



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Las dinámicas de poder en la sexualidad a través de la obra de Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020)

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Autora: Lucía Lugaresi Palomares

Tutor: Arturo Casas Vales

Curso 2024-2025



FACULTADE DE FILOLOXÍA

**Las dinámicas de poder en la sexualidad a través de la obra de
Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020)**

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Autora: Lucía Lugaresi Palomares

Tutor: Arturo Casas Vales

Curso 2024-2025

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2024/2025

APELIDOS E NOME:	Lugaresi Palomares, Lucía
GRAO EN:	Lingua e literatura españolas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Casas Vales, Arturo
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Socioloxía da literatura e da cultura

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Las dinámicas de poder en la sexualidad a través de la obra de Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020)

Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]: Sara Mesa (1976) es una autora española cuyas obras se caracterizan por indagar a través de espacios cotidianos y personajes presuntamente sencillos en la complejidad humana. En sus novelas *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020) las dinámicas de poder constituyen un núcleo fundamental y son apreciables en las relaciones interpersonales y sexuales de los personajes, demostrando que existen jerarquías que afectan a los individuos y a sus vínculos.

En este trabajo se pretende realizar un análisis literario de dichas obras contemporáneas, estudiando la forma en la que estas reflejan la complejidad de la sexualidad, especialmente femenina, y de concepciones como ‘consentimiento’ y ‘deseo’, sin ignorar las relaciones de poder que se establecen en estos contextos. Se realizará, por lo tanto, un estudio de los personajes y sus relaciones, además de analizar fragmentos concretos que expongan estas problemáticas. Asimismo, se examinará la recepción de las obras por parte de los lectores con el fin de concluir si estas formas de violencia son identificadas por el público o, por el contrario, son naturalizadas e interpretadas erróneamente.

Mediante el estudio de todos estos elementos, este trabajo busca evidenciar el papel de la literatura como prueba de la existencia de problemáticas sociales actuales asociadas al sexo, la violencia y el poder.

Santiago de Compostela, 10 de abril de 2025.

Las dinámicas de poder en la sexualidad a través de la obra de Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020) / As dinâmicas de poder na sexualidade a través da obra de Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) e *Un amor* (2020) / The dynamics of power in sexuality through the work of Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) and *Un amor* (2020).

Resumen:

Sara Mesa (1976) es una autora española cuyas obras se caracterizan por indagar a través de espacios cotidianos y personajes presuntamente sencillos en la complejidad humana. En sus novelas *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020) las dinámicas de poder constituyen un núcleo fundamental y son apreciables en las relaciones interpersonales y sexuales de los personajes, demostrando que existen jerarquías que afectan a los individuos y a sus vínculos.

En este trabajo se pretende realizar un análisis literario de dichas obras contemporáneas, estudiando la forma en la que estas reflejan la complejidad de la sexualidad, especialmente femenina, y de concepciones como ‘consentimiento’ y ‘deseo’, sin ignorar las relaciones de poder que se establecen en estos contextos. Se realizará, por lo tanto, un estudio de los personajes y sus relaciones, además de analizar fragmentos concretos que expongan estas problemáticas. Asimismo, se examinará la recepción de las obras por parte de los lectores con el fin de concluir si estas formas de violencia son identificadas por el público o, por el contrario, son naturalizadas e interpretadas erróneamente.

Mediante el estudio de todos estos elementos, este trabajo busca evidenciar el papel de la literatura como prueba de la existencia de problemáticas sociales actuales asociadas al sexo, la violencia y el poder.

Palabras clave: poder, deseo, culpa, género, feminismo, sexualidad, consentimiento, social, literatura contemporánea.

Yo, Lucía Lugaresi Palomares, estudiante del Grado en Lengua y Literatura Españolas de la Facultade de Filoloxía de Santiago de Compostela, declaro que este trabajo es de mi autoría y las fuentes empleadas han sido debidamente citadas.

Santiago de Compostela, 11 de junio de 2025

Índice

1. Introducción	6
2. Marco teórico	7
3. Sara Mesa: <i>Cicatriz</i> (2015) y <i>Un amor</i> (2020)	19
4. Análisis de <i>Cicatriz</i>	23
4.1. Los personajes.....	23
4.1.1. Sonia	23
4.1.2. Knut.....	24
4.1.3. Otros personajes.....	26
4.2. Relaciones entre personajes	26
4.2.1. Personajes femeninos con masculinos	27
4.2.2. Personajes femeninos con femeninos	30
4.2.3. Personajes masculinos con masculinos.....	31
4.3. Interpretación de fragmento significativo.....	31
5. Análisis de <i>Un amor</i>	34
5.1. Los personajes.....	34
5.1.1. Nat.....	34
5.1.2. Andreas	36
5.1.3. Píter.....	37
5.1.4. Casero	38
5.1.5. Otros personajes.....	38
5.2. Relaciones entre personajes	39
5.2.1. Personajes femeninos con masculinos	39
5.2.2. Personajes femeninos con femeninos	43
5.2.3. Personajes masculinos con masculinos.....	43
5.3. Interpretación de fragmento significativo.....	44
6. Recepción: interpretación de las obras por parte de los lectores	48
6.1. <i>Cicatriz</i>	48
6.2. <i>Un amor</i>	49
7. Conclusiones.....	52
Referencias.....	54

1. Introducción

La sociocrítica considera la literatura un espacio óptimo para la exploración de las relaciones humanas al entender el texto como un producto cultural en el que se inscriben conflictos, ideologías y estructuras de poder. Desde esta perspectiva, las narrativas que representan vínculos sexoafectivos reproducen estructuras jerárquicas, ofreciendo una refracción de la realidad social. Por ello, resulta pertinente realizar un análisis literario centrado en exponer cómo ciertas obras contemporáneas representan dinámicas de poder asociadas a la sexualidad.

Este trabajo propone una lectura de las novelas *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020) de Sara Mesa desde una perspectiva feminista, prestando especial atención a enfoques que interpretan la sexualidad como un terreno de disputa simbólica. Se parte de la convicción de que las relaciones que implican sexualidad nunca están exentas de contexto, y que la noción de consentimiento no agota la complejidad de estas experiencias. Teniendo esto en cuenta, se analizará cómo los personajes y los vínculos que estos entablan en ambas novelas revelan formas de violencia simbólica, coerción afectiva y subordinación estructural.

Además del análisis literario, el trabajo se complementa con una reflexión sobre la recepción lectora de ambas novelas con el fin de identificar si los lectores son conscientes de las dinámicas de poder en las que los personajes se ven inmersos o si, por el contrario, realizan interpretaciones que reproducen mecanismos sociales de dominación femenina.

En definitiva, en este trabajo se pretende indagar en narrativas contemporáneas con el fin de reflexionar sobre la representación de dinámicas de poder en la sexualidad, para concluir si existe una refracción en la literatura de una sociedad actual opresiva con la sexualidad femenina.

2. Marco teórico

La literatura se interesa por la vida social y el sistema de relaciones entre individuos, por ello, una de las labores de la sociología de la literatura consiste en estudiar el hecho literario como hecho social (Sapiro 2016, 20). Concretamente, la sociocrítica es la encargada de estudiar «la relación entre la literatura y la dimensión simbólica de la sociedad, las cualidades específicas de los discursos literarios y la idiosincrasia del dialogo que se establece entre textos literarios y textos sociales» (Pulido Tirado 2010, 85). Además, Nancy Fraser considera importante que el feminismo desarrolle una teoría del discurso propia con el fin de investigar «cómo se construyen las identidades sociales de las personas y cómo se modifican con el transcurso del tiempo» (Fraser 1997, 202). Así, mediante el análisis de expresiones artísticas se pueden comprender las dinámicas de poder, las desigualdades, las normas de género, las relaciones de clase y las ideologías predominantes en la sociedad y se facilita el análisis de las actitudes colectivas y las transformaciones culturales.

Es interesante considerar las teorías de género como una pieza relevante del estudio de la sociología de la literatura, al poder encontrar las estructuras que envuelven y codifican el concepto de género y las problemáticas asociadas a este, presentes en el ámbito literario. Las teorías de género tienen un referente fundamental en los estudios de la filósofa americana Judith Butler, quien, desde el feminismo postestructuralista, entiende el género como un conjunto de actos repetitivos y no como una identidad innata. Butler considera que «el género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser» (Butler 2007, 98).

Partiendo de la idea de que el género es meramente performativo y no una identidad innata, autoras como Catharine MacKinnon matizan que el género no es una simple construcción distintiva entre ‘femenino’ y ‘masculino’, sino que es una construcción creada de forma jerárquica, entendiendo que «[...] la relación social entre los sexos está organizada de modo tal que los hombres puedan dominar y las mujeres deban someterse» (MacKinnon 2018, 16). Así, sostiene que considerar el género como una diferencia horizontal «[...] significa tratarlo como una distinción bipolar en la que cada polo se define en contraste con el otro por atributos intrínsecos opuestos» (MacKinnon 2018, 16-17), siendo esta una perspectiva que «[...] ayuda a mantener en su lugar la realidad de la dominación masculina» (MacKinnon 2018, 17). Por lo tanto, la autora defiende una ontología en la que el hombre es sujeto y se encuentra

en una posición de poder, mientras la mujer se forma como ‘no-sujeto’, elaborándose esta construcción desde el deseo del hombre, pues MacKinnon considera que el contenido de la feminidad reside en la opresión sexual y que la relación de dominación entre hombres y mujeres está estrechamente relacionada con la concepción social del sexo, afirmando que «todas las maneras en las que las mujeres somos suprimidas y dominadas —resignadas, invadidas, violadas, objetificadas— se reconocen como lo que el sexo es para las mujeres y como el significado y el contenido de la feminidad» (MacKinnon 2018, 20).

Sin embargo, aunque MacKinnon matice que las relaciones de poder en el sexo están asociadas a la construcción del género, ella no es la primera en considerar que el sexo está estrechamente relacionado con las dinámicas de poder. Antes que ella, Michel Foucault ya reflexionaba sobre esto en su obra *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber*, en la que afirma que:

En las relaciones de poder, la sexualidad no es un elemento más inerte, sino, más bien, uno de los que están dotados de mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias (Foucault 2006, 109).

Con todo, cuando estos autores comentan el poder que envuelve la sexualidad no se refieren exclusivamente a las relaciones de dominación o sumisión que se pueden apreciar en el acto sexual *per se*, sino a la concepción social de la sexualidad asociada al género masculino frente al femenino. Para realizar un análisis profundo en este sentido, es preciso tener en cuenta la codificación del honor para cada uno de estos géneros. Mithu M. Sanyal reflexiona sobre esto en su obra *Violación: Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo*, en la que se retrotrae a la Edad Media para explicar la evolución del concepto de honor desde la antigüedad:

El honor de un hombre se negociaba en la esfera pública, en concreto, en el campo de batalla o en el trabajo. Por ello, en la Edad Media había profesiones honorables y otras deshonrosas, que no tenían nada que ver con consideraciones éticas (Sanyal 2018, 67).

Opone, entonces, las consideraciones sobre el honor del hombre a las consideraciones sobre el honor de la mujer, entendiendo que «el honor de las mujeres, en cambio se encontraba en su cuerpo, en su virginidad o en su estado como esposa o viuda honorable» (Sanyal 2018, 67). Profundiza en esta idea a través de la leyenda de Lucrecia, personaje de la Antigua Roma, que afirmaba preferir morir antes que ser infiel mientras la intentaban forzar para mantener relaciones sexuales. Según Sanyal, las exclamaciones de Lucrecia se traducirían a «prefiero morir a ser deshonrosa» (Sanyal 2018, 68). Tras estas negativas de la joven, el relato continúa:

De modo que él la amenazó no solo con matarla a ella, sino también a un esclavo al que colocó desnudo junto a ella, le advirtió de que después de matarlos iría a ver a su marido y le diría que los había pillado in fraganti, de modo que acabaría perdiendo su honor de todos modos. Al no ver ninguna escapatoria, Lucrecia cedió a los deseos de Sexto, quien la violó [...]. Tras el acto en cuestión, Lucrecia llamó a su marido y a su padre. Les explicó lo que había hecho Sexto y que había tomado la decisión de quitarse la vida. Los hombres le imploraron que no lo hiciera, pero ella manifestó que quería estar segura de que ninguna mujer infiel recurriera a su ejemplo para escapar al castigo merecido y se atravesó el corazón con un puñal (Sanyal 2018, 68).

El discurso de Lucrecia expone el fin didáctico de esta historia. «El objetivo era mostrar que Lucrecia había perdido su honor después de ser violada y solo había una manera de recuperarlo, librándose de su cuerpo deshonorado» (Sanyal 2018, 68-69). Para Sanyal, la violación es en sí el robo al honor de una mujer. «Que el problema central de una violación fuese el robo del honor de una mujer no es una interpretación tendenciosa escogida de entre relatos históricos y mitológicos, es literalmente el significado del término *violación*» (Sanyal 2018, 72).

Aunque el concepto de honra haya mutado mucho desde la antigüedad hasta la actualidad, sigue existiendo y «desempeña un papel crucial en los casos de violación» (Sanyal 2018, 85). Sin embargo, Sanyal considera que este término ha sido intercambiado por otros como ‘virginidad’. «Aunque ya no hablemos de la honra cuando nos referimos a la violación, la virginidad sigue desempeñando un papel preponderante» (Sanyal 2018, 73).

Así, hoy día, muchos juicios por violaciones giran en torno a la víctima, su ‘honor’ y su deseo en lugar de centrarse en los hechos en sí, buscando probarla como mujer deshonorada previo al acto, para así demostrar que lo acontecido no supuso una humillación o una pérdida del honor y, por lo tanto, consistiría en sexo corriente, que no alcanza los requisitos precisos para considerarse agresión. En *El buen sexo mañana: Mujer y deseo en la era del consentimiento*, Katherine Angel expone la existencia de un prototipo de víctima perfecto para conseguir una condena para el agresor.

La víctima ideal, como ha expresado un prominente abogado británico, “es preferiblemente inexperta o, al menos, respetable”. La evidencia de que una mujer ha usado aplicaciones como Tinder para encontrar parejas sexuales puede esgrimirse en su contra en un juicio, aunque sea irrelevante para los alegatos ante el tribunal, y la predisposición de una mujer para mantener relaciones sexuales esporádicas con un desconocido a menudo pesa mucho durante el juicio (Angel 2021, 24-25).

Para completar su argumentación, Angel menciona lo sucedido en el juicio del futbolista galés Ched Evans por violación en el año 2016:

La revisión del juicio ponderaba pruebas que el Tribunal de Apelación había juzgado relevantes, pruebas proporcionadas por otros hombres que declararon que ella tenía predilección por el «sexo “fuera de lo común”» (Angel 2021, 25).

En estas declaraciones se aludía a prácticas sexuales de la víctima no relacionadas con la violación que se denunciaba, señalando sus ‘muestras de placer’ en otros contextos como argumentos en contra de la agresión que había vivido. Por lo tanto, se puede apreciar cómo el deseo y el pasado sexual pueden ser usados para categorizar a la víctima como ‘deshonrosa’ y para invalidar la violencia sexual sufrida.

Casos similares podemos encontrar en España, donde, en los sanfermines de 2008, Nagore Laffage fue violada y asesinada por José Diego Yllanes Vizcay. En el juicio, la madre de Nagore, Asun, fue citada para declarar teniendo que responder preguntas sobre su hija. Una de estas preguntas fue si Nagore era ‘ligona’. Ante lo que Asun, se pregunta «¿A quién estaban juzgando en ese juicio? ¿Qué tenía que ver eso con que la mataran?» (Gabilondo 2017).

Otro caso de gran relevancia mediática fue el de La Manada, que también tuvo lugar en unos sanfermines, pero esta vez en 2016. En él, una joven de dieciocho años fue violada en un portal por un grupo de hombres.

Cinco hombres que, en su grupo de Whatsapp, se hacían llamar a sí mismos La Manada, condujeron hasta un portal a una chica de dieciocho años, realizaron con ella diferentes actos sexuales y lo grabaron con sus móviles. Después de robarle el móvil de ella, la dejaron en dicho portal. Y, como si esto no fuese suficiente, a partir de aquí se dedicaron a alardear en Whatsapp de lo que habían hecho y postear fotos y vídeos del hecho. En abril de 2018, cada uno de ellos fue sentenciado a nueve años de cárcel. Así que ¿por qué la gente seguía indignada? Pues porque el veredicto no se había basado en un delito de violación, sino en uno de menor gravedad, el abuso. Esto tiene que ver sobre todo con la ley española —es necesario que haya violencia para clasificar un ataque como violación, y la víctima de La Manada había tenido demasiado miedo como para defenderse—» (Sanyal 2018, 231).

Sanyal, habla, a raíz de este crimen, sobre la necesidad de resistirse forzosamente a la violación, no solo como una prueba de la existencia de la violación, sino como evidencia del honor de la víctima «era la fuerza por parte de la víctima la que más interesaba a la ley, porque su honor se medía según su resistencia» (Sanyal 2018, 88).

Asimismo, MacKinnon habla de la oposición entre resistencia y coacción, explicando que para que se crea a las víctimas en los juzgados e incluso para que ellas mismas reconozcan lo que les ha sucedido, deben ser lo ‘suficientemente coaccionadas’ como para que el acto supere la categoría de ‘sexo’ y se considere violación. Según MacKinnon, la labor de una víctima de violación en un juicio consiste en probar que lo sucedido no fue coito. «Tiene que demostrar que se utilizó la fuerza y que ella se resistió» (MacKinnon 2018, 130).

En realidad, los límites entre sexo y violación son mucho más difusos de lo que parece, la presencia de violencia no parece una señal inequívoca distintiva de una agresión sexual, pues podemos ver cómo agresiones grupales e incluso violentas son cuestionadas en los juzgados. Además, si atendemos a la industria pornográfica veremos que «el 88,2% de las escenas pornográficas contiene violencia física o verbal contra las mujeres» (Instituto Vasco de la Mujer 2023) y este producto tiene un consumo muy elevado, especialmente entre la gente joven, pues «7 de cada 10 adolescentes consumen pornografía de forma regular en España» (Ministerio de Justicia, 2024). Por lo tanto, el elevado consumo de violencia erotizada a través de la pornografía, en la que el sexo, aunque violento, es presentado como algo que la mujer consiente y disfruta y, por ende, no es entendido como una violación; hace difícil categorizar un hecho como violación, como algo distinto al sexo, solo porque sea violento. Por ello, la presencia de resistencia explícita es requerida en muchos juicios como signo inequívoco de que hubo una agresión sexual, pero parece ser que no es suficiente probar la existencia de rechazo, pues en estos mismos juicios existe un interés en saber si la resistencia fue ‘suficiente’, insistiendo en que las negativas deben ser claras y evidentes

Una negativa cauta, sin embargo, puede no ser entendida como negativa, y la precaución y delicadeza con que se exprese pueden jugar en contra de una mujer en la sala de un juzgado, en el terreno de las alegaciones y el escrutinio de su comportamiento (Angel 2021, 23).

Sin embargo, Angel explica que no es sencillo emitir esta negativa evidente, principalmente, porque negarse no significa necesariamente ser escuchada. La insistencia tras una negativa no es poco común y están en muchas ocasiones blanqueadas por la idea tradicionalista de que «las mujeres son reacias al sexo y necesitan ser persuadidas» (Angel, 2021, 32).

Esto mismo explica Virginie Despentes en su *Teoría King Kong*, obra en la que dedica un capítulo titulado «Imposible violar a una mujer tan viciosa» a hablar de la violación que sufrió siendo adolescente y en la que explica que «en la mayoría de los casos, el violador se las

arregla con su conciencia: no ha sido una violación, era una puta que no se asume y a la que él ha sabido convencer» (Despentes 2018, 43). La idea de que los hombres deben ‘persuadir’ a las mujeres, no solo porque estas tengan menor deseo sexual, sino porque el ‘sí’ de estas es más complicado de expresar, ya que se verán sometidas a juicios morales debido a sus deseos —es decir, la creencia de que, profundamente lo desea, pero la mujer ‘finge’ que no, para no ser juzgada—, anima a los hombres a insistir tras una negativa femenina.

Sin embargo, la insistencia no es el único motivo por el que no es sencillo emitir una negativa evidente, especialmente en los casos en los que se haya podido emitir una señal previa que haya hecho entender al hombre que tiene posibilidades, pues negarse puede herir el ego o las expectativas masculinas, reacciones a las que las mujeres, en muchas ocasiones, no son herméticas.

La mujer está educada —no en menor medida por los propios hombres coactivos— para preocuparse de forma desmedida por los sentimientos del hombre; se la instruye para que se sienta responsable del bienestar del hombre y, por tanto, también de su ira y su violencia. Además, se le enseña que, si “emite señales” debe prever las reacciones; que si dice “no” después de que parezca que ha mostrado interés, ella será la única culpable de las repercusiones (Angel 2021, 23).

Además, no solo influye el miedo a ofender al hombre en la expresión de negativas de la mujer, sino el temor a las repercusiones que esta ofensa pueda tener, pues «el ego masculino herido es proclive al ataque» (Angel 2021, 23) y esta violencia está muchas veces naturalizada y se excusa mediante lo que Mithu Sanyal denomina el ‘modelo de la olla a presión’:

Mithu Sanyal lo describe como el «modelo de la olla a presión» de la sexualidad masculina, según el cual el deseo masculino es como una máquina sobrecalentada, imposible de apagar y la mujer debe tener mucho cuidado si sobrecalienta la máquina y no «prevé lo que va a pasar». ¿Cuidado de qué? Inevitablemente se enfrentará a la violencia, la violencia que habrá sido incapaz de prevenir. La noción de que el deseo sexual masculino es un impulso biológico puede convertirse, en palabras de Emily Nagoski en *Come As You Are*, en «tóxica, irrevocable» (Angel 2021, 62).

Como se ha explicado anteriormente, cualquier acto puede ser entendido como una señal previa, desde el uso de aplicaciones de citas a cualquier tipo de incitación directa, incluso la forma de vestir o la reputación y el pasado sexual de la víctima, que sirven para cuestionar el ‘honor’ de la mujer y parece hacer entender a hombres y jueces que la mujer disfruta ciertos tipos de prácticas en cualquier contexto.

Asimismo, Virginie Despentes se centra en su propia experiencia para reflexionar sobre la educación femenina con el fin de explicar por qué muchas mujeres no son capaces de emitir negativas evidentes:

Durante la violación, llevaba en el bolsillo de mi cazadora Teddy blanca y roja una navaja [...] que yo sacaba con bastante facilidad en esa época globalmente confusa [...]. Esa noche, la navaja se quedó en mi bolsillo y la única idea que me vino a la cabeza fue: sobre todo que no la encuentren, que no decidan jugar con ella. Ni siquiera pensé en utilizarla. Desde el momento en que comprendí lo que nos estaba ocurriendo, me convencí de que ellos eran los más fuertes. Una cuestión mental. Luego me he dado cuenta de que mi reacción habría sido diferente si hubieran intentado robarnos las cazadoras (Despentes 2018, 55).

Despentes, reflexiona así sobre la existencia de una educación de carácter social que enseña a las mujeres no solo a preocuparse de los sentimientos y reacciones de los hombres, sino a asumir su rol de sometimiento. «Un principio político ancestral implacable, enseña a las mujeres a no defenderse. Como siempre, doble obligación: hacernos saber que no hay nada tan grave, y al mismo tiempo, que no debemos defendernos ni vengarnos» (Despentes 2018, 54).

Atendiendo al caso de Despentes y al ‘modelo de la olla a presión’, cabe preguntarse, por qué, sabiendo que puede existir una respuesta violenta del hombre, exigimos una actitud de negación clara y directa de la mujer. Esta contradicción se debe a diversos factores, según Despentes, el principal de ellos es que, socialmente, entendemos vivir una violación como un hecho peor que la muerte, explicando que, a diferencia de lo que sucedía en la antigüedad, hoy día «no se mata a las mujeres violadas, pero se espera que sean ellas mismas las que tengan la decencia de señalarse como mercancía deteriorada, contaminada» (Despentes 2018, 57). A raíz de esto, Despentes reflexiona sobre la actitud que se exige a las víctimas tras el crimen y los juicios sociales asociados a este.

[...] ¿cómo es posible que hayas sobrevivido sin ser realmente una puta rematada? Una mujer que respeta su dignidad hubiera preferido que la mataran. Mi supervivencia, en sí misma, es una prueba que habla contra mí. El hecho de tener más miedo a la posibilidad de que me maten que a quedar traumatizada por los golpes de pelvis de tres cabrones, parecía algo monstruoso» (Despentes 2018, 46-47).

No es necesario remontarse al caso de Despentes, anterior a los 2000, para comprobar que socialmente, entendemos la violación como una realidad peor que la muerte, pues diversos debates en redes sociales giran en torno a esto. El 6 de mayo de 2024, la CNN publica un artículo en el que comenta videos virales con millones de visualizaciones en los que se propone

a mujeres la pregunta de si preferirían estar atrapadas en un bosque con un hombre o con un oso, ante lo que la inmensa mayoría responde que preferirían estar con el oso. Una grandísima parte de los comentarios en diversas redes sociales al respecto afirmaban que «Los humanos son capaces de cosas mucho peores» (CNN en Español 2024). Refiriéndose a que, aunque el oso es capaz de matarlas, el hombre podía hacer cosas peores, es decir agredirlas sexualmente.

El considerar la violación un destino peor a la muerte y tan terrible que debe dejar a la víctima marcada y traumatizada es extremadamente perjudicial para las supervivientes de violación, que ven condenada su vida posteriormente. La víctima de la Manada es un ejemplo de ello, pues en el juicio se aceptaron informes de detectives privados que seguían a la víctima a la piscina de su pueblo o la veían cenando en restaurantes con su familia (Carracedo y Bahar 2024). Con estos hechos intentaban acreditar que no estaba afectada o, más bien, no estaba lo suficientemente afectada como para haber sido violada. Asimismo, investigaron sus redes sociales, donde encontraron una fotografía publicada tiempo después de la agresión en la que aparecía una camiseta con la frase: «Hagas lo que hagas, quítate las bragas». «La prenda no la luce en la fotografía en cuestión la denunciante, sino un maniquí y la frase es muy popular entre los seguidores del *reality show* Super Shore» (Ortiz 2017). Esta imagen también se consideró relevante, tanto que «el tribunal aceptó que se incorporara como prueba al juicio» (Ortiz 2017).

Es interesante cómo no solo se exige una respuesta concreta de negación evidente en el momento de la agresión, sino que se vigila la vida posterior de las víctimas, quienes, si no se muestran rotas, tremendamente afligidas y temerosas al sexo, a salir de fiesta e incapaces de seguir su vida con normalidad; se entiende que la agresión no existió. Existen exigencias sociales de que la violación sea algo necesaria y evidentemente traumático, al ser entendido como un destino peor que la muerte que arruina la vida de quien la sufre. Recogiendo de nuevo las ideas de Sanyal, esta concepción de la violación se debe a que la entendemos como una pérdida total de la honra de la mujer, siendo su destino lógico la muerte como ocurre con Lucrecia o, en concepciones más modernas, la reclusión o ‘muerte’ social. Es por esto, que la violación es comprendida por muchas feministas como un método disciplinario para las mujeres, un miedo educado que las anima a recluirse en casa, ser temerosas y seguir las normas que dicta el patriarcado, al exponerse como una consecuencia cuando se transgreden los límites de ‘recato’ y ‘honor’. Kate Millet reflexiona sobre ello en su *Política sexual*, sosteniendo la siguiente opinión:

Si este relato patriarcal constituye a las mujeres como un peligro o un riesgo, el propio sistema patriarcal ideará prácticas para *disciplinarlas* y para legitimar estrategias que consoliden su

sumisión y silencio. Y, además, planificará métodos de *vigilancia* sobre su cuerpo y los derechos sexuales o reproductivos a los que pueden acceder. A su vez, cargar sobre las mujeres la responsabilidad de los males de los hombres facilita que las primeras desarrollen un inexorable sentimiento de *culpa* y una endémica inseguridad (López 2019, 63).

En este sentido, Nerea Barjola en su *Microfísica sexista del poder sexual*, recuerda las Jornadas Estatales de Santiago de Compostela contra la Violencia Machista celebradas en 1988 en las que se discutían las consecuencias que la violencia sexual ocasionaba en la vida de las mujeres. «A través de la violencia a las mujeres jóvenes se nos refuerza de la manera más cruel el ser miedosas o inseguras, buscar la protección de un hombre o el quedarnos en casa» (Álbiz citada en Barjola 2018, 69).

[...] que este riesgo —el de violación— esté establecido y graduado no es accidental, forma parte del conjunto de recompensas y castigos que sirven para controlar socialmente a las mujeres y asegurar que se mantengan en su puesto dentro del orden patriarcal. Este orden divide a las mujeres: las que aceptan las reglas del juego, a las que la sociedad va a proteger, y las otras, a las que se puede violar. La que sale de noche, la que vive sola, la que se atreve a ir al cine sin compañía, la que se atreve a entrar en cafeterías y bares, a hacer autostop... se arriesga a que le digan groserías, le den la lata, le metan mano, la soben, la violen (Álbiz citada en Barjola 2018, 69-70).

Por lo tanto, la violación no es un mero crimen o una simple agresión, sino que constituye todo un programa político preciso y es la «representación cruda y directa del ejercicio del poder» (Despentes 2018, 59). Despentes y Millett coinciden en que la violencia sexual es un arma patriarcal para reprender y someter a las mujeres, no solo mediante el miedo a la agresión, sino también mediante la culpa. A las mujeres se les expone la violación como un riesgo evidente si ejercen su libertad plenamente, por lo tanto, avisadas de antemano de esta amenaza, si acaban viviendo una agresión, será culpa de ellas mismas, que conocían el peligro de andar solas por la calle, de salir de fiesta, de hacer autostop, de vivir solas... Por supuesto, se espera que, tras la agresión, no se repita ninguna de estas acciones, pues continuar con la misma conducta podría hacer inferir a la sociedad y al entorno de la víctima que la violación no fue tal cosa, al entender este hecho como algo tan traumático que debe arruinar la vida de quien lo experimenta.

La precaución y la sospecha, el riesgo y el peligro, hacen acto de presencia en cuanto lo hacen el anhelo y la curiosidad, y el fantasma de la responsabilidad de la mujer por ese peligro está

ahí, sobrevolándola... dado que, al fin y al cabo, ya estaba avisada. En cuanto una mujer articula un deseo, su culpa está implícita (Angel 2021, 113-114).

Además, Katherine Angel, no solo se centra en el riesgo que supone la libertad de la mujer, sino en el riesgo que supone de forma más concreta, la libertad de deseo de la mujer. Exponerse como deseante o mostrar deseo puede ser motivo de riesgo y, en el futuro, motivo de culpa, pues las mujeres saben el peligro que corren. Además, ser una mujer deseante es estigmatizante *per se*. Las mujeres deben desear con silencio y cautela para no ser devaluadas —recordemos que, anteriormente se señaló que el honor femenino residía en la sexualidad—.

Por lo tanto, aunque ya se han explicado las dificultades de decir ‘no’, se puede observar que también es complicado decir ‘sí’, precisamente, porque el deseo femenino pone a la mujer en una posición de vulnerabilidad, como hemos visto en los casos de violación presentados anteriormente, en los que la vida sexual pasada de las víctimas y sus ‘síes’ eran argumentos usados para cuestionar sus negativas actuales.

El (supuesto) deseo de una mujer —aunque solo sea por una vez, por un hombre—, la hace vulnerable. Su deseo la despoja del derecho a la protección y la justicia. Una vez que se considera que una mujer ha accedido a algo, ya no puede negarse a nada (Angel 2021, 16).

Angel considera que el consentimiento positivo al que van asociados los populares eslóganes ‘solo sí es sí’ o ‘no es no’, no resuelven los problemas reales que las mujeres experimentan en relación con la sexualidad. No se puede afirmar que ‘solo sí es sí’ o ‘no es no’ cuando decir ‘no’ es complicado y también lo es decir ‘sí’. Además, aunque el consentimiento pueda ser parcialmente útil para distinguir la violencia sexual en un plano jurídico, no lo es para asegurar unas relaciones seguras, satisfactorias, libres de juicios y asociadas a sentimientos positivos. Clara Serra en su obra *El sentido de consentir* realiza una profunda crítica de las nociones asociadas al consentimiento positivo y también afirma que «la política penal no es el camino para combatir la desigualdad que produce el poder» (Serra 2024, 122). Además, matiza que el consentimiento es una noción muy compleja, pues no siempre sabemos lo que queremos y mucho menos sabemos qué va a suceder una vez accedamos:

El sujeto no preexiste a la relación social, sino que se configura a través de ella. O, lo que es lo mismo, no somos los mismos antes que después de entrar en relación con el otro, no somos átomos impasibles e impermeables, sino un producto de la interacción [...]. La gran dificultad del consentimiento que ninguna perspectiva crítica puede obviar es que, al imponer a la sexualidad el marco liberal del contrato, hacemos *como si supiéramos* lo que consentimos cuando, en realidad, consentimos sin saber (Serra 2024, 89-90).

Esto no quiere decir que una relación sexual que produzca sensaciones negativas sea necesariamente una agresión, pero sí quiere decir que el consentimiento no es la clave que solucionará todos los problemas asociados a la sexualidad femenina, al honor, al poder, al estigma y a la humillación. Katherine Angel extiende esta idea a través del concepto de ‘sexo insatisfactorio’, explicando que se sitúa a la mujer en una posición subordinada en la que la sexualidad no solo puede ser peligrosa, sino también denigrante y pueden experimentar un sexo que, aunque no sea producto directo de una agresión sea aterrador, triste o humillante. «El sexo insatisfactorio surge de unas normas de género en las que la mujer no puede buscar el sexo de forma igualitaria y en las que el hombre tiene derecho a la gratificación a toda costa» (Angel 2021, 43).

Por consiguiente, apreciamos que incluso aquellas mujeres que no vivan una agresión directa se encontrarán envueltas en un mecanismo político que las anima a reprimirse, ser temerosas y precavidas y controlar su propio deseo para que este no las ponga en peligro y que pueden verse envueltas en situaciones y dinámicas tóxicas, humillantes y dolorosas asociadas a su libertad sexual.

Se entiende así que la forma en la que se construye el género, su relación con el honor, las actitudes que se exigen a las mujeres —desde la negación evidente hasta la afirmación segura y entusiasta, que es contradictoriamente usada para cuestionarlas y juzgarlas— y la educación en la culpa, constituyen todo un programa político y social que somete a las mujeres y hace de su sexualidad y la libertad algo que puede volverse contra ellas mismas de forma que resulte humillante y peligroso, enseñándolas a sentirse culpables de la violencia a la que se ven constantemente expuestas y sometiéndolas mediante el juicio de su sexualidad.

Estas estructuras y dinámicas de poder existen y una evidencia de ello es su exposición en la literatura contemporánea, en muchas ocasiones protagonizada por personajes femeninos que sopesan las dudas y viven los entresijos que supone la sexualidad para las mujeres y que en muchos casos son malinterpretadas por los lectores, que tienden en ocasiones a culpabilizar a estos personajes al igual que culpabilizan a las mujeres que viven estas experiencias. Así, los próximos apartados de este trabajo analizarán *Cicatriz* y *Un amor*; obras de Sara Mesa cuyos personajes y tramas permiten indagar en las dinámicas que se establecen entre los individuos, la sexualidad y el poder. Todo esto, teniendo en cuenta que «la producción escrita se nos presenta como un objeto de análisis complejo y dinámico, donde no sólo se trata de identificar las

dimensiones subjetivas que lo caracterizan, sino también, la relación de estas dimensiones con la objetividad de la procesualidad social» (Mallardi 2022, 31).

3. Sara Mesa: *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020)

Sara Mesa nació en Madrid en 1976, pero reside en Sevilla desde niña. Comienza a publicar sus obras para Anagrama en el 2012 con la novela *Cuatro por cuatro* y, aunque el género novelesco es el que más ha trabajado, también ha llevado a la imprenta su volumen de relatos *Mala letra* (2016) y su ensayo *Silencio administrativo* (2019). Su obra ha sido traducida a una veintena de lenguas y la ha llevado a ser considerada una de las protagonistas de la escena literaria española que, además, goza de reconocimiento internacional (Editorial Anagrama s.f.).

La prosa de Mesa se caracteriza por la complejidad de sus personajes, individuos inadaptados que se enfrentan a situaciones complejas y llevan a cabo acciones contradictorias o cuyas motivaciones reales no son fáciles de comprender ni para el lector, ni para ellos mismos. Mesa se interesa por el inconsciente, la contradicción, el secreto, la represión y las conductas humanas que se ven afectadas por imposiciones sociales. Ella misma reflexiona sobre su escritura en una entrevista que otorga a Javier Rada:

A mí me interesa el inconsciente en la medida en que es algo que no se ve. Pero me interesa más, creo, otra capa de lo no visible que sí es consciente y es lo que se oculta. Es decir, los personajes hacen o dicen determinadas cosas, pero en realidad quieren hacer o decir otras. Eso no es exactamente el inconsciente, eso digamos que es, si lo miramos desde un punto de vista negativo, la doble moral, y si lo miramos desde un punto de vista más neutro, la doble vida. Mi campo de exploración ahora es más ese. Esa capa media que es riquísima. Todas estas imposiciones que o nos autoimponemos o nos imponen para relacionarnos en sociedad y que hacen que una parte de nosotros esté allí latente (citada en Rada 2021).

Tanto *Cicatriz* como *Un amor* son un claro ejemplo de este interés de Mesa por la psicología de personajes que, en ambientes cotidianos, se encuentran ante situaciones complejas e incómodas. No son novelas en las que se dibuje una clara línea entre lo que está bien y lo que está mal. Las protagonistas son imperfectas y llevan a cabo acciones que pueden ser cuestionadas moralmente, pero Mesa no plantea estas tesis desde el prisma del juicio, sino que pretende incomodar al lector y que este sea capaz de sacar sus propias conclusiones.

En *Cicatriz*, la joven Sonia conoce a Knut a través de un foro literario y entablan una relación marcada por la obsesión que se prolonga durante años, aunque solo acuerdan un único encuentro en persona. Cuando se conocen virtualmente, Sonia le envía una foto a Knut por petición de este y él empieza a despertar la curiosidad y el interés de ella mediante el envío de regalos robados. Estos regalos comienzan a ser cada vez más numerosos y variados. Al

principio Sonia solo recibía cajas con libros, pero estas cajas empiezan a incluir también vinilos de música, perfumes, zapatos y, llegado cierto punto, lencería cara.

A pesar de este curioso vínculo, Knut y Sonia viven sus propias vidas de forma independiente, Sonia se casa e incluso tiene un hijo y aunque le comenta esto a Knut, oculta la existencia de Knut a su marido. Con el paso del tiempo, Sonia comienza a considerar su relación virtual como algo absorbente y los regalos como una carga, por lo que intenta distanciarse de Knut, pero siempre acaba retomando esta relación.

Knut dice no tener ningún interés sexual en Sonia, de hecho, afirma que le repele el sexo, pero la evolución de sus regalos descubre cierta atracción. Además, en el único encuentro que mantienen en persona se besan repetidas veces y Knut le pide verla cambiarse de camiseta. Aun así, parece que el interés sexual que Knut tiene por Sonia es bastante inocente. De hecho, aunque llegado cierto punto de la novela, él confiesa estar manteniendo relaciones sexuales con mujeres —sin dejar atrás esta repulsión al sexo que expone al inicio—, confiesa que con Sonia no podría mantener relaciones sexuales al sentir demasiado respeto hacia ella, solo podría llevar a cabo actos sexuales más “pasivos” o “inocentes”, como besarla, verla sin camiseta, acariciarla o incluso verla mantener relaciones con otra persona.

Estas ideas de Knut cambian cuando descubre que Sonia está vendiendo sus regalos a través de la plataforma eBay. La joven al no encontrar sitio para esconder de su marido todos los obsequios y al ni siquiera estar interesada en muchos de ellos, decide venderlos, decisión también afectada por el desprecio que siente en muchas ocasiones ante las actitudes egoístas, prepotentes y asfixiantes de Knut. Cuando él descubre las ventas de eBay, entra en cólera y le dice a Sonia que debe darle todo el dinero que ha ganado y que, para compensar la humillación que él está ahora sufriendo, ella debe mantener relaciones sexuales con él para que él pueda humillarla mediante el sexo, pero esto nunca termina por suceder.

Esta discusión acaba con la relación entre Knut y Sonia, aunque, tiempo después, Knut le escribe al enterarse de que Sonia ha publicado un libro. Aunque él sí se interesa por su escritura, nadie acude a la presentación de su libro en Cárdena, ciudad de Knut. Al final de la novela, ella piensa en él mientras se dirige a su hotel y rememora sus vivencias juntos.

En *Un amor* conocemos a Nat, una joven traductora que deja su trabajo y decide mudarse al pequeño pueblo de La Escapa, donde entabla diferentes relaciones con sus vecinos y con su casero, que le regala un perro, Sieso, al principio de la novela.

Nat mantiene una interesante relación con su vecino Píter, una amistad marcada por el cuestionamiento constante de los intereses de este. Sin embargo, el vínculo central de la obra será el que mantienen Nat y Andreas, el alemán, relación que comienza cuando este le ofrece arreglarle las goteras —desatendidas por su casero— a cambio de que ella mantenga relaciones sexuales con él. La joven no se muestra receptiva al principio, pero termina por acceder. Desde ese encuentro, Nat y Andreas comienzan a mantener una relación muy pasional que ni ella misma entiende y sobre la que no solo ella, sino toda La Escapa —que parece saber lo que sucede por mucho que Nat intente ocultarlo— emite juicios constantes. Sin embargo, poco a poco Nat comienza a ser consciente del desinterés de Andreas y se va haciendo evidente la jerarquía que existe en su vínculo, por lo que termina rompiéndose.

El desenlace de la obra se comienza a dibujar cuando el perro, Sieso, ataca a una niña del pueblo. Tras esto, toda La Escapa se enfrenta a Nat y exponen la necesidad de sacrificar al animal en lo que parece un ajusticiamiento que va más allá de la violencia del perro. Nat evita la muerte de Sieso, pero, finalmente, todos estos acontecimientos la acaban conduciendo a abandonar La Escapa.

Estas dos novelas, hacen evidente la preocupación de Mesa por la complejidad de las relaciones humanas y los límites de la moral en estas. En una entrevista que concede a Adrián Viéitez afirma lo siguiente:

Jerarquías hay siempre: el problema se genera en base a los abusos producidos a partir de esas jerarquías. Lo que a mí me interesa es desentrañar esos mecanismos abusivos. El que está arriba y machaca al que está abajo no lo hace exclusivamente a través de la opresión directa, sino también en base a una serie de cuestiones implícitas en la construcción de la arquitectura sociocultural. Por mi forma de observar, me considero más capaz de analizar el funcionamiento de estas dinámicas dentro de entornos más reducidos como el familiar, el laboral o el afectivo —contextos que, por otra parte, siempre se mantienen en una parte más oscura de la conversación—. Quizá por esto creo que yo sería una analista política pésima y que debo centrarme en lo que hago: la creación de mundos ficticios que se aproximan a la realidad desde otro lado (Mesa citada en Viéitez 2020).

Por ello, la obra de Sara Mesa es muy útil para profundizar en las dinámicas de poder que se establecen en las relaciones interpersonales. Además, teniendo en cuenta que las protagonistas de las obras que nos interesan son mujeres que mantienen relaciones jerárquicas y muy marcadas por la sexualidad —una relación que inicia con sexo a cambio de favor en el caso de Nat y un vínculo oculto y virtual en el caso de Sonia—, estas novelas son idóneas para

indagar en la complejidad de la sexualidad y la jerarquía de poder asociada a esta desde una perspectiva de género.

Es interesante estudiar ambas novelas y no solo una de ellas, porque, aunque las dos presenten jerarquías que sitúan a los hombres en una posición de poder —relacionada con la sexualidad— frente a las mujeres, en *Un amor* partimos de una relación en la que es evidente que Andreas se encuentra en una posición superior a la de Nat desde el comienzo de su relación a través del intercambio de sexo por favor; sin embargo, en el caso de *Cicatriz*, la pasividad sexual de Knut hace más opaca su posición de superioridad. Además, la recepción de las obras y la manera de entenderlas por parte de los lectores es variada. Por ello, el análisis de ambas obras sirve para ejemplificar que contextos y relaciones distintas pueden exponer dinámicas jerárquicas muy similares relacionadas con el poder asociados al sexo y vinculado al género.

4. Análisis de *Cicatriz*

4.1. Los personajes

4.1.1. Sonia

Aunque la novela presente un narrador heterodiegético, la focalización es interna y centrada en el personaje de Sonia, por lo tanto, se proporciona mucha información sobre sus pensamientos a través del estilo indirecto libre. Tenemos ejemplos de esto desde bien temprano en la novela, como cuando Sonia comienza a reflexionar sobre la vida de Knut:

Si él no tiene trabajo y es cierto que vive con sus padres, ¿no se dan cuenta ellos de que almacena demasiadas cosas? ¿No se preguntan nunca de dónde salen? Sonia no sabe qué contestar. Tampoco le importa demasiado. Los pormenores no tienen interés para ella. ¿Para qué buscar la raíz lógica al asunto? Se da cuenta de que los demás no comparten su fascinación. No alcanzan a intuirlo (Mesa 2015, 29).

Sonia se presenta como una joven, bastante intelectual e interesada por la literatura y la cultura, pero también es una mujer muy curiosa y disconforme con la vida corriente. Es esto lo que la lleva a reunirse en persona con los participantes del foro literario, en un interés por vivir nuevas experiencias. Esta misma curiosidad la conduce a enviarle una foto suya a un extraño, Knut, y es a raíz de esta acción, motivada por el ansia de salir de la cotidianidad, cuando comienza a desarrollarse su relación.

A lo largo de la obra, Sonia va mostrando más facetas suyas y manifiesta bastante arrojo y valentía en la mayoría de sus acciones. Así, cuando se casa con Verdú y su relación con Knut le parece agotante, es contundente contra la insistencia de este último por mantener el vínculo, llegando a responder colérica a sus llamadas:

Escucha, dice. Me has interrumpido. Estaba follando con él [Verdú], ¿entiendes? En pleno lío, ¿me oyes? ¿Eres capaz de imaginarlo? ¿No? Bueno, pues imagínalo. Es lo que pasa cuando se llama a estas horas a un teléfono que nadie te ha dado. Así que no vuelvas a llamarme de aquí en adelante. Nunca. Nunca. ¡No te atrevas a hacerlo! (Mesa 2015, 66).

También llega a exponer una debilidad fingida con descaro, como cuando habla con un amigo suyo sobre Knut e imita una vulnerabilidad tierna y sugerente: «También se lo cuenta a un amigo, aunque esta vez exhibiendo una coqueta vulnerabilidad. *¿Crees que es peligroso?*, le dice bajando la voz. No, responde él, pensativo. Luego se ríe. Le acaricia el pelo. *No seas peliculera, dice*» (Mesa 2015, 29).

Sin embargo, esta actitud descarada y todo su carácter se contradice con conductas de debilidad y sumisión que muestra en muchas ocasiones, como cuando no se atreve a negarse a pagar los gastos de envío de los regalos de Knut —ni siquiera cuando el coste es muy elevado y ella no ha pedido ninguno de sus “regalos”—; cuando acepta las críticas crueles que Knut hace sobre los textos que ella escribe o cuando asume las actitudes egoístas que él tiene con ella, llegando a sentirse culpable y en deuda con él.

Todo esto hace que Sonia sea un personaje que sigue la performatividad correspondiente a su género en la línea de las ideas de Butler (2007, 98) sobre el género como conjunto de actos repetitivos. Por ejemplo, coquetea con su amigo reproduciendo la debilidad y el ansia de protección prototípicos del género femenino. Además, contrasta su arrojo y cultura con actitudes de sumisión y culpa ante Knut, exponiendo una performatividad marcada por un doble juego: expresa deseo y curiosidad mientras se retrae y acepta situaciones que la incomodan. Esta actitud refleja las ideas de Despentes sobre una educación social de las mujeres basada en la sumisión y orientada a la inhibición de la autodefensa: «Un principio político ancestral implacable, enseña a las mujeres a no defenderse» (Despentes 2018, 54).

Es interesante también cómo termina sintiéndose culpable y usada sin encontrar una posición segura para ejercer su sexualidad, siendo esto prueba de la existencia de «normas de género en las que la mujer no puede buscar el sexo de forma igualitaria y en las que el hombre tiene derecho a la gratificación a toda costa» (Angel 2021, 43). Así, Sonia se ve afectada por las concepciones sociales de honor que describe Mithu Sanyal, pues parece actuar con la conciencia latente de que su deseo será juzgado. Esto la lleva a sentir vergüenza ante determinadas acciones, a esforzarse por racionalizar lo que siente y a temer el juicio, no solo social, sino de sus propios amigos. Su deseo se ve afectado por el hecho de que cualquier exceso o ambigüedad en la conducta femenina puede implicar una pérdida de valor simbólico.

Por lo tanto, Sonia es un personaje en cierta medida contradictorio, que intercala arrojo y descaro con vergüenza y sumisión, estando estas actitudes estrechamente ligadas a su género y a la forma en la que este configura la interacción social.

4.1.2. Knut

Knut se caracteriza a través de la perspectiva de Sonia haciendo uso del estilo indirecto libre, pero también podemos acceder a sus propias palabras mediante diálogos y fragmentos de texto de las cartas y mensajes que envía a Sonia —escritos en cursiva en la novela—. Sonia lo describe como un hombre, provocador, educado, persuasivo y con una desconfianza innata a

los demás. Además, él mismo se reconoce como un hombre solitario e inadaptado y asume un rechazo al sexo estrechamente ligado a esta incapacidad de integrarse en la sociedad:

Admite que su cuerpo lo desea, pero su cabeza rechaza la idea. Para él, el sexo es una aberración; el ideal estriba en huir de su impulso [...] *El sexo es el distintivo más claro de un mundo del que no quiero formar parte, aunque el instinto actúe en sentido contrario a mi voluntad* (Mesa 2015, 37).

Reconoce que no siente ausencia de deseo, pero experimenta cierto tipo de repulsión ante la actividad sexual que podríamos relacionar con sus problemas de socialización. Estos mismos problemas lo conducen a una actitud ególatra y soberbia. Considera que es incapaz de adaptarse porque está muy por encima de los individuos que lo rodean. Su interés por la literatura y la cultura está relacionado con esta superioridad, pero, además, considera que las personas de su entorno son ridículas por asumir ciertos modelos de vida tradicionales. Así, Knut critica a Sonia y a quienes se someten al trabajo y no saben vivir fuera del sistema como hace él con sus hurtos.

Más allá de la forma en la que Sonia lo describa o de cómo él mismo se defina, las propias acciones de Knut lo caracterizan. Es una persona profundamente egoísta, le pide a Sonia que le ingrese el dinero de los gastos de envío de los regalos que le manda, aunque muchos de los obsequios que le envía a Sonia ni siquiera son del agrado de esta y él es consciente de ello, pero no para de enviarlos, pues es evidente que todos estos regalos los hace por él y no por ella.

Knut es también bastante misógino, presenta juicios sobre las mujeres con las que se relaciona, probablemente muy vinculados a sus dificultades para comunicarse con ellas: «[...] *no razona, es perezosa, veleidosa, caótica [...] son rasgos femeninos que se manifiestan de distinta manera en cada mujer*» (Mesa 2015, 143). Su misoginia no se limita a la crítica de ciertas conductas que él considera femeninas, sino que muestra una repulsión exagerada ante la menstruación o ante la cicatriz de cesárea de Sonia, resumiendo la fisionomía de las mujeres cisgénero como aberrante.

Aunque Knut sea ególatra, misógino, egoísta y soberbio, está muy marcado por la vulnerabilidad al encontrarse solo e incomprendido. Distinguimos su ilusión desesperada por la compañía ajena:

Sólo con saber que ella le está escribiendo, o que una carta suya está en camino, ya se siente por completo feliz. *Muchas veces no puede ni dormir pensando cuánto falta para que llegue el*

cartero. Estas expectativas también lo conducen a la ansiedad, pero no puede evitarlo (Mesa 2015, 46).

Así, aunque Knut se presenta como un hombre solitario, marginado, vulnerable y lleno de carencias afectivas, estos rasgos no anulan el hecho de que ejerce poder gracias a su género. Su misoginia manifiesta una repulsión tanto física como moral que rechaza a la mujer como portadora de deseo. Perpetúa una forma contemporánea de vigilancia sobre el cuerpo y la sexualidad femeninas, respondiendo esto a las ideas de MacKinnon sobre el género como construcción jerárquica. Por muy marginado que se encuentre Knut, su género hace que forme parte del dominio masculino que articula la subordinación de la mujer mediante sistemas culturales, sexuales y afectivos.

4.1.3. Otros personajes

Cicatriz gira en torno a la relación entre Sonia y Knut, pero hay otros personajes secundarios con papeles más pasivos que no dejan de ser relevantes. En este sentido destaca Verdú, marido de Sonia, cuya aparición hace que esta pierda interés en Knut y se distancie de él, aunque terminen por volver a estar en contacto. Verdú es un personaje bastante pasivo y que se caracteriza a través de la mirada de Sonia, quien no le concede especial importancia al pertenecer al plano de 'lo normativo' en su vida. Tiene un hijo con él y este niño tiene también un papel bastante secundario por el mismo motivo que Verdú.

Otro personaje secundario que merece mención es M., mujer con la que se relaciona Knut y con la que afirma mantener relaciones sexuales. Solo podemos acceder a ella a través de la mirada de Knut que la describe con misoginia como veleidosa y descuidada con su apariencia física. Esto puede leerse como una manifestación del discurso del honor y del castigo simbólico que se ejerce sobre las mujeres.

Estos personajes, aunque tengan apariciones limitadas, ayudan a nutrir la novela y, al relacionarse con los protagonistas podemos distinguir diferencias entre las relaciones de Sonia y Knut con otras personas y la que mantienen entre ellos. Así, estos personajes secundarios no están dotados de profundas caracterizaciones porque sirven, más bien, para entender mejor a los personajes principales.

4.2. Relaciones entre personajes

Para realizar un análisis profundo de la obra, es preciso indagar en las relaciones que se presentan. Es evidente que los vínculos entre personajes varían mucho dependiendo del género

de estos, por ello, es preciso analizar de forma independiente las relaciones entre personajes de distintos géneros y del mismo¹.

4.2.1. Personajes femeninos con masculinos

La relación nuclear de la obra es la que entablan Sonia y Knut. Este vínculo es especialmente interesante por la dinámica de poder que expone. Knut se nos presenta vulnerable, rechazado por la sociedad, solitario e incomprendido. Sus rasgos negativos están claramente vinculados a su aislamiento social. Esto hace, que nos parezca que Sonia, sociable, con una vida aparentemente plena y exitosa en el amor, se encuentra en una posición superior a la de Knut y que sea ella, bella, joven y con carácter, la que domina la relación. Sin embargo, paulatinamente, se van exponiendo dinámicas de poder que sitúan a Knut en una posición de superioridad influenciada por la construcción jerárquica del género.

Es cierto que percibimos una mayor dependencia por parte de Knut, que teme más al fin de la relación e intenta desesperadamente volver a entablarla en los momentos en los que Sonia la corta. Sonia no es dependiente de Knut en el mismo sentido, pero al alejarla de la cotidianidad, alimenta la curiosidad y el ansia de aventura, lo que provoca que se enganche inevitablemente a la relación.

Teniendo estos factores en cuenta, sigue pareciendo que es Sonia quien domina la relación, pues romperla, provocaría la soledad de Knut, mientras la vida de Sonia no se vería gravemente alterada. Parece que simplemente perdería un entretenimiento. Es por esto, que es preciso indagar en las dinámicas de manipulación presentes en la relación.

Los cumplidos que Knut le dedica a Sonia intentan posicionarla por encima del resto de mujeres «*Eres la única persona que conozco a la que considero mi igual en el terreno del intelecto, le dice. La única con la que me apetece compartir mis lecturas*» (Mesa 2015, 26), «No es la foto, sino el hecho de que ella accediera a enviársela. [...] *Aceptaste el primer intercambio sin pensarlo. Donde otras se habrían echado las manos a la cabeza o habrían desconfiado, tú avanzaste con pie firme*» (Mesa 2015, 28). Esto es especialmente evidente cuando Knut comienza a relacionarse con M., la cual considera muy inferior a Sonia y se lo hace saber a ambas: «En sus correos alterna los elogios para Sonia con el desprecio hacia ella [M.], como si de alguna manera las estuviese contrastando» (Mesa 2015, 148).

¹ Las obras tratadas solo plantean personajes cisgénero, por lo que las expresiones ‘personajes femeninos’ y ‘personajes masculinos’ hacen referencia a los modelos de mujer y hombre cisgénero, tanto en términos biológicos como en su expresión e identidad de género.

Así, las palabras de cariño que le dedica Knut a Sonia siempre van acompañadas de ciertos toques de manipulación. La adula cuando se comporta como él quiere, por ejemplo, cuando sugiere ir a visitarlo a Cárdenas y él afirma: «*Cuando actúas así, sé que todo lo que pueda darte es infinitamente menos de lo que te mereces*» (Mesa 2015, 112-113). Lo mismo sucede cuando se pone las prendas de ropa que él desea: «*Tal como vienes estás preciosa, pero con tacón pasas a ser de otra categoría [...]. No todas podrían ir así*» (Mesa 2015, 119). Knut aprovecha su posición de sujeto dominante para juzgar a las mujeres según su utilidad o su ajuste a un ideal que él mismo impone, motivando a Sonia a parecerse al modelo de mujer agradable para él. Su opinión importa porque su género lo sitúa como sujeto deseante, mientras el género de Sonia la sitúa como no-sujeto deseado, por lo que la opinión de Knut tiene relevancia en las ideas que Sonia tiene de sí misma como mujer.

Hasta Sonia es capaz de reconocer los intentos de manipulación y control que Knut dirige hacia ella en muchas ocasiones: «*[...] él empezó a mandarme títulos según sus intereses, como siguiendo un plan determinado. Lo que él pensaba que yo debía leer. Igual que los discos. Lo que a él le parecía que debía escuchar*» (Mesa 2015, 69-70). Aun así, posteriormente, Sonia lo defiende reiteradas veces y se deja convencer por el victimismo de Knut:

Tenía un cerebro extraordinario. No le quedaba otra que comportarse así. Estaba fuera de toda norma. Eso es lo que pienso. De verdad que lo pienso. Actuaba así porque necesitaba salir de la vulgaridad. Imagínate: nacer con ese cerebro y no tener más que eso. Tu cerebro y todo alrededor es vulgaridad. (Mesa 2015, 74).

El deseo y el sexo son problemáticas esenciales en el vínculo de Knut y Sonia. Sabemos que Knut se muestra contrario al sexo, pero desea a Sonia y aunque este deseo parezca inocente, la inocencia comienza a desaparecer a lo largo de la novela. Knut viste a Sonia con las prendas y la lencería que le envía, en cierto modo, la diseña a su medida. Sonia, en cambio, oscila todo el rato entre la aceptación y el rechazo hacia Knut, tanto en el plano relacional como en el plano sexual. Esta oscilación pone a Sonia en una situación de vulnerabilidad ya que, que una mujer manifieste deseo, aunque sea una vez, la despoja de protección y justicia si decide negarse posteriormente (Angel 2021, 16).

Tras besarse en Cárdenas, Knut comienza a plantear fantasías cada vez más subidas de tono y presiona a Sonia para que esta las apoye: «*Si no me correspondes en mis relatos, me siento desprotegido, no sólo frente a ti, sino ante la totalidad del mundo*» (Mesa 2015, 141). Desde este victimismo, Knut se asegura de que Sonia siga su juego induciendo culpa en ella.

Esta forma de manipulación se ve facilitada por el hecho de que es Sonia quien ha abierto las puertas de la fantasía, es ella quien decide ir a Cárdenas, donde se besan y donde se cambia de camiseta frente a él. Además, ella le manda una foto con un conjunto lencero. Aunque se va haciendo evidente que Sonia no desea lo mismo que Knut, sigue el juego porque ya ha puesto en marcha el ‘modelo olla de presión’ que señalaba Mithu Sanyal, según el cual, cuando una mujer accede a algo es cada vez más complicado que se niegue a ello, tanto por el cuestionamiento social que recibirá, como por la consciencia de que herir el ego de un hombre la pone en una situación de riesgo, idea que se confirma cuando Knut descubre que Sonia vende sus regalos por eBay y se siente traicionado.

Las dinámicas de poder asociadas al sexo son especialmente evidentes en esta pareja cuando Knut descubre esta “traición”, pierde el respeto por Sonia y es entonces cuando sí la desea sexualmente, fuera del plano de la fantasía, y quiere humillarla a través del sexo:

Querría acostarme contigo sabiendo que estás deseando que acabe. Con la absoluta certeza de que te estoy dando asco. Te lo digo en serio. Me encantaría humillarte, verte después, al terminar, sabiendo que tengo algo tuyo y que ya no vas a poder hacer nada para recuperarlo. Así sabrías cómo me he sentido yo contigo (Mesa 2015, 183).

Knut reconoce el sexo no deseado como un medio para arrebatarse la honra a Sonia. Aunque él pueda estar por debajo de Sonia en ciertos aspectos, tiene la capacidad de oprimirla a través de la sexualidad. Esta percepción del sexo no deseado como castigo comulga con las ideas de Millett la violencia sexual como método patriarcal que busca disciplinar a las mujeres y someterlas (López 2019, 63).

Además, se facilita la culpabilización de Sonia por dar señales de deseo previas y lleva años estirando una relación, oscilando entre la insinuación y el rechazo. Así, este personaje es un reflejo de cómo exponerse como mujer deseante es arriesgado, sobre todo, si este deseo está en constante duda, porque esto puede conducir al castigo y a la culpa.

En síntesis, la relación de Knut y Sonia expone las ideas contemporáneas sobre la honra asociadas al género. La pasividad y el rechazo hacia el sexo que expone Knut al principio de la obra se percibe como humillante y contrario a lo que se espera del género masculino y, en el caso de Sonia, es el sexo —la violación, más bien, pues Knut habla de sexo consentido, pero no deseado— lo que tiene la capacidad de humillarla, siendo su carácter deseante y curioso lo que la lleva a una situación de desprotección y culpabilidad.

Con M. y Knut sucede lo mismo, su relación se basa en una constante humillación hacia M. por su aspecto físico o sus modales. Knut no la respeta y por eso puede acostarse con ella sin pudor, llegando a violarla mientras imagina a Sonia al no poder hacerlo con esta porque a ella sí la respetaba: «*Me excité muchísimo y se lo hice a M. sin preámbulos, estando ella dormida, figurándome que su cuerpo era el tuyo*» (Mesa 2015, 166). La perspectiva de Knut sobre ella está relacionada con la dicotomía que separa mujeres honrosas de mujeres deshonorosas —desde la idea de ‘honra’ de Sanyal—, situando a M. en esta segunda categoría a la que pertenecen aquellas mujeres que no merecen protección. Así, la relación entre M. y Knut evidencia que este considera el sexo un acto irrespetuoso y entiende su relación con el castigo, merecido al encontrarse M. en el grupo de las mujeres ‘deshonorosas’ que no cumplen sus expectativas de conducta y recato.

En cuanto a Sonia y su marido, Verdú, mantienen una relación bastante corriente, Sonia confiesa sentirse atraída e ilusionada por él, pero es una relación que no alimenta totalmente las curiosidades de Sonia, que, aunque encuentra en Verdú una forma de huir del hogar y la posibilidad de crear una familia, termina cayendo en el desinterés provocado por la monotonía. La relación entre Verdú y Sonia y su fracaso sirven para explicar los motivos por los que Sonia está tan interesada en Knut. Esta relación provoca que el cuestionamiento que se ejerce sobre Sonia aumente, pues pudiendo optar por una vida que sigue los valores tradicionales, decide mantener su relación con Knut, convirtiéndose en una esposa deshonorosa y, por lo tanto, en una mujer deshonorosa, lo que alimenta su culpabilidad y su señalamiento.

4.2.2. Personajes femeninos con femeninos

Sonia y M. no se conocen nunca en persona. Aunque a Sonia le despierte ciertos celos que Knut se acueste con ella, Sonia defiende a M. de la crueldad de Knut, él mismo se defiende diciendo «*no me porto tan mal con ella como tú juzgas*» (Mesa 2015, 165). Sabemos que M. conoce la existencia de Sonia porque Knut roba regalos para Sonia acompañado de M. Realmente, no se establece un enfrentamiento entre los personajes femeninos y Sonia presenta bastante sororidad hacia M., probablemente debida a que percibe rasgos comunes entre ambas, al reconocer que las dos encajan en este modelo de mujer ‘deshonorosa’, aunque Knut perciba distinción en la honra de ambas —distinción que desaparece tras la traición de Sonia—. Ambas reflejan caras distintas de la dicotomía patriarcal que alimenta la violencia simbólica contra las mujeres y crea diferencias dentro del grupo que terminan por erradicarse antes o después, pues son muchas las actitudes que pueden hacer pasar a una mujer de un grupo a otro.

4.2.3. Personajes masculinos con masculinos

Knut y Verdú tienen diferentes tipos de relación con Sonia y aunque Knut conoce a Verdú desde que este entra en la vida de Sonia, Verdú desconoce la existencia de Knut durante mucho tiempo. En este caso, la competencia es mucho más fuerte y evidente. Knut desprecia a Verdú y lo denigra reiteradamente, dice que Sonia solo ve en Verdú una vía de escape de su hogar. Además, Knut dice entender y admirar a Sonia mucho mejor que Verdú, mientras afirma no inmiscuirse en su terreno al no desear sexualmente a Sonia.

Esta rivalidad simboliza la organización jerárquica del género, donde el control sobre la mujer refuerza el estatus del varón. Knut y Verdú representan dos modelos de masculinidad que, aunque distintos, comparten una estructura patriarcal común. Knut desprecia a Verdú no solo porque represente normatividad y estabilidad, sino porque lo percibe como competidor en el campo del afecto y del deseo, relevantes, teniendo en cuenta que la sexualidad es un eje instrumental de poder (Foucault 2006, 109).

4.3. Interpretación de fragmento significativo

El segmento textual que veremos a continuación es importante para la trama, pero también expone la forma en la que se reflejan las dinámicas de poder asociadas al sexo en la novela. Este es el momento en el que Knut descubre la traición de Sonia, quien vende sus regalos por eBay. Esto hace que Knut se sienta traicionado y le dice a Sonia que debe acostarse con él para que pueda humillarla como venganza. En estas líneas, Sonia reflexiona sobre ello:

Confundida, Sonia llega a considerar la posibilidad de ir, pero dentro de ella hay un obstáculo que no es capaz de vencer. No es miedo. No es ni siquiera una firme consideración moral. Es una profunda repulsión hacia Knut, arraigada en ella desde el principio. Se da cuenta de que el foco de atracción radicaba justo en ese rechazo: el coqueteo con lo antagónico.

Knut nunca quiso acostarse con ella. Todas sus fantasías se basaban en no tocar y no nombrar. Y, ahora, exige el sexo como degradación. Un castigo. La única expiación posible, ha dicho. Sonia mira por la ventana. Los coches diminutos, ordenados disciplinadamente en hileras que avanzan con lentitud, desembocan en una glorieta en la que giran y giran como agua en un desagüe.

Vistas de lejos, piensa, las cosas nunca cambian.

No, no tiene que hacer nada. De ninguna manera puedo aceptar algo así, le dice. Sabe que su actuación estará avalada por la impunidad. Sabe que no puede pasarle nada.

En la balanza, ella está en el plato más fuerte (Mesa 2020, 184).

En este fragmento podemos acceder a las dudas de Sonia sobre si debe someterse o no al castigo de Knut. También reflexiona sobre el deseo que ha sentido por Knut desde el inicio de la relación. Desde el comienzo del texto, se evidencia que el sentimiento que más ha marcado la relación de Sonia con Knut es la confusión, provocada no solo por el maltrato de este, sino por un deseo femenino mediatizado por el juicio social y la culpa. Ella es incapaz de reconocer qué es aquello que tanto le atrae de él y por qué sostiene ese vínculo durante tantos años, pero se da cuenta de qué sucede cuando no desea en absoluto acostarse con él cuando él lo propone. Este rechazo no va vinculado a los términos en los que se propone el acto sexual, con un fin punitivo y como humillación, sino que es la repulsión que siente hacia él lo que la conduce a negarse: «No es miedo. No es ni siquiera una firme consideración moral. Es una profunda repulsión hacia Knut, arraigada en ella desde el principio» (Mesa 2020, 184). Esta idea de «coqueteo con lo antagónico» remite a una dimensión del deseo que se desactiva en cuanto se vuelve real y tangible, revelando así la complejidad del deseo femenino, su vulnerabilidad y su exposición al juicio. La realidad del sexo, especialmente en los términos que lo propone Knut —como castigo, como «única expiación posible» (Mesa 2020, 184)— desvela de forma nítida una lógica patriarcal que ya no puede enmascarse como juego, sino que se trata de poder, humillación y control.

Es aquí cuando Sonia se da cuenta de que lo que era tan atractivo e incluso erótico de su relación con Knut era la propia imposibilidad de llegar a consumir la relación. El rechazo al sexo por parte de Knut hacía del coqueteo algo muy distinto a lo que torna a ser ahora, pues Sonia se vuelve consciente de una realidad patriarcal de poder que convierte su cuerpo en campo de disputa y castigo, planteando el sexo como herramienta disciplinaria.

Con el final de la fantasía con Knut, Sonia vuelve a la realidad, no solo dándose cuenta de la realidad de su vínculo con Knut, sino observando por la ventana y viendo cómo pasan los coches, lo que la lleva a reflexionar que «las cosas nunca cambian» (Mesa 2020, 184). Es esta observación de la realidad la que refleja que todo se ha acabado, la fantasía ya no existe y el mundo sigue ahí. Es más, la fantasía se revela como realidad: Knut sí la desea y, además, aspira a una relación en la que la sexualidad es un elemento dotado de instrumentalidad.

Es interesante, sin embargo, la visión que expone Sonia al final del fragmento. Aunque Knut tenga la capacidad de humillarla a través del sexo, ella se sigue considerando en una posición de poder al saber que su negativa no tendrá consecuencias —«En la balanza, ella está en el plato más fuerte» (Mesa 2020, 184)—. La distancia y el hecho de que Knut sea un hombre

presentado a lo largo de la obra como débil o pusilánime, hacen que Sonia sepa que su negativa no tendrá consecuencias. Es aquí donde se refleja una perspectiva muy importante de la obra, pues Knut nunca es entendido como una amenaza, ni siquiera tras esta propuesta, pero sigue estando situado en una posición de poder simbólica vinculada al hecho de que él es un hombre que recibe atención e interés por parte de una mujer en un contexto poco canónico —relación iniciada por chat, intercambio de regalos, conversaciones sexuales poco peculiares— y este poder simbólico asociado al sexo se hace evidente cuando Knut sabe que puede usar el sexo para humillarla, incluso si esta lo consiente, haciendo del sexo un programa que representa el ejercicio de poder (Despentes 2018, 59). Por mucho que lo rechace, la negativa de Sonia no elimina el juego de poder. Por ello, el consentimiento no es herramienta suficiente para convertir la sexualidad en un terreno de igualdad.

En síntesis, este fragmento refleja cómo se rompe la fantasía que despierta el interés de Sonia en Knut al ser traído el deseo a la realidad. Este discurso literario representa una configuración simbólica de lo social. Los conflictos que se plantean existen en la cultura contemporánea que juzga el deseo que se desvía de lo normativo: «queremos ser mujeres decentes. Si la fantasía aparece como un problema, impura y despreciable, la reprimimos» (Despentes 2018, 122). Realmente, no deseamos todo lo que fantaseamos y la fantasía se muestra en un plano distinto al de la realidad del sexo: «no dicen nada de lo que deseamos que ocurra de facto» (Despentes 2018, 107). Por eso, cuando Knut propone un encuentro real, no es la violencia lo que provoca rechazo en Sonia, sino el hecho de que nunca lo ha deseado realmente. Es aquí cuando el deseo pasa de la confusión a la claridad. También es interesante el juego de poder de Sonia y Knut en este fragmento, pues, aunque ella se sienta en una posición dominante, al principio duda de si acceder o no y es él quien, simbólicamente, está en una posición de poder al poder humillarla mediante su sexualidad.

La presencia de todos estos temas hace que un estudio sociocrítico de *Cicatriz* permita reflexionar sobre realidades sociales relacionadas con la disciplina de género y con la forma en la que estructuras sociales moldean las subjetividades femeninas. Indagar en estos temas supone hacer uso de las teorías del discurso desde una perspectiva de género y feminista, lo cual es relevante porque «puede ayudarnos a entender cómo se construyen las identidades sociales de las personas y cómo se modifican con el transcurso del tiempo» (Fraser 1997, 213)

5. Análisis de *Un amor*

5.1. Los personajes

5.1.1. Nat

Al igual que *Cicatriz*, esta novela presenta un narrador heterodiegético, pero la focalización es interna y centrada en Nat. Así, el estilo indirecto libre nos permite acceder a la perspectiva y los pensamientos de la protagonista. Encontramos ejemplos de este estilo narrativo a lo largo de toda la novela, por ejemplo, cuando Nat decide irse de la casa de Píter: «¿Por qué Píter no cuenta nada de sí mismo? ¿Por qué se limita a indagar en ella, a tratar de sonsacarla? ¿De dónde saca la autoridad para darle consejos?» (Mesa 2020, 46).

Nat reflexiona constantemente sobre todo lo que sucede a su alrededor. Piensa en qué pensarán los demás de ella y duda durante toda la obra de si sus acciones son correctas o no. Es una mujer con baja autoestima y bastante insegura. No solo sus acciones reflejan esto, sino que el acceso a sus pensamientos facilita la comprensión de esta desconfianza en sí misma:

[...] traducir es lo más parecido a batirse en duelo con una versión, previa y mejor, de su texto. Avanza con tanta lentitud que se desespera. ¿Es el calor, la soledad, la falta de confianza, el miedo? ¿O es, simplemente —y debería admitirlo—, su ineptitud, su torpeza? (Mesa 2020, 27).

Esta inseguridad no solo se manifiesta en su trabajo de traductora, sino que provoca una pasividad que la vuelve incapaz de enfrentarse a nadie: no es capaz de decirle a la peluquera que no le está cortando el pelo como ella ha pedido, no puede rebelarse ante los abusos de su casero y tolera el trato indigno de Andreas.

Asimismo, se muestra muy preocupada por la opinión de los demás, se pregunta qué pensarán los vecinos de La Escapa de su relación. Este miedo al qué dirán está estrechamente relacionado con los juicios sociales sobre su actitud sexual. Al acceder a sexo a cambio de un favor se cuestiona su propio valor de acuerdo con las concepciones sociales sobre el honor de la mujer:

Trata de ver el asunto desde fuera. De contemplarse a través de los ojos de los demás, mirándola y juzgándola. [...] Dirían que lo ha hecho porque en el fondo lo estaba deseando. Que le gustó hacerlo. Que en el sexo no existe zona intermedia entre el placer y el asco: si no había sentido asco, estaba claro entonces lo que había sentido. ¿Habría sido más digno por su parte experimentar repulsión, que le hubiese asqueado o dolido, haberse sentido utilizada o humillada? [...] ¿O que él la hubiera forzado a moverse, chupar, morder o contorsionarse? (Mesa 2020, 81).

A su vez, Nat es representante de las problemáticas de la «reivindicación naíf del deseo de ciertos discursos del consentimiento» (Serra 2024, 94), pues, aunque su primer encuentro con Andreas no esté marcado por el deseo, ella sí que desea mantener relaciones con él posteriormente, demostrando que «nunca deseamos bien, que jamás deseamos como queremos, que nuestros deseos nunca se atenderán a normas morales ni programas políticos» (Serra 2024, 94-95). Esto provoca que no solo el consentimiento no sea útil para acabar con las dinámicas de poder en las relaciones sexuales, sino que el deseo tampoco es el factor clave para resolver el problema del poder en la sexualidad, pues este es complejo y no se ajusta a normas morales.

La duda constante que Nat experimenta no solo se debe a que su ‘prostitución’ la haya distanciado del grupo de las mujeres ‘honrosas’, sino a que sus deseos la distancian todavía más de esta categoría al ser juzgada por una sociedad que ignora que «el deseo no se elige a voluntad y, como recuerda Butler, está profundamente atravesado por el poder» (Serra 2024, 95).

Además, Nat encuentra en la validación externa una forma —y puede que la única forma— de valorarse a sí misma. Teme el desprecio ajeno y busca ser apreciada incluso de formas cuestionables, pues, aunque se sienta irritada ante el intercambio sexo-favor cuando lo propone Andreas, tras realizarlo, se preocupa por la validación de este y porque sea él quien no se arrepiente de mantener relaciones con ella: «Puede que hasta él se arrepienta de lo que le hizo, al verla ahora, a la luz del día. Tanto tiempo sin una mujer para llegar a ella, a esa bazofia» (Mesa 2020, 89). Así, Nat es un reflejo de la importancia del deseo masculino en la validación femenina que sigue la construcción jerárquica del género según el deseo que propone MacKinnon.

Donde podemos encontrar la máxima oposición a la debilidad de Nat es en su decisión de mudarse a La Escapa. Es a través de esta acción que Nat se muestra como un personaje independiente. Todos los vecinos consideran que es atrevida al ser una mujer que se muda sola a ese pueblo, pero identifican en esta valentía cierta imprudencia: «[...] nunca se ven mujeres solas. No de la edad de Nat, puntualiza» (Mesa 2020, 14); «¿Va a vivir allí? ¿Sola?» (Mesa 2020, 17). Esta sorpresa se debe a que, con su mudanza a La Escapa, Nat se aleja de la educación a las mujeres en el miedo y la inseguridad. Aun así, Nat no es totalmente hermética a este temor. Es consciente de que corre riesgos, tanto cuando el casero accede a su casa sin permiso, como cuando se preocupa por buscar excusas para no acostarse con Píter en caso de que este lo pida: «Qué bonito, murmura Nat y, confusamente, piensa al mismo tiempo: la regla.

Llegado el momento, puede decirle que tiene la regla» (Mesa 2020, 42). No solo su carácter pasivo la conducen a buscar una excusa, sino también el saber que el aceptar la invitación de Píter a su casa puede considerarse una señal previa que haga que se cuestione su negativa posterior.

En síntesis, Nat es una protagonista insegura, con poca autoestima y con una actitud generalmente pasiva que se cuestiona mucho sus propias conductas, su deseo y se preocupa por los juicios ajenos. Aun así, es también una mujer independiente que busca crecer sola y que es consciente de sus carencias.

5.1.2. Andreas

Andreas, conocido como el alemán, se nos describe físicamente como un hombre poco atractivo y Nat dice que es un hombre local, sencillo y amable. Tanto la perspectiva de Nat, como sus propias acciones, nos permiten encontrar en Andreas a un hombre gentil y bastante vulnerable.

Su vulnerabilidad se hace evidente cuando le propone a Nat el intercambio sexo-favor y su voz es quebradiza, se siente incómodo, indeciso y, aunque acaba de estar en casa de Nat, vuelve a su propio hogar a acicalarse antes de realizar la propuesta. Asimismo, cuando Nat accede y acude a su casa, Andreas se muestra nervioso e inquieto. Además, es también un hombre calmado, que no se muestra irascible: «No hay nada más ajeno a la naturaleza de Andreas que la ira. Nat nunca lo ha visto exaltarse o perder los papeles» (Mesa 2020, 145).

En cambio, desde la perspectiva de los vecinos de La Escapa, Andreas no es un hombre amable y vulnerable. Píter manifiesta su desconfianza en él: «A Píter la excusa de que sea reservado no le vale. En un lugar tan pequeño como La Escapa tanto aislamiento resulta sospechoso. Por eso, y por algunas otras cosas, es por lo que dice que no es de fiar» (Mesa 2020, 86). Píter también afirma que Andreas es un chapucero y, a través de los diálogos de Nat con diversos vecinos, vamos conociendo a Andreas como un hombre poco sociable y que genera desconfianza.

Estas características positivas que atribuíamos a Andreas al comienzo, no solo se van desdibujando por los diálogos con los vecinos, sino que comenzamos a identificar conductas que lo definen como un hombre insensible. Cuando Nat se preocupa por saber si le ha gustado a Andreas desde un principio y, cuando esta se siente dolida, él afirma impasible: «no debería dolerte» (Mesa 2020, 101). Asimismo, cuando Nat le cuenta a Andreas la historia del trabajo

que dejó, este es cruel con ella y trata sus problemas como nimiedades: «¿Y crees que tienes derecho a quejarte?» (Mesa 2020, 117). Andreas no solo es poco empático, sino también cruel. Ahoga a las crías de su gata sin remordimiento ninguno porque cree que es lo mejor para ellas y cuando Nat se horroriza, le dice que ella es incapaz de entender cómo es vivir en La Escapa.

Así, Andreas es un personaje del que se nos muestran diferentes caras según avanza la novela. Aunque primero sus actitudes y la perspectiva de Nat lo definan como un hombre gentil y vulnerable, la forma de verlo de los vecinos y sus propias acciones lo van describiendo como un hombre mezquino y poco empático. No necesita la violencia explícita para ejercer el dominio simbólico y su poder patriarcal es evidente al no sentirse cuestionado por sus deseos o por solicitar sexo a cambio de algo, pues ninguna de estas conductas se aleja de las expectativas asociadas a su género en lo que respecta al deseo y el afán por satisfacerlo.

5.1.3. Píter

Píter es apodado el *hippie* por los vecinos de La Escapa, mote que Nat atribuye a su pelo largo o al hecho de que es foráneo. Píter es, desde la perspectiva de Nat y de los vecinos de La Escapa, un hombre amable, hospitalario y que busca agradar a los demás. Es también muy seguro de sí mismo, está muy orgulloso de su labor como vidriero y da constantemente consejos que llegan a dotarlo de cierto paternalismo y condescendencia, como cuando aconseja reiteradamente a Nat que se enfrente al casero: «¿Nunca se decidirá a hacerle caso? Nat piensa que Píter, contradiciendo su imagen apacible e incluso el sobrenombre por el que se le conoce, busca siempre el conflicto, o al menos lo busca con el casero, empujándola a ella contra él» (Mesa 2020, 18).

Píter se dedica en muchas ocasiones a criticar a los demás, pero siempre desde un tono de excusa para no alejarse de su imagen de vecino amable: «A él no le gusta hablar mal de nadie, insiste, pero el casero es otra cuestión» (Mesa 2020, 18). También es bastante entrometido, se interesa por saber qué hacía Andreas en el tejado de Nat, por la vida de esta y por saber de la relación de estos cuando lo descubre.

Por lo tanto, es un personaje muy preocupado por las apariencias de buen vecino hospitalario, detrás de las que esconde cierta condescendencia, superioridad y tendencia a la crítica. Píter representa una masculinidad canónica y bastante normativa. Además, ejerce juicios sobre los demás que, lejos de ser críticos, son egocéntricos y refuerzan cierto ecosistema de culpabilización de la mujer.

5.1.4. Casero

El casero de Nat no es agradable según ninguno de los personajes de la obra, que lo ven como un hombre cruel, egoísta y con tendencia al engaño. Es poco responsable con sus labores de casero, muestra indiferencia ante las necesidades y derechos de su inquilina —no arregla las goteras y accede sin permiso a la vivienda—. Es conocedor del poder que tiene sobre su inquilina y abusa de él.

Es también un hombre bastante misógino, no solo en el trato a Nat, sino en sus comentarios, que descubren cierto odio a las mujeres. Esta actitud es evidente una de las veces que Nat protesta porque el casero acceda a la vivienda mientras ella duerme:

—¿Qué piensas, que te voy a violar o qué?

La mira con desprecio, de arriba abajo. Luego se gira hacia la bañera, se agacha murmurando, manejando sus herramientas. Dice bajito [...] que está harto de las mujeres. Cuanto más les das, dice, peor les parece. Están todas locas, son unas maniáticas. Continúa trabajando y quejándose (Mesa 2020, 35).

Además, no solo es violento en el plano simbólico o verbal, sino que llega a ejercer violencia física sobre Nat mientras afirma que la agredirá sexualmente. Todas estas actitudes definen al casero como un hombre misógino, cruel y violento y es percibido así por todos los personajes de la obra, convirtiéndose en un agente de disciplina patriarcal.

5.1.5. Otros personajes

Existen otros personajes de menor protagonismo, pero que revisten cierta importancia. Entre ellos destaca la familia que vive al lado de Nat, una pareja con un hijo y una hija. El perro de Nat atacará a esta última al final de la novela. Esta pareja es amable y hospitalaria, celebra fiestas a las que Nat está invitada, aunque no la conozcan íntimamente. Aun así, la joven percibe en ellos tendencia al juicio ajeno.

Otra pareja de La Escapa es la de los ancianos Joaquín y Roberta. Él es un hombre agradable y ella una mujer con demencia a cuyos desvaríos nadie atiende, pero que, en ocasiones, son más lúcidos de lo que parecen. El primer contacto que tenemos con ellos es a través de las palabras de la cajera de la tienda de La Escapa, una joven extrovertida que usa lenguaje coloquial.

Finalmente, destaca Sieso, el perro que el casero entrega a Nat sin proporcionarle información sobre su vacunación y con una cicatriz en la cara. En esta novela, los perros

guardan un vínculo especial con los dueños y vemos mucho de Nat en Sieso. El animal recibe ese nombre por su actitud arisca, es muy solitario y se muestra amable con la gente que agrada a Nat. Al final, toda La Escapa busca sacrificarlo por atacar a la hija de los vecinos de Nat.

5.2. Relaciones entre personajes

Al igual que en *Cicatriz*, un análisis profundo de esta novela requiere indagar en los vínculos entre personajes con perspectiva de género.

5.2.1. Personajes femeninos con masculinos

La relación más importante en la novela es la que mantienen Nat y Andreas. El vínculo comienza con la petición de Andreas de sexo a cambio de arreglar las goteras. Aunque la propuesta de Andreas sea atrevida e incluso resulte ofensiva para Nat, ella percibe la vulnerabilidad de él y se siente curiosa ante la petición de Andreas. Ni ella misma es consciente de qué es lo que la conduce acceder, pero desde ese primer acto, Nat desarrolla una obsesión con Andreas que la lleva a repetir la experiencia una y otra vez hasta que este, poco a poco, va deseándola menos. Aunque Nat no es capaz de entender por qué Andreas despierta ese interés en ella, reconoce que es una fijación fuera de su voluntad y que está relacionada con la forma en la que se inició el vínculo:

Para explicárselo, tiene que apelar a algo ajeno, a una fuerza externa. La primera vez, el día en que cerraron aquel extraño trato, Andreas inoculó en ella su veneno, eso es lo que pasó. Nat no era consciente de la trampa, pero cuando se vistió y se fue, lo transportaba consigo, y el veneno continuó expandiéndose por sus venas, invadiéndola con sus devastadores efectos. Desde aquel día, desposeída de su voluntad, no le quedó más remedio que volver: el veneno precisa más veneno, no hay antídoto posible. Ella no eligió a Andreas, no lo buscó: él se impuso. Debería rebelarse, pero es imposible luchar contra esa imposición: está atrapada (Mesa 2020, 94).

Existe una clara relación de poder entre Nat y Andreas que, aunque se va evidenciando con el paulatino abandono de Andreas y la frialdad que vamos descubriendo en él, está principalmente marcada por el inicio de su relación. Desde que propone el intercambio, Andreas es consciente de que es algo que puede ofender a Nat y concreta que será un acto breve que durará lo mínimo indispensable para la satisfacción de él. Además, se preocupa por diferenciar lo que le propone a Nat de una prostitución «Tampoco quiere recurrir a las prostitutas. Las de Petacas, dice, son miserables, a él le produce rechazo todo eso» (Mesa 2020, 67), «no eres prostituta, no quiero que pienses que te tomo por tal» (Mesa 2020, 68). Nat, una

vez completado el trato, también se preocupa por diferenciar lo que ha hecho de la prostitución, convenciéndose a sí misma de que, al no haber dinero en el intercambio, no se ha prostituido.

Es evidente que este interés por desligarse de la prostitución tiene que ver con la pérdida de la honra que esta representaría para la mujer, al poner su sexualidad —herramienta medidora de su honor— a la disposición de los hombres a cambio de dinero. Sin embargo, por mucho que ambos intenten diferenciar la prostitución de lo que acontece entre ellos, es evidente que el intercambio sexo-favor está muy próximo a los servicios sexuales.

Asimismo, su relación evidencia la forma en que las barreras entre el sexo y la agresión sexual son difusas, mientras distinguimos a un hombre despreocupado por el deseo ajeno y que reconoce este acto como algo que ella no quiere realmente hacer, encontramos a una mujer curiosa que busca descubrir qué sensaciones le provoca esto. Nat no reconoce nunca abiertamente este acto como una agresión, de hecho, en cierto momento, recuerda un abuso sexual que sufrió cuando era una niña por parte de un vecino y distancia esta experiencia de la relación que tiene con Andreas, afirmando que «si aquel hombre [su vecino] la convirtió en un ser desapegado e insensible, ahora, inesperadamente, todo ha cambiado gracias a otro hombre» (Mesa 2020, 97). Por lo tanto, aunque la actitud de Andreas, indiferente al deseo de Nat, pueda hacernos definir el encuentro como agresión, la perspectiva de Nat es otra en todo momento. Su relación evidencia que los límites entre sexo y violencia sexual no son tan transparentes como puede parecer, pues el consentimiento no es del todo clave para realizar esta distinción y el deseo es una noción muy confusa y que no sigue normas morales.

Aunque no podamos encontrar un criterio para definir bien lo que sucede, es innegable que existe una dinámica de poder que sitúa a Andreas por encima de Nat, pues es él quien tiene algo que Nat necesita verdaderamente, es también él quien propone el encuentro, pero, además, es Nat la que será duramente juzgada por el acto. Ella misma es consciente de eso y, además de juzgarse a sí misma, percibe los juicios ajenos de los vecinos de La Escapa, temiendo que todos sepan lo que ha hecho.

Es probablemente su obsesión por no verse a sí misma como una prostituta lo que la conduce a acercarse a Andreas, a repetir el acto de forma deseada, consentida y alejada del servicio sexual. Intenta vincular lo sucedido al interés amoroso, no solo por la obsesión que desarrolla, sino porque encuentra en el amor un espacio de normatividad que la alejen de los juicios y la acerquen a la concepción de mujer honrada que ha perdido:

Le gustaría escuchar que Andreas tomó nota de ella desde el primer día, se fue enamorando poco a poco, urdió planes para acercarse, vio la posibilidad y se lanzó sin importarle el riesgo: el cuento romántico sustituyendo al... ¿pornográfico? Pero Andreas no dice nada de esto. Solo la mira con seriedad, como si su dolor —el de ella— fuese inventado y él debiera, como mucho, ser compasivo y pasarlo por alto (Mesa 2020, 102).

Andreas es indiferente a estos intentos de Nat por resignificar la historia, no solo por su frialdad o su aislamiento social, sino porque él no se ve afectado por los mismos juicios que Nat: «No querer a las mujeres cuando se es hombre, es una actitud. No querer a los hombres cuando se es mujer, es una patología» (Despentes 2018, 138). Mientras ella puede ser juzgada como deshonrosa por sus actos y criticada por sus deseos, una vez prosigue la relación; Andreas no se desvía tanto de la norma, en cuanto a hombre deseante que busca lo que desea y, es más, se preocupa por el consentimiento de aquella, lo que lo protege de cuestionamientos.

En síntesis, la relación de Nat y Andreas está marcada por una evidente dinámica de poder al ser un vínculo que se inicia desde el intercambio de favor por sexo. Desde entonces, Nat se preocupa por su visión de sí misma, por cómo la verán los demás y se obsesiona con Andreas, mientras él prosigue su vida tranquila, se vuelve frío y termina abandonándola. Este vínculo expone una relación en el que el sexo es un pilar fundamental que sitúa a uno por encima del otro no solo por el planteamiento inicial, sino por el juicio y el cuestionamiento al que cada uno se verá sometido, siendo Nat víctima de ellos, mientras Andreas no se ve afectado de la misma forma.

Otra relación que reviste interés es la de Nat y Píter. Esta relación se opone a la de Nat y Andreas en lo que respecta a la perspectiva de los vecinos de La Escapa, pues mientras invitan a quedadas a Nat y Píter en conjunto, cuando ella comienza su relación con Andreas, la invitan solicitando que este no vaya.

Nat encuentra en Píter una figura de protección masculina. Es a quien recurre cuando tiene problemas graves, pues piensa en llamarlo cuando el casero entra en su casa sin permiso o cuando necesita ocultar a Sieso. Aunque Nat se cuestione al principio la posibilidad de un interés amoroso o sexual por parte de Píter hacia ella, una vez se convence de que esto no es así, descubre en Píter a la única persona que le ofrece su ayuda sin nada a cambio. Aun así, Píter también la trata con paternalismo y condescendencia juzgándola por no imponerse o cuestionando sutilmente su relación con Andreas, lo que lo hace partícipe de este mecanismo de culpabilización de Nat.

Un momento relevante de la relación de Nat y Píter sucede cuando cenan juntos en casa de este después de que ella se viese incapaz de seguir negándose por miedo a ofenderlo. Nat teme que Píter busque un encuentro sexual e incluso piensa excusas por si esto pasa, pero este intento por parte de Píter nunca ocurre. Es entonces, cuando Nat se siente ligeramente ofendida por algo que ni siquiera quería que sucediese, reflejando una vez más la importancia del deseo masculino en la autoestima femenina:

Nat está sorprendida, incluso decepcionada. ¿No iba él a besarla, o a intentar besarla? ¿No trataría de llevársela a la cama? ¿No es eso lo previsible, lo que se espera de un hombre? ¿Para qué Sam Cooke y Miles Davis, para qué tanto vino, para qué la Vía Láctea? Tenía preparada una excusa para nada [...] (Mesa 2020, 46).

Por lo tanto, aunque la relación de Píter y Nat sea un vínculo de amistad presuntamente igualitario, no podemos olvidar la superioridad con la que Píter trata a Nat y la preocupación de esta porque sus negativas no lo ofendan. Esto último está relacionado con la presión que se ejerce sobre las mujeres para que estas no den ‘señales contradictorias’ que serán usadas como herramientas de culpabilización.

También es relevante analizar la relación que mantiene Nat con su casero. En ella, el abuso es claro. No solo hay una dinámica de poder evidente debida a que Nat es inquilina y paga por vivir en la propiedad del casero, sino que la misoginia de este enfatiza la relación de superioridad.

El casero busca humillarla y usa la sexualidad para esto, no de forma directa, pues no mantienen relaciones sexuales en ningún momento, pero utiliza otros métodos: «Mientras ella está hablando, el casero le mira los pechos. Lo hace queriendo, piensa Nat. Para desestabilizarla, piensa. Para humillarla» (Mesa 2020, 61). Este abuso de poder no es circunstancial, sino estructural: el casero representa con claridad el uso instrumental de la sexualidad en las relaciones de dominación.

Estos malos tratos van más allá cuando, cerca del final de la obra, se abalanza sobre ella violentamente afirmando que mantendrá relaciones con ella, para luego reírse y parar afirmando que ya no le apetece. Posteriormente, se ríe de su temor y la humilla de nuevo:

—Pues claro que me voy. No creerías que te iba a violar, ¿no?

Luego le dice que ella le da asco. Cualquier mujer antes que ella. Una cabra, una vaca, antes que ella. Con sus aires de señorita distinguida, dice. Con esas tetas planas y esa cara de haba (Mesa 2020, 179).

En consecuencia, apreciamos cómo, con el casero, Nat también experimenta una relación desigual, no solo por motivos económicos, sino de género, que hacen que este tenga la capacidad de cosificarla y humillarla con una simple mirada, pero también negando el hecho de que la violaría. Es decir, aunque la violación sea un acto entendido como humillante para la mujer, el casero también busca humillarla afirmando que no la desea, teniendo en cuenta las ideas de MacKinnon sobre la construcción del género femenino según el deseo masculino, esta falta de deseo pretende ser hiriente para la autoestima, incluso bajo el prisma de esa eventual agresión sexual.

5.2.2. Personajes femeninos con femeninos

Las mujeres de La Escapa mantienen un trato cordial entre ellas, aun así, destaca la relación entre Nat y la joven cajera de la tienda, pues cuando Andreas empieza a abandonarla, Nat sospecha, erróneamente, que Andreas y la joven mantienen una relación. Así, comienza a cuestionarse a sí misma y a su juventud y a desarrollar celos hacia Andreas, pero también envidia hacia la cajera. Lo mismo sucede con la pareja que vive al lado de Nat, pues en la primera quedada, la mujer se muestra celosa porque su marido preste tanta atención a Nat.

Por lo tanto, las mujeres de La Escapa no mantienen un trato directo descortés, pero sí que se ven afectadas por la envidia entre unas y otras, exponiendo cierto grado de competición. Este tipo de tensión, aunque aparentemente menor, es revelador. Las mujeres no se enfrentan directamente, pero están condicionadas por una lógica de vigilancia recíproca que se activa a través de la mirada masculina. Este patrón de celos y desconfianza no nace de un conflicto real entre las mujeres, sino del sistema simbólico que las enfrenta: la juventud, la discreción, la domesticidad o la disponibilidad sexual se convierten en capitales valorados o temidos.

5.2.3. Personajes masculinos con masculinos

Los personajes masculinos no tienen prácticamente contacto directo en la obra, pero accedemos a lo que piensan unos de otros a través del diálogo. Aunque Andreas no manifieste en ningún momento preocupación alguna por Píter, este sí habla de Andreas y lo critica. Además, son personajes opuestos constantemente, uno es muy sociable y el otro muy reservado; uno es condescendiente con sus consejos y el otro gentil; uno es poco transparente y difícil de descifrar mientras el otro muestra sus intenciones sin tapujos.

En cuanto a la relación de estos con el casero, Andreas, aunque no simpatice con él, llega a darle la razón con el fin de contrariar a Nat: «Porque tu casero tiene razón. Aquí nos

manejamos con otras reglas. Y tú no las entiendes. No es que no las asumas. Es que eres incapaz de entenderlas» (Mesa 2020, 147). Asimismo, Píter repudia al casero, pero centra su crítica en el juicio de Nat, cuestionándola por no imponerse: «[...] por qué no se lo pidió al casero. Es su obligación mantener la vivienda en condiciones habitables» (Mesa 2020, 22).

Estas actitudes frente al casero revelan una jerarquía tácita entre hombres. Aunque no aprecie al casero, lo defiende cuando se trata de confrontar a Nat, reafirmando así un pacto de masculinidad que se activa en oposición a la mujer. Esta complicidad silenciosa se vincula con lo que Virginie Despentes (2018, 41) denuncia como la solidaridad masculina frente a la amenaza femenina, entendida como un pacto que reposa sobre la premisa de una posición de inferioridad de las mujeres.

Así, Píter y Andreas son personajes opuestos, no solo en actitudes y opiniones sino en la forma de ser vistos por los habitantes de La Escapa y por Nat. Además, ambos presentan actitudes críticas hacia el casero, pero, en cierta medida, también solidarias.

5.3. Interpretación de fragmento significativo

El fragmento que se analizará a continuación no solo es relevante para la trama, sino que es útil para mostrar la forma en la que se desarrollan las dinámicas de poder asociadas al sexo en la novela. El texto se corresponde con el momento en el que Andreas —al que el narrador se refiere como ‘el alemán’, pues aún no se facilitó su nombre en el relato— y Nat mantienen relaciones sexuales por primera vez después de que esta accediera al intercambio propuesto.

Todo se desarrolla de acuerdo con el plan descrito. Él está ya muy excitado cuando se pone sobre ella. Primero de rodillas, midiendo el espacio entre sus piernas, con la cabeza inclinada, sin mirarla a la cara. Nat distingue la forma de su pene; lo observa con curiosidad mientras desenrolla un condón y se lo pone cuidadosamente. Después él se aproxima, poco a poco. Ella se abre, levanta la cadera para facilitar el acceso. Ella *le deja entrar*. Le deja estar dentro. Era esa su petición: estar dentro, un rato. Suave, despacio, siente la dureza de él en su interior, raspándole al rozarla a pesar de la delicadeza con que procura moverse. Cierra los ojos. El alemán sostiene su torso con los brazos erguidos para no aplastarla con su peso, rectos sobre el colchón a ambos lados de ella, pero después se deja caer, pasa las manos por sus costados y los recorre demoradamente, hasta el final de la camiseta —donde empieza su carne—, en la cintura desnuda —donde se detiene—. Nat escucha un ligero gruñido, nota la sacudida de la descarga, y lo deja estar dentro un poco más, su cuerpo destensándose. Ha empezado a llover otra vez y las gotas repiquetean rítmicamente en la chapa metálica del cobertizo. Uno de los gatos maúlla,

lastimero, y el alemán se separa, se viste y se va de la habitación para que ella pueda también limpiarse y vestirse con tranquilidad (Mesa 2020, 78).

Lo interesante de este fragmento recae en cómo se describe el acto sexual, al que, desde el comienzo, el narrador se refiere como «plan» (Mesa 2020, 78), es decir, como algo acordado y que seguirá unas indicaciones ya pactadas. Esto nos hace entender que el deseo no es lo principal, no es un acto que haya surgido desde un deseo mutuo, sino algo negociado. Inmediatamente después de esto, conocemos la excitación de él. Aunque ‘excitación’ y ‘deseo’ no sean sinónimos estrictos —se puede sentir excitación física sin manifestar deseo—, en este contexto, sí que podríamos afirmar que Andreas se siente excitado porque desea el acto y es, realmente, quien lo ha planeado. El sentimiento de él contrasta con los sentimientos que conocemos de Nat, de la que como sabemos que «observa con curiosidad» (Mesa 2020, 78). Así, por mucho que el léxico nos invite a pensar en esta relación sexual como algo alejado del deseo —«plan» (Mesa 2020, 78) o «petición» (Mesa 2020, 78) sustituyen a la palabra sexo—, sí que identificamos excitación en Andreas, por lo que comienza a dibujarse la unilateralidad de deseo en el encuentro.

El acto se describe poco a poco, con muchas pausas, como si fuesen los pasos de un plan: «Primero de rodillas, midiendo el espacio entre sus piernas, con la cabeza inclinada, sin mirarla a la cara [...]. Después él se aproxima, poco a poco. Ella se abre, levanta la cadera para facilitar el acceso» (Mesa 2020, 78). Estas descripciones hacen que la escena, a pesar de ser sexual, no sea erótica, ni en el comienzo ni al final: «Nat escucha un ligero gruñido, nota la sacudida de la descarga, y lo deja estar dentro un poco más, su cuerpo destensándose» (Mesa 2020, 78). La lluvia acompaña al final del acto disipando la atención de Nat, que se centra en el exterior una vez resuelto el trámite: «Ha empezado a llover otra vez y las gotas repiquetean rítmicamente en la chapa metálica del cobertizo» (Mesa 2020, 78).

Cabe destacar también, la diferencia de actitud de cada uno de ellos. Nat tiene una actitud pasiva durante todo el encuentro, de hecho, se insiste mucho en cómo es ella quien permite que suceda, es decir, él solicita y ella simplemente consiente, todo el papel activo de Nat en el acto reside en acceder a lo que sucede: «Ella *le deja entrar*. Le deja estar dentro. Era esa su petición: estar dentro, un rato» (Mesa 2020, 78), «lo deja estar dentro un poco más» (Mesa 2020, 78). Es interesante el eufemismo usado para la penetración, que hace de esta algo invasivo, al usar las expresiones «entrar» (Mesa 2020, 78) o «estar dentro» (Mesa 2020, 78). El acto sexual se refleja, así, como un acceso a la otra persona, como algo invasivo y que, como vemos, requiere el permiso de Nat, quien «le deja» (Mesa 2020, 78). Este planteamiento del

sexo apoyado en una dinámica en la que el hombre desea y la mujer consiente —siendo este un consentimiento erosionado por una asimetría simbólica de poder—.

La actitud de Andreas, lejos de ser violenta o irrespetuosa, es educada y cuidadosa, preocupándose por el bienestar de Nat: «[...] delicadeza con que procura moverse» (Mesa 2020, 78), «[...] sostiene su torso con los brazos erguidos para no aplastarla con su peso» (Mesa 2020, 78). Además de interesarse por no dañarla, se preocupa por no transgredir las normas establecidas en el acuerdo: él solo pide «estar dentro» de ella, nada más. Por eso, cuando baja las manos por su cuerpo, frena en la cintura, donde inicia la piel desnuda tras la camiseta, ya que tocarla de otra forma no era algo acordado previamente. Asimismo, Andreas intenta no incomodarla y, tras acabar, abandona la habitación para darle el espacio y la intimidad necesarias para limpiarse y vestirse.

Así, por un lado, distinguimos la pasividad de Nat y por otro la actividad, respetuosa de Andreas. Aunque él sea el dominante, no es violento y, aunque ella sea pasiva durante todo el acto, consiente lo que sucede. La ausencia de violencia no es marca inequívoca de la ausencia de poder, así como el consentimiento no es funcional para hacer que un acto sexual sea igualitario. El deseo, tampoco simplifica del todo la situación, pues, Andreas es claramente el deseante, pero Nat experimenta también deseo en encuentros posteriores y curiosidad en este. Estos sentimientos la hacen sentir culpable, señalada y las dinámicas de poder que se dan entre ellos, hacen que este sexo no sea ‘satisfactorio’ en los términos de Angel (2021,43), es decir, que incluso consintiendo —y podríamos decir que también deseando—, una mujer puede sentirse usada, culpable o desplazada.

Asimismo, es interesante la perspectiva que se expone del sexo —más concretamente, de la penetración— como un acceso al otro, inevitablemente, en este caso, el acceso del hombre a la mujer en una relación que él desea y ella consiente. La consideración de la penetración como un acceso a la mujer, hace evidente cierta dinámica de poder implícita en el acto —Nat no puede acceder a Andreas, es Andreas quien puede acceder a Nat—.

En síntesis, este fragmento es relevante para la trama, pero también para analizar las relaciones de poder que se dan en ella y la forma en la que estas se relacionan con la sexualidad, distinguiendo un sexo descrito de forma poco erótica y reflejando una dinámica entre personajes en la que uno —el hombre— desea y domina y el otro —la mujer— descubre y consiente. El análisis de discursos literarios nos permite encontrar en estos una configuración simbólica de lo social y el análisis de *Un amor* -y de ese fragmento- desvela la pertinencia de

aplicar una lectura feminista a las narrativas contemporáneas al permitirnos reflexionar sobre realidades sociales relacionadas con el deseo, el consentimiento y las estructuras de poder.

6. Recepción: interpretación de las obras por parte de los lectores

A continuación, se realizará un análisis sobre la recepción de la novela centrado en la interpretación por parte de los lectores con el fin de aproximarnos a un análisis sobre si el público es capaz de interpretar estas dinámicas de poder y estas formas de violencia simbólica o si, por el contrario, las naturalizan y apoyan, teniendo en cuenta no solo lo que opinan de la acción de la obra, sino analizando los juicios que realizan sobre los personajes, bajo la consideración, como observó Bajtín, (2008, 361) que «el que comprende se acerca a la obra con una visión del mundo propia y ya formada, con su punto de vista, desde sus posiciones». A lo que el teórico ruso añadía en el mismo lugar: «Estas posiciones en cierta medida determinan la valoración de la obra» (Bajtín 2008, 361).

6.1. *Cicatriz*

Cicatriz es una novela que tuvo una recepción positiva, obteniendo el Premio Ojo Crítico de Narrativa en su XXVI edición. Al ser una obra ampliamente difundida, que cuenta con numerosas ediciones, podemos acceder a interpretaciones diversas de la obra.

Muchos lectores califican la novela de amorosa. De hecho, en la faja de la 12ª edición se incluye una cita de Justo Navarro que afirma que *Cicatriz* muestra: «Una historia de amor que dice lo indecible en un enamoramiento: cómo nos dejamos llevar y corromper por esa fabulación». Asimismo, el escritor Paco Rabadán Aroca (2022) afirma en su blog personal que en esta novela «Sara Mesa nos ofrece una obra cuyo argumento se sustenta en el amor aunque de una manera absolutamente *sui generis (sic)*» e incluso la Red de Bibliotecas Públicas de Galicia cataloga esta obra de Mesa como ‘novela romántica’². Todo esto manifiesta una limitación estructural en la lectura crítica de las relaciones sexoafectivas: la incapacidad de distinguir entre deseo, afecto y dominación. Que los dos personajes principales manifiesten deseo e interés mutuo provoca que la relación ya se lea como amorosa, ignorando la jerarquía que caracteriza este vínculo. Puede también considerarse que esta lectura reproduce lo que Virginie Despentes (2018, 54) denuncia como la pedagogía patriarcal del aguante femenino, según la cual, se enseña a las mujeres a callar, tolerar y no defenderse, que acompañada por la confusión de Sonia probablemente provoque que los lectores vean esta tolerancia a Knut como prueba de amor y no como síntoma de sometimiento.

² Perfil del libro en el catálogo de la Red de Biblioteca Públicas de Galicia: https://catalogo-rbgalicia.xunta.gal/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1220324&query_desc=cicatriz%20sara%20mesa

Es también la falta de conocimiento sobre estas dinámicas lo que conduce a los lectores a juzgar a Sonia, juicio del que la propia Sara Mesa es consciente: «Yo he ido a clubes de lectura donde si pudieran hubieran crucificado a Sonia, la protagonista de *Cicatriz*. “Porque esta tía es tonta”, “¿Por qué hace esto?”» (en Rada 2021). Resulta coherente que buena parte del público juzgue con dureza a Sonia por manifestar un deseo fuera de control, complejo y contradictorio al no encajar en el modelo de víctima perfecta que señala Angel (2021, 16) por ser contradictoria en su forma de desear, lo que la vuelve vulnerable a las críticas.

Sin embargo, muchos blogs y reseñas se alejan de estas ideas, comprendiendo lo abusivo en la relación de Knut y Sonia y comprendiendo que *Cicatriz* analiza «los distintos sistemas de coerción social utilizados [...] para satisfacer la pretensión del varón de dominar la relación de pareja» (Ortiz de Landázuri 2016). La forma en la cual otros lectores aprecian la relación como amorosa o el hecho de que sean incomprensivos con Sonia, desvela una polaridad de opiniones relacionada con un contexto social en el que no está claro quién tiene el poder en cada ocasión y en el que la duda y lo ambiguo termina por incomodar.

6.2. *Un amor*

En cuanto a *Un amor*, la acogida crítica de la novela fue mayoritariamente positiva, incluso fue adaptada al cine en 2023 por Isabel Coixet. Los temas que trata este *best seller* han provocado recepciones muy diversas, que denotan una comprensión polarizada de las dinámicas de poder.

Incluso lectores que disfrutaron de la novela son críticos con la actitud de Nat. La propia Sara Mesa afirma que «algunas personas a las que les gusta el libro cargan contra Nat diciendo que lleva el infierno dentro de ella, que se monta toda la película» (en Rada 2021). La dureza de los lectores con Nat puede apreciarse, principalmente, en reseñas no académicas, pero ampliamente difundidas —blogs, foros y redes sociales—. En estas críticas, se distingue una tendencia a la patologización del deseo femenino y a la deslegitimación de la confusión emocional de Nat. Esta lectura simplificadora, y muchas veces moralizante, no solo desatiende la complejidad psicológica del personaje, sino que perpetúa marcos patriarcales que penalizan el deseo femenino fuera de las normas establecidas.

Una crítica interesante es la que podemos leer en el blog *Proscritos*, en la que Marisol Oviaño (2021) afirma que «Nat es de ese tipo de mujeres que no han terminado de salir de un problema cuando ya se están metiendo en otro, que ven segundas y terceras intenciones ocultas donde no las hay, que le dan mil vueltas a todo para acabar tomando en un arrebato la peor

decisión. Es impermeable a la responsabilidad». Esta percepción conecta con las ideas de Katherine Angel (2021, 16) sobre cómo la vacilación de deseo femenino y la duda ponen a la mujer en una situación de vulnerabilidad. Independientemente de lo que sufra Nat, esta reseña considera que ella misma, su torpeza y las vacilaciones de su deseo, son las que la conducen a la miseria y que, lejos de ser víctima, debe responsabilizarse de sus propias acciones. Asimismo, la lectora no solo expone a Nat como culpable en esta reseña, sino que considera a Andreas inocente y reprocha que Nat lo intente culpabilizar a él, diciendo de forma irónica: «si se obsesiona con Andreas, la culpa es de Andreas» (Oviaño 2021).

Aunque la novela recibe una buena crítica en la revista *Criticismo*, Diego Casas Fernández (2021) reconoce sobre el personaje de Nat que «su paranoia, lejos de lograr un efecto simpatizador, causa justo lo contrario: desquicia al lector que termina enloqueciendo con ella, odiando el modo en que fabrica sus intrigas». Esta opinión sigue la línea de la anterior, reconociendo el autoconocimiento y la determinación como rasgos necesarios para no cuestionar a la mujer. La duda de Nat provoca irritación y apatía en el lector, que acaban concluyendo en culpabilidad.

Esto es todavía más evidente en la reseña de la novela que redacta la usuaria ‘Molinos’ en GoodReads, red social muy popular entre lectores. La reseña de esta usuaria es la primera que figura al buscar *Un amor* en esta red social al ser la más comentada y la que cuenta con más *likes* —652 *likes* a 6 de junio de 2025— por parte de los usuarios. En ella se critica duramente a Nat, considerando que esta simplemente no comprende el trato que propone Andreas, juzgándola débil, poco inteligente y criticando la forma en la que no se responsabiliza de sus actos. «¿Qué pasa después? Pues lo que tenía que pasar que Nat se encoña después del polvo de mantenimiento» (Molinos 2021). Parece que la frialdad es comprendida como lo lógico y prototípico para el hombre, mientras la respuesta amorosa femenina sería lo prototípico para la mujer: «Con el Alemán tiene un acuerdo fantástico, nadie ha prometido nada, nadie ha dicho nada pero ella se ha montado en la peli, [...] ella quiere el cofre completo con la experiencia Amor intenso y no se da cuenta de que lo que le ha caído del cielo es el pack Sexo plenamente satisfactorio sin complicaciones» (Molinos 2021). Estas ideas no solo están ligadas a la forma en la que MacKinnon concibe la construcción del género, creándose el género femenino ligado al deseo masculino; sino también a las concepciones sobre el sexo que entienden que «las mujeres son reacias al sexo y necesitan ser persuadidas» (Angel, 2021, 32). Nat no necesita ser persuadida para acceder al sexo, pero, según los lectores, necesita algo más

para mantenerse ahí y, por eso, comienza a sentir ese amor. Esta reseña entiende que eso es «lo que tenía que pasar» (Molinos, 2021).

Nat es duramente criticada por los lectores porque no es la víctima perfecta, ya que no se manifiesta herida tras su primer encuentro con Andreas, sino confundida, pero interesada en seguir con la relación. Los lectores infieren que si Nat realmente se hubiese sentido humillada y la relación fuese realmente de abuso directo, la reacción de esta sería de dolor absoluto y reclusión, pues querer repetir una experiencia así no cumple con la expectativa de mujer que respeta su dignidad, que se expondría traumatizada (Despentes 2018, 46-47). Si Nat no se siente así y quiere repetirlo, es porque lo ha disfrutado y manifestar —o que parezca que manifiesta— este tipo de deseo hace que las consecuencias posteriores sean su problema —no se empatiza con su sufrimiento—. Se entiende que al no someterse a la vigilancia patriarcal, es ‘víctima de sí misma’.

Las lecturas de una obra no pueden desligarse del contexto social en el que se producen. Las reacciones de repulsa, burla o desprecio hacia Nat revelan los valores y prejuicios de los lectores. Estas críticas son un claro reflejo de la incomprensión de las dinámicas de poder, de la complejidad del deseo y de un afán de culpabilización de la mujer que si no es clara con lo que desea, sus deseos no se ajustan a unas normas sociales y no aprende a someterse, deberá atenerse a las consecuencias de sus propios actos.

7. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha demostrado que las novelas *Cicatriz* (2015) y *Un amor* (2020) de Sara Mesa constituyen representaciones complejas y profundas de dinámicas de poder asociadas a la sexualidad. En ellas, la violencia no es explícita, pero consiguen plasmar una forma de dominación más difusa, pero no por ello menos real ni menos efectiva. Así, estas narraciones se cuestionan los límites del deseo y exponen sus ambigüedades, enfrentando al lector a una lectura que requiere interpretación sobre ciertas realidades normalizadas por el patriarcado.

Los personajes femeninos encarnan esta ambigüedad con claridad: dudan, consienten sin saber, se sienten culpables por desear y también por ceder. En ese vaivén, se revelan los efectos de un sistema que educa a las mujeres en la desconfianza hacia sus propios deseos, en la necesidad de justificarse y en la dificultad de establecer límites claros cuando la presión simbólica actúa con tanta fuerza como la violencia directa. Asimismo, los personajes masculinos representan, desde posiciones distintas, el poder, el castigo y el señalamiento. Estos fenómenos han sido analizados desde un marco teórico feminista que reflexiona sobre las distintas formas de violencia en el campo de la sexualidad y se cuestiona la construcción del género, las concepciones sociales sobre el honor de la mujer, la culpabilización de esta, la efectividad del consentimiento y la complejidad del deseo y el autoconocimiento, entendiendo así, que la violencia y el poder relacionados con la sexualidad, va más allá de actos sexuales violentos en sí y constituye todo un entramado social de control femenino.

En ambas obras, el poder masculino se infiltra en el deseo, en el afecto, en la cotidianidad, adoptando formas que la cultura ha legitimado. Aunque ni Knut ni Andreas violen a Sonia o Nat en sentido estrictamente legal, manipulan, invaden y aprovechan su posición social de poder para dominarlas, reconociéndose a sí mismos, exentos de los mismos juicios morales a los que ellas se verán sometidas.

Aunque tanto en *Cicatriz* como en *Un amor* existan relaciones desiguales, *Cicatriz* sitúa el vínculo en un terreno epistolar, mental y virtual, mientras *Un amor* propone una experiencia corporal y un ambiente rural. Ambas experimentan sensaciones y vivencias similares en contextos muy distintos. Sonia nunca llega a mantener relaciones con Knut, mientras Nat sí mantiene relaciones repetidas veces con Andreas. Nat parte de una vulnerabilidad y pasividad mucho más evidente que la de Sonia y, aunque tanto Knut como Andreas sean inadaptados sociales, en el caso de Knut es una inadaptación más grave al mostrar repulsión a las normas

sociales, mientras Andreas sí mantiene una vida corriente, simplemente, no le interesa relacionarse con los vecinos. Además, el vínculo de Sonia y Knut parte de un repudio al sexo por parte de él, se fundamenta en la fantasía y en que nunca se llegará a consumir; mientras el vínculo de Nat y Andreas nace del interés sexual. Mientras Sonia y Knut dejan de hablarse cuando el sexo aparece como una realidad —punitiva—, Nat y Andreas rompen su relación cuando el sexo deja de tener interés —pasa a segundo plano por la obsesión de Nat y el desinterés de Andreas—.

Asimismo, en ambas novelas existe una estrategia narrativa que problematiza la posición del lector al no haber personajes modélicos ni juicios cerrados. La incomodidad que esto provoca se refleja en la recepción: mientras que una parte de los lectores identifica con claridad las dinámicas de poder, otra tiende a malinterpretarlas o incluso a responsabilizar a las protagonistas. Esta dificultad para empatizar con la ambigüedad femenina revela un marco ideológico que responsabiliza a las mujeres de los contextos de abuso y les exige coherencia.

Aunque no haya moraleja en las novelas de Mesa, existe una representación nítida del poder como algo estructural, cotidiano y muchas veces difícil de reconocer. Muestran cómo se construye la desigualdad en lo íntimo, en lo que no se ve desde contextos muy diversos, lo que también ayuda a entender que estas dinámicas de poder no son casos aislados en realidades concretas, sino problemas estructurales.

Por lo tanto, el estudio de estas novelas nos permite encontrar en la literatura un espacio de análisis social al distinguir marcos culturales que configuran el poder, el honor, la culpa, lo deseable o la sexualidad, que se aproximan a una realidad social de dominación femenina a través del control de la sexualidad.

Referencias

- Angel, Katherine. *El buen sexo mañana: Mujer y deseo en la era del consentimiento*. Barcelona: Alpha Decay, 2021.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- Barjola, Nerea. *Microfísica sexista del poder: el caso Alcázar y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus, 2018.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2015.
- Carracedo, Almudena y Robert Bahar. *No estás sola: La lucha contra La Manada*. Archivo digital. España: Netflix, 2024.
- Casas Fernández, Diego. 2021. «Un amor, de Sara Mesa». Acceso 29 de mayo de 2025. *Criticismo*. <https://criticismo.com/un-amor/>
- CNN en Español. 2024. «¿Quedarse sola con un hombre o con un oso? Una pregunta viral generó respuestas aterradoras». Acceso 10 de febrero de 2025. <https://cnnespanol.cnn.com/2024/05/06/quedarse-sola-hombre-oso-bosque-pregunta-viral-tiktok-trax>
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Random House. 2018.
- Editorial Anagrama. s.f. «Sara Mesa». Acceso 30 de abril de 2025. <https://www.anagrama-ed.es/autor/ mesa-sara-1309>.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2006.
- Fraser, Nancy. *Iustitia Interrupta: reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1997.
- Gabilondo, Pablo. 2017. «En sanfermines de 2008 intentaron violar a mi hija y ella se resistió... Acabó asesinada». Acceso 10 de febrero de 2025. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/espana/2017-12-03/nagore-laffage-sanfermines-violacion-asesinato-madre_1485365/
- Instituto Vasco de la Mujer. 2023. «Campaña 25 noviembre 2023: "El porno es una escuela de violencia contra las mujeres"». Acceso 10 de febrero de 2025. <https://www.emakunde.euskadi.eus/25n-2023/webema01-contentemas/es/>

- López, Silvia. *La política sexual en Kate Millett*. Madrid: Dos Bigotes, 2019.
- MacKinnon, Catharine. *Feminismo inmodificado. Discursos sobre la vida y el derecho*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.
- Mallardí, Manuel. «La palabra ajena en la obra de Bajtín/Voloshinov Algunas contribuciones teórico-metodológicas a los procesos de investigación social». *Cátedra paralela*, nº 20 (2022): 29-52.
- Mesa, Sara. *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Mesa, Sara. *Un amor*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- Ministerio de Justicia. 2024. «El Gobierno impulsa la protección de menores frente al acceso a pornografía en internet». Acceso 10 de febrero de 2025. <https://www.mjusticia.gob.es/es/institucional/gabinete-comunicacion/noticias-ministerio/Gobierno-impulsa-proteccion-menores-pornografiaograf%C3%ADa-en-internet#:~:text=Seg%C3%BAAn%20datos%20de%20organizaciones%20expertas,los%206%20y%2012%20a%C3%B1os>.
- Molinos. 2021. «Reseña de *Un amor*, de Sara Mesa». Acceso 6 de junio de 2025. *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3939736049>
- Ortiz, Ana María. 2017. «La prueba añadida al juicio de 'La Manada' es la foto de una camiseta». Acceso 10 de febrero de 2025. *El mundo*. <https://www.elmundo.es/espana/2017/11/17/5a0e1003268e3ea92a8b45c9.html#:~:text=La%20prenda%20no%20la%20luce,sus%20participantes%2C%20de%20nombre%20Karime>.
- Ortiz de Landázuri, Carlos. 2016. «Dos novelas de la indignación: A propósito de *Cicatriz* y de *Cuatro por cuatro*, de Sara Mesa». Acceso 3 de mayo de 2025. *Letralia. Tierra de Letras*. <https://letralia.com/lecturas/2016/03/12/dos-novelas-de-la-indignacion-a-proposito-de-cicatriz-y-de-cuatro-por-cuatro-de-sara-mesa/>
- Ovíaño, Marisol. 2021. «¿Por qué no te ha gustado *Un amor*, de Sara Mesa?» Acceso 29 de mayo. *Proscritos*. <https://proscritos.com/por-que-no-te-ha-gustado-un-amor-de-sara-mesa/>
- Pulido Tirado, Genara. «Estudios culturales y sociocrítica». *Sociocriticism*, vol. 25, nº 1-2 (2010): 67-92.

- Rabadán Aroca, Paco. 2022. «Reseña de *Cicatriz*, de Sara Mesa». Acceso 3 de mayo de 2025. *El Quinto Libro*. <https://www.elquintolibro.es/2022/06/resena-de-cicatriz/>
- Rada, Javier. 2021. «Sara Mesa: ‘Hay lectores que exigen a los personajes que se comporten como si fueran personas reales’». Acceso 25 de abril de 2025. *Archiletras*. <https://www.archiletras.com/actualidad/sara-mesa-entrevista/>
- Sanyal, Mithu. *Violación: aspectos de un crimen, de Lucrecia al #MeToo*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.
- Sapiro, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Serra, Clara. *El sentido de consentir*. Barcelona: Anagrama, 2024.
- Viéitez, Adrián. 2020. «Sara Mesa: “No me gusta que se exija a la ficción más de lo que se le exige a la vida”». Acceso 30 de abril de 2025. <https://www.zendalibros.com/sara-mesa-me-gusta-que-no-se-le-exija-a-la-ficcion-mas-de-lo-que-se-le-exige-a-la-vida/>