzar una voz propia.

A pesar de que la anorexia es una patología terrible —pudiendo llegar a ser letal

—, en *The Edible Woman* resulta una curación ética. Marian, la protagonista de la novela, sufre una disyunción constante, convirtiendo las palabras en comida y la comida en palabras. Añadiendo un mensaje de confrontación crítica a esta patología, Margaret Atwood logra capturar el *Zeitgeist* postmoderno y también el de la corporalidad femenina, contribuyendo de este modo a la creación de una nueva episteme.

*The Edible Woman* es una novela sobre una mujer, Marian MacAlpine, y sus relaciones con los hombres, con la sociedad, con los alimentos y con la comida. Es precisamente la conjunción de todos estos elementos lo que le permite a Margaret Atwood desarrollar una historia marco que resulta ser la rebelión de una mujer joven ante un mundo dominado por los hombres. Así, Marian lucha por zafarse del rol que la sociedad le ha impuesto y por buscar su propia definición identitaria; la comida resulta ser el símbolo de su batalla y, finalmente, el logro de su revuelta. *The Edible Woman*, la primera novela de la autora, supuso una piedra de toque para la posterior construcción poética de la canadiense, obras donde las mujeres, asediadas por las reglas pre-establecidas y los obstáculos que deben ir superando paulatinamente, terminan descubriendo que deben alzarse como mujeres fuertes, valientes y seguras de sí mismas con el fin de poder sobrevivir en una sociedad injusta.

Desde la perspectiva actual, donde se puede afirmar la importancia y consistencia literaria de Margaret Atwood, con más de cincuenta y cuatro años desde la publicación de sus primeros poemarios, el desarrollo de su obra de ficción ha generado un importante cambio: de examinar la sociedad desde la experiencia intimista de las protagonistas femeninas, ha pasado a incluir esa misma experiencia en rangos aún mucho más amplios, acercándose a temas políticos, medioambientales, económicos, filosóficos o de derechos humanos; todo ello desde múltiples categorías literarias. Es,

por tanto, una autora difícilmente encasillable en un solo género narrativo.<sup>11</sup> «I began», aclara la propia autora, «as a profoundly apolitical writer, but then I began to do what all novelists and some poets do: I began to describe the world around me» (Atwood, 1982: 15). Ese mundo al que alude la escritora es un mundo cambiante, ambivalente. Ella misma señala: «When you begin to write, you deal with your immediate surrounding; as you grow, your immediate surroundings grow bigger. There's no contradiction» (Atwood, 1982: 14). Su orientación literaria inicial como poeta ha enriquecido su prosa desde un primer momento. Esta concepción del texto, con un control poético de los símbolos y las estructuras, así como el preciso calibre con el que mide el peso de cada una de las palabras adquiere especial significación en *The Edible Woman*.

En la novela, Atwood captura hasta los matices más ínfimos de la atmósfera social así como de la gente ordinaria que recorre la novela. La obra tiene una mecánica bipartita en dos capas que interactúan simultáneamente (Fullbrook, 1990: 176). La primera capa —o historia marco—, más superficial y evidente, es la de Marian MacAlpine, una joven canadiense con ciertos dilemas respecto a su matrimonio con Peter Wollander, su actual pareja. Ella trata de encajar su vida adulta a través de la unión con su novio, pero la ceremonia, la celebración y todo lo que ambas conllevan le angustia en un primer momento —más tarde, esto resulta ser solamente la punta del iceberg—. El segundo estrato narrativo, quizá algo más subyacente, se presenta a través de numerosas metáforas que se van entretejiendo y solapando a lo largo de la trama.

Como ya apuntó Susan Sontag, «las metáforas modernas sugieren que hay un profundo desequilibrio entre individuo y sociedad, la sociedad concebida como

---

<sup>11</sup> Los premios y distinciones que ha recibido son casi inabarcables: desde los más prestigiosos de ciencia-ficción —como por ejemplo, el Arthur C. Clarke Award— hasta la nominación al Premio Nobel, pasando por el Booker Prize, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras —concedido en el año 2008—, además de otros galardones de reconocida reputación, como el Governor General's Awards, otorgado dos veces, o la concesión de dieciséis doctorados honoris causa, entre otros muchos nombramientos tanto estatales como internacionales.

antagonista del individuo. Las metáforas patológicas sirven para juzgar a la sociedad, ya no por su desequilibrio sino por su represividad» (2014: 88). Esta óptica del desequilibrio individuo versus sociedad es la que predomina en *The Edible Woman*. A través de la simbología recogida en la violencia relacionada con el hambre y la saciedad, en el canibalismo y en la caza entre muchas otras alegorías, se remite a la transformación de Marian en una mujer completa y radicalmente nueva. En ambos casos, la conclusión es la misma: la privación de libertad. Si bien en el primer estrato interpretativo el lector asiste a la disolución del yo femenino, en el segundo, la simbología conduce una vez más a los mismos tópicos, llevándolos a extremos absolutos.

El principal objetivo de la novela es lanzar un interrogante: ¿qué posibilidades tiene una mujer bien educada en el Toronto de los años sesenta?<sup>12</sup> La pregunta se responde en el texto gracias a la constante revisión de las identidades y roles femeninos en un mundo envasado y precintado. Precediendo el Women's Liberation Movement, la novela es mucho más que un simple análisis del estatus —o no-estatus— de las mujeres norteamericanas en la década de los sesenta. Asimismo, la anorexia, desconocida fuera del ámbito médico, era un tema tabú y denostado en cierto modo dentro del ámbito más popular. Los desórdenes alimenticios se diagnosticaban en la consulta médica, pero no se exponían en las revistas dirigidas a mujeres. A pesar de ofrecer una perspectiva visionaria y profética acerca de los derechos de las mujeres y la relación con sus cuerpos, y además de anteceder una era llena de discusiones acerca del tema, *The Edible Woman* recibió críticas elogiosas únicamente por su renovación narrativa y

---

12 Tal y como Alan Dawe recoge en la introducción a la edición de 1973, el lugar de desarrollo de la novela no es explícito, pero puede deducirse fácilmente: «*The Edible Woman* is, in effect, the intelligent woman's guide to survival in the contemporary world, a world symbolized by the unnamed city in the novel which anyone who has lived there can immediately recognize as Toronto in both its seasons, too hot and too cold» (1986: 2).

literaria.

La temática del cuestionamiento del cuerpo, sus límites y sus expresiones parecen anexionar la novela al discurso feminista, pero la propia Margaret Atwood lo aclara en la introducción a la edición de 1988:

*The Edible Woman* appeared finally in 1969, four years after it was written and just in time to coincide with the rise of feminism in North America. Some immediately assumed that it was a product of the movement. I myself see the book as protofeminist rather than feminist: there was no women's movement in sight when I was composing the book in 1965, and I'm not gifted with clairvoyance, though like many at the time I'd read Betty Friedan and Simone de Beauvoir behind locked doors (1988: 2).

A través de esta introducción, Atwood sitúa su novela en un discurso pre-teorizado; es decir, su feminismo es un feminismo que no se identifica conscientemente consigo mismo. Para la autora, la etiqueta de feminista es únicamente aplicable a aquellos autores que, objetivamente, trabajan dentro de los parámetros del movimiento (Tolan, 2007: 9). Por tanto, como ella misma afirma, *The Edible Woman* no puede considerarse un texto feminista. Atwood volvió a afianzar esta óptica posteriormente, en un ensayo en el que dilucidaba sobre esta misma materia, analizando la trayectoria de autoras de mitad del siglo XX que sí asimilaron el movimiento feminista en sus textos:

When they were undergoing their formative years there *was* no Women's Movement. No matter that a lot of what they say can be taken by the theorists of the Movement as supporting evidence, useful analysis, and so forth: their own inspiration was not theoretical, it came from wherever all writing comes from. Call it experience and imagination. These writers, if they are honest, don't want to be wrongly identified as the children of a movement that did not give birth to them. Being adopted is not the same as being born (1982: 191-192).

Así, por medio de esta estrategia de defensa, Atwood consigue proteger sus textos de interpretaciones no autorizadas por parte de lo que ella llama el conformismo ideológico, una parte de la crítica feminista (Atwood, 1982: 192). El feminismo, claro está, no apareció de manera espontánea en los años sesenta. Como alude Atwood al citar las lecturas de autoras de obras capitales como *Le deuxième sexe* (1949), de Simone de Beauvoir o *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, el feminismo —y, en

consecuencia, las relaciones entre los géneros— es un proceso evolutivo y en constante desarrollo.

A pesar de que la insistencia de Margaret Atwood en su rechazo a la caracterización feminista de su obras es una constante a lo largo de su poética —idea que, además, dificulta el proceso de lectura e interpretación de sus obras—, es conveniente mencionar sucintamente las teorías beauvorianas y friedanas; ya que están indiscutiblemente implicadas en la trama y funcionan como intertexto de la novela. La influencia de ambas autoras en la novela de la canadiense es indicativa, asimismo, del análogo predominio teórico en la Segunda Ola del Feminismo —décadas de los años sesenta y setenta—. *Le deuxième sexe* explora la dicotomía sexual entre los géneros con especial atención a la razón, a la función y a sus consecuencias. El mensaje central de Simone de Beauvoir es su exposición de la desigualdad fundamental entre los roles de ambos géneros: «[la femme] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu: elle est l'Autre» (1976: 15). Adscrita al existencialismo francés —e influida por G. W. F. Hegel—, de Beauvoir identifica una gran carga social que choca con el sujeto femenino, convirtiéndolo así en un objeto inútil. Por tanto, al debilitar el ego femenino se llega a suprimir la esencia femenina.

La negación del esencialismo femenino, concentrado en la famosa frase «On ne naît pas femme: on le devient» (1976: 13),<sup>13</sup> supuso también el punto de partida de feminismos mucho más radicales, como los de Mary Daly o Shulamith Firestone. Ambas aceptaron la división cartesiana entre cuerpo y mente, situando a la mujer, al igual que Simone de Beauvoir, en el lado del Otro. El camino se abrió así para Betty

---

13 El devenir femenino fue una cuestión de vital importancia durante la Segunda Ola. Monique Wittig llegó a afirmar directamente que «[o]n ne naît pas femme» (1980: 75), una ruptura epistemológica al suprimir la segunda parte de la cita beauvoriana.

Friedan, que relacionó el psicoanálisis con la emergencia cultural consumista. Así, la «Happy Housewife Heroine» (Friedan, 2001: 79) resulta interpretar, de una manera más adecuada a la sociedad moderna de la época, el clásico rol del ángel del hogar. La época de posguerra en los Estados Unidos supuso un aumento del consumismo y relegó a las mujeres al ámbito doméstico, donde podían maximizar su productividad a través del consumo de productos —elaboración de comidas, aparición de nuevos útiles, creación de nuevos electrodomésticos, etc.—, limitando así su actividad intelectual fuera del hogar.

El texto de Betty Friedan examinaba la cultura popular, la cultura de masas y las nuevas prácticas psicoanalíticas y médicas con el fin de explicar la sintomatología histórica de algunas mujeres.<sup>14</sup> Síntomas que iban desde el cansancio hasta «great bleeding blisters that break out on their hands and arms» (Friedan, 2001: 20-22) y concluyó que «The Problem That Has No Name» (Friedan, 2001: 57) era, ni más ni menos, que el resultado de la represión intelectual y social, una conclusión similar a la de Elaine Showalter en su estudio de las anoréxicas de la época victoriana.<sup>15</sup> Así, las

14 No debe olvidarse, por ejemplo, que la Food and Drug Administration aprobó las píldoras anticonceptivas en 1961, lo que supuso, entre otras cosas, la consecución de un nuevo estatus a la mujer a través de la relación con su propio cuerpo.

15 Del mismo modo, feministas posteriores han analizado los males físicos y mentales asociados al culto de la belleza femenina. En su controvertido ensayo *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1992), un estudio sin precedentes sobre los contragolpes lanzados al feminismo —y galardonado con el National Book Critics Circle Award for Nonfiction—, la ganadora del premio Pulitzer Susan Faludi analiza, entre muchos otros temas, los efectos de la industria de la belleza, la cosificación y las patologías físicas contemporáneas, que ahora han tomado el relevo a los males observados en su momento por Betty Friedan. De este modo, Faludi reivindica la voluntad activa femenina, tomando como punto de partida los orígenes del feminismo: «The meaning of the word 'feminist' has not really changed since it first appeared in a book review in the Athenaeum of April 27, 1895, describing a woman who 'has in her the capacity of fighting her way back to independence.' It is the basic proposition that, as Nora put it in Ibsen's *A Doll's House* a century ago, 'Before everything else I'm a human being.' It is the simply worded sign hoisted by a little girl in the 1970 Women's Strike for Equality: I AM NOT A BARBIE DOLL. Feminism asks the world to recognize at long last that women aren't decorative ornaments, worthy vessels, members of a 'special-interest group' [...] Feminism's agenda is basic: It asks that women not be forced to 'choose' between public justice and private happiness. It asks that women be free to define themselves — instead of having their identity defined for them, time and again, by their culture and their men» (2010: 18). Denunciando, concretamente, el destructivo impacto físico que las mujeres sufren al intentar alcanzar los cánones estéticos para agrandar a la sociedad: «Anti-wrinkle treatments exposed them to carcinogens. Acid face peels burned their skin. Silicone injections left painful deformities. 'Cosmetic' liposuction caused

mujeres examinadas por Friedan oscilaban entre una cultura capitalista que alimentaba los deseos más insaciables y un entorno que priorizaba el matrimonio y la maternidad para alcanzar la plenitud de la mujer. De este modo, la libertad y la elección de alternativas estaban absolutamente negadas. Como consecuencia, la frustración y la culpabilidad resultaban inevitables.

Tomando esta estructura intertextual como punto de partida, *The Edible Woman* trasciende el tema de la corporalidad al convertirlo en fantasía. Para Marian, la igualdad intelectual que consigue la mujer idealizada por Simone de Beauvoir resulta ser una resolución imposible. El matrimonio según Marian resulta ser un «hard gold circle around herself, a fixed barrier between herself and that liquid amorphous other» (1986: 167);<sup>16</sup> como ya señaló Shulamith Firestone en su obra cumbre *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970), «to be worshipped is not freedom» (2015: 51). En la novela, el matrimonio, al igual que la anorexia, es el reflejo de una repulsiva, débil y alterada identidad. Todo ello sumado a la imaginería alimenticia, sobre la que la propia Atwood declaraba su interés en una entrevista con Brooke Lyons:

Lyons: Food and eating [...] seem to be central in several of your novels in different ways.

Atwood: As in human life [...].

Lyons: Do you connect that with women or the female condition?

Atwood: [...] It's a human activity that has all kinds of symbolic connotations depending on the society and the level of society. In other words, what you eat varies from place to place, how we feel about what we eat varies from place to place, how we feel about what we eat varies from individual as well as from place to place. If you think of food as coming in various categories: sacred food, ceremonial food, everyday food, and things that are not to be eaten, forbidden food, dirty food, if you like – for the anorexic, all food is dirty food. (Lyons 1992: 228).

---

severe complications, infections, and even death» (Faludi, 2010: 240). A todo ello añade los desórdenes alimenticios: «Internalized, the decade's beauty dictates played a role in exacerbating an epidemic of eating disorders. And the beauty industry helped to deepen the psychic isolation that so many women felt in the 1980s by reinforcing the representation of women's problems as purely personal ills» (Faludi, 2010: 240). Es decir, se desvincula el parámetro social con el fin de crear una falsa sensación interna en la mujer de que los trastornos estéticos son curables en la medida en la que la mujer consiga cumplir los cánones universales a través de su cambio interior.

<sup>16</sup> En las citas textuales de *The Edible Woman* e *Invisible Monsters* no se menciona, entre paréntesis, el autor con el fin de no entorpecer la lectura y de preservar una cierta homogeneidad referencial. Debido a ello, solo aparece el año de la edición utilizada.

A pesar de que en la década de los sesenta existía una gran falta de información acerca de la anorexia, Atwood traza sus propias conclusiones, no muy alejadas de las médicas. Para ella, el poder de las metáforas alimenticias reside en su capacidad latente para examinar las relaciones entre mujeres y hombres. De este modo, Atwood configura lo poderoso a través de la sobreingesta compulsiva y la debilidad a través de la anorexia.

El intento de Marian de negar su cuerpo y de negarse a sí misma a través del rechazo a la comida puede leerse como una rebelión encubierta ante un sistema que se apropia de la femineidad como comodidad consumista (Greene, 1984: 106). Según esta visión, la anorexia de Marian sería un rechazo a su femineidad establecida, pero, sin embargo, el proceso por el cual Marian deja de comer —que podría definirse como ayuno voluntario— termina petrificándola corporalmente.<sup>17</sup> Este mismo proceso supondría al mismo tiempo la aceptación de una imagen socialmente aceptable hasta que Marian, dentro del simulacro postmoderno, se convierte en una mujer 100% artificial, «fake, like soft pinkish-white rubber or plastic, boneles, flexible» (1986: 229), algo que Peter, su prometido encuentra «absolutely marvellous» (1986: 228), reflejo de la consecución deseada del pensamiento masculino postmoderno.

Escrita mayoritariamente en el pretérito perfecto simple, *The Edible Woman* se

---

17 Los académicos de los desórdenes alimenticios también sugieren que las complejidades subyacentes a estas patologías pueden tener que ver con cierto grado de ambigüedad de género. De este modo, convergiendo psicoanálisis y teoría *queer*, Maud Ellmann revela la «incipient hostility to fat that has come to represent the hallmark of modernity» (1993: 2). Puesto que el propio acto de comer envuelve al Otro, —Ellmann señala que «[f]rom the beginning one eats for the other, from the other, with the other» (1993: 53)—, comer, en esencia, se convierte en representación del «'dangerous supplement' to heterosexual relations» (1993: 57), que, a su vez, recoge también esa poliédrica particularidad de la seducción baudrillardiana. Asimismo, Ellmann alude a la «strange adventure in seduction» (1993: 17) de la anorexia, pues es la visión de un cuerpo infantil, un «thin pubescent body, phalically firm» (Ellmann, 1993: 3) el que simboliza el rechazo a la reproducción, a la sobreabundancia de la sexualidad femenina y a las imágenes sobresexuadas del simulacro postmoderno. Yendo más allá, Susie Orbach identifica la doble vertiente de la sexualidad relativa a la delgadez: al mismo tiempo que a la mujer ser esbelta le hace más atractiva —ya que está asimilando y encarnando los cánones dictados—, esa misma delgadez le hace temer el poder sexual que la esbeltez representa (1978: 79-80). «A curvy body», argumenta Orbach, «meant the adoption of a teenage girl's sexual identity» (1978: 164), y rechazar la comida «straightens out the girl's curves» (1978: 165), permitiéndole así tener una doble perspectiva: la «pre-adolescent boy-girl» (1978: 165) y la joven mujer atractiva.

divide en tres partes. La primera y la escueta tercera parte están narradas por Marian en primera persona, mientras que la segunda parte está narrada heterodiegeticamente a medida que Marian se convierte en un objeto, cayendo en clichés y estereotipos. El retorno a la homodiegesis se debe a su trascendencia dentro del sistema, al atestiguar su voluntad de no ser una víctima más. El análisis a grandes rasgos de la diferenciación narrativa ofrece un arco panorámico de la identidad de Marian, su desmoronamiento y su resurgir.

La novela comienza un idílico «I know I was all right on Friday when I got up» (1986: 11), que marcará la evolución de Marian. Una razón de las múltiples razones de este cambio en el punto de vista es el acercamiento de la fecha de boda al final de la primera parte. Además, el último capítulo de la primera parte da paso al presente: «So here I am» (1986: 101). Ese «here» hace referencia a la inmovilidad de Marian, postrada en una cama donde permanece todo el capítulo. El primer capítulo de la parte segunda retoma el uso del pretérito, pero desde el punto de vista de una tercera persona: «Marian was sitting listlessly at her desk» (1986: 107). En suma, la similaridad más significativa es su inalterable quietud, su pasividad. Pero la tercera parte comienza con un inesperado ajetreo: «I was cleaning up the apartment» (1986: 277), reafirmando su voluntad de cambio: «It had taken me two days to gather the strength to face it, but I had finally started» (1986: 277). Estos vaivenes entre la apatía más cegadora y la energía más vital se comparan con otra serie de cambios somáticos: en el primer capítulo de la segunda parte, Marian comienza a perder su apetito y, hacia el final de esta misma sección, tras haber conocido a Duncan, un joven de veintiséis años licenciado en Inglés, y tras haberse enamorado de él, la anorexia de Marian alcanza su punto más evidente: rechaza cualquier tipo de alimento y permanece en un ayuno

constante. Sin embargo, construyendo su tarta-mujer, Marian recupera su apetito. La comida, por tanto, se convierte en el *leitmotiv* de la historia.

Puesto que la crítica previa de la novela incide en la imagen final de *The Edible Woman*, donde Marian prepara y se come una tarta en forma de mujer —la gran carga temática del texto protofeminista— resulta ser la cura de su anorexia, el análisis de este trabajo comenzará por el desenlace de la novela.<sup>18</sup> Principalmente, la crítica se ha dividido en dos grupos: por un lado, aquellos que defienden el rechazo a comer por parte de Marian como una elección autónoma y consciente —es decir, una manera de demostrar su identidad transgresora— (Dawe, 1986; Wilson, 1993) frente a aquellos que opinan que tal manifestación corpórea termina por desmembrar a la protagonista a través de las fuerzas culturales (MacLulich, 1978; McLay, 1981). Estas dos visiones convierten a Marian en un sujeto en relación a los deseos sociales, inhabilitando la mera decisión de no comer.

Alan Dawe, en su introducción a la novela, considera el desenlace «ambiguous but somehow triumphant» (1986: 7), Catherine McLay mantiene una posición un tanto más radical, afirmando que «[a] cake is a cake, an edible; a woman's a woman, not edible. The dark voyage, downwards and inwards, is over. She has returned to life and to consuming» (1981: 138). Por su parte, T. D. MacLulich se inclina por el simbolismo de la acción en sí: al comerse la tarta, Marian acepta «her femininity by incorporating the feminine cake-woman or cake-child into herself. It could even be argued that Marian is symbolically impregnating herself, or at least accepting the possibility of pregnancy» (1978: 127). La conclusión de la académica Sharon Rose Wilson abre la posibilidad de una hermenéutica más libre, considerando que «[b]y baking, decorating,

---

<sup>18</sup> Además, la propia Atwood ha defendido la estructura circular de la novela, ya que Marian termina en el mismo sitio que comienza, por lo que el análisis inverso puede resultar aún más interesante.

serving, and consuming the cake-woman image she has been conditioned to project, Marian announces, to herself and other, that she is not food» (1993: 96). Lo que revela la suma de todas estas interpretaciones es, en esencia, la incorporación de la sociedad en el proceso de epifanía de Marian: ella denuncia que no es comida, que acepta las imposiciones —a través del matrimonio y la posterior maternidad— y que está expuesta a un sistema de incesante consumo. Sin embargo, estas figuraciones acerca del desenlace narrativo obvian una revelación: Marian comienza a devorar la tarta por la parte inferior —con las lecturas que tal acto supone—; originando de este modo un episodio performativo —y ciertamente transgresor en el contexto sociocultural— que pone de relieve la voz propia de la protagonista dentro del simulacro postmoderno.

Teniendo en cuenta esta revaloración ética y estética y, anticipándose al concepto de performatividad de Judith Butler, *The Edible Woman* retoma la cita de Simone de Beauvoir, «[o]n ne naît pas femme: on le devient» (1976: 13), que inició la distinción entre sexo y género, en una línea similar a la butleriana. Así, en la novela se describe la femineidad —al igual que la masculinidad— como una *performance*, la cual está dirigida —¿dictada?— por una compleja red social y cultural.

Ya desde el propio título de la novela, que satíricamente responde a la pregunta «What is a woman in a consumer society?» (Struthers, 1977: 19), la novela finaliza en clímax, con la simbólica tarta y su posterior ingesta, significando la identidad femenina de Marian e imponiéndose a las estrictas normas sociales. Emma Parker defiende que, generalmente, en la escritura de Margaret Atwood,

[a]ll the heroines interpret the world in terms of food and negotiate their way through life using food. For women, eating and non-eating articulate that which is ideologically unspeakable. Food functions as a muted form of female self-expression but, more than that, it also becomes a medium of experience. Food imagery saturates the novels and becomes the dominant metaphor the heroines use to describe people, landscape, and emotion (1995: 358).

Conscientemente, la autora plasma en Marian la anorexia caracterizándola como patología postmoderna a través del simulacro baudrillardiano. El deseo de Marian va evolucionando a medida que disminuye su alimentación, llevándola a preguntarse si es una mujer normal, si tiene algún problema o si sabe llevar a cabo el papel exigido:

Ever since this thing has started she had been trying to pretend there was nothing really wrong with her, it was a superficial ailment, like a rash: it would go away. But now she had to face up to it; she had wondered whether she ought to talk to someone about it (1986: 203).

Hasta que finalmente se lo pregunta a su amiga Ainsley: «'Ainsley,' Marian said, 'do you think I'm normal?'"» (1986: 204), a lo que su amiga irónicamente responde «'Normal isn't the same as average [...] Nobody is normal'» (1986: 204), una opinión que también comparte su amiga Clara (1986: 206). La anorexia de Marian resulta ser el producto, por consiguiente, del rechazo a los roles matrimoniales y maternos, optando por la delgadez extrema y repentina, a través del uso de laxantes y diuréticos —la propia Marian confiesa ser una «laxative addict» (1986: 22)—, la sobreingesta de alimentos ya preparados, algo que le acerca a la bulimia —«[w]e were sitting at the kitchen table, eating frozen peas and smoked meat, the kind you boil for three minutes in the plastic packages» (1986: 63)— la inmediatez culinaria, hábito que anteriormente detestaba —«[Marian] would eat quickly at the nearest restaurant she could find» (1986: 132)—, o por medio de la simple ocultación de la comida cuando nadie la ve. Es un comportamiento que, a los ojos de sus compañeros y amigos, la infantiliza:

Marian surveyed the chunks of meat on her plate with growing desperation. She thought of sliding them under the tablecloth – but they would be discovered. She would have been able to put them into her purse if only she hadn't left it over by the chair. Perhaps she could slip them down the front of her blouse or up her sleeves (1986: 199).

Asimismo, el rechazo a las invitaciones a comer o a cenar, el uso de pastillas adelgazantes o sustitutivas —a las que compara con semillas naturales y que funcionan, en realidad, como simulacro de la comida real—, la ingesta de vitaminas farmacéuticas

o la pica es una constante a lo largo del texto. Como bien subraya T. D. MacLulich, «Marian is using the products of the consumer society to sustain a rebellion which is ostensibly directed against that very society» (1978: 122). La patología anoréxica de Marian comienza a ser más visible cuando Mrs. Withers, la dietista de la empresa para que la trabaja Marian, le hace probar un pudding de arroz ya que Marian parece ser la única mujer hambrienta de todo el departamento. La compañía dicta cómo deben ir vestidas y maquilladas las mujeres: así, Marian describe «the high heels expected by the office» (1986: 12), la sorpresa que le producen «the effects of makeup» (1986: 14) de su amiga Ainsley, junto con el peinado y la ropa establecidos. Además, en la oficina, ven el embarazo «as an act of disloyalty to the company» (1986: 24). La descripción del departamento, pintado de color rosa, no deja lugar a dudas del tipo de empresa que se trata: «Because our department deals primarily with housewives, everyone in it, except the unfortunate office-boy, is female» (1986: 20). Asimismo, Marian ve su puesto de trabajo como un sándwich, en el que las mujeres conforman la capa intermedia, donde son incapaces de ascender o cambiar la jerarquía empresarial, aludiendo de este modo al famoso techo de cristal.

Además de estos cuidados estéticos impuestos a sus trabajadoras, Marian describe también el trato y las obligaciones de la corporación a través de una curiosa anécdota: «I [...] headed for the cool pink Ladie's Room [...] Emmy, Lucy, and Millie were all there, combing their yellow hair and retouching their makeup. Their six eyes glittered in the mirrors» (1986: 29). La calología postmoderna exige a las mujeres trabajadoras un cuidado perfecto hasta en las cejas —en la novela, la empresa les obliga a colorearlas y peinarlas de una forma predeterminada—. Quizá pudiese parecer una caricatura o una parodia de la realidad —tal y como reconocía McLuhan en el

postmodernismo—, pero nada más cercano que ello; Marian describe un proceso característico de las sociedades contemporáneas y fácilmente asimilables por los lectores: «I dressed in an outfit suitable for interviewing, an official-looking skirt, a blouse with sleeves, and a pair of low-heeled walking shoes» (1986: 43-44), plasmando así una práctica constante en los individuos del simulacro postmoderno.

Los reflejos adquieren especial relevancia en este proceso estético, pues tienen la capacidad de deformar, analizar y perturbar la propia identidad física de Marian. Numerosas son las descripciones de los espejos, pero dos reflejos concretos son los más incisivos y corrosivos como crítica social. El primero de ellos es el reflejo de Marian en una cuchara, que le devuelve una imagen de sí misma cuanto menos inesperada: «Marian gazed down at the small silvery image reflected in the bowl of the spoon: herself upside down, with a huge torso narrowing to a pinhead at the handle end. She tilted the spoon and her forehead swelled, then receded. She felt serene» (1986: 146), una escena que indica el deseo y el apego de Marian hacia su imagen física. El segundo episodio transcurre en el baño. Tras haberse observado en el espejo del lavamanos, Marian se introduce en la bañera y ve su cuerpo deformado y cambiante gracias a su voluntad; un ejercicio de mimesis que supone la toma de consciencia a lo que está ocurriendo:

There were two taps, one for the hot and one for the cold. Each had a round bulb-shaped silver base and there was a third bulb in the middle with the spout out where the water came out. She looked more closely: in each of the three silver globes she could see now that there was a curiously-sprawling pink thing. She sat up, stirring the water into minor tidal waves, to see what they were. It was a moment before she recognized, in the bulging and distorted forms, her own waterlogged body.

She moved, and all three of the images moved also. They were not quite identical: the two on the outside were slanted inwards towards the third. How peculiar it was to see three reflections of yourself at the same time, she thought; she swayed herself back and forth, watching the way in which the different bright silver parts of her body suddenly bloated or diminished (1986: 218).

A la hora de intentar asimilar la caracterización de Marian y Duncan, resulta

muy interesante una lectura intertextual con la obra de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, ya que ambos autores utilizan el espejo como medio —y que Lacan expone en su teoría de la fase del espejo—. <sup>19</sup> El espejo, como señala David L. Harkness, permite la entrada de Alicia en el mundo de la fantasía (1989: 104), pero Atwood lo utiliza para advertir precisamente de la ausencia de fantasía en el simulacro postmoderno enalteciendo la codificación que el propio simulacro supone, coaccionando la libertad de elección y expresión. Si Marian elige a Peter, su prometido, ello supondría aceptar la estabilidad del orden simbólico, mientras que si opta por Duncan, el joven al que conoce en una de las entrevistas sobre productos alimenticios, Marian entraría en un maremágnum propio, redistribuyendo sus valores. Margaret Atwood, contraria a dar a sus protagonistas un papel victimista (Moreno Álvarez, 2009: 111), transforma a Peter en un doble espejo. De este modo, la simbología encarnada en Peter aúna una bipolaridad: si bien muestra una implacable inseguridad ante el concepto de matrimonio, termina por sucumbir a los dictámenes del orden masculino, ya que anhela la estabilidad de la sociedad. Así pues, tanto Duncan como el conejo blanco guían a las protagonistas femeninas a través de un espacio que las conduce, finalmente, a su descubrimiento personal (Harkness, 1989: 107). <sup>20</sup> Es en este transcurso vital donde Marian, en un ejercicio de autoconsciencia, percibe la incapacidad de la mujer —y del individuo en general— para controlar su propia vida. Surge así su anorexia, sobreponiéndose una vez más al mencionado dualismo cuerpo versus mente, donde, desde un exterior simbólico, Marian refleja tanto su yo físico

---

19 Indudablemente, la simbología del reflejo es casi inherente a la literatura postmoderna. Autores como Jorge Luis Borges, John Barth o Umberto Eco han utilizado la imaginería de laberintos, espejos, o la aparición de dobles con la intención de mostrar la fragmentación del sujeto postmoderno.

20 Por otro lado, David L. Harkness postula que la pérdida de apetito de Marian es un rechazo simbólico a la vida adulta conectándolo con la obra de Lewis Carroll. En su ensayo «Alice in Toronto: The Carrollian Intertext in *The Edible Woman*» (1989), Harkness compara a Marian y a Alicia en su paralelismo descendiente hacia un mundo de fantasía donde ambas evaden el proceso de crecimiento biológico y optan por la negativa a tomar decisiones (1989: 105).

como la manipulación que el primero ejerce sobre el segundo —pero también viceversa—, comenzando así su verdadero asedio.

Contrariamente, a la idea de la comida como sustancia alimenticia, la comida también puede entenderse como un ente que debilita la identidad y que es más potente que el propio sujeto. Julia Kristeva, férrea defensora de esta óptica deconstructiva, alude a la comida como significante natural y abyecto al relacionarlo con la oralidad perversa, incidiendo en que «[f]ood loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection» (1982: 2), relacionándola con el vómito, la suciedad y los excrementos. Concluye afirmando que, en esencia, la comida es el Otro y que este Otro se convierte en una parte del sujeto mismo (Kristeva, 1982: 3), una percepción completamente postestructuralista.

En el mismo episodio de la bañera, Marian recompone momentáneamente su psique y la relaciona con la corporalidad más abyecta, al igual que ilustraba Julia Kristeva. Así, relata su propia experiencia al conectarla con la más absoluta podredumbre:

She began to splash off the remaining traces of soap. Looking down, she became aware of the water, which was covered with a film of calcinous hard-water particles of dirt and soap, and of the body that was sitting in it, somehow no longer quite her own. All at once she was afraid that she was dissolving, coming apart later by layer like a piece of cardboard in a gutter puddle (1986: 218).

El cuerpo de Marian se resquebraja, puesto que a la vez que desenmascara el orden establecido, restringe el número de alimentos que consume, a pesar de no llegar al extremo de sucumbir a la patología. Así, su mente huye de su cuerpo con el único fin de intentar reconstruirse, rompiendo de este modo la dicotomía cartesiana. Esta vía bifásica incidirá en su anorexia al ver que ella misma puede ejercer control sobre su aspecto externo y, al mismo tiempo, controlar el orden que la rodea. La simbología atwoodiana del espejo simboliza, por tanto, la deconstrucción pero también la autodefinición de

Marian. Duncan funcionará como «a kind of *Doppelgänger*, an objective part of Marian herself» (Grace, 1980: 93). De este modo, los dos signos del rechazo de Marian al matrimonio son físicos; evidencias que se van dispersando a través de las metáforas alimenticias, con las que finalmente Marian hace explícita la definición de la mujer que quiere ser.

Durante la primera parte de la novela, Duncan apoya a Marian en todas las interpretaciones que ella va asumiendo del orden postmoderno, mientras que, en la segunda parte, corrobora las trabas del discurso patriarcal contemporáneo. Contrariamente, en la tercera parte de la novela, Duncan deja de ser el espejo de Marian, pasando a contrastar su figura para reflejar a aquellas personas —simbolizadas por el resto de personajes— que se estancan en la sociedad falócrata aceptándola. Alcanzado este punto, es necesario recordar que el objetivo de las novelas de Atwood es hacer que sus protagonistas femeninas sean mujeres valientes y seguras de sí mismas, por lo que Marian, en este preciso instante, se convierte en autosuficiente. Su transformación radical consiste en rechazar abierta y plenamente el sistema a través de la manipulación de sus imágenes y, para ello, Atwood utiliza una soberbia imagería que entrelaza la comida con el aspecto físico: Duncan rompe su espejo con una sartén.

'I suppose you're wondering what happened to the mirror,' he said.

'Well...'

'I smashed it. Last week. With the frying-pan.'

'Oh,' she said.

'I got tired of being afraid I'd walk in there some morning and wouldn't be able to see my own reflection in it. So I went and grabbed the frying-pan out of the kitchen and gave it a whack [...] Got it all full of broken glass. But I don't really see why it should disturb them, it was a perfectly understandable symbolic narcissistic gesture, and it wasn't a good mirror anyway' (1986: 139).

No es solamente Duncan quien posee el rol refractor para Marian; la novela ofrece multitud de espejos metafóricos que serán utilizados por Marian con la finalidad de recuperar su identidad fragmentada. Nora Foster Stovel recoge que los espejos en las

novelas de Margaret Atwood «all centre on the quest for identity, as each Janus-headed heroine struggles to integrate her splintered personae» (1986: 50). De esta manera, Duncan le hace ver a Marian que es una mujer sometida al pensamiento falócrata mientras que Peter mantiene su postura sin cuestionar el entorno de Marian.

Mediante la coexistencia de ambos planos, se produce una disociación en Marian, ya que el primero le hace ver la imagen distorsionada de la realidad mientras que el segundo le ofrece una estabilidad fantasiosa e imaginaria. Es a partir de una conversación surgida a raíz de la ruptura del espejo cuando Marian es consciente de todo el asedio al que está siendo sometida. Duncan le muestra la necesidad de tener un espejo auténticamente propio, que muestre y refleje la identidad que uno desea, y que, al mismo tiempo, funcione de catarsis: «I've got my own private mirror. One I can trust, I know what's in it. It's just public ones that I don't like» (1986: 140). Así, de un modo tan peculiar, irónico e incluso satírico aparece la verdadera lucidez: el planteamiento, por parte de Marian, acerca de la dificultad de tener una mirada pura, descontaminada del entorno. Ya no importa si el espejo es privado o público, sino que la responsabilidad la conllevan los ojos de la persona que descodifica la imagen. Acudiendo a las metáforas, pues ellas hacen visible lo intolerable, Atwood convierte a Marian en mujer objeto a través de la cosificación como mujer comestible, una imagen contra la que Marian luchará hasta finalmente, conseguir definirse.

Por otro lado, existen también otros motivos relacionados con el desorden alimenticio de Marian que se relacionan con el consumismo, el medio ambiente y la calología. *The Edible Woman*, tanto en forma como en contenido, sigue un patrón de consumo en su doble vertiente, sacudiendo con su trampa de producción-consumición. Gayle Greene señala muy acertadamente que hay dos tipos de consumo en la novela:

'Consuming' is a physiological process, the ingesting and giesting of food, as in Marian's reference to 'her body's consumption'; and it is a socio-economic process, the purchases and use of commodities, in which Marian is implicated both by being a young woman on 'the market' (to use her term for sexual availability) and by her work as a market researcher (1984: 97-98).

Enlazando la doble funcionalidad del concepto, Milicent Bell arguye que «[w]e are all prone these days to gloomy laughter or comic despair as we consider our lives in consumerdom, the country where in the end we find ourselves consumed» (1970: 51); aspecto reseñable en varias ocasiones a lo largo de la novela. Por ejemplo, cuando Marian describe el proceso de ir a comprar al supermercado:

Marian was walking slowly down the aisle, keeping pace with the gentle music that swelled and rippled around her [...] She resented the music because she knew why it was there: it was supposed to lull you int a euphoric trance, lower your sales resistance to the point at which all things are desirable [...] if she wasn't careful, she found herself pushing the cart like a somnambulist, eyes fixed, swaying slightly, her hands twichting with the impulse to reach out and grab enything with a bright label (1986: 172).

Este párrafo recoge en esencia una constante en la literatura postmoderna norteamericana, que es la descripción del proceso consumista, con otros ejemplos como Donald Barthelme, Don DeLillo o Chuck Palahniuk. Atwood, en su faceta más cómica, critica el consumismo contemporáneo a través de la sátira pero sin olvidar el peligro que supone:

'Kleenex,' she said. She glanced with distate at the different brands and colours offered – what difference did it make what you blew your nose on? – and at the fancy printed toilet-paper – flowers and scrolls and polka-dots. Pretty soon they would have it in gold, as though they wanted to pretend it was used for something quite different, like wrapping Christmas presents [...] It was dangerous to stay in the supermarket too long. One of these days it would get her. She would be trapped past closing time, and they would find her in the morning propped against one of the shelves in an unbreakable coma, surrounded by all the pushcarts in the place heaped to overflowing with merchandise (1986: 174-175).

Ante la amplísima oferta de diferentes productos, Marian siente una doble sensación: el rechazo al consumismo —en cierto modo pone de relieve la inutilidad de este— pero por otro lado, se da cuenta de que es ella quien tiene la última palabra en su elección. Si bien en un primer comienzo reniega de comprar productos inservibles, finalmente será la posición contraria a esta —es decir, comprar absolutamente todo de

nuevo— para crear su nueva identidad partiendo del sistema de consumo. Va directa y decididamente al supermercado para encontrarse con su nuevo yo —¿un guiño hacia *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf? La obra comienza en tercera persona, con la famosa frase «Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself» (1996: 5)—:

She knew what she needed to get.

In the supermarket she went methodically up and down the aisles, relentlessly out-manoeuvring the muskrat-furred ladies, edging the Saturday children to the curb, picking the things off the shelves. Her image was taking shape. Eggs. Flour. Lemons for the flavour. Sugar, icing-sugar, vanilla, salt, food-colouring. She wanted everything new, she didn't want to use anything that was already in the house. Chocolate – no, cocoa, that would be better. A glass tube full of round silver decorations. Three nesting plastic bowls, teaspoons, aluminium cake-decorator and a cake tin. Lucky, she thought, they sell almost everything in supermarket these days (1986: 267).

Este pasaje, que sirve como definición personal de Marian, se contrapone con su trabajo en la empresa, donde se dedica a entrevistar y hacer encuestas a las amas de cada que «don't make much but they like to get out of the house» (1986: 14). La firma no solo intenta convencer al punto débil: las mujeres —y, por extensión, a la familia—; sino que aspira a mucho más: al establecimiento de la femineidad ideal. De este modo, Marian hace encuestas sobre productos de higiene íntima, para que las mujeres sepan «how they must all do their best to better the lot of Womankind—an attempt to appeal, Marian reflected, to embryonic noble nurse that is supposed to be curled, efficient, and self-sacrificing, in the heart of every true woman» (1986: 116), y además, muchos de los productos alimenticios que Marian oferta son artificiales, empaquetados y producidos en masa. Todo ello revela el sistema consumista, pues son las madres y las amas de casa las que necesitan este tipo de productos que aúnan rapidez y efectividad, como ya señaló en su momento Betty Friedan —aspecto, a su vez, del que Marian se hace eco. Marian observa que las amas de casa «like to have someone to talk to» (1986: 14)—. Es, también en parte, gracias a su trabajo, cuando Marian se da cuenta de que está participando activamente en el ciclo reproductivo de los estereotipos patriarcales.

El esquizofrénico —en términos de McLuhan o Hassan— ego consumista se va parodiando a lo largo de la novela, pero sin olvidar la faceta más crítica: «Production-consumption. You begin to wonder whether it isn't just a question of making one kind of garbage into another kind. The human mind was the last thing to be commercialized but they're doing a good job of it now» (1986: 143). Consumir, más que producir, supone para Marian quedarse atrapada en el asedio postmoderno. Debido a este miedo, Marian comienza su rechazo a la comida al optar en un primer momento por el vegetarianismo: «'Beans,' she said. She found the kind marked 'Vegetarian' and tossed two cans into her wire cart» (1986: 172). ya que la carne es el enaltecimiento de la masculinidad y la caza. Durante un episodio en el cual comparte una velada romántica con su prometido, Marian ve la violencia y subyugación a la que somete el hombre al ser pasivo, el animal, representado en un filete:

Watching him operating on the steak like that, craving a straight slice and then dividing it into neat cubes, made her think of the diagram of the planned cow at the front of her cookbooks: the cow with lines on it and labels to show you from which part of the cow all the different cuts were taken [...] The cow in the cookbook, she recalled, was drawn with eyes and horns and an udder. It stood there quite naturally, not at all disturbed by the peculiar markings painted on its hide. Maybe with lots of careful research they'll eventually be able to breed them, she thought, so that they're born already ruled and measured (1986: 151)

En *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* (1990), uno de los grandes libros preceptivos de la ecocrítica, Carol J. Adams propone «a cycle of objectification, fragmentation and consumption, which links butchering and sexual violence in our culture» (1990: 47), afirmación que liga la imaginería alimenticia utilizada por Margaret Atwood con la violencia simbólica que enunciaba Pierre Bourdieu. Uno de los principales argumentos de Adams es que existen ciertas premisas retóricas y temáticas que relacionan la opresión de la mujer con el sacrificio de animales para el consumo humano y ambas cuestiones tienen su raíz en la cultura patriarcal.

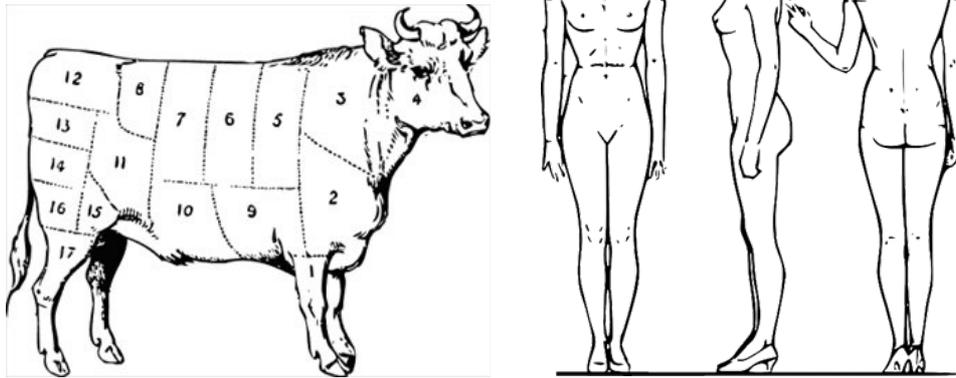


Fig. 3. Analogía simbólica que Marian establece entre la perfección anatómica de la vaca y los cánones estéticos impuestos por la sociedad contemporánea. Según Marian, su cometido biológico es el mismo: ambos patrones se limitan a la función reproductiva y sexual; los dos seres son meros objetos. Fuente: Elaboración propia a partir del paralelismo explícito en la novela.

En la novela, la ausencia de referentes objetivos complica esta idea, pero Adams evoca la «fragmented flesh and [the] kitchens in which it is found» (1990: 61), haciendo referencia al lugar doméstico por excelencia reservado para la mujer en el ámbito patriarcal: la cocina. Es en la cocina donde Carol J. Adams reivindica que existe una dinámica de lo doméstico, convertida en una «sexual war» (1960: 131), y donde nace el «link to other animals, suggesting that a challenge to meat eating is linked to an attack on the sovereign individual subject» (1990: 131). Una óptica muy enriquecedora y sugerente para analizar la novela desde un punto de vista mucho más novedoso. ¿Dónde queda, por tanto, la diferenciación entre mujeres y animales? ¿Existen límites si atendemos a la pasividad, la anulación y la negación del ser que sufren ambos?

Marian rechaza explícitamente la repulsión que le provoca la carne que está comiendo Peter —la cual compara con el poder falócrata—: «She looked down at her own half-eaten steak and suddenly saw it as a hunk of muscle. Blood red. Part of a real cow that once moved and ate and was killed, knocked on the head» (1986: 151). A partir de este instante solo come barritas energéticas, yogures y ensaladas, ya que los

productos de origen animal le producen repulsividad y se inventa cualquier excusa para no probarlos. Así, rechaza los huevos porque son «a significant and accusing yellow eye» (1986: 160), el pescado y la leche.

Durante la evolución de esta ley autorestrictiva, la psicosis de Marian llega a alcanzar un clímax en el que abandona por completo el consumo de verduras y frutas tras sufrir episodios de histeria, visiones y delirios debido a la abstinencia total. Por ejemplo, al pelar una zanahoria Marian llega a considerar la posibilidad de que ésta tenga vida: «She became aware of the carrot. It's a root, she thought, it grows in the ground and sends up leaves. Then they come along and dig it up, maybe it even makes a sound, a scream too low for us to hear, but it doesn't die right away, it keeps on living, right now it's still alive...» (1986: 178), las descripciones de las visiones —que, en la historia de la anorexia significaban el acercamiento místico a la epistemología divina—: «Marian had a fleeting vision of a large globular pastry, decorated with whipped cream and maraschino cherries, floating suspended in the air» (1986: 235), o el delirium trémens que sufre uno de sus amigos al realizar un bautismo uterino con cerveza (1986: 241). De este modo, unificando humor y una perspectiva ciertamente crítica, también se unen los desórdenes alimenticios con la génesis de una nueva mujer.

Para ello, Marian, quien primeramente veía su cocina —durante el cénit de su anorexia— como un sitio repugnante, pestilente y lleno de moho debido a la dejadez en sus tareas domésticas —llega incluso a afirmar que «the mould had as much right to life as she had» (1986: 217)—, es el sitio elegido para llevar a cabo la génesis del pastel antropomórfico. Comienza así su periplo, similar a un mini-*Bildungsroman*. Contrariamente a su anterior visión de los alimentos —y, por tanto, de las mujeres que los consumían— como un «continual flux between the outside and the inside, taking

things in, giving them out, chewing, words, potato-chips, burps, grease, hair, babies, milk, excrement, cookies, vomit, coffee, tomato-juice, blood, tea, sweat, liquor, tears, and garbage» (1986: 167), tal y como lo ve Julia Kristeva en relación a la abyección, es el supermercado, con sus alimentos «pre-packaged in cellophane, with name-labels and price-labels stuck on it» (1986: 151) lo que le hace evocar la violenta división entre los animales y las mujeres frente a los hombres.

Consecuentemente, el momento más extraño relacionado con el consumo llega en la última parte. Es el hecho de que prepare, hornee y devore una tarta en su propia cocina lo que simboliza la dislocación identitaria de Marian, convirtiéndose en una mezcla de individuo consumidor y mujer consumida (Lecker, 1981: 181). Marian, quien se siente «fuzzy in the brain» (1986: 43), sueña con disolverse y volverse transparente, tratando de evaporarse. En consonancia con su visión bifocal, los sentidos de Marian comienzan a difuminarse, llegando a afirmar —en un ataque que McLuhan y Lyotard etiquetarían de esquizofrenia cronotópica postmoderna— que «I must have been thinking of myself as plural» (1986: 81). Por supuesto, la tarta en forma de mujer es la metáfora central del encuentro de Marian con la más objetiva realidad: la condición femenina creada por la mística femenina a la que aludía Friedan. Por ende, hornear la tarta es tanto un guiño cómplice al mito doméstico del ángel del hogar como una crítica al mismo. Atwood manipula el simulacro postmoderno, metamorfoseándolo en una inocente pero proteica tarta.<sup>21</sup>

Marian, dándose cuenta de que necesita poner a prueba a Peter para,

---

21 Por otro lado, Lecker lee la tarta en relación al deseo de conseguir una talla inferior a la que le correspondería a una mujer adulta y desarrollada. Las mujeres anoréxicas desean un tallaje infantil, como también recogía Ellmann en relación al cuerpo pubescente. Lecker señala: «That Marian's present is part of a prior state of awareness (or unawareness) is also implied by the fact that the cake-doll is a smaller version of Marian —hence a child— as well as a reminder of the two dolls with which Marian associates her own childhood» (1981: 183). En la sección dedicada al análisis de la obra de Chuck Palahniuk se desarrollará con mayor precisión la simbología asociada a las muñecas.

aparentemente, ver si le es fiel, se transforma en consumidora. La decisión de crear una tarta es un claro indicio de su deseo interior. «You look delicious», le comenta a la tarta, «[v]ery appetizing. And that's what will happen to you; that's what you get for being food» (1986: 270) —que parece funcionar como un eco bíblico—. Su amiga Ainsley acusa a Marian: «Marian! She exclaimed at last, with horror. 'You're rejecting your femininity!'» (1986: 272), pero Marian, quien ha vuelto a pensar en sí misma «in the first person singular again» (1986: 278), ha encontrado finalmente su voz propia. Por otro lado, que Marian invite a Duncan a probar la tarta que ella ha preparado es un hecho muy significativo. El espectro interpretativo de la escena por excelencia de la novela ha sido muy amplio y extenso: desde teorías freudianas de madre/hijo, como el análisis de Coral Ann Howells (1996), hasta la teoría queer de Jill E. Anderson (2003). A pesar de que Marian admite que «I like to cook when I have the time» (1986: 281) —lo que podría considerarse como un retorno a los papeles femeninos tradicionales—, Duncan, una vez más, vuelve a funcionar como espejo cómplice ante Marian. En consecuencia, a Marian, a pesar de salir de su anorexia y ganar apetito, no le preocupa adoptar el rol femenino, por lo que Duncan le felicita: «What does it matter, you're back to so-called reality, you're a consumer» (1986: 281). Es precisamente en este momento donde ella le pasa el trozo de tarta, ¿está acaso volviendo a rechazar la ingesta de alimentos?

Otros críticos (MacLulich, 1978; McLay, 1981) han asumido que la anorexia de Marian es el resultado de las presiones y coacciones del patriarcado, pero su negativa a ingerir alimentos parece ser más bien una resistencia alternativa y elegida, no solo hacia el patriarcado, sino también a la sexualización cosificadora de la mujer. Su insistencia en su negativa a comer —productos cárnicos en particular— parece indicar el

nacimiento de una nueva mujer con unos ideales propios. De manera conjunta a este rechazo aparecen, asimismo, los esquemas prototípicos del simulacro postmoderno, con sus parámetros de consumismo, patriarcado renovado y la destrucción del medio ambiente dentro de sociedades cosmopolitas. La también novelista Joyce Carol Oates leyó la novela como una acusación directa al heterosexismo, a la reproducción de patrones establecidos y al consumismo desenfrenado (1978: 7). La política del hambre encabezada por Marian dota al simulacro postmoderno de un modelo diferente, claramente transgresor y reivindicativo.

Aunque pueda parecer paradójico, bajo todo este arsenal simbólico subyace la idea de que ponerse en peligro salva de algo. Esta concepción solo puede tener sentido en la medida en la que lo que Marian siente realmente en peligro es su supervivencia psicológica, y estas estrategias de ayuno parecen mantenerla a salvo de esa amenaza. Se siente segura a través de ellas. Es entendible, por tanto, lo difícil que resulta para la mujer postmoderna tomar contacto consigo misma, ya que sus propias defensas, tan férreas y autodestructivas son el mecanismo de protección frente a lo insoportable de su mundo interno, del que hay que huir. El desenlace de la novela lo deja aún más claro. La ambigüedad que genera la preparación, horneado y glaseado de la tarta fuerza las interpretaciones subjetivas del lector respecto al significado narrativo. Desde luego, Margaret Atwood no sirve su mensaje en bandeja, sino que deja que los símbolos reverberen en la mente del lector, construyendo desde el cuerpo un interrogante que cuestiona los mecanismos de constitución de sentido e identidad.

### **3.2. «Give me detached existentialist ennui»: Calología en *Invisible Monsters*, de Chuck Palahniuk**

Como ya ocurriese con los desórdenes alimenticios, otra de las principales

cuestiones temáticas acerca de la estética femenina dentro del simulacro postmoderno es la de la calología —es decir, la preocupación por la belleza estética—. En esta ocasión, *Invisible Monsters* parte de una construcción transtextual mucho más remodeladora: la cirugía estética. La novela gira en torno a Shannon McFarland —cuya identidad no se conoce hasta el desenlace—, una exitosa modelo que parece tenerlo todo en la vida: belleza, fama, éxito, un novio apuesto, Manus Kelley, y una gran amiga, Evelyn «Evie» Cottrell. Sin embargo, un accidente destruye su rostro, dejándola completamente desfigurada e incapaz de hablar. Se convierte así en un monstruo invisible de cuya existencia nadie se percata. Tomando la estructura de una *road movie*, Shannon conocerá a Brandy Alexander —también conocida como Queen Supreme o Princess Princess—, un joven transexual que también recurrirá a la cirugía plástica para ser una mujer real. Ambos, en un periplo vital que les hará olvidar su pasado para reconstruirse múltiples y simultáneos presentes, encarnan en sus propias pieles la imposición social de la belleza.

De manera similar al apartado preliminar, a continuación se aborda la temática de la cirugía plástica —junto con la fotografía, aspecto esencial en la novela— como materia narrativa, así como las críticas que la academia ha ido generando. Le sucede una sección en la que se desarrolla el análisis literario de acuerdo a las teorías anteriormente analizadas.

### 3.2.1. La cirugía plástica como materia narrativa: estrategias discursivas, diálogos (contra)textuales y aproximaciones críticas

Cuando Henry David Thoreau dijo «You cannot say more than you see» (citado en Sontag, 2005: 72), priorizó la vista como el sentido más privilegiado. Una especie de proyecto en el que la visión concilia las exigencias de la verdad con la necesidad de

encontrar belleza en el mundo. La fotografía es un tema esencial en *Invisible Monsters*, ya que la protagonista es una modelo que solo es capaz de expresar sentimientos a través de las evocaciones de las sesiones fotográfica de su pasados; por tanto, supone un nuevo sentido del concepto de información. Para Susan Sontag, quien ya enunciase que «el cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una enfermedad o patología del espacio» (2014: 24), la fotografía es también «no sólo una fracción de tiempo, sino de espacio» (1996: 32). Dentro del simulacro postmoderno, gobernado por el bombardeo de imágenes, las fronteras se vuelven arbitrarias, al igual que el lenguaje. En consecuencia, todo se torna discontinuo.

Esta concepción de la imagen está íntimamente ligada a la de la esquizofrenia postmoderna, pues la fotografía consiste en tomar fragmentos de la realidad y multiplicarlos infinitamente: lo real, por tanto, puede separarse, unirse, o desprenderse. Esta visión nominalista de la realidad, reforzada en el simulacro, parece ser ilimitada. Mediante las fotografías, esta objetividad se convierte en múltiples partículas inconexas e independientes, tal y como argüía McLuhan. «La cámara atomiza, controla y opaca la realidad», sostiene Sontag, «[e]s una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad» (1996: 32). Siguiendo su pensamiento, toda fotografía tendría significados variados; si bien autónomamente no explican nada, las fotografías son invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.

En consecuencia, la fotografía supone una visión práctica pero dissociativa. Como tal, incita a usurpar la realidad y a sustituirla por otra mejor, al igual que propone el simulacro baudrillardiano. La fotografía no solo capta el modelo, sino que forma parte de ese mismo modelo, lo adquiere y lo controla (Sontag, 1996: 165). La sociedad contemporánea no prefiere las imágenes por azar, sino que las representaciones sirven

como reacción ante la realidad. Sin embargo, las imágenes no se contemplan como algo real, ya que se asemejan a sí mismas; una percepción de *mise en abyme* que se complica sucesivamente, creando una hermenéutica propia y autónoma que los individuos terminan asimilando, entrando así en el ciclo simulado.

Si bien la fotografía implica la accesibilidad instantánea a lo real —pues lo efímero es una de las características de la postmodernidad—, los resultados, al contrario, solo sirven para crear distancia. El intento de poseer el mundo —y, de esta manera, a la mujer, principal objetivo del pensamiento masculino— gracias a las imágenes termina siendo un tanteo fallido de experimentar la irrealidad y la lejanía de lo real. El consumismo, razón última de la necesidad de la fotografía, reside en la propia lógica del consumo. Consumir significa gastar, por lo que se crea un ciclo de reabastecimiento continuo. Así, se crean representaciones y se consumen en un ciclo imparable. Se desmitifica la imagen, desnudándola de toda realidad, y, abriendo una brecha reflexiva entre la experiencia subjetiva y el original, se pone en jaque a la realidad, con la consecuencia de su transformación final en un desecho.

Las imágenes, esencia de la realidad, se convierten en un recurso ilimitado que no parece tener fin en el despilfarro consumista. Hoy en día, la fotografía es un instrumento poderoso para despersonalizar la relación con el mundo; una herramienta que encuentra su hábitat natural en el simulacro postmoderno. En una sociedad en la que se impone como norma la aspiración al lujo, a no experimentar privaciones, fracasos, angustias, dolor o pánico (Sontag, 1996: 177), y donde la muerte no se vive como un proceso natural —aparece aquí la primera de las conexiones con la cirugía plástica—, la fotografía se erige como un excepcional mecanismo que sirve para percibir una perspectiva mucho más amplia. Hoy más que nunca, la necesidad de

confirmar constantemente la realidad, así como de enfatizar la propia experiencia individual se ha convertido en un consumismo estético que ha evolucionado, incluso, en adicción: la imagen lo es todo. Se crea en el individuo un sentimiento lacerante de anhelo acerca de la belleza que, sin embargo, no va más allá de la mera fachada; un sentimiento que no se preocupa en sondear bajo la superficie estética, sino que se celebra el culto al cuerpo y la imagen se vuelve erótica, ya que ofrece esa irresistible seducción de la que hablaba Jean Baudrillard. En el simulacro postmoderno se podría hablar, además, de la compulsión de la imagen: se pretende transformar la propia experiencia en una forma de visión. Así que, en realidad, el simulacro no está tan lejano de lo que afirmaba Thoreau.

En *Invisible Monsters*, la cuestión de la fotografía está especialmente relacionada con el paso del tiempo, con los estragos de éste en el cuerpo femenino, con el consumismo y también con la obsolescencia programada, tan característica de los sistemas capitalistas. La obsolescencia programada es uno de los rasgos más objetables de la sociedad de masas, siendo sobre todo criticada por John Kenneth Galbraith y Vance Packard —estudiados, a su vez, por Betty Friedan—. La obsolescencia programada consiste, básicamente, en la fijación de un período de tiempo pre-estimado en un determinado objeto. Pasado ese período, el útil se vuelve obsoleto y/o inservible. Por ejemplo, los automóviles o los electrodomésticos adquieren un aspecto anticuado y deslucido pocos años después de su fabricación. El nuevo énfasis en esta tendencia supuso una enorme aceleración de la producción y de los ciclos de marketing (Frank, 2011: 322), creándose así un ciclo hiperconsumista; aspecto que también guarda una estrecha relación con la trama de la novela.

¿Qué relación tiene todo ello con el cuerpo de la mujer en el simulacro

postmoderno? El culto al cuerpo encuentra su pico hiperbólico en la transformación corporal directa mediante el uso de la tecnología y la experimentación. El cuerpo, por tanto, se desdobra en una entidad física no necesariamente orgánica. De esta manera, la corporalidad da paso a la fragmentación y a la fugacidad, máximas del simulacro postmoderno. Ya algunos teóricos como David Harvey apuntaron a que la moda es, en realidad, un logro del capitalismo tardío (Frank, 2011: 303), incluso podría entenderse como una inacabable transgresión de lo establecido; cuestiones que definen la historia económica reciente. El deseo de los individuos por alcanzar ideales de belleza impuestos lo recogieron sociólogos como René König, quien afirmó que la moda, y, por extensión, el culto a la belleza, es el producto de una «permanente disposición hacia el cambio» (citado en Frank, 2011: 303).

Todo este imaginario consumista tiene como objetivo final el cuerpo. La disposición a la que alude König fue desarrollándose y creciendo gracias a la flexibilidad que permitía el propio avance de las nuevas tecnologías, algo inimaginable en las dos fases anteriores, las premodernas. «Por puro cálculo», escribió Roland Barthes, «la sociedad industrial se ve obligada a formar consumidores que no calculen» (citado en Frank, 2011: 315). A ello añade: «Si los fabricantes y los consumidores de ropa tuvieran la misma conciencia, la ropa podría comprarse (y producirse) al mismo ritmo lento de su desgaste; la moda, como todas las modas, depende de una disparidad entre dos conciencias, extrañas entre sí» (citado en Frank, 2011: 316). Es decir, teniendo en cuenta los ciclos de consumo y el concepto de la obsolescencia programada, es evidente que la industria afectaría también en primer lugar, a la ropa femenina, introduciendo cambios rápidos en los estilos y en la transgresión sucesiva de las modas establecidas y, posteriormente, se cumpliría el requisito más importante en la mente de

los consumidores, ya sumergidos plenamente en este conglomerado estético: la segunda conciencia a la que aludía Barthes, la actitud del público respecto al consumo.

La obsolescencia y la fotografía se textualizan también en el cuerpo femenino, de tal manera que la mujer siempre intenta mostrarse juvenil y atractiva deteniendo el paso del tiempo. Al igual que ocurría con los desórdenes alimenticios, la búsqueda de medios para embellecerse y retrasar la llegada de la vejez es tan antigua como la propia historia de la medicina. Sin embargo, en los últimos años, la práctica de la cirugía estética ha experimentado un gigantesco crecimiento, manifestado en el desproporcionado aumento de intervenciones practicadas año tras año. La famosa editora Angelika Taschen recaba algunos datos: «si en 1997 se realizaban en EE.UU. unas 2.100.000 operaciones de este tipo al año, en 2003 la cifra aumentó hasta las 8.800.000 intervenciones» (2005: 10). Es decir, el número de operaciones se ha más que cuadruplicado en pocos años y, además, la estadística apunta a que la expansión va en aumento.

En cierto modo, este incremento quirúrgico se debe a la democratización que ya apuntaron —o criticaron— sociólogos como Baudrillard, Lipovestky o Finkelkraut: la cirugía plástica ya no está exclusivamente al alcance de unos pocos ricos, sino que son hombres y mujeres de todos los estamentos sociales quienes se someten a injertos capilares, liposucciones, aumentos y reducciones de pecho, rinoplastias, estiramientos faciales o inyecciones de Botox® entre muchos otros procedimientos. Curiosa y contrariamente a la delgadez normativa, el aumento de operaciones apreciado en los últimos años es paralelo al incremento en el número de hombres que se somete a una operación: en 2002 sumaban ya el 15%, con tendencia al alza (Taschen, 2005: 10). A lo largo de la sorprendentemente antigua historia de la cirugía plástica, los pacientes

fueron casi exclusivamente hombres, circunstancia que no cambió hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX (Taschen, 2005: 10). Prácticas que, paulatinamente, fueron extendiéndose al campo de lo femenino.

En *Invisible Monsters* se cita a Hollywood como el gran catalizador de la expansión de la cirugía estética. Tras la posguerra norteamericana, el cine empezaba a despuntar como medio de entretenimiento e influencia sobre las masas, y, de este modo, los ideales de belleza empezaron a proyectarse sobre un público mucho más amplio. Como apostilla Angelika Taschen, «[e]n la década de 1920 se popularizó en Hollywood el uso del 'primerísimo plano', de gran efecto entre el público, pero que revelaba despiadadamente la más mínima mácula del actor» (2005: 11), por lo que la cirugía plástica cobró en Norteamérica primero y globalmente después una importancia cada vez mayor, incluso imponiendo el modelo de belleza caucásico sobre el resto de etnias e identidades individuales.

El envejecimiento de la sociedad contemporánea transcurre paralelamente a un culto desproporcionado de la juventud y de la belleza. Un fenómeno que ocurre a escala mundial: el envejecimiento ya no se ve como una fase del proceso biológico natural, sino como una circunstancia anómala que debe ralentizarse por todos los medios posibles. En especial, mediante la cirugía plástica. Y, al mismo tiempo, el avance imparable de la globalización ha llevado a que un mismo ideal de belleza sea paulatinamente más uniforme en todo el planeta. Tanto en la publicidad, en internet, en el cine y, en general, en los medios de masas, se ha impuesto un ideal estético basado en unos cánones preescritos por la industria. Una meta al alcance de todos previo paso por el quirófano. En la mujer contemporánea, esta práctica se ha impuesto de manera dictatorial: implantes mamarios, aumento del grosor de labios, alargamiento de piernas

e, incluso, remodelaciones vaginales consiguen crear una apariencia perfecta casi para cualquiera: la mujer, en consecuencia, parece no poder elegir no ser bella.

La condición femenina, por tanto, funciona como una prisión: prisión del tiempo y del propio pensamiento. No obstante, el sujeto moderno dispone, irónicamente, de dos principales medios para olvidarse de la inevitable determinación de su existencia terrenal —aunque sea de manera temporal—: la cirugía plástica y la fotografía. Estudiadas en detalle, ambas herramientas tienen más similitudes de las que pudiese parecer: superar la verdadera realidad, viajar hacia atrás en el tiempo, escapar a los dictados de la vida o huir de la mortalidad. La personificación perfecta de esta relación es la modelo, la actriz o la cantante, quien, siempre joven, toma un fragmento de eternidad para hacer al resto de la sociedad partícipe de ella. Como lo retrata Palahniuk, la modelo permanece siempre liviana, extasiada en el mundo fantástico del celuloide y bien conservada en nuestra imaginación (2003: 13). *Invisible Monsters*, utilizando este pretexto, realiza una impecable reflexión sobre la identidad humana en el simulacro postmoderno. Stendhal dejó escrito que «[l]a beauté n'est que la *promesse* du bonheur» (1927: 80), Dostoyevski afirmó que «la belleza salvará al mundo» (2012: 571), pero... ¿está la belleza manipulada artificialmente a la altura de tales tareas?

### 3.2.2. *Invisible Monsters*: la identidad reconstruida en la hiperrealidad postmoderna

El estadounidense Chuck Palahniuk es uno de los escritores norteamericanos más conocidos y populares de las últimas décadas. Su narrativa, normalmente etiquetada como ficción transgresiva, trata temas como la identidad sexual, la violencia, el abuso de sustancias, las adicciones, el sexo o la pornografía. Antes de su archiconocida novela *Fight Club* (1996), Palahniuk escribió un relato sobre una modelo

joven, cansada de su vida de mujer bella, que decidía embarcarse en una aventura un tanto extraña con el fin de escapar de la adicción a la estética. El primer borrador de la historia lo escribió en «a Laundromat [where] the only magazines to read were like *Savvy* and *Mademoiselle* [...] and *Glamour* and *Vogue*», con «600,000 adjectives before you find the word sweater at the end» (citado en Wegenstein, 2012: 87), por lo que decidió estudiar el lenguaje de esas revistas y, en concreto, la descripción de la moda:

And I thought, why couldn't you write a book in this language? So I did, and it's about a fashion model who is always the center of attention until her face gets shot off in a drive-by shooting. And so she becomes culturally invisible and she realizes there is more power in people being afraid of acknowledging your presence than on people focusing on you all the time (citado en Wegenstein, 2012: 87).

Publicada finalmente en 1999,<sup>22</sup> tras el rechazo de doce editores (Collado-Rodríguez, 2013: 17), *Invisible Monsters* se adscribe a la llamada «blank fiction», término acuñado por Elizabeth Young y Graham Caveney para englobar un cierto tipo de ficción nacida en los años ochenta que orbita alrededor de temas relativos a la vida contemporánea: «crime, drugs, sexual excess, media overload, consumer madness, inner-city decay and fashion-crazed nightlife» (1992: vi).<sup>23</sup> Eduardo Mendieta sostiene que las novelas de Palahniuk «are attempts at surviving American culture» (2005: 394), subrayando la enfermedad contemporánea desarrollada en Norteamérica, producto del consumismo, para la que Palahniuk ofrece tanto un diagnóstico como una cura. Esta enfermedad, visible también en el resto de su obra, guarda una estrecha relación con la

---

22 Hoy en día es una de sus novelas más conocidas y, a pesar de que varias de sus otras obras se han adaptado al cine, aún no ha ocurrido con *Invisible Monsters*. Sin embargo, existe una novela gráfica basada en la trama de *Invisible Monsters* a cargo de Gabor Kiss, más conocido por su pseudónimo KGZ. Asimismo, Palahniuk publicó en 2012 una versión reestructurada a la que añadió un prólogo; la novela se retituló *Invisible Monsters Remix*.

23 Los personajes de este subgénero tan característico suelen ser «danzed consumers, urban deviants, middle-class bohemians, sexual outcasts and other disconsolate riff-raff» (Young y Caveney, 1992: vii). James Annesley, quien remite la evolución de estos escritores a los años ochenta hasta la gran parte de los noventa, menciona a los más conocidos e influyentes del grupo: Kathy Acker, Dennis Cooper o Lynne Tillmann y a algunos mucho más «comerciales», como Bret Easton Ellis, Donna Tartt, Jay McInerney o Tama Janowitz. A este conjunto canónico se unen otros nombres como Susanna Moore, Douglas Coupland, Mark Leyner, Ray Shell o Evelyn Lau entre otros (Baelo-Allué, 2013: 118).

autenticidad del individuo y la falta de ésta en la cultura postmoderna. Andrew Slade defiende que la escritura de Palahniuk «centers on the mutilation of bodies» (2012: 64), donde «the human body is the site for the inscription of a search for modes of authentic living in a world where the differences between the fake and the genuine have ceased to function» (2012: 64). El cuerpo es, por tanto, un espacio óptimo para la transición, el cambio y el redescubrimiento con el fin de re-examinar las concepciones más tradicionales. Claramente, el remedio que ofrece Chuck Palahniuk para el síntoma contemporáneo que se está extendiendo por el resto de sociedades es ir más allá de los límites corporales para restaurar las conexiones entre individuo y sociedad.

La novela comienza *in media res*, técnica narrativa indicadora del estilo fílmico de la novela. Una de las principales características del estilo de Chuck Palahniuk es la importancia de lo visual, puesto que la trama gira en torno a un foco que examina la superficie exterior en la cultura popular. Esta estrategia es visible desde la primera página, que describe una sangrienta escena en la recepción de una boda. Al igual que ocurría en *The Edible Woman*, la fragmentación narrativa descoloca al lector en un primer momento, ya que lo sitúa en un ambiente desconocido. Shannon ha incendiado el convite de su íntima amiga Evie al empapar su invitación en Chanel n.º5®, un episodio que recuerda a las modelos de *Glamorama* (1998), de Bret Easton Ellis, que hacen estallar bombas en sus bolsos de Prada® y Louis Vuitton®.

En este episodio, que funciona como apertura de la novela, en medio de la sangre por todas partes y las heridas de bala, Shannon, la protagonista, se detiene a observar la «amazing suit jacket» (2003: 12) de Brandy Alexander. Asimismo, Brandy, herida de muerte, está preocupada por si Bon Marché podrá arreglar su vestido (2003: 15) o si morir en el suelo le aplastará el pelo. Un efecto sin duda desfamiliarizante que

se yuxtapone a la irrealidad de Shannon, quien en primera persona dice: «I'm standing at the bottom of the stairs but only in a physical way. My mind is I don't know where» (2003: 11), evidenciando la fractura de la ya mencionada dicotomía cuerpo y mente.

Shannon no está atravesando un simple proceso post-traumático o TEPT al ver a su compañera Brandy tiroteada por Evie, sino que toda la escena recoge, en una pequeña descripción, toda la artificialidad que recorrerá la diégesis. La propia Shannon es consciente de ello: «Shotgunning anybody in this room would be the moral equivalent of killing a car, a vacuum cleaner, a Barbie doll. Erasing a computer disk. Burning a book. Probably that goes for killing anybody in the world. We're all such products» (2003: 12). La barrera entre los seres humanos y los objetos inanimados se disuelve en el mundo postmoderno, donde todos parecen «cloned from all those shampoo commercials» (2003: 12).

La novela no utiliza una narrativa lineal, sino que se asemeja a la estructura de una revista:

Don't expect this to be the kind of story that goes: and then, and then, and then.  
What happens here will have more of that fashion magazine feel, a *Vogue* or a *Glamour* magazine chaos with page numbers on every second or fifth or third page. Perfume cards falling out, and full-page naked women coming out of nowhere to sell you make-up.  
Don't look for a contents page, buried magazine-style twenty pages back from the front.  
Don't expect to find anything right off. There isn't a real pattern to anything, either. Stories will start and then, three paragraphs later:  
Jump to page whatever.  
Then, jump back.  
This will be ten thousand fashion separates that mix and match to create maybe five tasteful outfits. A million trendy accessories, scarves and belts, shoes and hats and gloves, and no real clothes to wear with them.  
And you really, really need to get used to that feeling, here, on the freeway, at work, in your marriage. This is the world we live in. Just go with the prompts (2003: 20-21).

Por ello, con el fin de presentar la historia en orden cronológico, a continuación se presenta la trama, a grandes rasgos, de *Invisible Monsters*. La novela, que examina temas como las drogas, el género, el sexo, la cirugía plástica, la atrocidad y la violencia, tiene, además, un gran núcleo temático: la identidad. Junto a él, aparecen también la

construcción del yo social y la temática corporal, objetos de estudio del presente trabajo. En palabras de Andrew Ng, los tópicos de la novela «are portrayed as resisting cultural interpellation, thereafter redesigning their being-in-the-world through techniques of brutality performed upon and against their own bodies» (2012: 24). *Invisible Monsters* presenta una complejísima narrativa estructurada alrededor de los cuatro personajes principales: Shannon McFarland, Brandy Alexander, Manus Kelley y Evie Cottrell, que experimentan una gran cantidad de variaciones identitarias a lo largo de la trama.

Shannon, la narradora y protagonista de la historia, es una modelo, una «walking sex furniture» (2003: 40), obsesionada con su imagen estética. Ella provocará el estallido de la diégesis al provocarse conscientemente un accidente: se vuela la mandíbula con un rifle, como bien descubrirá el lector bien avanzada la novela. De este modo, se convierte en el agente activo de su destino, afianzando su voluntad y optando por la fealdad exacerbada y grotesca. Tras sobrevivir a este suceso, conoce a Brandy Alexander en La Paloma Memorial Hospital, quien resulta ser una mujer transexual aparentemente a punto de dar el paso final hacia su reasignación de sexo. Ambas entablan una fuerte amistad y comienzan un viaje en coche junto con el prometido de Shannon, Manus, un antiguo detective de policía, en busca de drogas, analgésicos y hormonas que roban en residencias señoriales y casas adineradas. Su rocambolesco periplo les conduce a la mansión donde Evie, la mejor amiga de Shannon —y compañera en el mundo de la pasarela— está a punto de casarse. Sin embargo, los tres personajes interrumpen la ceremonia y la estancia se convierte en un escenario ciertamente *gore*, siendo Evie la asesina, Brandy la víctima y Shannon la testigo que guía al lector hacia el clímax de la novela.

La densidad y complejidad de la trama epitomiza una colosal *performance*,

puesto que la identidad de cada personaje es fluida, mutable y cambiante a medida que la historia avanza. Al final de la novela, ninguno de los personajes mantiene ninguna de las características iniciales. Las automutilaciones, la cirugía estética y la reasignación de género sirven como medios de escape a los estándares socioculturalmente establecidos. De acuerdo con Ng, «[s]elf-mutilation [...] presents the body with the possibility of subverting culture's domination in order to reassert itself as identity» (2012: 25). Todo ello está unido a la extraña combinación del glamour y la belleza con la violencia y la brutalidad. Como señala Zygmunt Bauman, «[e]n un mundo repleto de consumidores y de los objetos de consumo de éstos, la vida vacila incómoda entre las alegrías del consumo y los horrores del montón de basura» (2013: 19).<sup>24</sup>

Existen numerosos ejemplos de este extraño equilibrio, como, por ejemplo, las fotos que Shannon se saca en la sala de urgencias tras el accidente, practicando *topless*, una réplica de su portfolio (2003: 36-37). En esta línea, a lo largo de la trama — caracterizada por continuas prolepsis y analepsis— se suceden sesiones fotográficas en vertederos, centros de tratamiento de aguas residuales, desguaces de coches o mataderos. «The uglier the fashions, the worse places we'd have to pose to make them look good [...] you only look good for comparison. One shoot for Industry Jeans Wear, I was sure we'd have to pose kissing dead bodies» (2003: 163-164), manifiesta Shannon.

Susan Sontag defiende que «[t]odo uso de la cámara implica una agresión» (1996: 17) al relacionarla con el falo. Para la artista y teórica, es un acto que implica una violación «pues [...] transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente» (1996: 24). Una cosificación de lo femenino que también se aprecia en *The Edible Woman*. Sontag señaló que entender la cámara como arma de agresión

---

<sup>24</sup> Bauman también ha señalado cómo, en un mundo de consumidores y objetos consumidos, ambos polos forman parte de un mismo *continuum*, donde «esos dos roles se interrelacionan, se mezclan y se funden» (2013: 20).

implica que habrá víctimas (1996: 49). Esta es una de las conexiones más interesantes entre ambas novelas. Marian no puede soportar ser fotografiada por Peter y, para evitar ser una víctima, escapa de la fiesta de sus amigos. Rechaza ser reproducida en forma de fotografías y al mismo tiempo evita que Peter la consuma por el objetivo de la cámara —aspecto que recoge Sontag en la metáfora fálica, pues la cámara es un objeto que carga, apunta y dispara (1996: 24)—. Por su parte, Shannon también evita convertirse en ese tipo de mujeres que terminan «staring at themselves in the monitor staring at themselves in the monitor staring at themselves in the monitor» (2003: 118). Ambas protagonistas, por tanto, se erigen ante la experiencia anestésica del simulacro, repudian convertirse en meros objetos en la cadena mecánica de la sociedad, y evitan el simulacro corporal.

Mientras que el pensamiento masculino les dicta: «You're a product just as much. A product of a product of a product» (Palahniuk, 2003: 217), las dos mujeres, Marian y Shannon, toman conciencia de que no son originales —Shannon cita: «*Nothing of me is original. I am the combined effort of everybody I've ever known*» (Palahniuk, 2003: 104)— y, una vez despiertas del aletargamiento postmoderno, pasan a rebelar la lucha contracultural, encarnándola en sus propios cuerpos.<sup>25</sup>

La realidad que ofrece *Invisible Monsters*, además de una crítica a la cultura consumista, es también el análisis del negocio del entretenimiento, las *celebrities* y los

---

25 Barthes y Sontag también ligan la fotografía al espectáculo, al simulacro y al consumismo. Si para Edward Weston, la belleza en sí ya era subversiva (Sontag, 1996: 108), Barthes analiza la creación de otra identidad en el proceso fotográfico: «me constituyo en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho» (2004: 37), proceso por el cual el sujeto se convierte en un objeto de consumo (2004: 41). Una idea que Sontag ya había defendido: «[La fotografía] no funciona como una liberación sino como una sustracción del yo: una pseudofamiliaridad con lo horrible refuerza la alienación atrofiándonos para reaccionar en la vida real» (1996: 51), que su vez, se vincula a la violencia bourdieuana. Así, las «sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en vaciaderos de imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental» (Sontag, 1996: 34). Marian y Shannon rehúsan ser capturadas en forma de imágenes, algo que sirve como resorte de concienciación para extrapolarlo a sus vidas y huir de los cánones del pensamiento patriarcal.

espectáculos de telerrealidad, que han pasado a emular la propia condición vital contemporánea. Autores como Taschen (2005: 12) o Jacobsen (2013: 45), se hacen eco de cómo la cirugía plástica ha alcanzado el nivel de entretenimiento al convertirse en programas y culebrones de grandísimo éxito y donde los espectadores asisten a intervenciones quirúrgicas y postoperatorios.<sup>26</sup>

Shannon personifica esta calología estandarizada desde su faceta de modelo: la identidad de Shannon es su exterior. Ella, sin embargo, es consciente del nivel de artificialidad de su trabajo y de su vida, ya que no se siente real si no hay gente observándola (Palahniuk, 2003: 69). Pero gracias a su amiga Evie, Shannon comienza a percatarse de lo ridículo de este ciclo de la belleza impuesta. La inautenticidad de la belleza homogénea y cómo ésta se devalúa en el proceso se revela a través de los escenarios en lo que Shannon debe posar o desfilarse, luciendo «Bibo Kelley stainless steel party dresses while the chain zips by behind us about a hundred pigs an hour» (2003: 241) o «Hermaun Mancing thong swimwear so narrow you have to wear a 'pussy strip' of surgical tape underneath» (2003: 163) en un desguace de automóviles.

En su estudio sobre la novela, Andy Johnson destaca cómo los elementos relacionados con la estética se entrelazan, conformando un conglomerado donde todo está «enlarged, maximized to create a bizarre hyper-reality» (2009: 62), algo que puede apreciarse en la descripción de Evie, con «contact lenses too green and her lips [...] heavy red outside the natural lip line. The blonde hair is thick and teased up so the girl's

---

26 Tal es el caso de *Extreme Makeover*, producido por la cadena ABC, que contó con cuatro temporadas (2002-2007) y cincuenta y cuatro capítulos; el de *Nip/Tuck*, de la cadena FX, con seis temporadas (2003-2011) y más de cien capítulos; o las dos temporadas de *The Swan*, de la cadena Fox (2004-2005) junto al más radical *I Want a Famous Face*, de la MTV (2004-2005), que manipulaba los rostros de los participantes con el fin de parecerse a personas famosas. El placer del espectador parece estar en ver cómo los pacientes alcanzan la teórica belleza perfecta. Sin embargo, la estudiosa Virginia Blum destaca que la importancia recae en «talk at length about tailoring the change to the individual. But then I look at their own work, and all their patients as well look like members of a not-so-extended family» (2003: 14). Es decir, si todos los pacientes buscan encajar en el mismo canon estético, la belleza será homogénea.

shoulders don't look so big-boned» (2003: 118) junto con la de Manus, con su «handsome square-jawed face back and [...] his power-blue eyes and [...] thick black hair» (2003: 164). La hiperrealidad, un estado donde lo consciente pierde su capacidad para distinguir la realidad de la fantasía y, por consiguiente, comienza a engarzarse con lo no mimético (Chin-Yi, 2007: 31), se caracteriza también por aumentar y magnificar la realidad para atraer a los individuos, creando el efecto de seducción baudrillardiano. Todo ello se produce porque, el espectador, más que desear la diferenciación con el Otro, desea la igualdad con las personas que aparecen en televisión; es decir, lo que importa es parecerse entre sí.

El resultado es la creación de un círculo vicioso que se retrata en la novela: durante la grabación de un anuncio para la compañía Num Num Snack, que semeja «one of those television commercials you think is a real program except its just a thirty-minute pitch» (2003: 118), la compañía «takes meat by-products [...] your tongues or hearts or lips or genitals [...] chews them up, seasons them, and poops them out in the shape of a spade or a diamond or a club onto your choice of cracker for you to eat yourself» (2003: 120). La máquina extrusora se convierte en símbolo del capitalismo, en el cual los individuos parecen salir del mismo molde, anexando también, por medio de la calidad de la carne empleada en la fábrica, la idea implícita del canibalismo y de los desórdenes alimenticios.

En la Norteamérica postmoderna que presenta Chuck Palahniuk, la belleza se ha apoderado de todos los ámbitos, convirtiéndose en una trampa proteica para los sujetos. Como indica la protagonista, «The truth is I was addicted to being beautiful» (2003: 285). La calología, por tanto, funciona como medio de autenticación del individuo en la medida en la que los demás lo reconocen dentro de la sociedad. Andrew Ng resalta que

«*Invisible Monsters* explores the powerful interpellation of bodies by late capitalism to the point that only embodying certain 'labels' can the body have significance» (2012: 25). La diégesis expone cómo la cultura consumista afianza la perspectiva de que, a través de la aplicación de diferentes tecnologías en el propio cuerpo, éste puede modificarse infinitamente. La mujer postmoderna, dándose cuenta de que la belleza es un medio de afianzar su posición social, se encuentra con otro obstáculo más: todas ellas aspiran a conseguir lo mismo, la consecución del canon estético. Brandy, espejo de Shannon —más adelante se explicará porqué—, le hace ver esta realidad: «Whatever you're thinking, a million other folks are thinking. Whatever you do, they're doing and none of you is responsible. All of you is a cooperative effort» (2003: 218).<sup>27</sup> El encierro en el laberinto consumista es, por tanto, inevitable: «we're so trapped in our culture [...] that any way we could imagine to escape would be just another part of the trap. Anything we want, we're trained to want» (2003: 259). La mujer se encuentra dando vueltas a una trayectoria circular que parece autoadoración pero en realidad está provocada para satisfacer el deseo masculino.

Shannon, que acude a sesiones de psicoterapia que le ayudan a expresar sus emociones, solo puede evocarlas a través de los recuerdos de las sesiones fotográficas, donde el fotógrafo le indicaba cómo debía sentirse y qué debía expresar:

Give me lust, baby.  
Flash.

---

27 La temática de los espejos y los reflejos en esta novela es, al igual que en *The Edible Woman*, prácticamente inabarcable. El juego en *Invisible Monsters* es además doble, puesto que también se une a la fotografía y al rol de Shannon como modelo. En el clímax de la novela, la escena trágica con la que se abre la novela —es decir, la boda de Evie—, Shannon sufre un episodio de autoconsciencia, donde señala «It's all *mirror, mirror on the wall*» (2003: 16), que más tarde se enlaza con el cuento de Blancanieves. Shannon describe, en términos similares a Marian, su rostro rosado, semejante al plástico: «I lift for the first time all day; and in the mirrors, I look at the pink reflections of what's left of my face. *Mirror, mirror on the wall, who's the fairest one of all? The evil queen was stupid to play Snow White's game. There's an age where a woman has to move on to another kind of power. Money, for example. Or a gun [...]* This is exactly what I wanted» (2003: 31). Por tanto, el reflejo sirve, una vez más, para reflejar la fragmentación de la identidad pero también funciona como herramienta para reconstruirla.

Give me malice.  
Flash.  
Give me detached existentialist ennui.  
Flash.  
Give me rampant intellectualism as a coping mechanism.  
Flash (2003: 13-14).

Una estructura que se repite en innumerables ocasiones a lo largo de la novela. Shannon conoce la fuente de su vacío existencial: su infancia, que la condujo hacia la industria de la moda. Ella describe así su pasado: «Most of my adult life so far has been me standing on seamless paper for a raft of bucks per hour, wearing clothed and shoes, my hair done and some famous fashion photographer telling me how to feel» (2003: 13), la descripción de un auténtico maniquí humano. Está atrapada en el extremo más radical de la femineidad: «I was tired of staying a lower life form just because of my looks. Trading on them. Cheating. Never getting anything real accomplished, but getting the attention and recognition anyway. Trapped in a beauty ghetto is how I feel. Stereotyped. Robbed of my motivation» (2003: 286), que es lo que le lleva a elegir la fealdad voluntaria volándose la mandíbula: «Fuck me. I'm so tired of being me. Me beautiful. Me ugly. Blonde. Brunette. A million fucking makeovers that only leave me trapped being me» (2003: 224). De este modo, Shannon escapa de la normatividad de género y de los preceptos corporales.

Su mutilación es un acto «reivindicativo» en el sentido que supone una vía de escape al subvertir la dominación cultural y así establecer una identidad propia. Idea implícita ya en Theodor W. Adorno, quien postulaba el «hechizo solipsista» de la belleza (2004: 85) en su *Ästhetische Theorie* (1970), la única manera de que Shannon encuentre su verdadera libertad es provocarse la fealdad en su grado máximo: «What I need to do it fuck up so bad I can't save myself» (2003: 224). Además, ella misma analiza su adicción a la belleza: «beauty is power the same way money is power the

same way a gun is power» (2003: 16), una afirmación que recuerda a la idea de Pierre Bourdieu al indicar que el capital está ligado al cuerpo (1979: 3). Consecuentemente, al destruir su belleza —que es su marca identitaria, el parámetro por el cual se define—, Shannon se hace con el control de su capital social al mismo tiempo que desafía el nacimiento de nuevas identidades en la cultura postmoderna.

Shannon no deja que su cuerpo le dicte su identidad, sino que es ella quien elige cómo y cuándo definirse: se crea una multitud de identidades, pasando a ser Bubba-Joan, la hija de Brandy, Miss Arden Scotia o Daisy St. Patience.<sup>28</sup> Ella misma comenta que «[s]ometimes, twice in one day, you have to live up to a new identity. A new name. New relationships. Handicaps. It's hard to remember who I started this road trip being» (2003: 64). Brandy, que es quien le ayuda a construir esta variedad de identidades, no solo actúa como un/a dios/a de la estética, sino que también ejerce de madre: «God and mother of us all» (2003: 88), una mofa postmoderna a la religión y a la creación de identidades de género. Todo se convierte en una *performance*.

El resultado del accidente provocado es que Shannon se convierte en un monstruo invisible: «I have to eat baby food. I can't talk. I have no career. I have no home. My fiancé left me. Nobody will look at me. I'm invisible» (2003: 59-60), por lo que el cambio de Shannon va mucho más allá de la mera corporalidad. Otro tipo de modificación corporal no habría servido, puesto que lo que Shannon necesita es, en última instancia, el cariño y amor de las personas que la rodean. Debido al accidente, Shannon emergerá de nuevo y conseguirá vincularse de nuevo con su amiga Brandy Alexander. Durante su ingreso hospitalario, Shannon escribe: «save me [...] and wave it

---

28 Asimismo, las numerosas identidades que Brandy transfiere a Manus son interminables: Seth Thomas, Lance Corporal, Chase Manhattan, Herald Tribune, Dow Corning, Morris Code, Denver Omelet, Nash Rambler, Eberhard Faber, Hewlett Packard, Harper Collins, Addison Wesley, Alfa Romeo o Ellis Island entre muchas otras. Algunas de ellas incluyen palabras tomadas de corporaciones internacionales, firmas comerciales o referencias a la cultura *pop*. De este modo, Brandy evidencia cómo, en la sociedad postmoderna, nada es original.

in Brandy's face. I write: please» (2003: 58). Es entonces cuando Brandy le confesará que es, en realidad, su hermano.

La magnánime Queen Supreme, Miss Brandy Alexander, salvadora de las causas perdidas y fundadora del «Brandy Alexander Witness Reincarnation Project» (2003: 225) es un personaje que funciona como parodia y a la vez como símbolo del mensaje de la novela. Cuando Shannon es ingresada en el hospital, se encuentra a Brandy Alexander «glorious in a seated Princess Alexander pose, in an iridescent Vivienne Westwood cat suit changing colors with her every move» (2003: 43). Esta pequeña descripción hace las veces de fognazo visionario: Brandy personifica todas las ambigüedades posibles, desde el género hasta la apariencia; cuestión que ya se observa desde su nombre, mezcla de lo masculino y lo femenino —Brandy es, tradicionalmente, un nombre de mujer y Alexander uno masculino con reminiscencias heroicas—. El personaje de Brandy se presta a jugar con la hiperfeminidad por medios de recursos como la exageración de sus características fisionómicas, con «her foot-long index fingers» (2003: 110) y «six cocktail rings stacked on» (2003: 110), siempre vestida con vestidos de alta costura.<sup>29</sup>

Brandy Alexander, por tanto, representa todo lo que Shannon ha perdido: su belleza, su confianza en sí misma e, incluso, su identidad. En esencia, Brandy es la reencarnación de los ideales de belleza postmodernos, ya que todo en ella está construido, prefabricado, asemejándose a una muñeca Barbie® con cintura de avispa.

---

29 Las manos de Brandy Alexander son también el eje de su transexualidad. Al inicio de la novela — conviene recalcar que el comienzo es, aproximadamente, la descripción de un episodio que ocurre a mitad de la trama— se describen las manos de Brandy Alexander: «In front of us is yet another innocent real estate agent, and Brandy's hand goes out: her wrist thick with bones and veins, the mountain range of her knuckles, her wilted fingers, her rings in their haze of marquise-cut green and red, her porcelain nails painted sparkle pink [...] If you have to start with any one detail, it has to be Brandy's hands. Beaded with rings to make them look even bigger, Brandy's hands are enormous. Beaded with rings, as if they could be more obvious, hands are the one part about Brandy Alexander the surgeons couldn't change. So Brandy doesn't even try and hide her hands» (2003: 23), un exhaustivo retrato que funciona como engranaje diegético a lo largo de la obra.

Incluso los nombres que se va poniendo a sí misma son creaciones onomásticas que toman como base palabras de marcas y firmas comerciales —la bebida alcohólica, el diseñador Alexander McQueen, etc.— A este respecto, Brandy exagera la representación del pastiche postmoderno y, a través de su personaje, Palahniuk muestra la artificialidad de los ideales estéticos postmodernos:

The skin is a lot of pink around a Plumbago mouth, and the eyes are too aubergine. Even these colors are too garish right now, too saturated, too intense. Lurid. You think of cartoon characters. Fashion dolls have pink skin like this, like plastic bandages. Flesh tone. Too aubergine eyes, cheekbones too defined by Rusty Rose blusher. Nothing is left to your imagination (2003: 115).

Curiosamente, aparece aquí una de las interconexiones dialógicas más interesantes con el texto de Atwood. Las muñecas de la infancia de Marian funcionan como espejo para ella, puesto que descubre que ha dejado que ciertos estándares hayan marcado y delimitado su vida al observarlas. La manipulación a la que Marian se ve sometida desde el control masculino termina por provocarle una frustración que desencadena su anorexia:

There's a cardboard box full of books [...] and a couple of ancient dolls I've kept for sentimental reasons. The older doll has a cloth body stuffed with sawdust (I know that because I once performed an operation on it with a pair of nail scissors) and hands, feet and head made of a hard woody material. The fingers and toes have been almost chewed off; the hair is black and short, a few frizzy wisps attached to a piece of netting which is coming unglued from the skull. The face is almost eroded but still has its open mouth with the red felt tongue inside and two china teeth, its chief fascination as I remember. It's dressed in a strip of old sheet. I used to leave food in front of it overnight and was always disappointed when it wasn't gone in the morning. The other doll is newer and has long washable hair and a rubbery skin [...] Neither of them is very attractive any longer; I might as well throw them out with the rest of the junk (1986: 103)

Las muñecas, objetos inertes, pasan metafóricamente a volverse activas; ellas subrayan la condición pasiva tanto de Marian como de Shannon y Brandy, pues su anulación las convierte en juguetes humanos. El simulacro, en consecuencia, es una constante a lo largo de ambas obras. Brandy reitera el poder del mismo a través de la creación de la simulación individual: «Who you are moment to moment [...] is just a story» (2003: 173), enfatizando que «There isn't any real *you* in you [...] Nothing of

you is all-the-way yours» (2003: 218). Es entonces cuando hace reaccionar a Shannon y comienza a inventar sus múltiples identidades. También es interesante recalcar cómo Brandy construye y deconstruye el individuo postmoderno, ya que «[i]n the way our world is, everybody shoulder to shoulder, people [knows] everything about you at first glance» (2003: 108), el misticismo personal, por tanto, desaparece.

Es tras este ejercicio de consciencia cuando Brandy sugiere la posibilidad de utilizar un velo: «A good veil is the same as staying indoors [...] Cloistered. Private [...] a good veil is your tinted limousine window. The unlisted number for your face. Behind a good veil, you could be anyone [...] Don't worry, other people will fill in the blanks» (2003: 108). Brandy le hace recapacitar a Shannon sobre el poder de las construcciones individuales, que están enfocadas hacia las masas y no para una misma; actuando una vez más como espejo —y con un evidente guiño al conejo blanco carrolliano—, Brandy representa todo lo que Shannon ha tratado de evitar.

Por lo tanto, Shannon se torna invisible, ocultando perversamente —a ojos de la sociedad— su rostro, su género, e incluso, su nacionalidad; aspectos extremadamente importantes en la cultura norteamericana.<sup>30</sup> De este modo, Shannon deja de existir, capacidad que se subraya con su pérdida del habla al dispararse la mandíbula. El mutismo conduce a la ausencia de identidad y, por consiguiente, Shannon está cerca de lo que Spivak llama la voz del subalterno (1988: 271), puesto que no tiene rostro, identidad, voz ni género. En la novela, Brandy termina por envidiar, en cierta manera, la invisibilidad de Shannon «A sphinx. A mystery. A blank. Unknown. Undefined. Unknowable. Indefinable. Those were all the words Brandy used to describe me in my

---

<sup>30</sup> Por otro lado, también podría verse como un juego intertextual con la figura bíblica de Salomé y su Danza de los Siete Velos, por la cual terminó convirtiéndose en némesis de Juan el Bautista. Al igual que Salomé, Shannon va descubriendo su cuerpo y afianzando su poder a medida que la novela avanza.

veils» (2003: 261), atestigua Shannon.<sup>31</sup>

Toda la ambigüedad que se ha ido concentrado a lo largo de la evolución diegética llega a su cénit cuando Brandy revela que es, en realidad, Shane McFarland, el hermano biológico —que se creía fallecido— de Shannon.<sup>32</sup> La cara de Shane se había desfigurado en un accidente de combustión de un bote de laca, lo que llevo a los padres de ambos a sobreprotegerlo. A pesar de recibir un cariño constante, los padres de Shannon echaron al joven de casa al conocer que había contraído una enfermedad de transmisión sexual por parte de un policía homosexual. Tras este episodio, recibieron una llamada que les comunicó el fallecimiento de su hijo por una infección de sida. Sin embargo, la verdadera realidad es que Shane había conocido a tres transformistas en una actuación de *drag queens*. Allí, las estrellas eran las Rhea Sisters: Sofonda Peters, Kitty Litter y ViVacious Vivienne VaVane, quienes adoptan a Shane y lo ayudan en su transformación:

This, this is how Brandy wanted to look, like her bitch sister. That was two years ago, before she had laser surgery to thin her vocal cords and then her trachea shave. She had her scalp advanced three centimeters to give her the right hairline. We paid for her brow shave

---

31 Junto con apreciaciones similares a la de Gayatri Spivak, es interesante hacerse eco de la visión de feministas orientales como es el caso de la marroquí Fatema Mernissi. Reflexionando sobre el irónico nexo que une colonización y circulación de conocimientos, Mernissi estudia en *El Harén en Occidente* (2000) la estética oriental. «En Occidente se asociaría a las mujeres del harén» señala Mernissi, «no solo con la danza del vientre, sino también con un estilo de cosmética. En *Las mil y una noches* se dedica mucho espacio a la belleza corporal: tanto los hombres como las mujeres disfrutaban de las sesiones de baño y se perfuman para resultar más atractivos [...] Los productos cosméticos inspirados en el universo del harén, como por ejemplo el *kohl* y la *henna*, entraron a formar parte de los secretos de belleza. Incluso parece que la cosmética revirtió la dirección de la colonización, ya que transformó a los conquistados en imitadores de los conquistados» (2001: 88). Tras narrar un episodio autobiográfico, donde vive «la desagradable experiencia de comprobar cómo el estereotipo de belleza vigente en el mundo occidental puede herir psicológicamente y humillar a una mujer» (2001:239), Mernissi llega a la conclusión de que «quizá la talla treinta y ocho [sea] una restricción aún más violenta que el velo musulmán» (2001: 243). Con su habitual dosis de humor, la autora termina ironizando sobre cómo «[l]as musulmanas nos sometemos al ayuno solo durante el mes del ramadán [*sic*], pero es que las desgraciadas occidentales tienen que estar a dieta los doce meses del año» (2001: 245).

32 El parecido onomástico también ha llevado a algunos críticos a pensar que Shane y Shannon son dos caras de un mismo *Doppelgänger* (Jacobsen, 2013: 58), o la idea de una personalidad bipartida. Las propias descripciones atestiguan su parecido físico: Shannon indica que «Brandy Alexander just looks exactly the way I looked before the accident. Why wouldn't she? She's my brother, Shane. Shane and I were almost the same height, born one year apart. The same coloring. The same features. The same hair» (2003: 197-198).

to get rid of the bone ridge above her eyes the Miss Male used to have. We paid for her jaw contouring and her forehead feminization [...] and every time she came home from the hospital with her forehead broken and realigned or her Adam's apple shaved down to a ladylike nothing, who do you think took care of her for those two years? (2003: 177-178).

La identidad de Brandy se forma, completamente, a través de la cirugía plástica, funcionando como nexo su creación de género a las construcciones sociales. Todo ello se une a la propia consciencia artificial de Brandy, quien declara abiertamente que «the Rhea Sisters invented [me]» (2003: 169). Las transformistas invirtieron, asimismo, su dinero en crear a un ser similar a a la muñeca parlante Katty Kathy, su otra invención:

She's a doll, Katty Kathy is one of those foot-high flesh-tone dolls with the impossible measurements. What she would be as a real woman is 46-16-26 [...] [It] comes naked in a plastic bubble pack for a dollar, but her clothes cost a fortune, that's how realistic she is. You can buy about four hundred tiny fashion separates that mix and match to create three tasteful outfits. In that way, the doll is incredibly lifelike (2003: 170).

Es decir, la propia muñeca solo cuesta un dólar, una cantidad nimia; lo realmente caro son sus apariencias. Más que semejar la creación de un Frankenstein postmoderno y transexual, a Shane se le ofrece «a second chance to be born again and raised a second time» (2003: 177), que evoca la idea de un ave fénix.

Además, la otra idea persistente en el cambio de Shane a Brandy es el génesis bíblico, al igual que ocurría en *The Edible Woman*, pero, en esta ocasión, mucho más explícito y paródico. Brandy narra cómo «[t]he doctors, they took out the bottom rib on each side of my chest [...] They cut out two of my ribs, and I never saw them again [...] There's something in the Bible about taking out your ribs. The creation of Eve» (2003: 196). De la costilla de Shane nace la inigualable Queen Supreme. Por medio de una increíble —y quirúrgica— *performance*, Shane se transforma en Brandy Alexander para ser socialmente aceptada por la heteronormatividad. Es decir, para ser una mujer real, debe pasar por el proceso *drag*, pues lo *drag*, como aclara Judith Butler, «fully subverts the distinction between inner and outer physic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity» (2002: 174), puesto

que «[i]f the inner truth of gender is a fabrication and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false, but are only produced as the truth effects of a discourse of primary and stable identity» (2002: 174).

A pesar de que su apariencia está en cierto modo fabricada, Brandy se alza como conquistador heroico de nuevos espacios que van más allá de lo corpóreo. Al igual que su hermana, que se provoca un accidente maxilofacial, él también termina confesando que provocó el fuego que quemó su rostro. Transformándose en una mujer, Shane escapa de los parámetros esperados y se revuelve contra una sociedad construida por medio de categorías: «I want out of labels. I don't want my whole life crammed into a single word» (2003: 261). El hecho de que Shane se convierta en Brandy, una mujer creada por los moldes de la belleza postmoderna, es también en sí una parodia contra el sistema. Shane/Brandy es un personaje satírico que apunta directamente hacia lo ridículo de los cánones estéticos, inalcanzables de manera natural. Al desafiar los ejes de belleza y género, se convierte en explorador/a de nuevos territorios, buscando «something else, unknowable, some place to be that's not on the map. A real adventure» (2003: 261).<sup>33</sup>

El cuerpo femenino postmoderno se convierte en un *locus* de la oposición de poderes individuales y sociales. Shane soporta cambios vitales drásticos, tales como

---

33 Por otro lado, Shane/Brandy representa la noción del tercer género o intersexo, perteneciendo biológicamente a uno pero *performando* otro. La *performance* del género, como la define Judith Butler, orbita alrededor del modo «in which the anticipation of gendered essence produces that which it posits as outside itself» (2002: xv). La sociedad postmoderna anticipa la creación de un género trans(t)ex(t)ual, que es el personificado por Brandy Alexander. Ella es, en esencia, la creación de lo que la sociedad quiere del ideal de belleza, a «realty woman with her lipstick [...] and her powder and concealer layered in the crepe under her eyes, her prêt-à-porter teeth and machine-washable wig» (Palahniuk, 2003: 25), con «torpedo breasts [...] billowing piles of auburn hair [and] thick moist lips» (Palahniuk, 2003: 25). En suma, al actuar como Brandy pero seguir siendo Shane, Queen Supreme desafía los parámetros de realidad, mimesis y simulacro en la sociedad postmoderna. La lucha entre lo real y lo simulado se produce en la hiperrealidad, espacio que el personaje utiliza para subvertir ambos géneros.

múltiples liposucciones, implantes mamarios de silicona, depilación de cejas, afinamiento de cuerdas vocales, terapias hormonales, uso de analgésicos y electrólisis facial y corporal para revivir su verdadera vida y reclamar, de este modo, su identidad. Al reconstruir su cuerpo, Brandy Alexander consigue dos logros: por un lado, construir y deconstruir los ideales de belleza y, por otro, conseguir la diferencia por medio de la igualdad homogénea, como señalaba Virginia Blum (2003: 14). Se trascienden los conceptos de femineidad por medio del exceso, demostrando, en última instancia, lo quimérico de los estándares pre-creados por la sociedad.

Por su parte, Shannon asegura que, al mutilarse el rostro, consigue la significancia que ella quiere obtener:

It's not that I really want to be a woman [...] It's stupid and destructive, and anybody you ask will tell you I'm wrong. That's why I have to go through with it [...] Because we're so trained to do life the right way. *To not make mistakes* [...] I figure, the bigger the mistake looks, the better chance I'll have to break out and live a real life (2003: 258).

De este modo, al cometer un supuesto error, Shane y Shannon consiguen evitar, mutuamente, la trampa social. Por su parte, Manus, el novio de Shannon, que simboliza la hipermasculinidad, cambia también su identidad a lo largo de la novela mediante la ingesta de cápsulas de estrógeno, que lo convierten en más y más femenino a medida que avanza la trama. Asimismo, es homosexual y pedófilo, rompiendo así con los estereotipos esencialistas prefijados. «These bodily indicators», afirma Butler, «are the cultural means by which the sexed body is read. They are themselves bodily, and they operate as signs, so there is no way to distinguish between what is 'materially' true, and what is 'culturally' true about a sexed body» (2004: 87).

El género y la belleza, por ende, son construcciones sociales que dependen de la propia percepción. No es lo mismo la visión individual que la colectiva. Shannon se da finalmente cuenta cuando, en una pirueta final, Evie confiesa ser también transexual;

Shannon grita: «Give me anything in this whole fucking world that is exactly what it looks like!» (2003: 269); concepto que se refleja también en la portada del propio libro:



Fig. 4. Extracto de la imagen de la portada a la edición norteamericana. Se trata de un juego visual en el que a la izquierda se observa una efigie de una mujer joven y bella con una corona —y una mancha de tinta que parece emular un disparo maxilofacial— pero, al girar la imagen, se percibe a una anciana no muy atractiva, como puede observarse en la ilustración de la derecha. Fuente: Elaboración propia a partir del diseño de la portada de la novela.

Shannon y Brandy crean su propia identidad y su propia filosofía vital, alejándose de las adscripciones corporales postmodernas; ellas se encuentran consigo mismas más allá de las categorías creadas por la sociedad. ¿Quién es, por tanto, el verdadero monstruo de la novela?

Una de las principales características en la ficción de Chuck Palahniuk es que, al igual que ocurre en la de Margaret Atwood, no concluye con un mensaje final claro y evidente, sino que se sirve de las técnicas postmodernas para reflejar la realidad. En consecuencia, podría parecer que se sirven del humor para llevar a cabo la efectividad de su mensaje. Sin embargo, Jameson postulaba que

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comid. Pastiche is blank parody, parody that has lost it humor (1983: 114).

La noción de pérdida de lo normal adquiere sentido cuando lo habitual, lo normal o lo original resultan ser una copia, un simulacro fallido, un ideal que nadie

puede cumplir. La deconstrucción que ambos autores llevan a cabo no es la deconstrucción de la política corporal postmoderna, sino una crítica a la manera en la que se articula la identidad. Las mujeres en las novelas analizadas mimetizan la figura que el sistema ha creado, lo que les confiere, sin embargo, la creación de un lenguaje individual basado en lo corpóreo; reflejo de cómo, finalmente, se otorga poder, significado y una voz propia a la mujer asediada.

#### **4. Suturas finales a las presencias fabricadas. A modo de conclusión**

El objetivo principal del presente Trabajo Fin de Máster ha sido el de demostrar cómo los trastornos de la alimentación y los cuidados estéticos se construyen en ambas novelas, *The Edible Woman* e *Invisible Monsters*, como un lenguaje propio de las mujeres. Uno de los principales motivos que ha conducido al desarrollo del estudio es el de la acusada diferencia de género en dichos desórdenes y prácticas; causa que recoge el propio discurso médico: son mujeres con un perfil activo, con una gran capacidad de autocontrol y partícipes de los cánones de belleza impuestos por la sociedad en una época particular.

A finales del siglo XX y principios del XXI, los estereotipos estéticos continúan dictando la delgadez, la juventud y la frescura en la mujer; unas características transmitidas y repetidas hasta la extenuación por los medios de comunicación, a los que a su vez se culpa de continuar promulgando una estética irracional e inasequible, puesto que son exigencias, en su mayoría, muy difíciles de alcanzar.

De acuerdo a la nosología médica, la mujer deja de comer porque busca la delgadez requerida por la sociedad para ser culturalmente aceptable. Del mismo modo, también se recurre a la cirugía plástica para evitar el paso del tiempo y mantenerse siempre joven. En consecuencia, la mujer se convierte en un objeto fruto del pensamiento masculino, pero también en un mensaje autónomo. Esta concepción fue la que condujo a acudir a teorías fuera del discurso médico: se define a la mujer como un objeto, como una esclava cultural o como un ente pasivo, pero también puede utilizar ese medio para revolverse contra la sociedad tal y como se ha demostrado con el estudio literario comparado; una lucha silenciosa, pero segura.

El análisis de ambas obras se ha centrado en torno al concepto de simulacro postmoderno. La cuestión de la realidad y cómo ésta se representa suele darse por superada, de modo que parece imposible aportar algo nuevo sin recaer en viejos debates o, peor aún, en viejos estereotipos. Mímesis, entonces, sí, pero ¿por qué entonces la necesidad del simulacro? En definitiva, las novelas analizadas siguen siendo realistas, pero añaden la lucidez que exige un momento histórico como el presente, en el que la realidad ha padecido tales transformaciones que es imposible atenerse a los tradicionales modelos representativos. Se hace necesario un reajuste del aparato realista (Ferré, 2011: 11) a las nuevas realidades y a las nuevas condiciones de vida.

El poder que tenía la literatura de crear nuevas ficciones que establecían inmediatamente una comunicación intrínseca con la realidad ha sido arrebatado, en gran parte, por los medios audiovisuales, cuyas narrativas espectaculares y tecnificadas han invadido no solo las vidas de los individuos de la sociedad postmoderna, sino también las formas de ver y comprender el mundo. Deleuze y Guattari afirmaron que «lo real no es imposible, sino cada vez más artificial» (1998: 41), algo claramente perceptible en *The Edible Woman* e *Invisible Monsters*. Ambas obras rechazan las manidas propuestas literarias al mismo tiempo que renuevan el deseo de un compromiso crítico con la realidad. El realismo, por tanto, pasa a ser un mundo disgregado donde el simulacro ha usurpado la supremacía de lo real; se convierte, por tanto, en una categoría más de la realidad y ésta pasa a ser una ficción de simulación. Tanto Margaret Atwood como Chuck Palahniuk plantean un realismo simulado que toma plena conciencia del creciente dominio de lo artificial sobre todos los ámbitos de la vida contemporánea.

Relacionar la espiral de belleza contemporánea con la cultura individualista necesita algunas precisiones, ya que es innegable que las normas del cuerpo implican un

conformismo social de gran magnitud. La obsesión por la delgadez, la multiplicación de dietas o la excepcional demanda de tratamientos de cirugía estética, entre muchas otras técnicas, atestiguan el poder normalizador de los cánones estéticos, concepción que colisiona frontalmente con los ideales individualistas y las exigencias de personalización de cada persona. Todo ello se lleva a cabo en el territorio corporal, donde se lucha contra la ley heterónoma del tiempo. El cuerpo se convierte, en consecuencia, en un objeto que únicamente se merece en función del trabajo sobre sí mismo. Es precisamente ahí donde se pone de relieve que los deseos de conformidad estética solo signifiquen una contradicción aparente con el auge de la cultura individualista. Así, cuanto más se refuerzan los imperativos del cuerpo de carne firme, delgado y joven, más se afirma, como señala Lipovetsky, la exigencia de conquistar soberanamente las propias formas (2007: 133); cuanto más se impone la rectitud de las normas estéticas, más se esfuerzan las mujeres en convertirse en agentes activos de su propio cuerpo; y cuanto más se intensifican las prescripciones sociales de la belleza, en mayor grado se rige el cuerpo por una lógica y responsabilidad individual.

Del mismo modo, John Berger señala las diferencias entre hombres y mujeres:

A man's presence suggests what he is capable of doing to you or for you. His presence may be fabricated, in the sense that he pretends to be capable of what he is not. But the pretence is always a power he exercises on others. By contrast, a woman's presence [...] defines what can and cannot be done to her. Her presence is manifest in her gesture, voice, opinions, expressions, clothes, chosen surroundings, taste – Indeed, there is nothing she can do which does not contribute to her presence (2008: 45-46).

Expresando de este modo el asedio al que la mujer se ve sometida. Berger, en su análisis de la historia de la estética y de la imagen, concluye con un mensaje de tan solo cinco palabras que condensa toda la visión occidental respecto a la mujer: «*Men act and women appear*» (2008: 45). Es decir, los hombres miran y las mujeres son observadas; esta afirmación subraya que la apariencia no solo determina las relaciones sociales, sino

también la relación de las mujeres consigo mismas. La mujer, una vez más, se convierte en objeto. Fatema Mernissi retoma la máxima de Berger, señalando que los hombres utilizan el tiempo y también la imagen para dominar a las mujeres (2001: 134). La violencia contra la mujer, por tanto, es mucho menos visible, ya que no se ataca la edad o la apariencia, sino que se enmascara como una opción estética.

Cabría preguntarse si la mujer es un sujeto que se constituye en un tipo particular de relación con la realidad, puesto que el cuerpo femenino parece estar planificado, dividido y formado para transmitir un significado procedente de relaciones externas pero, que en realidad, se asimila como condición interna. A través del presente estudio se ha intentado exponer cómo, en términos de Zygmunt Bauman, «[e]l manjar deviene veneno» (2013: 55) cuando lo presentado como una opción estética es, en realidad, una coacción encubierta. El análisis comparativo de *The Edible Woman* e *Invisible Monsters* ayuda a caracterizar dichas obras dentro del panorama de la literatura postmoderna y, en concreto, a situarlas en un lugar específico del simulacro baudrillardiano. Asimismo, se ha ofrecido una visión interdisciplinar de las cartografías corporales de la literatura del siglo XX tomando como base una obra de mediados de los años sesenta y otra de fin de siglo; de esta manera, se ha tratado de priorizar el mismo mensaje con el fin de observar las posibles semejanzas y poner de manifiesto las evidentes diferencias.

Alrededor de ambos ejes se ha construido un estudio que no toma la femineidad como cercanía privilegiada a lo natural, al cuerpo o como una característica inherente a las mujeres; tampoco se ha basado en la tradición femenina, entendida como una cronología marginal, periférica e intacta, fuera de la historia pero que parece que hay que descubrir o redescubrir; sino más bien se ha planteado desde sus múltiples

dimensiones: la política, la teórica, la autoanalítica y también la personal, mediante las cuales pueden reestructurarse las relaciones del sujeto femenino con la realidad social a partir de la experiencia histórica de las mujeres.

Este trabajo ha intentado descubrir las trampas del pensamiento masculino impuesto a las mujeres y también exponer los efectos devastadores para ellas dentro del sistema sociocultural contemporáneo. Asimismo, se han trazado las líneas de un lenguaje liberador y activo, difícil de articular en la vida cotidiana, pero lleno de matices en sus amplias y sugerentes posibilidades literarias. Por lo tanto, la corporalidad femenina se entiende en *The Edible Woman* e *Invisible Monsters* como un territorio sitiado por el imaginario colectivo, pero también como un espacio de silencio y de protesta. En esencia, el cuerpo de la mujer, lienzo de cicatrices, perpetuo territorio de la experiencia, se convierte, mediante la capacidad artística, en un elocuente narrador de historias de resistencia y revolución.

## Referencias bibliográficas

- ADAMS, Carol J. (1990): *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Continuum, Nueva York.
- ADORNO, Theodor W. [1970] (2004): *Teoría estética*, Jorge Navarro Pérez (trad.), Ediciones Akal, Madrid.
- ANDERSON, Jill E. (2003): «The Sexual Politics of Eat(ing): Queerness and Consumption in Margaret Atwood's *The Edible Woman*», en *Margaret Atwood Studies*, vol. 5, nº 1, Chicago, pp. 13-21.
- ATWOOD, Margaret [1969] (1986): *The Edible Woman*, McClelland and Stewart, Toronto.
- (1982): *Second Words: Selected Critical Prose, 1960-1982*, House of Anansi Press, Toronto.
- (1988): «Introduction», en *The Edible Woman*, McClelland-Bantam, Toronto, pp. 2-3.
- BAELO-ALUÉ, Sonia (2013): «From Solid to Liquid: *Invisible Monsters* and the Blank Fiction Road Story», en *Chuck Palahniuk: Fight Club, Invisible Monsters, Choke*, Francisco Collado-Rodríguez (ed.), Bloomsbury, Londres y Nueva York, pp. 117-135.
- BAKHTIN, Mikhail (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Michael Holquist (ed.), Caryl Emerson y Michael Holquist (trads.), University of Texas Press, Austin y Londres.
- BARTH, John [1966] (1987): *Giles Goat-Boy*, Anchor Books, Nueva York.
- BARTHES, Roland [1980] (2004): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Joaquim Sala-Sanahuja (trad.), Paidós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean [1970] (2009): *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Alcira Bixio (trad.), Paidós, Madrid.
- , [1977] (1978): *Cultura y simulacro*, Pedro Rovira (trad.), Kairós, Barcelona.
- , (1981): *Simulacres et simulation*, Galilée, París.
- , (1992): *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, París.
- BAUMAN, Zygmunt [2006] (2013): *Vida líquida*, Albino Santos Mosquera (trad.), Austral, Barcelona.
- BEAUVOIR, Simone de [1949] (1976): *Le deuxième sexe. Tome I. Les faits et les mythes*, Éditions Gallimard, París.
- BELL, Millicent (1970): «The Girl of the Wedding Cake. Review of *The Edible Woman* by Margaret Atwood», en *The New York Times Book Review*, Nueva York, p. 51.
- BERGER, John [1972] (2008): *Ways of Seeing*, Penguin, Londres.
- BLUM, Virginia (2003): *Flesh Wounds: The Culture of Cosmetic Surgery*, University of California Press, Oakland.
- BORDO, Susan (1992): «Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture», en *Cooking, Eating, Thinking: Transformative Philosophies of Food*, Deane W. Curtin y Lisa M. Heldke (eds.), Indiana University Press, Indianapolis, pp. 28-55.
- (1993): *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press, Londres.
- BOURDIEU, Pierre (1979) «Les trois états du capital culturel», en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 30, París, pp. 3-6.
- [1998] (2000): *La dominación masculina*, Joaquín Jordá (trad.), Anagrama, Barcelona.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991): *Patterns of Disonance*, Polity, Cambridge.

- BRAY, Abigail y COLEBROOK, Claire (1998): «The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Politics of (Dis)Embodiment», en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 24, nº 1, University of Chicago, pp. 35-67.
- BRETON, André [1928] (2015): *Nadja*, Folio, París.
- BUTLER, Judith [1990] (2002): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londres y Nueva York.
- (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Routledge, Nueva York.
- (2004): *Undoing Gender*, Routledge, Nueva York.
- CARROLL, Lewis [1865 y 1871] (1981): *The Annotated Alice. The Definitive Edition: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Martin Gardner (intr.), Penguin, Harmondsworth.
- CHIN-YI, Chung (2007): «Hyperreality, the Question of Agency, and the Phenomenon of Reality Television», en *Nebula*, vol. 4, nº 1, pp. 31-44.
- CHOMSKY, Noam [1994] (1996): *El nuevo orden mundial (y el viejo)*, Carme Castells (trad.), Crítica, Barcelona.
- y HERMAN, Edward S. [1988] (1990): *Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas*, Carme Castells (trad.), Crítica, Barcelona.
- COLLADO-RODRÍGUEZ, Francisco (2013): «Introduction. Chuck Palahniuk and the Posthuman Being», en *Chuck Palahniuk: Fight Club, Invisible Monsters, Choke*, Francisco Collado-Rodríguez (ed.), Bloomsbury, Londres y Nueva York, pp. 1-18.
- DAWE, Alan [1973] (1986): «Introduction», en *The Edible Woman*, McClelland and Stewart, Toronto, pp. 2-7
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix [1975] (1986): *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan (trad.), University of Minnesota Press, Minnesota.
- [1972] (1998): *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia I*, Francisco Monge (trad.), Paidós, Barcelona.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor M. [1869] (2012): *El idiota*, Juan López-Morillas (trad.), Alianza Editorial, Madrid.
- ELLMANN, Maud (1993): *The Hunger Artists: Eating, Writing and Imprisonment*, Harvard University Press, Cambridge.
- FALUDI, Susan [1992] (2010): *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Vintage, Londres.
- FERRÉ, Juan Francisco (2011): *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad. Del Marqués de Sade a David Foster Wallace*, E.D.A. Libros, Benalmádena.
- FIRESTONE, Shulamith [1970] (2015): *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, Verso, Londres.
- FOSTER STOVEL, Nora (1986): «Reflections on Mirror Images: Doubles and Identity in the Novels of Margaret Atwood», en *Essays on Canadian Writing*, nº 33, Toronto, pp. 50-86.
- FRANK, Thomas [1997] (2011): *La conquista de lo cool: El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Mónica Sumoy y Juan Carlos Castellón (trads.), Alpha Decay, Barcelona.
- FREEDMAN, Rita (1986): *Beauty Bound*, Lexington Books, Nueva York.
- FRIEDAN, Betty [1963] (2001): *The Feminine Mystique*, Norton, Nueva York.
- FULLBROOK, Kate (1990): *Free Women: Ethics and Aesthetics in Twentieth-Century Women's Fiction*, Harvester Wheatsheaf, Worcester.
- GIL CALVO, Enrique (1991): *La mujer cuarteada. Útero, deseo y Safo*, Anagrama,

Barcelona.

- GRACE, Sherrill E. (1980): *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*, Véhicule Press, Montreal.
- GREENE, Gayle (1984): «Margaret Atwood's *The Edible Woman*: 'Rebelling Against the System'», en *Margaret Atwood: Reflection and Reality*, Beatrice Mendez-Egle (ed.), American University Press, Edinburg, pp. 95-115.
- GROSZ, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Allen & Unwing, Sídney.
- GUINN, Jeff y PERRY, Douglas (2005): *The Sixteenth Minute: Life in the Aftermath of Fame*, Tarcher, Nueva York.
- HARKNESS, David L. (1989): «Alice in Toronto: The Carrollian Intertext in *The Edible Woman*», en *Essays on Canadian Writing*, nº 37, Toronto, pp. 103-111.
- HOWELLS, Coral Ann (1996): «'Feminine, Female, Feminist': From *The Edible Woman* to 'The Female Body'», en *Margaret Atwood*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 38-54.
- JACOBSEN, Kjersti (2013): *Chuck Palahniuk: Beyond the Body. A Representation of Gender in «Fight Club», «Invisible Monsters» and «Diary»*, Rebeca Scherr (dir.), [MA Thesis] Universidad de Oslo, Oslo.
- JAMESON, Fredric (1983): «Postmodernism and Consumer Society», en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Port Townsend, pp. 11-125.
- [1984] (1992): *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- JOHNSON, Andy (2009): «Bullets and Blades: Narcissism and Violence in *Invisible Monsters*», en *Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk*, Jeffrey A. Sartain (ed.), Cambridge Scholars, Newcastle, pp. 61-72.
- KRISTEVA, Julia [1980] (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Leon S. Roudiez (trad.), Columbia University Press, Nueva York.
- (1993): *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Fayard, París.
- LACAN, Jacques [1998] (2006): *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet*, Seuil, París.
- LAKOFF, Robin Tolmach y SCHERR, Raquel L. (1984): *Face Value: the Politics of Beauty*, Routledge & Kegan Paul, Boston.
- LAURETIS, Teresa de [1984] (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Silvia Iglesias Recuero (trad.), Cátedra, Madrid.
- [1999] (2000): «La tecnología del género», en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, María Echániz Sanz (trad.), Horas y Horas, Madrid, pp. 33-70.
- LECKER, Robert (1981): «Janus through the Looking Glass: Atwood's First Three Novels», en *The Art of Margaret Atwood. Essays in Criticism*, Arnold E. Davidson y Cathy. N. Davidson (eds.), House of Anansi Press, Toronto, pp. 177-203.
- LIPOVETSKY, Gilles [1997] (2007): *La tercera mujer*, Rosa Alapont (trad.), Anagrama, Barcelona.
- y ROUX, Elyette [2003] (2014): *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, Rosa Alapont (trad.), Anagrama, Barcelona.
- LYONS, Brooke (1992): «Using Other People's Dreadful Childhoods», en *Margaret Atwood. Conversations*, Earl G. Ingersoll (ed.), Virago, Londres, pp. 221-233.
- MACLULICH, T. D. (1978): «Atwood's Adult Fairy Tale: Lévi-Strauss, Bettelheim, and *The Edible Woman*», en *Essays on Canadian Writing*, nº 11, Toronto, pp. 111-129.

- MAÎTRE, Jacques (2000): *Anorexies Religieuses. Anorexie mentale. Essai de psychanalyse sociohistorique. De Marie de l'Incarnation à Simone Weil*, Éditions du Cerf, París.
- McLAY, Catherine (1981): «The Dark Voyage: *The Edible Woman* as Romance», en *The Art of Margaret Atwood. Essays in Criticism*, Arnold E. Davidson y Cathy. N. Davidson (eds.), House of Anansi Press, Toronto, pp. 123-138.
- McLUHAN, Marshall [1964] (2010): *Understanding Media: The Extensions of Man*, Ginkgo, Londres.
- MENDIETA, Eduardo (2005): «Surviving American Culture: On Chuck Palahniuk», en *Philosophy and Literature*, vol. 29, nº 2, Maryland, pp. 394-408.
- MERNISSI, Fatema [2000] (2001): *El Harén en Occidente*, Inés Belaustegui Trías (trad.), Espasa Calpe, Madrid.
- MILLER, Jonathan (cf.) (1978-1979): *The Body in Question*, BBC, United Kingdom.
- MORENO ÁLVAREZ, Alejandra (2009): *Lenguajes comestibles: Anorexia, bulimia y su descodificación en la ficción de Margaret Atwood y Fay Weldon*, Universitat de les Illes Balears, Palma.
- NG, Andrew [2009] (2012): «Destruction and the Discourse of Deformity: *Invisible Monsters* and the Ethics of Atrocity», en *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Cynthia Kuhn y Lance Rubin (eds.), Routledge, Nueva York, pp. 24-35.
- OATES, Joyce Carol (1978): «A Conversation with Margaret Atwood», en *The Ontario Review*, nº 9, Toronto, pp. 5-18.
- ORBACH, Susie (1978): *Fat is a Feminist Issue: The Anti-Diet Guide to Permanent Weight Loss*, Paddington Press, Nueva York.
- PALAHNIUK, Chuck [1999] (2003): *Invisible Monsters*, Vintage, Londres.
- PARKER, Emma (1995): «You Are What You Eat: The Politics of Eating in the Novels of Margaret Atwood», en *Twentieth Century Literature*, vol. 41, nº 3, Duke, pp. 349-369.
- SCHOFIELD, Mary Anne (ed.) (1989): *Cooking by the Book: Food in Literature and Culture*, Bowling Green State University Popular Press, Columbus.
- SLADE, Andrew [2009] (2012): «On Mutilation: The Sublime Body of Chuck Palahniuk», en *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, Cynthia Kuhn y Lance Rubin (eds.), Routledge, Nueva York, pp. 62-71.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: (1988): «Can the Subaltern Speak?», en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), MacMillan Education, Basingstoke, pp. 271-313.
- SONTAG, Susan [1977] (2005): *On Photography*, Picador, Nueva York.
- [1977] (1996): *Sobre la fotografía*, Carlos Gardini (trad.), Edhasa, Barcelona.
- [1977] (2014): «La enfermedad y sus metáforas», en *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Mario Muchnik (trad.), Aurelio Major (rev.), DeBolsillo, Barcelona.
- STENDHAL [1822] (1927): *De l'Amour. Tome I*, Le Divan, París.
- STRUTHERS, J. R. (1977): «An Interview with Margaret Atwood», en *Essays on Canadian Writing*, nº 6, Toronto, pp. 18-27.
- TASCHEN, Angelika (ed.) (2005): *Cirugía estética*, Pablo Álvarez Ellacuría, Ambrosio Berasain Villanueva, Marta Borrás Monill y Josep María Jovells (trads.), Taschen, Madrid.
- TOLAN, Fiona (2007): *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*, Editions Rodopi, Amsterdam y Nueva York.

- WEGENSTEIN, Bernardette (2012): *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*, Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts.
- WILDEN, Anthony (1972): *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*, Tavistock, Londres.
- WILSON, Sharon Rose (1993): *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, University of Mississippi Press, Jackson.
- WITTIG, Monique (1980): «On ne naît pas femme», en *Questions Féministes*, nº 8, Éditions Tierce, París, pp.75-84.
- WOLF, Naomi (1991): *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, Anchor Books, Nueva York.
- WRÓBEL, Janusz (1990): *Language and Schizophrenia*, John Benjamins Publishing Company, Ámsterdam y Filadelfia.
- YOUNG, Elizabeth y CAVENEY, Graham (1992): *Shopping in Space: Essays on America's Blank Fiction*, Grove Press, Nueva York.
- WOOLF, Virginia [1925] (1996): *Mrs. Dalloway*, Penguin, Londres.

## Otras referencias

- BAUDRILLARD, Jean [1979] (1981): *De la seducción*, Elena Benarroch (trad.), Cátedra, Madrid.
- CHESLER, Phyllis [1972] (1973): *Women and Madness*, Avon, Nueva York
- ELLIS, Bret Easton [1998] (2000): *Glamorama*, Vintage, Nueva York.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan [1979] (1984): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, Yale.
- IRIGARAY, Luce (1974): *Speculum. De l'autre femme*, Les éditions de Minuit, París.
- KAFKA, Franz [1924] (2010): «Un artista del hambre», en *Cuentos completos*, José Rafael Hernández Arias (trad.), Valdemar, Madrid, pp. 485-498.
- KISS, Gabor [KGZ] y PALAHNIUK, Chuck (2008): *Invisible Monsters. Comic Book*, disponible en <<http://chuckpalahniuk.net/features/invisible-monsters-comic-book>> [08/07/2015]
- PALAHNIUK, Chuck [1996] (2006): *Fight Club*, Vintage, Londres.
- [2012] (2013): *Invisible Monsters Remix*, W. W. Norton & Company, Nueva York.
- SHOWALTER, Elaine [1985] (1987): *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Penguin, Nueva York.

# ANEXOS

## ANEXO I. Nómina de novelas de los siglos XX y XXI que retratan diversas cartografías corporales.

La relación con el cuerpo es una cuestión que se despliega ampliamente a lo largo de las ficciones de todos los continentes. Puesto que el presente trabajo está configurado como una labor de investigación, he creído adecuado antologar una serie de obras —relatos, novelas, textos dramáticos, poemarios, etc.— cuyo denominador común es el tratamiento de diferentes corporalidades —obesidad, pica, modificaciones, procesos de reasignación de sexo, sobreingesta compulsiva, anorexia o bulimia principalmente— que funcionan como el generador del mecanismo diegético. La recopilación, si bien no tiene pretensiones de exhaustividad, se centra en algunos de los títulos más notorios y destacados de los siglos XX y XXI con el fin de ofrecer un compendio de una multiplicidad literaria considerable, ejemplificando así la diversidad temática del cuerpo en sus más variadas posibilidades artísticas.

### LITERATURA DEL SIGLO XX

- ATWOOD, Margaret (1976): *Lady Oracle*, McClelland and Stewart, Toronto. Edición en lengua española (1996): *Doña Oráculo*, Sofía Carlota Noguera Mendía (trad.), El Aleph, Barcelona.
- BARNES, Djuna [1915] (2003): *The Book of Repulsive Women and Other Poems*, Carcanet Press, Manchester. Edición en lengua española (1985): *El almanaque de las mujeres*, Ana María Becciu (trad.), Lumen, Barcelona.
- CARTER, Angela (1977): *The Passion of New Eve*, Virago, Londres. Edición en lengua española (1993): *La pasión de la nueva Eva*, Matilde Horne (trad.), Minotauro, Barcelona.
- (1985): *Night at the Circus*, Picador, Londres.
- DANGAREMBGA, Tsitsi (1998): *Nervous Conditions*, The Women's Press, Londres. Edición en lengua española (2010): *Condiciones nerviosas*, Emili Olcina (trad.), Icaria Editorial, Barcelona.
- DUNN, Katherine (1989): *Geek Love*, Random House, Nueva York. Edición en lengua española (1990): *Amor profano*, Jorge Luis Mustieles Rebullida (trad.), Ediciones B, Barcelona.
- ESPINA, Concha [1914] (2000): *La esfinge maragata*, Castalia, Barcelona.
- ETXEBARRIA, Lucía (1997): *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Plaza y Janés, Barcelona.
- (1998): *Beatriz y los cuerpos celestes*, Destino, Barcelona.
- (1999): *Nosotras que no somos como las demás*, Destino, Barcelona.

- FREIRE, Espido (1998): *Irlanda*, Planeta, Barcelona.
- (1999): *Melocotones helados*, Planeta, Barcelona.
- FREIXAS, Laura (ed.) (1996): *Madres e hijas*, Anagrama, Barcelona.
- GARCÍA, Rodrigo (1995): «Notas de cocina», en *Cenizas escogidas. Obras (1986-2009)*, La ña rota, Segovia, pp. 21-74.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- GRANDES, Almudena (1996): *Modelos de mujer*, Tusquets, Barcelona.
- (1998): *Atlas de geografía humana*, Tusquets, Barcelona.
- JACKSON, Shelley (1995): *Patchwork Girl*, Eastgate Systems, Nueva York.
- JELINEK, Elfriede (1983): *Die Klavierspielerin*, Rowohlt Verlag, Rienbek. Edición en lengua española (1993): *La pianista*, Pablo Diener-Ojeda (trad.), Mondadori, Barcelona.
- KHERBICHE, Sabrina (1993): *La Suture*, Laphomic, Argel.
- LIENAS, Gemma (1999): *Bitllet d'anada i tornada*, Empúries, Barcelona. Edición en lengua española (1999): *Billete de ida y vuelta*, Javier López Facal (trad.), El Aleph, Barcelona.
- LESSING, Doris (1950): *The Grass is Singing*, Michael Joseph, Londres. Edición en lengua española (1964): *Canta la hierba*, José María Valverde (trad.), Seix Barral, Barcelona.
- (1962): *The Golden Notebook*, Michael Joseph, Londres. Edición en lengua española (1978): *El cuaderno dorado*, Helena Valentí (trad.), Noguer, Barcelona.
- (1971): *Briefing for a Descent into Hell*, Jonathan Cape, Londres. Edición en lengua española (1974): *Instrucciones para un viaje al infierno*, Manuel Villaraso (trad.), Seix Barral, Barcelona.
- (1974): *Memoirs of a Survivor*, Octagon Press, Londres. Edición en lengua española (1983): *Memorias de una superviviente*, Mireia Bofill (trad.), Ultramar, Barcelona.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1992): *Nubosidad variable*, Anagrama, Barcelona.
- (1997): *Lo raro es vivir*, Anagrama, Barcelona.
- (1998): *Irse de casa*, Anagrama, Barcelona.
- MCCULLERS, Carson (1946): *The Member of the Wedding*, Houghton Mifflin, Boston. Edición en lengua española (1960): *Frankie y la boda*, María Campuzano (trad.), Seix Barral, Barcelona.
- (1951): *The Ballad of the Sad Café*, Houghton Mifflin, Boston. Edición en lengua española (1997): *La balada del café triste*, María Campuzano (trad.), Seix Barral, Barcelona.
- MENDICUTTI, Eduardo [1982] (1994): *Una mala noche la tiene cualquiera*, Tusquets, Barcelona.
- (1987): *Siete contra Georgia*, Tusquets, Barcelona.
- (1997): *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, Tusquets, Barcelona.
- MOIX, Ana María (1994): *Vals negro*, Lumen, Barcelona.
- MURAKAMI, Ryū (1994): *ピアッシング (Piasshingu)*, Gentosha, Tokio. Edición en lengua española (2011): *Piercing*, Ana Lima Lima (trad.), Ediciones Escalera, Madrid.
- OATES, Joyce Carol (1967-1971): *The Wonderland Quartet (A Garden of Earthly Delights, Expensive People, Them, Wonderland)*, Vanguard Press, Nueva York. Ediciones en lengua española (2009): *Un jardín de placeres terrenales*, Cora Tiedra García (trad.), Punto de Lectura, Madrid; (1979): *Gente adinerada*, Francesc Parcerisas (trad.), Laertes Editorial, Barcelona; (1978): *Ellos*, Julieta

- Sucre (trad.), Monte Ávila, Caracas. El último de la serie, *Wonderland*, permanece aún inédito en español.
- (1978): *Women Whose Lives Are Food, Men Whose Lives Are Money*, Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- (1981): *Angel of Light*, E. P. Dutton, Nueva York. Edición en lengua española (1982): *Ángel de luz*, Mireia Bofill (trad.), Argos-Vergara, Barcelona.
- (1989): *American Appetites*, E. P. Dutton, Nueva York.
- OZEKI, Ruth L. (1998): *My Years of Meats*, Viking Press, Nueva York. Edición en lengua española (1998): *Carne*, Catalina Martínez Muñoz (trad.), Literatura Random House, Barcelona.
- PLATH, Sylvia [1963] (2005): *The Bell Jar*, Faber & Faber, Nueva York. Edición en lengua española (1972): *La campana de cristal*, Elena Rius (trad.), Edhasa, Barcelona.
- SAPPHIRE (1996): *Push*, Alfred A. Knopf, Nueva York. Edición en lengua española (1998): *Push*, Jesús Zulaika Goicoechea (trad.), Anagrama, Barcelona.
- SIERRA I FABRA, Jordi (1997): *Campos de fresas*, SM, Madrid.
- (1999): *Las chicas de alambre*, Santillana, Barcelona.
- SUSANN, Jacqueline [1966] (2015): *Valley of the Dolls*, Grove Atlantic, Nueva York. Edición en lengua española (2010): *El valle de las muñecas*, Manuel Herrero Molina (trad.), Quaterni, Madrid.
- TOOLE, John Kennedy [1980] (2011): *A Confederacy of Dunces*, Penguin, Londres. Edición en lengua española (1992): *La conjura de los necios*, J. M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez (trads.), Anagrama, Barcelona.
- WELDON, Fay (1967): *The Fat Woman's Joke*, Harper, Londres.
- WINTERSON, Jeanette (1987): *The Passion*, Random House, Londres. Edición en lengua española (2007): *La pasión*, Elena Rius (trad.), Lumen, Barcelona.
- (1989): *Sexing the Cherry*, Vintage, Londres. Edición en lengua española (1990): *Fruta prohibida*, Horacio González Trejo y Margarita Cavándoli (trads.), Edhasa, Barcelona.
- (1992): *Written on the Body*, Jonathan Cape, Londres. Edición en lengua española (1994): *Escrito en el cuerpo*, Encarna Castejón (trad.), Anagrama, Barcelona.
- (1997): *Gut Symmetries*, Granta Books, Londres. Edición en lengua española (1999): *Simetrías viscerales*, Àngels Gimeno (trad.), Edhasa, Barcelona.
- WOOLF, Virginia (1928) [2014]: *Orlando*, Penguin, Londres. Edición en lengua española (2003): *Orlando*, María Luisa Balseiro (trad.), Alianza Editorial, Madrid.

## **LITERATURA DEL SIGLO XXI**

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2013): *Americanah*, Alfred A. Knopf, Nueva York. Edición en lengua española (2014): *Americanah*, Carlos Milla Soler (trad.), Literatura Random House, Barcelona.
- BARBA, Andrés (2002): «Debilitamiento», en *La recta intención*, Anagrama, Barcelona.
- DÍAZ, Junot (2007): *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Riverhead, Nueva York. Edición en lengua española (2008): *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, Achy Obejas (trad.), Mondadori, Barcelona.
- EMSHWILLER, Carol (2004): *Carmen Dog*, Big Mouth House, Northampton.
- ETXEARRIA, Lucía (2003): *Una historia de amor como otra cualquiera*, Espasa-Calpe, Barcelona.
- (2004): *Un milagro en equilibrio*, Planeta, Barcelona.

- EUGENIDES, Jeffrey (2002): *Middlesex*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York. Edición en lengua española (2003): *Middlesex*, Benito Gómez Ibáñez (trad.), Anagrama, Barcelona.
- GARCÍA, Rodrigo (2000): «After Sun», en *Cenizas escogidas. Obras (1986-2009)*, La ña rota, Segovia, pp. 415-428.
- (2002): «La historia de Ronald, el payaso de McDonalds», en *Cenizas escogidas. Obras (1986-2009)*, La ña rota, Segovia, pp. 395-406.
- (2004): «Accidens. Matar para comer», en *Cenizas escogidas. Obras (1986-2009)*, La ña rota, Segovia, pp. 439-442.
- (2007): «Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada», en *Cenizas escogidas. Obras (1986-2009)*, La ña rota, Segovia, pp. 453-468.
- GUERRA, Wendy (2013): *Negra*, Anagrama, Barcelona.
- GUELFENBEIN, Carla (2002): *El revés del alma*, Alfaguara, Santiago de Chile.
- KANEHARA, Hitomi (2003): *蛇にピアス (Hebi ni piasu)*, Shūeisha, Tokio. Edición en lengua española (2005): *Serpientes y piercings*, Makiko Tsujimoto (trad.), Ediciones Emecé, Barcelona.
- LALANA, Fernando (2004): *La muerte del cisne*, Alfaguara, Barcelona.
- LIDDELL, Angélica (2004): *Tríptico de la aflicción* («El matrimonio Palavrakis», «Once Upon a Time in West Asphixia o los hijos mirando al cielo», «Hysterica passio»), en *Acotaciones*, vol. 1, nº 12, pp.67-170.
- (2005): *Mi relación con la comida*, SGAE Fundación Autor, Madrid.
- NETTEL, Guadalupe (2006): *El huésped*, Anagrama, Barcelona.
- (2001): *El cuerpo en que nací*, Anagrama, Barcelona.
- (2008): *Pétalos y otras historias incómodas*, Anagrama, Barcelona.
- (2013): *El matrimonio de los peces rojos*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2014): *Después del invierno*, Anagrama, Barcelona.
- NOTHOMB, Amélie (2004): *Biographie de le faim*, Albin Michel, París. Edición en lengua española (2006): *Biografía del hambre*, Sergi Pàmies (trad.), Anagrama, Barcelona.
- PALAHNIUK, Chuck (2001): *Choke*, Doubleday, Nueva York. Edición en lengua española (2001): *Asfixia*, Javier Calvo (trad.), Mondadori, Barcelona.
- PUÉRTOLAS, Soledad (2005): *Historia de un abrigo*, Anagrama, Barcelona.
- RIPPOLL, Laila (2009): «Un hueso de pollo», en *Restos*, en *Primer Acto*, nº 330, pp.126-128.
- SHRIVER, Lionel (2013): *Big Brother*, Harper, Londres. Edición en lengua española (2014): *Big Brother*, Daniel Najmías Bentolila (trad.), Anagrama, Barcelona.
- VIGAN, Delphine de (2001): *Jours sans faim*, Éditions Grasset, París. Edición en lengua española (2013): *Días sin hambre*, Javier Albiñana Serrain (trad.), Anagrama, Barcelona.
- WHITEHOUSE, David (2011): *Bed*, Canongate, Edimburgo. Edición en lengua española (2012): *Cama*, Rubén Martín Giráldez (trad.), Libros del Silencio, Barcelona.
- YANAGIHARA, Hanya (2015): *A Little Life*, Doubleday, Nueva York.

## **OTROS**

- CAPARRÓS, Martín (2015): *El Hambre*, Anagrama, Barcelona.
- SOLEY-BELTRAN, Patricia (2015): *¡Divinas!: Modelos, poder y mentiras*, Anagrama, Barcelona.

## ANEXO II. Anuncios publicitarios que muestran el asedio corporal femenino en diferentes épocas.

La siguiente muestra de anuncios publicitarios ejemplifica la influencia que tienen los medios de masas —televisión, radio, internet, redes sociales, cine, publicidad o revistas femeninas entre muchos otros— en el cuerpo de la mujer. Puede observarse cómo, con el paso del tiempo, los cánones estéticos han modificado y construido nuevos parámetros sociales: de venerar a una mujer voluminosa y curvilínea —que hoy en día sería considerada como «modelo de tallas grandes»—, se ha pasado a admirar a una mujer mucho más delgada y esbelta. Además, se revela un evidente sexismo en los diferentes mensajes que acompañan a las fotografías. Lo que nunca evoluciona es el objetivo: imponer la belleza a la mujer.

**HOW DO YOU LOOK IN YOUR BATHING SUIT**

**SKINNY? THOUSANDS GAIN 10 TO 25 POUNDS THIS QUICK EASY WAY**

**Read how thin, tired-out, nervous, rundown people have gained health and strength—quick!**

Are you ashamed to be seen in a bathing suit, because you're too skinny and scrawny-looking? Are you often tired, nervous—unable to eat and sleep properly? Then here's wonderful news! Thousands of skinny, rundown men and women have gained 10 to 25 pounds and new pep—the women naturally alluring curves and new popularity—with this scientific vitamin-rich formula, Ironized Yeast.

**Why it builds up so quick**  
Scientists have discovered that countless people are thin and rundown—tired, cranky, washed-out—only because they don't get enough Vitamin B and iron from their daily food. Without enough of these vital elements you may lack appetite and not get the most body-building good out of what you eat. Now you get these exact missing elements in these marvelous little Ironized Yeast tablets. No wonder, then, that they have helped thousands of people who needed these elements to gain new naturally attractive pounds, new health and pep, new popularity and success—often in just a few weeks!

**Try them without risking a cent**  
Get Ironized Yeast tablets from your drug-gist today. If with the first package you don't eat better and FEEL better, with much more strength and pep—if you're not convinced that Ironized Yeast will give you the normally attractive flesh, new energy and life you've longed for, the price of this first package promptly refunded.

**Special offer!**  
To start thousands building up their health right away, we make this special offer. Purchase a package of Ironized Yeast tablets at once, cut out the seal on the box and mail it to us with a clipping of this paragraph. We will send you a fascinating new book on health, "New Facts About Your Body." However, results with the first package—no money refunded. At all drug-gists. Ironized Yeast Co., Inc., Dept. 282, Atlanta, Ga.

**TUNE IN ON THE GOOD WILL HOUR**, every Sunday Evening. See your local paper for time and station.

**Gains 11 lbs. New Pep. Now Has All The Dates She Wants**  
"When you're skinny, pale and scrawny-looking, the fellows hardly look at you. I tried everything, but no good until I got Ironized Yeast. Soon I felt a lot better. In 4 weeks I gained 11 pounds. Now I have all the dates I want."  
Ella Crain, Lenoir, S. C.

**No Longer a Scorned Scarecrow. Gains 14 lbs. in 5 Weeks**  
"It's no fun to have everybody laugh- ing at you and calling you scarecrow. I was so skinny I didn't want to go out. Finally, I tried IRONIZED YEAST. In five weeks I gained 14 lbs. Now I go out regularly and have good times."  
Ivris Eckard, Barbours, O.

Fig. 1. Comparativa entre un cuerpo femenino delgado y uno curvilíneo. Se propone a la mujer cambiar su peso con el fin de resultar agradable a la vista de los hombres en un espacio abierto —en este caso concreto, la playa, puesto que el cuerpo queda descubierto casi por completo—. Fuente: Página web de la Universidad de Lingnan, disponible en <http://www.ln.edu.hk/eng/genres/intertextuality.php> [09/07/2015]

**IF MEN "HATE THE SIGHT OF YOU" — READ THIS —**

LET'S BEAT IT— HERE COMES THAT SKINNY DAME

1

MEN HATE THE SIGHT OF ME, I'M SO SKINNY. I'M GOING TO TRY IRONIZED YEAST

2

YOU'RE GORGEOUS SINCE YOU'VE GAINED WEIGHT!

3

A FEW WEEKS LATER

**THOUSANDS OF SKINNY GIRLS GAIN 10 TO 20 LBS.— QUICK!**

Fig. 2. Anuncio de píldoras de levadura de hierro. Una mujer propone a las demás subir de peso para evitar que los hombres no se horroricen —literalmente, «hate the sight of you»—. La levadura de hierro fue una moda pasajera entre las mujeres de los años treinta del siglo XX. Su uso aseguraba ganar peso en un corto período de tiempo, y, además de sus propiedades enriquecedoras, también afirmaba purificar la piel, embellecer el rostro, ayudar a la indigestión y aliviar el estreñimiento. Fuente: <<http://imgur.com/gallery/bUaWKsC>> [09/07/2015]

**MEN  
WOULDN'T  
LOOK AT ME  
WHEN I WAS  
SKINNY**

**but...**  
**Since I Gained 10 Pounds  
This New, Easy Way  
I Have All the Dates I Want**

**N**OW there's no need to be "skinny" and friend-  
less, even if you never could gain an ounce  
before. Here's a new, easy treatment that is giving  
thousands attractive flesh—in just a few weeks!

Doctors for years have prescribed yeast to build  
up health. But now, with this new yeast discovery  
in little tablets, you can get far greater tonic re-  
sults—regain health, and also put on pounds of firm  
flesh, enticing curves—and in a far shorter time.

Not only are thousands quickly gaining beauty-  
bringing pounds, but also clear skin, freedom  
from indigestion and constipation, new pep.

**Concentrated 7 times**

This amazing new product, Ironized Yeast, is  
made from specially cultured brewers' ale yeast  
imported from Europe—the richest yeast known  
—which by a new process is concentrated 7 times  
—made 7 times more powerful.

But that is not all! This super-rich yeast is iron-  
ized with 3 special kinds of iron which strengthen  
the blood, add energy.

Day after day, as you take Ironized Yeast table-  
ts, watch flat chest develop, skinny limbs round  
out attractively. Skin clears to beauty, new health  
comes—you're an entirely new person.

**Results guaranteed**

No matter how skinny and weak you may be, or  
how long you have been that way, this marvelous  
new Ironized Yeast should build you up in a few  
short weeks as it has thousands. If you are not  
delighted with the results of the very first pack-  
age, your money will be instantly refunded.

**Special FREE offer!**

To start you building up your health right away,  
we make this absolutely FREE offer. Purchase a  
package of Ironized Yeast tablets at once, cut out  
the seal on the box and mail it to us with a clip-  
ping of this paragraph. We will send you a fasci-  
nating new book on health, "New Facts About Your  
Body," by a well-known authority. Remember, re-  
sults are guaranteed with the very first package—  
or money refunded. At all druggists, Ironized Yeast  
Co., Inc., Dept. 258, Atlanta, Ga.

Printed by professional artist

Fig. 3. Anuncio de levadura de hierro. En este caso, la mujer, en tacones y traje de baño, declara haber sido ignorada por los hombres cuando era delgada. Sin embargo, gracias al uso de la novedosa levadura, consiguió ganar más de cuatro kilos y medio y ahora consigue todas las citas que desea. Se evidencia, por tanto, el objetivo de ser una mujer atractiva: llamar la atención de los hombres para, con toda probabilidad, lograr un matrimonio sostenido gracias a la figura arquetípica del ama de casa. Fuente: Elaboración propia a partir del anuncio recogido en el artículo «'Add 5lb of Solid Flesh in a Week! The Vintage Adds Promoting Weight GAIN», en *Daily Mail*, 30 de noviembre de 2014, disponible en <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2067821/Add-5lb-solid-flesh-week-The-vintage-ads-promoting-weight-GAIN.html>> [09/07/2015]

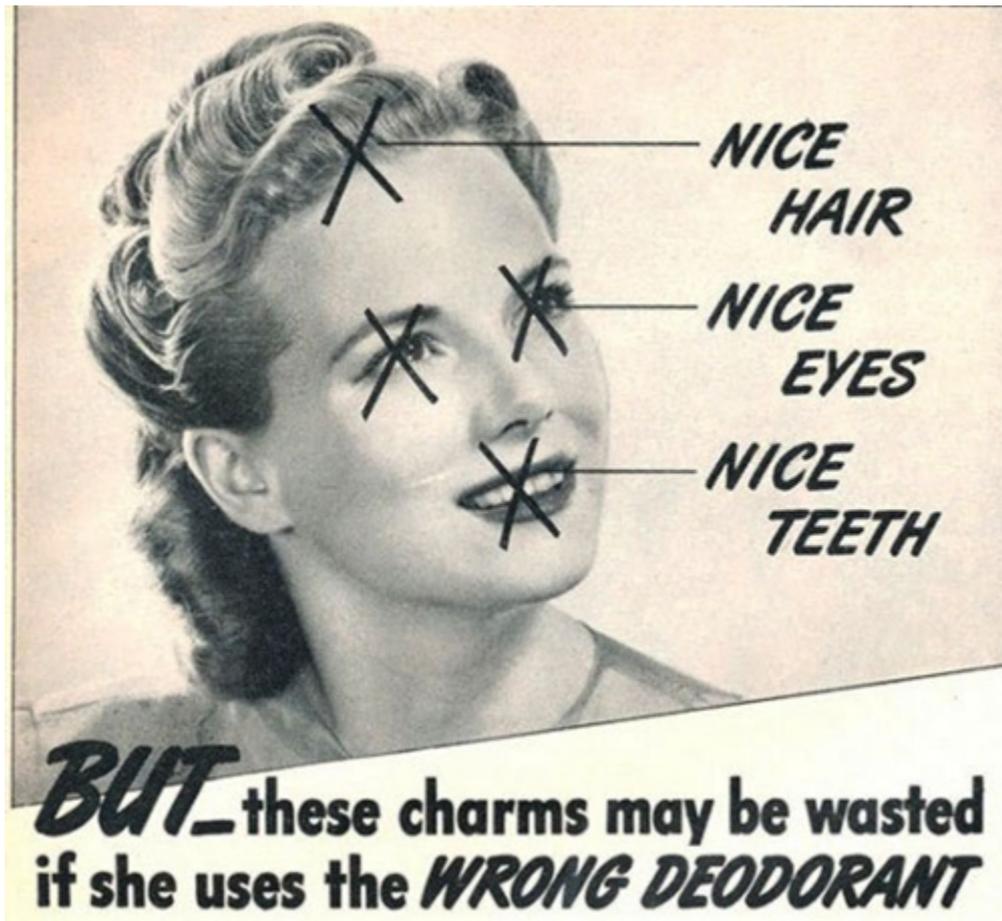


Fig. 4. Publicidad informativa acerca del uso del desodorante femenino Odorono®. El anuncio pone de relieve que una mujer puede tener un rostro perfecto —«nice hair», «nice eyes», «nice teeth»—, pero no debe olvidarse de la higiene: «these charms may be wasted if she uses the WRONG DEODORANT» — literalmente, «estos encantos pueden echarse a perder si ella usa el DESODORANTE INAPROPIADO»—. Fuente: Elaboración propia a partir del anuncio recogido en *Life*, vol. 14, nº 5, 1 de febrero de 1943, Nueva York, pp. 102.

## Woman Invents Dimple Machine



This is the dimple invention. When worn over the cheeks two knobs soon make a fine set of dimples.

**D**IMPLES are now made to order! These aids to beauty can be produced as the result of a new invention by Isabella Gilbert of Rochester, N. Y. The device consists of a face-fitting spring carrying two tiny knobs which press into the cheeks.

Fig. 5. «Mujer inventa máquina de hoyuelos». La preocupación por conseguir la máxima belleza facial condujo a muchas mujeres a probar todo tipo de artilugios. En este caso, se trata de un breve artículo que recoge la noticia de la invención de la máquina de hoyuelos —en teoría, además, gracias a una mujer—. Es un invento que consiste, básicamente, en la inserción de dos ganchos en las mejillas que ejercen presión y crean una muesca que semeja los deseados hoyuelos. Fuente: Elaboración propia a partir del artículo «Dimple Machines, Glamour Bonnets, and Pinpointed Flaw Detection», en *The Atlantic*, 3 de octubre de 2012, disponible en <http://www.theatlantic.com/health/archive/2012/10/dimple-machines-glamour-bonnets-and-pinpointed-flaw-detection/263184/> [09/07/2015]

“Any protein cereal helps keep you the same size  
...as long as it's  
**Post Grape-Nuts**”



Like mother, like daughter—when both keep trim with Grape-Nuts.  
It's the most highly concentrated protein cereal—30% more protein  
per spoonful. And what a flavor—so different, so nut-like. You'll like it.



**"ALL POST CEREALS HAPPEN TO BE  
JUST A LITTLE BIT BETTER"**

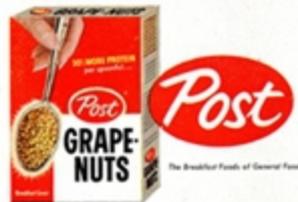


Fig. 6. Campaña publicitaria de la compañía de cereales Post®, donde la madre le muestra a la hija cómo —y con qué— debe alimentarse —en este caso, proteínas integrales— para conseguir su figura. La obsesión por la estética delgada, así como la preocupación por la vestimenta, el maquillaje o las joyas se transmite de unas generaciones a otras, como puede apreciarse en la imagen. Elaboración propia a partir del anuncio recogido en el artículo «17 Ridiculously Sexist Vintage Ads», en *BuzzFeed*, 4 de marzo de 2014, disponible en <<http://www.buzzfeed.com/briangalindo/17-ridiculously-sexist-vintage-ads>> [09/07/2015]

# Anatomy of a parking system

The diagram shows a woman's body with various parts labeled as components of a parking system:

- Fee calculator (head)
- Pre-set cash register (right shoulder)
- Directional indicator (left shoulder)
- Area illumination & directional signs (right arm)
- Fee indicator (left arm)
- Parking monitor controller (torso)
- Parking gates (token, coin, ticket or card-key operated) (right hip)
- Articulated gate arms (left hip)
- Securit-Cards inserter (left leg)
- Ticket dispenser & coin/token acceptor (right leg)
- Directo-Forcer (left foot)
- Vehicle detectors (right foot)

Beautifully put together... here's a parking control system complete with every component you need. It's flexible, rugged, durable and economical – top to bottom. Simple to operate and easy to maintain. For more information on our system (or any part you're interested in), write:

## Cardkey Systems

*from Progressive Architecture, submitted by Virginia Hill, Marblehead, Mass.*

Fig. 7. «Anatomía de un sistema de aparcamiento». El anuncio muestra una comparativa entre la facilidad del sistema de aparcamiento que publicita Cardkey Systems® y la anatomía femenina. El pie de imagen lo resume: «Ensamblado a la perfección... te presentamos un sistema de control de aparcamiento con todos los componentes que necesitas. Es flexible, resistente, durable y económico, de arriba abajo. Simple de operar y sencillo de mantener. Para más información sobre nuestro sistema (o sobre cualquier otra cuestión en la que esté interesado), escriba a Cardkey Systems». Es notable el cambio físico en la corporalidad femenina; se presenta a una mujer esbelta, en ropa interior y claramente adscrita a los nuevos cánones de belleza de los años noventa. Fuente: Elaboración propia a partir del anuncio recogido en el artículo «17 Ridiculously Sexist Vintage Ads», en *BuzzFeed*, 4 de marzo de 2014, disponible en <<http://www.buzzfeed.com/briangalindo/17-ridiculously-sexist-vintage-ads>> [09/07/2015]

This is no shape  
for a girl.

**That's why Warner's makes the Concentrate girdle and the Little Fibber bra.**

Girls with too much bottom and too little top: Warner's® can reshape you.

We reshape you on the bottom with the Concentrate girdle: Its all-around panels do more for you than a little girdle (they're lined up to help you where you need help most), yet Concentrate doesn't squash you like a heavy girdle.

We reshape your top with the Little Fibber bra. The super-soft fiberfill lining doesn't make a big production out of you. It rounds out your bosom just enough to go with your trimmed-down hips. All of a sudden, you've got a proportioned body, and your clothes fit better. Warner's calls this a Body-Do.™ You can get fitted for one in any good store.

A BODY-DO FOR THE AVERAGE PEAR: THE LITTLE FIBBER™ CONTOUR BRA, \$1. THE CONCENTRATE™ GIRDLÉ, \$12. WARNER SLIMWEAR-LINGERIE, A DIVISION OF THE WARNER BROTHERS COMPANY

Fig. 8. Una campaña —ciertamente mucho más agresiva— donde se anuncian una faja liporeductora y un sostén moldeador. El eslogan afirma: «Esta no es la forma que debe tener una chica», sugiriendo que con su producto podrá obtenerse una figura mucho más concordante con los patrones estéticos del momento. Fuente: Elaboración propia a partir del anuncio recogido en KIRK, Gwyn y OKAZAWA-REY, Margo (2010): *Women's Lives. Multicultural Perspectives*, McGrawHill, Nueva York, p. 208.



Fig. 9. Campaña de Pamela Anderson para PETA —People for the Ethical Treatment of Animals—. En julio de 2010, la famosa actriz canadiense colaboró con la asociación animalista para concienciar a la sociedad de que todos los animales tienen las mismas partes anatómicas —una afirmación no muy acertada— y promover la cultura vegetariana para reducir el consumo de carne. Curiosamente, el cuerpo de Anderson se muestra marcado tal y como imaginaba Marian, la protagonista de *The Edible Woman*. Asimismo, la modelo es conocida por sus numerosas cirugías plásticas y, en el anuncio, es evidente el uso de Photoshop®. La campaña fue censurada en Canadá debido a su fuerte componente sexista. Fuente: Elaboración propia a partir del anuncio recogido en el artículo «Pamela Anderson Shows That All Animals Have the Same Parts», en *PETA*, julio de 2010, disponible en <<https://secure.peta.org/site/Advocacy?cmd=display&page=UserAction&id=3205>> [09/07/2015]



Fig. 10. En 2012, Jean-Paul Gaultier, con su siempre extravagante y provocadora perspectiva, consiguió convertir la marca Coca-Cola® en objeto de deseo. La botella en versión masculina, que, además, representa el día, se inspiró en un estilo náutico y casual en tonos blancos y azules. Las dos versiones femeninas, que pretenden evocar la noche, tienen un diseño *pin-up vintage*, con sendos corsés que realzan sensualmente las curvas de la mujer; utilizando un color carne con el fin de identificar las botellas con cuerpos femeninos. Para la promoción se contrató a dos modelos que desfilaron por las capitales de los principales países del mundo exhibiendo su cuerpo desnudo: a pesar de que en la imagen pueda parecer que están vestidas, la marca decidió optar por el *body painting* o pintura corporal. La única «prenda» que las viste es el calzado, unos vertiginosos zapatos de tacón. La famosa marca de refrescos ya había contado anteriormente con otros diseñadores, artistas o cantantes para diseñar sus ediciones limitadas: Sonia Rykiel (2008), Justice (2009), Mika (2010), Karl Lagerfeld (2010), Daft Punk (2011) o David Guetta (2012). Fuente: Elaboración propia a partir del artículo «Inside Diet Coke's Latest Makeover by Jean-Paul Gaultier», en *Coca-Cola Company*, 3 de enero de 2013, disponible en <<http://www.coca-colacompany.com/coca-cola-unbottled/inside-diet-cokes-latest-makeover-by-jean-paul-gaultier>> [09/07/2015]