

## **Ian McEwan y la lectura zozobranante**

Manuela Palacios González  
*Universidad de Santiago de Compostela*

Cuando Ian McEwan publicó sus dos primeros libros en los años setenta, la reacción del público lector profesional (la crítica académica y la periodística, los jurados de premios, etc.) fue dispar hasta el extremo de resultar probablemente desconcertante y paradójica. Estas publicaciones noveles consistían en dos colecciones de relatos cortos, *First Love*, *Last Rites* (1975) y, posteriormente, *In Between the Sheets* (1978), que recogían los primeros escauceos del escritor en la narrativa. La discrepancia en la recepción se manifestó bien en condenas sin paliativos ante la inmoralidad de estos relatos bien en aclamaciones al nuevo talento de las letras británicas.

Una de las respuestas más hostiles fue la de Caroline Blackwood en *The Times Literary Supplement* (1978), prestigioso centro de poder literario del Reino Unido, donde la autora reseñaba la segunda colección de relatos. El título de la reseña no podía ser más explícito, "De disgustibus", y en ella se recalcan las peores cualidades que, a juicio de la autora, jalonan la narrativa breve de Ian McEwan: horror obsesivo de los personajes hacia el cuerpo humano, tramas repulsivas, ausencia de erotismo en las relaciones sexuales, carácter monótono de la narración, diálogos atormentados e historias artificiosas. Le reconocía al menos al autor de los relatos su originalidad, la viveza de

las descripciones de paisajes urbanos desolados y su habilidad para crear una atmósfera amenazante y obsesiva.<sup>1</sup>

En el otro extremo de las reacciones oficiales a la narrativa breve del escritor británico, podríamos citar el premio Somerset Maugham, concedido en 1975 por la primera colección de relatos cortos, *First Love, Last Rites*, de características formales y de contenido similares a la reseñada por Caroline Blackwood. Esta disparidad en la recepción de ambas colecciones no sólo se puede apreciar en lectores diferentes, con valores morales y estéticos posiblemente distintos, sino que — algo que resulta bastante más seductor — se puede dar también en un único lector o lectora, que experimentará la zozobra de sentir atracción y repulsión por dichos relatos. Por esta razón, intentaré analizar en este estudio las causas y los mecanismos que producen este efecto desestabilizador en la lectura e interpretación de la narrativa breve de Ian McEwan.<sup>2</sup>

El propio escritor es consciente de la controversia provocada por sus relatos cortos y reconoce haber sido etiquetado de “literary psychopath”, una imagen que dice haber intentado combatir (Casademont 1992: 41). En su visita a Santiago de Compostela en marzo de 2004, con objeto de recibir un premio más en la extensa lista de reconocimientos a su obra, McEwan me pareció especialmente interesado por desmarcarse de su primera narrativa, refiriéndose a ella como experimentos de juventud y de iniciación a la escritura. Comentó cómo redactó apresuradamente en una noche alguno de sus cuentos en *First Love, Last Rites* para poder optar a sus estudios

---

<sup>1</sup> Este tipo de reacción hostil a la narrativa de Ian McEwan continuó durante algunos años y se extendió al análisis de sus primeras novelas *The Cement Garden* (1978) y *The Comfort of Strangers* (1981). Sobre ésta última, Blom y Leavis (1982: 432) afirman que se trata de un experimento repulsivo sobre la deshumanización, añaden que la maestría de McEwan va acompañada de vacío y crueldad y que la última escena es de un efectismo violento por su sadismo, perversión y muerte. Curiosamente, también en este caso se observa la disparidad tan radical de reacciones que señalo con respecto a la narrativa breve, pues *The Comfort of Strangers* fue nominada para el Booker Prize en 1981.

<sup>2</sup> Para este estudio me centraré exclusivamente en las dos colecciones de relatos cortos *First Love, Last Rites* e *In Between the Sheets*. Hay otros tres cuentos que no han sido recogidos en ninguna colección y que, por ello, han tenido menor repercusión en la crítica (1975b, 1976, 1977). Tampoco abarco en este

universitarios de literatura creativa y cómo la publicación de sus dos colecciones le ganó el apelativo de “Ian Mcabre”. A su narrativa breve, McEwan sólo parece concederle el mérito subsidiario de ayudarlo a descubrirse como escritor (Casademont 1992:40) y además descarta retomar la orientación de sus primeros relatos (Louvel, Ménégaldo y Fortin 1995: 11). He de confesar que me costó casar al conferenciante afable y atento a las inquietudes de su público santiagués con el autor implícito perverso que se vislumbra tras tantos de sus relatos cortos. Aun así, flaco favor se le hace al género de la narrativa breve si se le reduce, por muy justificados que sean los motivos, a un ámbito de iniciación y de tanteo en la búsqueda de una voz propia. La asociación del relato corto con el aprendizaje del oficio de escritor ha sido uno de los obstáculos para la consideración de este género en pie de igualdad con otros como la novela (Pratt 1994: 97).

Es bien cierto que los relatos recogidos en las dos colecciones de juventud podrían parecer a simple vista un catálogo de perversiones digno de todo un Sade: violación, incesto, parricidio, pedofilia, tortura, tribadismo, transvestismo y fetichismo son algunas de las situaciones a las que nos enfrentamos en nuestra lectura. *First Love, Last Rites* comienza con un relato, “Homemade”, de título amargamente irónico, en el que un adolescente decide probar su primera experiencia sexual de penetración con su hermana de diez años. Fingiendo jugar a papás y mamás, la lleva a la cama y la penetra. La niña, que no parece consciente de la transcendencia del acto, lloriquea creyendo que él orinó dentro de ella.

El segundo relato, “Solid Geometry”, nos presenta a un joven esposo que mantiene una relación degradada y cruel con su mujer. Tras descubrir en los diarios de su bisabuelo un experimento matemático por el que se puede hacer desaparecer a una persona,

---

estudio, por tratarse prácticamente de un género aparte, la obra *The Daydreamer* (1994), un híbrido de

engaña a su mujer haciéndole creer que van a hacer el amor y, mediante una complicada postura, consigue deshacerse de ella. En ambos relatos, pues, un narrador-protagonista masculino, pensando sólo en sus deseos y necesidades, inflige un daño sobre un personaje femenino secundario al que él ve como un fastidio.

Tono y tenor de la historia cambian en “Last Day of Summer”, pero no así el destino de los personajes femeninos, pues la muchacha que asume el papel de madre muere ahogada junto con una pequeña a la que cuida. Más que una relación de pervertimiento entre los personajes se da un caso de fatalidad, aunque podría interpretarse como una ironía perversa el hecho de que sean la obesidad y la risa descontrolada de la muchacha las que provocan la zozobra del bote. Ante el triste destino de los personajes femeninos, alguna lectora — e imagino que más de un lector solidario — comienzan a zozobrar a su vez a la hora de valorar los textos a los que se enfrentan. El quinto relato, “Butterflies”, nos introduce en la mente de un alienado social y, en cierta medida, también mental, que engaña a una pequeña llevándola hasta un túnel en el que hace que la niña lo masturbe, arrojándola posteriormente al canal donde muere ahogada. Son abundantes los análisis de la masculinidad hegemónica que ponen en cuestión la inocencia del lenguaje y que denuncian las estratagemas lingüísticas por las que se restringe la agencialidad de los personajes femeninos. En los relatos vistos hasta ahora ese “ ‘editing out’ of the woman as an agent in the proceedings” del que nos habla McLeod (1998: 226) cobra una literalidad trágica, por lo que una lectura feminista no puede obviar este hecho.

El resto de los relatos en esta primera colección continúan explorando la cuestión de la identidad sexual, aunque desde enfoques diversos. “Cocker at the Theatre” nos presenta un ensayo teatral en el que los actores tienen que fingir que copulan pero, cuando el

director descubre a una pareja que lo hace realmente, los despide enojado. Parece que la realidad del sexo molesta más que su representación, una distinción entre vida y arte que no siempre mantenemos debido a los complejos anclajes que el texto artístico tiene en la realidad.

“Conversation with a Cupboard Man” continúa en la línea del relato, por parte de un enajenado social y mental, de la historia traumática de su vida. El protagonista es forzado por su madre a actuar como un bebé hasta los diecisiete años: come papillas, apenas sabe atarse los zapatos, no aprende a hablar ... hasta que un día la madre decide casarse de nuevo y el joven tiene que enfrentarse sólo al mundo. Las dificultades y humillaciones son tales que el protagonista opta por encerrarse para siempre en un armario, añorando la protección y sometimiento que le impuso su madre. A pesar de que este cuento no se centra en ninguna perversión sexual — aunque sí recurre a una modalidad de castración, cuando el protagonista se venga del cocinero que lo encerró en el horno — se nos presenta un comportamiento patológico en las relaciones de género: una madre que no deja crecer a su bebé y un hijo que acaba añorando su posición de subyugación y desvalimiento. La figura femenina pasa de ser la víctima de los relatos anteriores a ocupar el papel de victimaria en el presente y, si lamentamos la falta de modelos positivos en los personajes femeninos de los cuentos de McEwan, debemos reconocer que tampoco los hay en los masculinos, nihilismo que aumenta la desazón y zozobra en el lector.

Victimaria es también la figura femenina en “Disguises”, que fuerza a su sobrino a unas relaciones de pedofilia, aunque la identidad sexual se complica con el recurso al transvestismo de ambos personajes, pues la tía escoge el disfraz de militar e impone a su sobrino el disfraz de niña. Por su parte, el relato que da título a la colección “First Love, Last Rites” se adentra en el tema de la entropía del mundo humano y el animal, en los

impulsos que llevan a la identificación con una rata preñada y en los miedos que llevan a destruirla.

En cuanto a la segunda colección, *In Between the Sheets*, el catálogo de perversiones parece bien resumido por Peter Lewis (1986: 591): “bondage, bestiality, sex doll, teenage lesbianism, penis amputation”. “Ponography” nos muestra a un joven que mantiene paralelamente relaciones sentimentales y sexuales con dos enfermeras quienes, tras descubrir el engaño, deciden darle una lección amputándole el pene. El sadismo cobra su plena dimensión cuando el protagonista descubre que la subyugación y la amenaza le excitan sexualmente. Lucy, con su papel de mujer fatal y castradora, capta bien la personalidad del protagonista: “ ‘The trouble with you,’ said Lucy, ‘is that you’re scared of what you like’ ” (20), lo que constituye a la vez un buen aviso a los lectores navegantes.

“Reflections of a Kept Ape” es, según el propio McEwan, un pastiche de “Lecture to an Academy” de Kafka (Casademont 1992: 41). Un simio se presenta a sí mismo como amante de una escritora que ya no lo necesita, por lo que el tradicional papel de musa femenina sufre una inversión y una transformación paródica que resta pervertimiento a lo que de bestialidad pudiera tener la relación de los dos personajes. Otro relato en el que el humor rebajaría el escándalo de la perversión si no fuese por la violencia desbocada del final es “Dead As They Come”. El protagonista relata su enamoramiento de un maniquí de escaparate al que dota de cualidades humanas hasta que un día sus celos arruinan la relación y la acaba violando y destruyendo mientras imagina que ambos llegan al orgasmo. De nuevo, el personaje femenino acaba sufriendo la violencia sexual infligida por un personaje masculino, si bien es cierto que éste es ridiculizado por su patetismo y sus complejos. El maniquí, silencioso y pasivo, es la mujer ideal del

protagonista y de la tradición patriarcal, pero aun así no colma las necesidades del varón, pues el problema radica en los miedos e inseguridades de éste.

El relato que da título a la segunda colección “In Between the Sheets” involucra al lector en las fantasías sexuales de un padre hasta el extremo de imaginar junto con él una posible relación lesbiana entre su hija y una amiga y de anticipar azorado la eventualidad del incesto. Los tres relatos restantes nos presentan una sociedad dislocada en la que se transgreden los cauces de la comunicación, como la que establecería el autor con sus lectores en “To and Fro”, o bien se pierden las referencias sobre las normas de conducta: “She often spoke of the pleasure of driving a car, of travelling within a set of rules” (56), como ocurre en “Two Fragments: March 199-”, cuya acción transcurre en un Londres apocalíptico en el que el Támesis apenas lleva agua y donde priman la inseguridad, suciedad, precariedad e incluso el hambre. Finalmente, “Psychopolis” es el cuento de McEwan más fácilmente exportable a las antologías en la medida en que su transgresión moral es reducida a la vez que deja en evidencia la alienación y futilidad de la sociedad moderna (véase, a modo de ejemplo, Bradbury 1988: 341-361). Con esta relación de las perversiones que jalonan los cuentos de McEwan no he pretendido alinearme con las lecturas moralistas que se escandalizan por la representación de la pornografía o la desviación sexual, pero sí he querido detallar el tenor de las cuestiones suscitadas por el escritor con el objeto de analizar la ambivalencia en la recepción de su obra: el rechazo y condena por una parte y el aplauso y los premios literarios por otra.

A la repulsa proveniente de una actitud moralista, cabe añadir el cuestionamiento que, desde los estudios de género, plantean quienes analizan las estrategias de la masculinidad hegemónica y quienes defienden postulados feministas. No es novedosa esta coincidencia de posturas moralistas y feministas en el rechazo de la pornografía, si

bien las razones que motivan a cada uno de estos grupos son muy distintas: los moralistas repudian la representación explícita de la sexualidad, mientras que el feminismo deplora la imagen discriminatoria de la mujer en la pornografía, así como la propagación de falsos mitos sobre la sexualidad femenina (Osborne 1989: 440-461). En cuanto a los estudios sobre la masculinidad, éstos advierten del peligro de cuestionar las manifestaciones tradicionales de lo masculino a la vez que se silencia y se limita el rol de lo femenino, cuando lo que habría que hacer sería un replanteamiento de las relaciones entre ambos géneros (Fernández Sánchez 2001: 141-143).

La recepción favorable de los relatos cortos de McEwan suele centrarse en lo que éstos tienen de crítica social. Así, por ejemplo, Peter Lewis (1986: 591), que reconoce la reputación de ese primer McEwan como un “shocking sensationalist” y su primer premio, el Somerset Maugham Award, como respuesta al *succès de scandale* de *First Love, Last Rites*, establece una comparación entre los relatos y *The Waste Land*, de T.S. Eliot. En la narrativa breve de McEwan descubre el vacío existencial, una tierra baldía emocional y espiritualmente, la frustración, la ausencia de amor, la falta de comunicación y la náusea, siendo la sexualidad el *objective correlative* de toda esta futilidad. Achaca, además, el escándalo producido no tanto a la sexualidad perversa como al tratamiento anti-romántico y anti-erótico del sexo. En su discusión de “Butterflies” señala la descomposición de la sociedad industrial, de “Two Fragments: March 199-” destaca el retrato profético de la desintegración de una civilización, la ciudad de Los Angeles en “Psychopolis” le parece una manifestación de aquella “unreal city” de Eliot. Concluye Lewis con la afirmación de que las sociedades patriarcales respaldan la dominación y la brutalidad. Lejos de ser ésta una interpretación errónea de los relatos, nos permite observar cómo unos textos llenos de violencia machista pueden ser recuperados para la condena de los valores patriarcales. Pero la nuestra no será ya

una lectura unívoca, a favor o en contra, sino una lectura agonística, zozobranante, y quizás convenga que así sea.

Curiosamente, Ian McEwan no hace referencia, en sus entrevistas, a la voluntad de llevar a cabo una crítica social mediante sus relatos. Por un lado, suele destacar lo que tienen de intertextualidad, restringiéndolos así al ámbito de lo literario: “Homemade” es un homenaje y una burla de *Tropic of Capricorn*, de Miller, así como un guiño a *Portnoy’s Complaint*, de Philip Roth. “Disguises” tiene en mente el relato “Raspberry Jam” de Angus Wilson (Louvel, Ménégald, Fortin 1995: 2); por otra parte, “Reflections of a Kept Ape” es un pastiche inspirado en “Lecture to an Academy” de Kafka (Casademont 1992: 41).

Otra reacción de McEwan es la de entroncar los relatos cortos en su biografía: “My point of departure was to look for de-socialised, distorted versions of my own existence” (Louvel, Ménégald, Fortin 1995: 1). En sus reflexiones sobre “The Last Day of Summer”, conecta el papel de la figura maternal con la muerte de su propia madre y con el final de su infancia. También atribuye la elección de estados psicológicos intensos y de mundos aislados a su propia ignorancia del mundo exterior durante su juventud (Louvel, Ménégald, Fortin 1995: 7, 10). Esta estrategia de explicar la literatura recurriendo a la vida particular del autor tiene el efecto de limitar las implicaciones sociales del texto. Desde este punto de vista, los relatos no escenificarían problemas sociales sino personales. He de puntualizar, sin embargo, que la alusión autobiográfica en los relatos de McEwan me parece tan desfamiliarizada — en el sentido que los formalistas rusos y Brecht le dieron a este concepto — que su valor es relativo. La distorsión que el propio McEwan dice haber ejercido en la plasmación de su experiencia personal en los relatos parece de tal calibre — pues resulta difícil identificarlo con todo ese abanico de narradores en primera persona — que la biografía

deja de tener valor explicativo y adquiere la categoría de narración alternativa a la literaria.

Una tercera vía por la que McEwan intenta desvincular sus relatos cortos de la crítica social que, de alguna manera, legitimaría su recurso al pervertimiento moral se manifiesta en su voluntad por desmarcarse de la tradición de la novela inglesa, de su documentación social obsesiva, de su sumisión a la cuestión de clase, de su especificidad histórica (Casademont 1992: 40). Admira a Kafka porque sus personajes podrían pertenecer a cualquier tiempo o lugar y alaba su amalgama de fantasía y realismo emocional. Con respecto a los narradores contemporáneos, se ve ajeno a la clase media representada por Angus Wilson, Kingsley Amis, John Wain y Iris Murdoch, al igual que se siente distante de la clase obrera de David Storey y Alan Sillitoe (Louvel, Ménégald, Fortin 1995: 3-4). Su sentimiento de *déclassé* parece empujarle a trascender la problemática social en su obra. Pero, a pesar de todo ello, a estas alturas sabemos ya de sobras que el significado del autor, o su intención, no es el único ni el de más autoridad, ya que hay otros significados — del texto, del lector y del contexto (social e ideológico) — que se han de tener en cuenta, si bien para el lector más dócil prescindir de la intención del autor equivalga a navegar sin timón.

Podría ser más que una coincidencia el hecho de que a la pornografía también se le haya acusado de eliminar la realidad social externa: que el espacio y el tiempo se limiten a la repetición de los encuentros sexuales, que los cuerpos se reduzcan a los genitales (Hunt 1993: 39). Angela Carter ha señalado la tendencia de la pornografía a pensar en términos universales: “So pornography reinforces the false universals of sexual archetypes because it denies, or doesn’t have time for, or can’t find room for, or, because its underlying ideology ignores, the social context in which sexual activity takes place” (1978: 16). Y aun así, Carter admite que las relaciones sexuales ponen de

manifiesto la naturaleza de las relaciones sociales y que las representaciones explícitas de la sexualidad constituyen un análisis crítico de esas relaciones “even if that is not and never has been the intention of the pornographer” (Carter 1978: 20).

La revolución sexual de los años setenta provocó una mayor explicitación sexual de la pornografía, por lo que cabe preguntarse sobre la relación entre la pornografía y la liberación sexual o la transgresión de la moral tradicional. Según Lynn Hunt (1993: 10-12, 19, 34, 38), en la Europa moderna temprana (siglos XVI, XVII y XVIII) la pornografía fue un vehículo que, mediante la representación de la sexualidad, criticaba a las autoridades políticas y religiosas. Hunt analiza los nexos entre la pornografía y los movimientos revolucionarios portadores de modernidad: el Renacimiento, la revolución científica, la Ilustración y la Revolución Francesa. En su opinión, si hasta el siglo XVII la censura de la pornografía se ejerció en nombre de la religión y la política, tras la expansión de la educación se reguló el consumo con objeto de excluir, en nombre de la moral, a las clases inferiores y a las mujeres del acceso a la pornografía. En el siglo XVIII el público que podía consumir pornografía era el de los varones de las clases altas y educadas.

La Ilustración, por el contrario, presentaba el apetito sexual como natural, su represión como artificial y las pasiones como posibles medios para alcanzar la felicidad. El recurso común a narradoras femeninas, con frecuencia prostitutas, promovía una imagen de mujer decidida, independiente y económicamente acomodada que despreciaba los ideales de virtud femenina y domesticidad. Por si fuera poco, esta mujer narradora convertía al lector varón en un voyeur u oyente indiscreto. Con el advenimiento del siglo XIX, en cambio, los poderes reaccionarios cobraron fuerza y, a fin de limitar el acceso de la población general a la pornografía, la transformaron en un subgénero

desligado de toda conexión social, poniendo especial atención en alentar nuevos modelos de virtud y domesticidad entre las mujeres.

¿Se encuadran los relatos cortos de McEwan en la categoría de pornografía? Si aceptamos la definición que del término ofrece Peter Wagner, podríamos concluir que dichos relatos tienen un alto contenido pornográfico: “the written or visual presentation in a realistic form of any genital or sexual behaviour with a deliberate violation of existing and widely accepted moral and social taboos” (1988: 7). Sin embargo, el poder transgresor que estos relatos puedan tener frente a los tabúes morales no se sustenta, en mi opinión, en una sexualidad libre que nos hace más felices, ya que la mayoría de los encuentros sexuales a los que asistimos son causa o efecto de alguna frustración o patología. Además, tal y como comentamos anteriormente, tampoco parece que la narrativa breve de Ian McEwan valorice la sexualidad femenina ni el papel de la mujer en la sociedad. Estos dos aspectos alejan, por tanto, sus relatos de la motivación libertadora de la Ilustración. Sin embargo, persiste en McEwan, a mi modo de ver, un sustrato de crítica social — tanto si es voluntario como si no — que impide que cataloguemos el tipo de pornografía del que hace uso como el subgénero marginal y descontextualizado que se instituyó en el siglo XIX. A mayores, la calidad literaria de sus textos, el amplio éxito de ventas y el público indiferenciado, a nivel de sexo, que tiene acceso a ellos están en contradicción con tal marginalidad.

Un rasgo que caracteriza a Ian McEwan es la resistencia a imponer su verdad (Ryan 1994: 1-18, Le Barzic, 2002), interesándole más cuestionar las certezas morales dominantes y hacer meditar al lector sobre sus propias reacciones ante asuntos de género, poder y placer. Se infiltra en las mentes de sus narradores en primera persona, agresores impasibles muchos de ellos, evitando toda valoración moral autorial. Deja en evidencia la arbitrariedad de la diferencia sexual, la artificiosidad de lo masculino y lo

femenino. Desconcierta al lector envenenando lo que podría ser fuente de placer, complicando así la distinción entre moralidad y obscenidad. Suscita la polémica sobre la complicidad entre autor, narrador y lector, así como sobre la responsabilidad del lector por su voyeurismo. He aquí, en mi opinión, la moralidad distintiva de McEwan: no predica, sino que mueve a la reflexión.

En su singladura por el relato, el lector se encuentra con que su proceso de interpretación es inestable, que de un juicio de inocencia pasa rápidamente a otro de culpabilidad, lo que provoca un examen de nuestros sentimientos, nuestra credulidad, nuestro deseo morboso por saber, por presenciar los hechos que nos escandalizan.

Afirma Le Barzic (2002) que estos relatos nos empujan a una exploración privilegiada de nosotros mismos y que su valor no es correcto ni incorrecto, sino nómada y migratorio. Ésta será probablemente la actitud más prudente a la hora de acometer su lectura y análisis, echando por la borda nuestras ansias de modelos positivos que, después de todo, quizás no hiciesen más que sustituir unos mitos por otros, asumiendo que el arte es contradicción e interrogación, renunciando a nuestro papel de meros consumidores de un trabajo terminado para convertirnos en constructores de un trabajo por hacer, aunque no tengamos nunca la certeza de llegar a buen puerto.

## Obras citadas

- Blackwood, Caroline 1978: "De disgustibus". *The Times Literary Supplement* 3956, 20 de enero: 53.
- Blom, J.M. y L. R. Leavis 1982: "Current Literature 1981. I. New Writing". *English Studies* 63, 5: 430-445.
- Bradbury, Malcolm, ed. 1988: *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. London: Penguin.
- Carter, Angela 1978: *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. New York: Pantheon.
- Casademont, Rosa González 1992: "The Pleasure of Prose Writing vs. Pornographic Violence: An Interview with Ian McEwan". *The European English Messenger* 1,3: 40-45.
- Fernández Sánchez, José Francisco 2001: "¿Hacia una nueva masculinidad? Los hombres de los relatos de Martin Amis" *Breves e intensos: Artículos sobre relatos cortos de autores británicos contemporáneos*. Ed. José Francisco Fernández Sánchez. Almería: Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería: 133-144.
- Hunt, Lynn 1993: *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. Nueva York: Zone Books.
- Le Barzic, David 2002: "Erreurs de Lecture dans 'Butterflies' d'Ian McEwan". Comunicación presentada en el XLII Congreso de SAES en 2002, Universidad de Metz (Francia). Disponible en la página web: <http://www.ianmcewan.com/bib/articles/LeBarzic.html>.
- Lewis, Peter 1986: "Ian McEwan" *Contemporary Novelists*. 4th ed. Ed. D.L. Kirkpatrick. London & Chicago: St James Press: 590-592.

- Louvel, Liliane, Gilles Ménégald y Anne-Laure Fortin 1995: "An Interview with Ian McEwan". *Études Britanniques Contemporaines* 8. Montpellier: Presses universitaires de Montpellier: 1-12.
- McEwan, Ian 1975a: *First Love, Last Rites*. Londres. Jonathan Cape; Pan Books/Picador 1976.
- 1975b "Intersection". *Tri-Quarterly* (Otoño): 63-86.
- 1976 "Untitled". *Tri-Quarterly* (Invierno): 62-63.
- 1977 "Deep Sleep, Light Sleeper". *Harpers and Queen* (Agosto): 82-85.
- 1978: *In Between the Sheets*. Londres: Jonathan Cape; Pan Books/ Picador 1979.
- 1978: *The Cement Garden*. Londres: Jonathan Cape.
- 1981: *The Comfort of Strangers*. Londres: Jonathan Cape, 1981.
- 1994: *The Daydreamer*. Londres: Jonathan Cape, 1994.
- McLeod, John 1998: "Men Against Masculinity. The Fiction of Ian McEwan". *Signs of Masculinity. Men in Literature. 1700 to the Present*. Eds. Antony Rowland, Emma Liggins and Eriks Uskalis. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. 218-245.
- Osborne, Raquel 1989: *La construcción sexual de la realidad. (El debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo)*. Tesis doctoral. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Pratt, Mary Louise 1994: "The Short Story: The Long and the Short of It" *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens, Ohio: Ohio University Press: 91-113.
- Ryan, Kiernan 1994: *Ian McEwan*. Plymouth, U.K.: Northcote House Publishers.
- Wagner, Peter 1988: *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. Londres: Secker & Warburg.