

DECONSTRUIR EL AMOR A PARTIR DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA* (2018) DE JEN WANG

MARÍA ABELLÁN HERNÁNDEZ*

Resumen: Este texto revisa las construcciones en torno al ideal del amor romántico en tanto que fórmula narrativa consumida en los productos culturales centrándose en un medio escasamente atendido en los Estudios Visuales como es el cómic. Para ello, atendemos a la doble naturaleza del relato en tanto que unión del contenido (historia) y la forma (discurso) tradicional en el ámbito disciplinar de la narrativa audiovisual. En este sentido, utilizaremos la revisión de textos críticos para definir tanto el ideal romántico en el que operamos así como el uso de imágenes visuales empleadas planteando, aun tentativamente, un canon narrativo. A través del análisis crítico de la obra de *El príncipe y la modista* (*The Prince and the Dressmaker*) (2018) de Jen Wang exploraremos la aplicación o subversión de este canon romántico para, en último término, concretar estos aspectos y que puedan servir como modelo pedagógico de nuevos roles y construcciones en torno al amor romántico y los roles de género asignados en este tipo de relato. De este modo, la obra de Wang innova en la representación habitual de los protagonistas y sus roles a pesar de mantener algunos esquemas amorosos clásicos.

Palabras clave: amor; rol de género; cómic; política de emparejamiento.

Abstract: This paper deals with constructions of the romantic love ideal as narrative formulae inscribed in cultural products, focusing on «comic» as a médium hardly attended in Visual Studies. We look this narrative's double nature as a union of the content (story) and the traditional form (discourse) in the discipline of audiovisual narrative. In this direction, we will review some of the critical texts dealing with both the romantic ideal of which consumers participate as well as the use of visual images employed in this stories, as a way of tentatively posing a narrative canon. Through the critical analysis of *The Prince and The Dressmaker* (2018) by Jen Wang, we will explore the subversive strategies of the romantic canon in order to, ultimately, concretize these aspects in a pedagogical model concerned with new roles and construction mechanisms of romantic love and gender roles in this type of story. This analysis will show, beside his loyalty to classic amorous schemes, Wang's innovations in the representation of characters and their narrative roles.

Keywords: love; gender rol; comic; pairing politics.

1. INTRODUCCIÓN

En 1984, Jean-François Lyotard propuso el concepto de metarrelato. Lyotard asumía con este término la existencia de ciertos relatos hegemónicos que configuraban la realidad social donde tan importante resultaba lo que se cuenta como lo que no. Así pues, las ausencias deliberadas que se ofrecían en el propio acto narrativo configuraban de igual modo la realidad social. Los metarrelatos modernos a los que aludía Lyotard legitimaban un determinado tipo de formación y aprehensión de la realidad (bien por afirmación, bien por omisión) ante la que se oponía el discurso del pensamiento crítico posmoderno. Aunque el tiempo ha aumentado el corpus de trabajos de perspectiva crítica y la revisión alrededor de los conglomerados de relatos constructores de imaginarios simbólicos reaccionarios y cristalizados en las capas más profundas de la piel cultural, lo cierto es que

* Personal Docente Investigador. Universidad de Murcia. maria.abellan4@um.es

ciertas reminiscencias siguen activas y fluctúan resurgiendo puntualmente en determinados contextos o momentos.

El amor como uno de esos grandes relatos humanos ha sido configurado, igualmente, en la base de unos ideales específicos (el ideal del amor romántico y del principio del enamoramiento) estableciendo una suerte de marco normativo sobre el que ubicar de manera concreta los roles de las distintas partes implicadas en la narración amorosa. El carácter construido del ideal romántico puede sugerir una provisionalidad sujeta a coyunturas sociales, sin embargo su adherencia a estructuras profundas heteropatriarcales y la perpetuación de un modelo desequilibrado en el canon del ideal amoroso – que se sustenta mediante el reconocimiento del mismo y subjetivación por parte de los individuos implicados (los sujetos amorosos) –, hace del relato amoroso una herramienta de control y perpetuación de diferencias de género pendiente de reprogramar socialmente. Mucha de la literatura feminista ha puesto el foco en la revisión de los roles de género en el amor a través de la revisión de las narraciones amorosas¹ y cómo estas lecturas reflejan intereses de control y consumo en torno al amor y/o de resistencia por parte de los usuarios-consumidores de este tipo de historias. La cuestión, lejos de zanjarse con la identificación del carácter construido de los géneros y por tanto de su eficacia sociopolítica², reverbera como las ondas que se generan en el agua con el goteo continuo de un grifo mal cerrado y hace que la revisión de las representaciones simbólicas en torno al relato amoroso cobre interés nuevamente. Ciertas lecturas actuales acerca del relato amoroso (especialmente en el mundo audiovisual) han identificado algunos nuevos roles entre los personajes protagonistas de este tipo de historia³ dibujando acaso un nuevo paradigma de representación para los habitantes ficcionales de las historias amorosas. No obstante, dentro del espectro de estudios que atienden el análisis del amor y el consumo de este tipo de narrativas, existen aún espacios por explorar que pueden ofrecer una respuesta diferencial a estas construcciones marcadas, en parte, por el formato narrativo que las sustenta. En este sentido, el cómic como medio híbrido que combina imagen y texto en secuencias narrativas fijas de una complejidad considerable, sigue siendo un objeto de estudio poco abordado a pesar de las amplias posibilidades que ofrece para revisar las construcciones entorno al amor y la adecuación de los roles genéricos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A lo largo de la historia del medio del cómic, la segregación del público por género ha venido siendo una constante, marcando circunstancialmente los gustos o los tipos de ficción a consumir⁴. Sin embargo, las sociedades – y por extensión los públicos y audiencias – cambian y evolucionan solicitando modelos no inscritos en las narrativas tradicionales en busca de una ficción más compleja y de nuevos modelos de identificación que

¹ ESTEBAN, 2011; JONÁSDÓTTIR, 1993; RADWAY, 1991, por citar algunas.

² BUTLER, 2007.

³ VÁZQUEZ, 2017; LESTE, 2018.

⁴ RAMÍREZ, 1975; MARTÍN-GAITE, 1987.

retan los roles tradicionales asignados a los personajes de la narración romántica. En este ámbito de actuación, este texto se interroga acerca de la posibilidad de subversión frente al canon del relato amoroso asumiendo como caso de análisis la obra *El príncipe y la modista* (2018) de la autora e ilustradora Jen Wang.

Nuestro objetivo en este texto pasa, primeramente, por conceptualizar e identificar los aspectos más relevantes que siguen vigentes a día de hoy en las narraciones románticas vinculadas a una mitología amorosa que se presenta como transhistórica y universalista para, a continuación, reconocer las posibles relecturas de los mismos a partir de la particular propuesta autoral de Jen Wang en su novela gráfica *El príncipe y la modista* (2018). Para ello, revisamos literatura específica acerca del amor y cómo este se configura socialmente tanto en una dimensión biológica como cultural. Ello se traduce en determinadas características que luego son reforzadas en las construcciones narrativas de los productos culturales.

La selección de la obra de Wang como caso de estudio viene justificada por varias cuestiones que atienden tanto a un nivel industrial y de mercado como de contenido. Con respecto al primero, la actualidad de la obra, su formato autoconclusivo y el éxito obtenido entre crítica y público⁵. Atendiendo al contenido de la obra, nuestro interés se centra en cómo Wang recurre al género narrativo de la ficción principesca y de época – tradicional en muchas narrativas amorosas canónicas –, para desvelar una lectura trasgresora en torno al amor romántico y los roles de los sujetos que participan en él. La riqueza de matices que ofrece la obra de Wang hace que circunscribamos esta propuesta a los aspectos referidos especialmente al mito del amor romántico – estructurado a partir del enamoramiento –, permitiéndonos plantear algunos apuntes acerca de los roles de género de los personajes que habitan la historia analizada.

El modelo metodológico de análisis, posee un corte cualitativo donde tomamos en consideración las variables narrativas de Gorgas en la conceptualización del amor romántico (2018) y las consideraciones de los roles de género y la política de emparejamiento de Leste (2018) siendo estas dos visiones actuales del relato amoroso y los personajes que lo habitan. Estos principios se aplican a la obra gráfica de Jen Wang identificando los puntos de sinergia y dispersión que este relato propone con respecto al canon del amor romántico tradicional.

3. ALGUNAS IDEAS ACERCA DEL AMOR. CONTEXTUALIZANDO EL MITO AMOROSO Y SUS RELATOS

El amor es una construcción social y aunque algunas dimensiones relacionadas con él poseen una base biológica (aquella que tiene que ver con los químicos que el cerebro libera en los estados de euforia que se viven durante el enamoramiento), la consolidación del relato canónico amoroso – en Occidente – se encuentra vinculada a múltiples consen-

⁵ La obra *El príncipe y la modista* aparece referenciado como una de las obras esenciales seleccionada por la Asociación de Críticos y Divulgadores de Cómic (España) en el semestre de su edición. Información disponible en <http://www.acdcomic.es/descargas/esenciales-acdcomic-2018-2o-semestre.pdf>.

sos sociales coyunturales. Bajo este punto de vista, el ideal del amor es una compilación de mitos, prácticas, creencias y normas sociales que establecen un determinado imaginario simbólico socialmente compartido y que circunstancialmente puede tener una base teórica implícita. Aunque desde la crítica se identifica el carácter construido del fenómeno amoroso, los relatos acerca del amor resultan ser de los más reaccionarios socialmente hablando manteniendo estructuras básicas e iterativas. Consideramos aquí que esto se debe por conjugar en él tanto elementos biológicos asumidos como universales⁶ así como cuestiones culturales que lo presentan como un eslabón fundamental en el sistema capitalista y de consumo en el que se inserta⁷.

Cuando planteamos que el amor posee una doble configuración, una social y otra biológica, acudimos a la dialéctica establecida sobre los conceptos calve para entender la realidad social de «naturaleza» y «crianza» – *nature* y *nurture* –. La antropóloga Helen Fisher afirma en su trabajo ¿Por qué amamos? Naturaleza y química del amor romántico que el «amor romántico [...] se trata de una *necesidad* fisiológica, un impulso profundo, un instinto que consiste en cortejar y conseguir a un determinado compañero para aparearse»⁸. El estudio que Fisher llevaba a cabo en su texto consistía en la realización de una serie de encuestas a distintos grupos de población estadounidenses y japoneses. El objetivo de su trabajo era desvelar las características universalistas que subyacen en el amor y su principal conclusión fue que «estar enamorado es algo común a toda la humanidad»⁹. Helen Fisher defiende que, a pesar de que en las actuales sociedades no necesitamos muchas de las conductas sociales que tenemos, los seres humanos seguimos vinculándonos emocionalmente a otros seres y que esta reincidencia demuestra que a un nivel biológico necesitamos del afecto y la unión con otros seres¹⁰. La cuestión es quizá que a lo largo de los miles de años de evolución y cambio, la compostura del amor ha ido modificándose para adaptar esas cuestiones biológicas a las normas sociales que los seres humanos hemos ido instaurando a lo largo de nuestra evolución socio-económica. Si bien el establecimiento de vínculos, los gestos de coqueteo o las sonrisas¹¹ son cuestiones que tanto biólogos como antropólogos se han esforzado en mostrar como universales; las cuestiones asociadas a estas conductas como la monogamia, el matrimonio o el romanticismo, por ejemplo, son elementos acordados para contener o fomentar desde un ámbito social y colectivo aquellas pautas de impronta biológica.

El llamado «amor romántico»¹² lleva implícitos ciertos objetivos que favorecen el mantenimiento social de algunas de estas conductas mencionadas anteriormente¹³ que a su vez tienen su reflejo en los relatos amorosos y posteriormente en las prácticas vincu-

⁶ KARANDASHIEV, 2015; MÁRMOL-MARTÍN, MENA-VEGA Y REBOLLO-BUENO, 2018; FISHER, 2004.

⁷ ILLOUZ, 2009; JÓNASDÓTTIR, 1993.

⁸ FISHER, 2004: 13.

⁹ FISHER, 2004: 21, énfasis en el original.

¹⁰ FISHER, 1987: 177.

¹¹ FISHER 2007: 20-30.

¹² DE ROUGEMONT, 2010.

¹³ ACKERMAN, 2000; YELA, 2002; DE ROUGEMONT, 2010.

ladas al consumo y la cultura material. Sin embargo, todas estas concepciones se sustentan en la misma idea: la necesidad del deseo o el deseo que crea la necesidad¹⁴.

Nuestro ideal del amor romántico se configura a partir del estado primigenio del emparejamiento, esto es, el enamoramiento (o amartelamiento)¹⁵. Dentro de este encuadre autores como Carlos Yela (2002) o Coral Herrera (2010) desde la psicología y la psicología social respectivamente, escudriñan los valores y características asociadas a este fenómeno. Siguiendo a estos autores, algunas de las claves que dibujan el ideal romántico serían la idea de la predestinación, la aparición súbita del estado de enamoramiento, los pensamientos intrusivos de la persona amada, el constante estado de agitación emocional, la vulnerabilidad psicológica o el intenso deseo de intimidad y unión con el otro, por citar algunos. Todas estas pautas híbridas entre lo fisiológico y lo cultural articulan la manera en que finalmente entendemos y asumimos el modelo adecuado de amor. Como la misma Herrera sugiere:

*Durante el proceso de socialización aprendemos cómo debemos sentirnos cuando estamos enamorados, cuándo debemos enamorarnos, qué características son deseables en el otro para enamorarnos de él (sexo, edad, clase social, estado civil, atractivo físico, actitudes), cuáles son las pautas y el ritmo de seducción adecuados, qué se espera de la gente cuando se enamora, los lugares en los que uno se enamora, etc*¹⁶.

Con esto suponemos que el enamoramiento se configura a través de una serie de supuestos que, a modo de urdimbre, establecen en un sentido amplio qué elementos entendemos ha de tener el amor. «El enamoramiento de alguna manera ya está prefigurado por la cultura [...] La palabra misma enamoramiento es un producto cultural, el resultado de una elaboración y una definición de un cierto tipo de experiencia»¹⁷. De modo similar, la configuración social del amor establece una edad adecuada, normalmente la juventud, para encontrarlo; así como se marca la relevancia del primer amor, habitualmente en la adolescencia y, claro está, del primer desamor. Como se aprecia, la dimensión social de la construcción del amor tiene igual importancia que la concepción biológica del enamoramiento. El arrastre histórico que las sociedades postmodernas tienen, ha llevado a entender el enamoramiento en su sentido estándar y generalista como una cuestión eminentemente heterosexual, juvenil y que aspira a congelarse eternamente en el momento de máxima compenetración de los implicados: la unión final de la pareja con la que termina el relato.

4. HACIA LA DEFINICIÓN DE UN CANON NARRATIVO AMOROSO: VARIABLES DE ANÁLISIS

Aunque las prácticas relacionadas con el amor en ambos planos – el biológico y el cultural – son habitualmente compartidas por todos los sexos, la mitología generada social-

¹⁴ DELEUZE & GUATARI, 1998.

¹⁵ HATFIELD, 1985.

¹⁶ HERRERA, 2010: 110.

¹⁷ ALBERONI, 1979: 67.

mente entorno a la idea del idilio amoroso es distinta para hombres y mujeres¹⁸. Para Ana Isabel Gorgas, que analiza el mito del amor romántico en las sagas de *Crepúsculo* (2005-2008) de Stephenie Meyer y *Cincuenta sombras de Grey* (2011-2012) de Erika L. James, «el amor romántico [se entiende] como una ideología de género y sexualidad, acorde a un orden heteronormativo, que fundamenta las desigualdades sociales»¹⁹. Esta asimetría en las relaciones en el amor romántico son las que construyen las diferencias de género entre hombres y mujeres insertos en el discurso amoroso normativo. Numerosas construcciones narrativas a lo largo de la historia han ido consolidando las actitudes y aptitudes válidas para mujeres y hombres, conduciendo aquellos aspectos cognitivos, de comportamiento y emocionales más adecuados para cada uno. Esta suerte de estereotipia narrativa y visual ha ido fraguando, dentro del relato de temática amorosa, cierto canon. Estas características estables del relato amoroso normalmente se basan en lo que algunos autores (especialmente desde el ámbito de la psicología) definen como ‘enamoramiento’ y corresponde a la primera fase del amor romántico, donde la agitación física por la persona amada es mayor.

Atendiendo a las cuestiones narrativas encontramos varias consideraciones constitutivas del hecho amoroso que fraguan en sus representaciones (audio)visuales. En este sentido, resulta relevante la síntesis que Gorgas realiza al atender a tres características comunes del relato mítico amoroso: a) la idea de la «media naranja»; b) la figura del «príncipe azul» y c) la necesidad del «flechazo» o inicio súbito y fortuito del amor. A estas consideraciones creemos conveniente añadir la necesaria precariedad de la relación o el riesgo de la misma ya que como Dennis De Rougemont establece «sólo el amor mortal es novelesco; [...] el amor amenazado [...]. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es [...] la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento»²⁰.

Tabla 1 – Elaboración propia a partir de Gorgas, Yela y Herrera

Características del relato mítico amoroso	(A) Media naranja	(B) Príncipe azul	(C) Flechazo	(D) Riesgo
Consecuencias/representación en la narrativa	1. Necesidad de unión. 2. Recomposición de lo que esta deshecho (visión platónica del amor) – búsqueda de emparejamiento constante. 3. Necesidad de pareja. 4. Fracaso de la individualidad.	Glorificación del sujeto masculino como héroe. Princesa pasiva vs. Príncipe activo. Referente amoroso heterosexual. Codificación genérica estable-roles asimétricos y binarios	1. Indicativo de juventud (amores de verano, amor intenso y veloz) 2. Repentino e inesperado. 3. Velocidad de los acontecimientos y respuestas emocionales intensas.	1. Desconfianza. 2. Indicativo de amor verdadero. 3. Posible aparición de celos. 4. Amor amenazado (terceras personas/ triángulo amoroso/ villano enamorado) 5. Malentendidos/falta de sinceridad de los personajes

¹⁸ Conviene apuntar que en un sentido extenso asumimos que la mitología del amor romántico posee su base en convenciones heteronormativas, esto es, articulada a partir de relatos que toman como referentes parejas heterosexuales como comentábamos en el anterior apartado.

¹⁹ GORGAS, 2016: 246.

²⁰ DE ROUGEMONT, 2010: 16.

Estos elementos recogidos en la tabla 1 atenderían a particularidades que tienen que ver con la estructura misma del relato. Por ejemplo, el flechazo (C) imprime un ritmo narrativo raudo que precipita los acontecimientos (C.3) mientras que el riesgo (D) marca los puntos climáticos en la narración e incluso la aparición de nuevos personajes en la historia (D.4). De alguna manera, estos elementos fraguan el tipo de historia que se espera cuando se consume una narrativa amorosa (personajes iterativos, situaciones típicas, escenarios predominantes, etc.).

Por otra parte, anteriormente se ha comentado que el metarrelato amoroso define determinadas conductas o respuestas emocionales en función del género. La propuesta de Eduardo Leste Moyano en «El poder del amor. Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas» resulta relevante para aproximarnos a los valores caracteriológicos de los personajes masculinos y femeninos en la narrativa amorosa más reciente. A través de su análisis de cuatro películas cinematográficas de éxito, Leste configura los atributos y temperamentos de los protagonistas así como la definición de la pareja ideal (que el autor denomina como «política de asentamiento amoroso»)²¹. En su trabajo Leste establece varias categorías de personaje en pares de varones y mujeres y cómo estos se relacionan en cuatro películas que poseen en su trama una historia de amor como elemento principal. En este sentido, el estudio concluye planteando que los personajes femeninos aparecen representados como complejos «porque tienen dobleces, todo lo contrario que los hombres, que son sencillos porque carecen de ellos (y los que los tienen son locos o monstruos)»²². En sus resultados se puede identificar cómo los personajes femeninos que se sitúan más alejados de los valores tradicionales de feminidad terminan en la ficción por emparejarse con hombres ‘buenos’, que encarnan la nobleza pero que se alejan de un modelo masculino tradicional en cuanto a agresivo y pasional. En este sentido, podríamos entender que la irracionalidad femenina se encuentra redimida por la estabilidad emocional y raciocinio de los hombres que saben ver más allá de los defectos de estas mujeres alocadas e hilarantes. Del otro lado, los varones protagónicos, luchan contra la norma del *superyó* en su emparejamiento ideal y, a pesar de intentar buscar una compañera correcta y dentro de la ‘norma’ de la buena esposa y mujer recatada, terminan acercándose a un modelo femenino trasgresor por el que se siente atraído irremediabilmente. Se apunta así, que la descripción asimétrica de los sujetos amorosos sigue perpetuándose aún a día de hoy con independencia de que el relato que se consume opere en un ámbito más comercial o independiente. Las mujeres son siempre representadas como defectuosas o puritanas y los varones como agentes agresivos e incompetentes emocionales o como hombres nobles y decentes.

Las representaciones masculinas y femeninas en los relatos amorosos insertos en el canon narrativo del ideal romántico dejan muy poco espacio para el cuestionamiento de los roles. Coincidimos con Leste en que «el amor segmenta y jerarquiza, dejando para la mujer siempre lugares secundarios»²³ al menos, en un sentido amplio y también con que

²¹ LESTE, 2018: 216.

²² LESTE, 2018: 228.

²³ LESTE, 2018: 228.

muchas de las propuestas narrativas amorosas poseen el denominado *happyend* que (re) establece el orden 'natural' de la relación amorosa aceptable o deseable.

En cuanto a la dimensión formal del relato, sus aspectos visuales, conviene retomar la propuesta de Eva Illouz (2009) que apunta a la externalidad del amor romántico. Según la investigadora, el amor romántico tiende siempre a manifestaciones públicas que exceden el ámbito de lo privado y que toman un pleno sentido en el acto social, es decir, al ser compartidas en grupo. Para Eva Illouz «el amor romántico no es un mero tema de la cultura contemporánea, sino que constituye un campo cultural en sí mismo, económicamente autónomo y con sus propios héroes, géneros, teorías y objetos»²⁴. La cultura de consumo está, pues, irremediamente imbricada con la mitología romántica y dado que debe publicitarse (en el sentido de expandirse hacia fuera y hacerse pública) se manifiesta en determinadas imágenes u órdenes visuales que retroalimentan el ideal amoroso. En esta configuración aparecen escenas recurrentes como los jóvenes ante la puesta de sol, el idílico beso de la pareja, la cena romántica con tenue luz... Todas estas imágenes resultan habituales en la iconografía romántica. En el orden de las metáforas visuales, los corazones, las mariposas o las flores suelen ser recurrentes en la representación visual del amor, especialmente si acudimos al mundo de la imagen secuencial fija del cómic. Todas estas manifestaciones visuales suelen corresponderse con el principio de la activación fisiológica ante la presencia del objeto de deseo que Carlos Yela (2002) estipula como una clave del enamoramiento. En el caso de las narraciones (audio)visuales, donde forma y contenido son ocasionalmente unidades de difícil disolución, los momentos de activación fisiológica sirven además como elemento clave para formular la estructura narrativa y el despertar emotivo del lector. Así pues, la manifestación visual del rubor, la sudoración y los latidos de corazón suelen inundar los relatos amorosos y además, pautar los ritmos climáticos de la narrativa.

5. EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA DE JEN WANG. ADOLESCENCIA E IDENTIDAD EN VIÑETAS

Jen Wang es una autora de cómics e ilustradora afincada en Los Angeles cuya producción narrativa se mueve en el terreno de las obras independientes. La autora alcanzó un mayor reconocimiento con su obra *En la vida real (In Real Life)* (2015) que realiza junto a Cory Doctorow, donde exploraba la vida de una joven *gamer*, sus conflictos y la denuncia de la explotación infantil a partir del símil del juego *online* en el que participan los protagonistas de la historia. El gran valor de las propuestas de Wang reside en el fuerte calado que tienen sus obras entre el público adolescente. En este sentido, sus trabajos ofrecen miradas acerca de conflictos reales que tradicionalmente han quedado fuera de la lectura de los más jóvenes. La obra que aquí nos ocupa, *El príncipe y la modista (The Prince and the Dressmaker)* (2018), se presenta comercialmente como una historieta romántica²⁵, ambientada en la ciudad de París en los albores de la época Moderna, o lo que es lo mismo, la ciudad del amor, el lujo y la moda en un momento de la historia marcada por profundos cambios

²⁴ ILLOUZ, 2009: 33.

²⁵ La asociación como género «romántico» se toma del catálogo de Tebeosfera así como de las descripciones vertidas en la web de la editorial que comercializa la obra en España (Editorial Roca-Sapistri).

tecnológicos y estéticos. *El príncipe y la modista* no deja de ser el cuento de un príncipe y una plebeya y de su historia de amor aunque la construcción del relato así como los roles asignados a los personajes protagonistas, difieren en algunos puntos de los asentados en los cánones narrativos del mito romántico. Para acometer los resultados del análisis dividiremos esta revisión en dos apartados. Un primer bloque donde atenderemos las cuestiones relacionadas con la estructura narrativa, el contenido de la historia y los aspectos subvertidos por la obra de Wang en cuanto a relato amoroso y un segundo bloque donde nos centraremos en los roles de género de los personajes (como parte de los existentes narrativos)²⁶ y sus características refiriéndonos tanto a sus rasgos caracteriológicos como a sus acciones y morfología visual. Nos centramos en esencia, y siguiendo el esquema de Casetti & Di Chio, en las dimensiones del personaje como persona y como rol²⁷.

Las partes del análisis, sin embargo, sólo deben considerarse escindidas en un sentido operativo ya que en la realidad del medio cómic (como ocurre en otras manifestaciones narrativas mediáticas) el vínculo entre forma y contenido aparece de manera sólida y prácticamente indisoluble.

5.1. ¿UNA HISTORIA DE AMOR ATÍPICA? ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA*

En un sentido estricto, la historia de amor que se cuenta en la obra *El príncipe y la modista* mantiene mucho de la estructura canónica del relato amoroso que hemos descrito anteriormente. Amparado en un pasado de época, la fantasía de la historia de amor entre el príncipe y la plebeya (encarnados en este caso por el príncipe heredero Sebastian y la costurera Frances) plantea su inicio de una manera canónica en los cuentos principescos manteniendo la mitología del príncipe azul que mediante un baile busca una esposa. El escenario en el que se enmarca la historia, París, también sugiere el trasfondo amoroso con el que se quiere vincular el relato. En las primeras páginas una chica que recibe la invitación al baile del príncipe incluso manifiesta que «Al fin y al cabo París es la ciudad del amor»²⁸. El planteamiento además se organiza en base a un ideal de amor romántico heterosexual y patriarcal (es el príncipe el que está buscando pareja). La obra se divide en doce capítulos breves cuya estructura narrativa clásica utiliza el clímax para referirse al conflicto de la trama principal de la historia: la aceptación de la propia identidad. El relato presenta, de este modo, cierta innovación ya que el amor no es el problema ni el incidente desencadenante sino más bien el trasfondo del relato, con lo cual las primeras páginas juegan a modo de cebo trampa, pues donde el lector/a cree asistir a una típica historia de amor clásica luego descubre que el relato va más allá. Rompiendo con la idea de la velocidad típica en el desarrollo de las historias románticas (idea del flechazo), la atracción entre los personajes se va fraguando lentamente. No es hasta el capítulo seis (justo en la mitad) que se evidencia en la narración la atracción entre ambos protagonistas. Sin

²⁶ CASETTI & DI CHIO, 2007: 155-168.

²⁷ CASETTI & DI CHIO, 2007: 159-164.

²⁸ WANG, 2018: 3.

embargo, ese descubrimiento de las emociones sí que se presenta en un contexto exótico (los personajes se han ido de vacaciones abandonando su ambiente habitual) y las páginas muestran el corolario habitual asociado al consumo del que el relato típico presume: los jóvenes salen a cenar, a un zoo de aves, a bailar... concluyendo la noche en un mirador nocturno en que los protagonistas contemplan los fuegos artificiales hasta casi consumir la secuencia con el habitual beso de enamorados²⁹.

Junto al momento de máximo acercamiento de los personajes encontramos también el acontecimiento que los separará hasta el final de la obra. Sebastian, temeroso de que descubran su secreto exige a Frances que se quede en un segundo plano lo que provocará el abandono de la chica del lado del príncipe para intentar conseguir su sueño de ser una modista reconocida. Aquí, la historia mantiene los cánones míticos románticos introduciendo un elemento de riesgo para el bienestar de la potencial pareja si bien introduce la novedad de que el abandono por parte de la chica es a favor de la realización profesional de la misma. No presenta, por tanto, un conflicto de sentimientos o inseguridad por parte de la chica o el chico en términos de competición amorosa (dudas acerca de los sentimientos, celos o terceras personas que ponen en riesgo el afecto de los protagonistas) sino más bien el choque entre los deseos individuales y los establecidos socialmente donde el amor debe triunfar por encima de todo a costa aún de la felicidad de uno de los integrantes de la pareja.

Finalmente, los conflictos son resueltos de manera satisfactoria para los personajes protagonistas y la relación de pareja se consolida siendo además aceptadas las particularidades de cada uno tanto por el entorno cercano como por la estructura social en la que se insertan. De hecho, a pesar de la existencia de un beso entre los personajes en el clímax narrativo del capítulo once, veremos en la resolución final del relato como ambos personajes mantienen esferas de acción distintas. Esto es, la historia no presenta el final que cabría esperar en el que Frances vuelve a ser la modista exclusiva del príncipe sino que vemos cómo la joven trabaja para Lady Aurelia, la diseñadora de moda por la que Frances se dedica a ese oficio y a la que admira profundamente. Por otro lado, Sebastian convive con su tía, centrándose en sus estudios para prepararse como futuro monarca sin abandonar su identidad de Lady Cristalia. De este modo, aunque se permite un final feliz tanto para los personajes como para los lectores de la obra este rompe de algún modo con el tradicional final de unión tradicional de la pareja. De hecho, la última imagen que aparece en la historia es el encuentro y la unión en un abrazo entre Frances (que ahora trabaja junto a Lady Aurelia) y Lady Cristalia que va a ver sus nuevos diseños.

5.2. RUPTURA DE ROLES TRADICIONALES EN LOS PERSONAJES DE *EL PRÍNCIPE Y LA MODISTA*

Algunos de los personajes que aparecen en la obra que analizamos se corresponden con la categorización que Leste plantea y que hemos comentado anteriormente. Así, nos centraremos en los personajes protagonistas – el príncipe Sebastian y su alter ego traves-

²⁹ WANG, 2018: 136-138.

tido Lady Cristalia y la modista Frances – ambos personajes redondos, dinámicos y contrastados – especialmente Sebastian/Cristalia – y algunos de los secundarios clave en la historia como son la princesa Juliana y su hermano Marcel, el Rey Leo – padre de Sebastian – y Peter Trippley – el hijo de un magnate dueño de unas galerías comerciales–, siendo estos personajes planos, lineales y estáticos – a excepción del Rey Leo que aparece como modificando su personalidad en favor de un acercamiento a su hijo³⁰.

En las primeras páginas sólo conocemos al príncipe Sebastian por lo que los personajes dicen (y por la propia imagen mental que poseemos en torno a los príncipes de cuento). Sin embargo, se nos presenta a la protagonista femenina, Frances como una joven modista con un peculiar sentido de la moda que trabaja en un taller como costurera. Los rasgos físicos de Frances aparecen como mestizos (tiene el pelo y la tez oscura) lo que señala al personaje, lo destaca frente a otros y la convierte en diferente. En principio la historia sólo plantea claramente el carácter marginal de Frances para luego desvelar que el príncipe Sebastian también se halla en ese espacio liminal cuando se descubre que al príncipe le gusta ponerse vestidos. Los guiños que comienzan en las primeras viñetas anticipan lo que el relato va a mostrar con posterioridad: dos personajes fuera de sus cánones normativos estereotípicos, de los roles que se esperan de ellos. La propuesta de Wang juega a despistar al lector. Donde cabe esperar una historia maniquea y tradicional sobre príncipes y princesas, la autora circunscribe el conflicto del relato a la cuestión identitaria que sin embargo rehúye de su vinculación con la sexualidad. De hecho, esto mismo parece sugerirse cuando en la página 37 del cómic Frances reafirma el género³¹ de Sebastian una vez ha descubierto su secreto. En este momento, cuando Sebastian explica a la joven su gusto por la ropa femenina se descubren características que alejan a Sebastian del canon icónico masculino del príncipe azul tradicional. Él es delgado, grácil, de ojos grandes, sensible, generoso y noble; pero además es inseguro y temeroso del qué dirán, especialmente de su padre. Esta fragilidad emocional desaparece cuando Sebastian se viste de chica y se convierte en Lady Cristalia. Con respecto a esto conviene detenerse brevemente en la propuesta de David Asenjo, donde se resume un conjunto de propuestas acerca del valor del disfraz sexual en las acciones performativas de los relatos narrativos (especialmente centrados en el cine) señalando la dimensión política que esta práctica conlleva de alguna forma. En la taxonomía que este investigador propone el empleo del disfraz femenino resulta habitual en géneros narrativos tendentes a la farsa o lo cómico, identificando el paso de hombre a mujer mediante el disfraz como un elemento habitualmente asociado con el desprestigio³². Sin embargo, para Sebastian vestirse como Lady Cristalia supone un ejercicio de empoderamiento que el propio lenguaje corporal de Lady Cristalia evidencia y que choca con la actitud pasiva, tímida y algo torpe del príncipe. Según la taxonomía de Casetti y Di Chio, Sebastian/Cristalia reúnen los roles de personajes pasivo y activo respectivamente. Esta figura de poder feminizado se refuerza en las miradas de admiración que el resto de personajes depositan en el alter ego de Sebastian

³⁰ CASETTI & DI CHIO, 2007: 159.

³¹ La chica dice «Sois un chico. ¡Sois el príncipe!» (WANG; 2018: 37).

³² ASENJO, 2017: 66.

y de la que también participa Frances (como si de Pigmalión se tratase admirando su creación)³³. En este sentido, el personaje de Sebastian oscila en los parámetros del joven noble e inseguro que plantea Leste en su propuesta y un sujeto abyecto pero poderoso que se mueve fuera de los cánones narrativos amorosos que hemos identificado como arquetípicos y que coincide con una figura femenina independiente.

El personaje de Frances por su parte, también aparece como desligado a los roles de género tradicionales del relato amoroso clásico. Se trata de una joven de origen humilde que se mueve por su ambición profesional, es competente, curiosa, íntegra, fiel y trabajadora. Se trata de un personaje activo que, al igual que Sebastian reúne dobles dimensiones en ella misma pues es tanto un personaje influenciador – sus actos afectan a Sebastian – como autónomo – Frances toma decisiones propias por su propio interés³⁴. Esta imagen choca con el modelo de mujer histriónica que se ha sugerido con anterioridad. En ningún momento aparece interesada en el amor o en entablar una relación con Sebastian. Esto se vuelve más evidente si confrontamos los objetivos de Frances con los del resto de féminas que aparecen en la diégesis donde encontrar pareja resulta ser la finalidad común (desde la madre de Sebastian, pasando por las jóvenes anónimas del principio o la princesa Juliana). Curiosamente, Lady Aurelia, una modista de reconocido prestigio y referente profesional para Frances, queda fuera de la descripción típica iconográfica. Se trata de una mujer de gran estatura, que viste de negro, seria, parca en palabras, que «da miedo [...] pero en plan súper guay»³⁵ como le explica el propio Sebastian/Cristalia a Frances. Por tanto, encontramos en la historia el planteamiento subyacente de que las mujeres liberales (que buscan su realización profesional) están diferenciadas no solo por sus objetivos narrativos (lo que buscan lograr en el relato) sino también visualmente (no responden al canon gráfico de la princesa delicada ataviada con colores pastel).

En el bloque de féminas, la princesa Juliana se adecúa al modelo femenino ideal que la política de emparejamiento propuesta por Leste articula. Así, Juliana es hermosa, refinada, con rasgos arios, siempre lleva el pelo recogido y es recatada. Se trata de la candidata ideal a conquistar el corazón de Sebastian según sus padres y la sociedad en la que se enmarca la historia de *El príncipe y la modista*.

El resto de personajes masculinos secundarios se ajustan a los cánones de masculinidad habitual en los relatos amorosos siguiendo el modelo de Leste, proponiéndose como los pares opuestos de Sebastian. Se trata de personajes fuertes físicamente hablando (como el Rey Leo, padre de Sebastian y Marcel, el hermano de Juliana) o bien poderosos (donde también incluiríamos al joven heredero del emporio comercial, Peter Trippley). Resulta curioso valorar cómo Sebastian nunca hace uso de su poder como príncipe salvo cuando corre el peligro de que su secreto sea desvelado una vez Frances decide abandonar su lado porque no quiere seguir siendo una modista en la sombra. Es ahí cuando le ordena «como su príncipe»³⁶ que se quede a su lado. Tras esto y un episodio trágico en el

³³ véase, WANG, 2018: 50.

³⁴ CASSETTI & DI CHIO, 2007: 161.

³⁵ véase, WANG, 2018: 126.

³⁶ véase, WANG, 2018.

que el padre de Sebastian casi fallece a causa de una dolencia cardíaca, Sebastian acatará el mandato de la estructura social dominante en la que se haya inserto, doblegando sus deseos personales, y aceptará casarse con Juliana para convertirse en el rey que todos esperan que sea. Sin embargo, y aquí el juego de casualidad tan habitual en la historieta romántica se pone en marcha, Marcel descubrirá la verdadera identidad de Cristalia/Sebastian con lo que el compromiso entre ambos queda anulado y provoca la huida de Sebastian a un monasterio. El final del relato, no obstante, depara una resolución del conflicto poco tradicional en relación a los roles de género asignados en la narrativa amorosa. El padre de Sebastian – y principal figura de ‘resistencia’ a la propuesta identitaria que Sebastian enarbola –, apoyará el verdadero ser de su hijo en una acción trasgresora: decidirá desfilarse en el estreno de Frances como modista en las galerías Trippley con uno de los vestidos que la joven ha creado. A pesar de la vestimenta el rey no pierde ni un ápice de su grandiosa envergadura que además se refuerza con el aderezo de una cornamenta de ciervo a modo de tocado y que de alguna manera remeda su masculinidad. Sin embargo, donde el disfraz femenino en Sebastian se presenta como adecuado y verdadero, llegando incluso a invisibilizar su sexo, en el resto de personajes secundarios que desfilarán junto al rey aparece como cómico e hiperbólico, de acuerdo con la catalogación ofrecida por Asenjo.

6. CONCLUSIONES

Los discursos totalizadores que estabilizan nuestras concepciones y conocimientos acerca del mundo suelen ser reaccionarios y aspiran a mantener el *status quo* de su propia concepción y de los relatos derivados. Esto puede llevar a concebir tales afirmaciones acerca del mundo como universales olvidando que la historia, la realidad social e incluso la ciencia, son productos que se deben a las contingencias que los producen. «En un sentido amplio todo es natural, incluso la “cultura”; pero en el mismo sentido amplio todo es también cultural, incluso la “naturaleza”»³⁷. En este trabajo hemos venido considerando el amor como un constructo convencional que es instrumentalizado con diversos fines. Precisamente, desde la aproximación crítica que nos permite el análisis de la realidad a través de las narrativas (audio)visuales hemos revisado las posibilidades de reescritura de ciertos estereotipos narrativos y de personajes en un intento de desarticular su transhistoricidad y universalidad. Parece adecuado recordar la capacidad de subjetivación que los relatos que se consumen tienen para con el espectador y que, tal y como Francisco García y Mario Rajas manifiestan a este respecto:

Más allá de su función comunicativa o su relevancia como expresión estética, la narrativa ha configurado, en gran medida, nuestro propio pensamiento.

Los relatos son parte esencial de nuestra existencia. Los necesitamos para conocer, comprender, explicar, en última instancia, incluso, para intentar dar sentido, a las múltiples y

³⁷ SAU, 1993: 19.

*cambiantes realidades humanas que, esquivas, inaprensibles, pretenden escapar inexorablemente al entendimiento*³⁸.

Si tomamos en consideración el carácter mediático del cómic podemos asumir sus narraciones como fuerzas constructoras/representadoras/opositoras de realidades socialmente instituidas. Así, el cómic puede funcionar para vehicular modelos sociales y de comportamiento, construcciones de identidades subjetivas y colectivas, así como lo hacen otros productos masivos ampliamente más estudiados como el cine o la novela aunque también, como si de la otra cara de la moneda se tratara, pueda oponerse u ofrecer lecturas divergentes a los discursos normativos dado su poder simbólico³⁹.

En esta propuesta hemos analizado el modelo estandarizado del amor romántico a partir de algunas de las claves que organizan sus relatos mediáticos así como los roles de género que tradicionalmente se asumen en el modelo heteronormativo que rige este tipo de historias. A partir de ahí, y tomando como caso de estudio particular *El príncipe y la modista* de Jen Wang, hemos visto las alteraciones que esta obra propone dentro de los regímenes narrativos del amor. En este sentido, hemos centrado nuestra atención en dos aspectos:

- 1) Las cuestiones que tienen que ver con la historia, con el contenido, donde la obra de Wang ofrece alteraciones como la ausencia del flechazo, la subversión del ideal de príncipe azul así como la alteración del motivo principal de la media naranja. En este apartado se ha identificado también los conflictos que ponen en riesgo la relación de la pareja. Estos poseen un carácter identitario antes que estar vinculados con el acto amoroso en sí (como podría ser el hecho de que Frances no pertenezca a la realeza). De igual modo, a pesar de que aparecen terceras personas en la ecuación de pareja que se postulan como mejores candidatos o candidatas bajo la lógica de la política de emparejamiento, el riesgo en la unión de los protagonistas no deviene de su aparición sino del descubrimiento del secreto compartido de ambos. A pesar de estas cuestiones, la obra de Wang sigue ofreciendo una narrativa amorosa heterosexual y un final feliz. Cabe señalar, no obstante, que este último modifica tanto la imagen final (los personajes que se abrazan son Frances y Lady Cristalia, esto es, dos referentes femeninos) como el escenario típico (nos ubicamos en el lugar de trabajo de la joven modista).
- 2) En un segundo bloque de análisis hemos centrado el interés en los roles de género esperados en la acción narrativa siguiendo los modelos de pares femeninos y masculinos habitualmente asociados a la narración romántica. De este modo, vemos en la obra de Wang una organización similar por pares de género opuestos en la diégesis. El príncipe Sebastian/Lady Cristalia aparece como alternativa frente al rol masculino fuerte y seductor habitual en las construcciones románti-

³⁸ GARCÍA & RAJAS, 2011: 9.

³⁹ MATEOS, 2013: 298.

cas más canónicas (siendo éste encarnado por el rey Leo, Marcel y Peter Trippley). Por su parte, la construcción de los personajes femeninos se encuentra más delimitada y ajustada al canon romántico que hemos configurado en la primera parte del trabajo: Frances es a todas luces diferente al modelo femenino ideal que la estructura social –el *superyó*– encarnada en los padres del príncipe desean para el joven y cuyo referente es la princesa Juliana. Cabe destacar que a pesar de las evidencias de estatus y físicas entre ambas, en términos de carácter Frances se aleja de la imagen estereotípica de la mujer histriónica que la política de emparejamiento articulada por Leste diseña mostrando un carácter estable, íntegro y noble (valores que estaban reservados al varón en el análisis de Leste).

Reconociendo los límites que esta propuesta posee, el interés capital de *El príncipe y la modista* reside en la ausencia de juicios finales que obliguen a restituir un orden modélico ideal. Es decir, el desvelamiento del disfraz femenino del príncipe y el reconocimiento del amor mutuo entre la modista y el joven no obligan al abandono de ninguna práctica (tanto la del disfraz femenino como el sueño profesional de Frances) así como no se presenta conflicto alguno entre los agentes implicados en el idilio amoroso con respecto a estas prácticas. El mensaje final de aceptación familiar y conciliación social frente a unas prácticas fuera de la norma establecida sugiere, en una lectura profunda, un anhelo de cambio social.

Si consideramos el público objetivo adolescente al que se dirige la propuesta (aunque no exclusivamente pues el consumidor de cómic actual es de amplio espectro) obtenemos una obra que adquiere un uso pedagógico interesante pues posibilita la presentación de modelos narrativos amoroso diferentes al igual que construye imágenes y roles de los protagonistas inesperados. En este sentido, Wang permite una historia de príncipes y princesas que sutilmente propone una respuesta performativa diferente desde el humor, el cariño y la sensibilidad que facilita su impacto en perfiles más infantiles pudiendo despertar una conciencia de la igualdad mucho más temprana.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Diane (2000) – *Una historia natural del amor*. Madrid: Anagrama.
- ALBERONI, Francesco (1972) – *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (1979) – *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Gedisa.
- ASENJO, David (2017) – Límites visuales entre normatividad y diversidad. Una panorámica de representaciones filmicas de androginia, disfraz sexual, trans e intersexualidad en Occidente. «Revista Prisma Social», número especial 2, pp. 57-82.
- BUTLER, Judith (2007) – *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Franceso & DI CHIO, Federico (2007) – *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Giles & GUATTARI, Felix (1998) – *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- DE ROUGEMONT, Dennis (2010) – *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- ESTEBAN, Mari Luz. (2011) – *Crítica del pensamiento amoroso*. Madrid: Ediciones Bellaterra.
- FISHER, Helen (2004) – *¿Por qué amamos? Naturaleza y química del amor romántico*. Madrid: Taurus.
- ____ (1987) – *El contrato sexual. La evolución de la conducta humana*. Barcelona: Biblioteca Científica Salvat.

- GARCÍA, Francisco & RAJAS, Mario (2011) – *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono14.
- GORGAS, Ana Isabel (2016) – *El amor romántico como bestseller: lectura en clave feminista de Crepúsculo y Cincuenta sombras*. En BLANCO, Marian & SAN SEGUNDO, Rosa, ed. – *Investigación joven con perspectiva de género*. Madrid: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III, pp. 245-265.
- HATFIELD, Elaine (1985) – *Passionate and Companionate Love*. En STERNBERG, Robert J. & BARNES, Michael L., eds. – *The Psychology of Love*. Londres: Yale University Press, pp. 191-217.
- HERRERA, Coral (2010) – *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- ILLOUZ, Eva (2009) – *El consumo de la utopía amorosa. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.
- JÓNASDÓTTIR, Anna. (1993) – *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la Democracia?* Madrid: Cátedra.
- KARANDASHEV, V. (2015) – A Cultural Perspective on Romantic Love. *Online Readings in Psychology and Culture*, 5(4).
- LESTE-MOYANO, Eduardo (2018) – *El poder del amor. Género y desigualdad en cuatro películas románticas contemporáneas*. «Antropología Experimental», n.º 18, pp. 209-230.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1991) – *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Ediciones de Minuit.
- MÁRMOL-MARTÍN, Inmaculada; MENA-VEGA, Sara & REBOLLO-BUENO, Sara (2018) – El amor romántico en los productos de ficción audiovisual. «Revista AdMIRA. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales», n.º 6, pp. 52-81.
- MARTÍN-GAITE, Carmen (1987) – *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MATEOS, Sara (2013) – Construcción de la feminidad normativa y sujeto político. «Investigaciones Feministas», n.º 4, pp. 297-321.
- RADWAY, Janice (1991) – *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Carolina del Norte (EE.UU): The University of North Carolina Press.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975) – *El «comic» femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo/Edicusa.
- SAU, Victoria (1993) – *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*, Barcelona: Icaria.
- VÁZQUEZ, Lucía Gloria (2017) – *(500) Days of Postfeminism a Multidisciplinary Analysis of the ManicPixie Dream Girl Stereotype in its Contexts*. «Prisma social», n.º especial 2, pp. 167-201.
- WANG, Jen (2018) – *El príncipe y la modista*. Barcelona: Ediciones Roca/Sapistri.
- YELA, Carlos (2002) – *El amor desde la psicología social. Ni tan libres, ni tan racionales*. Madrid: Ediciones Pirámide.