

Juan Senís Fernández

UNA APROXIMACIÓN AL MITO ARTÍSTICO
(Algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora)

I.S.B.N. Ediciones de la UCLM
84-8427-372-5



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2005

Universidad de Castilla-La Mancha
Facultad de Letras
Departamento de Filología Hispánica y Clásica

Una aproximación al mito artístico
(algunos arquetipos y mitos en torno a la
mujer escritora)

Tesis presentada por Juan Senís Fernández
para la obtención del Grado de Doctor,
dirigida por la Dra. María Rubio Martín

mayo de 2003

Índice

0. Introducción.	6
-------------------------------	---

Primera parte

Mito artístico e imaginario cultural

1. Mito artístico e imaginario cultural.	11
1.1 La obra de arte y la sed de explicación.	11
1.2 El concepto de lo imaginario.	14
1.2.1. Antecedentes.	14
1.2.2. Bases para el estudio de lo imaginario.	16
1.2.3. Hacia una poética de lo imaginario.	19
1.2.4. Una definición de lo imaginario.	25
1.3 Del imaginario antropológico al imaginario cultural.	29
1.3.1. Problemas terminológicos.	29
1.3.2. Imaginario cultural y culturalismo.	35
1.3.3. Imaginario cultural y mito artístico.	37
2. Del mito al mito artístico.	39
2.1 Hacia el mito artístico.	39

2.2 El concepto de mito.	40
2.2.1. Mito y polisemia.	40
2.2.2. La vigencia explícita del mito. Antropología y mito.	44
2.2.3. La vigencia implícita del mito (I).	
Arqueología mítica en las profundidades del ser humano.	49
2.2.3.1. Mito y psicoanálisis.	49
2.2.3.2. De la mitocrítica al mitoanálisis.	52
2.2.3.3. Conclusiones.	54
2.2.4. La vigencia implícita del mito (II).	
El mito en las sociedades contemporáneas.	55
2.2.4.1. ¿Un mito contemporáneo?	55
2.2.4.2. Las mitologías de Roland Barthes.	56
2.2.4.3. Otras aportaciones de interés.	58
2.2.4.4. Características del mito contemporáneo.	61
2.3 Del mito al mito artístico.	62

Segunda parte.

Algunos mitos y arquetipos artísticos en torno a la mujer escritora

3. Las fuerzas mitificadoras.	74
3.1. Un vistazo al pasado. Mujer y literatura entre los siglos XIX y XX.	74
3.2. Las aportaciones de la crítica feminista.	89
3.2.1. Reconstruir una guerra, buscar un espacio propio: la crítica feminista anglosajona.	89

3.2.2. Por una utopía femenina: la crítica feminista francesa.	127
3.2.3. Otras lenguas, la misma guerra: la crítica feminista hispánica.	165
3.2.4. Un desván propio. Un balance de la crítica feminista.	213
4. Arquetipos y mitos artísticos.	217
4.1. El malditismo femenino y la feminidad literaria:	
dos variables para la definición de mitos y arquetipos.	217
4.1.1. El malditismo femenino.	217
4.1.2. La feminidad literaria.	247
4.1.3. Definición de arquetipos.	285
4.2. La literatura femenina, mito y fenómeno editorial.	294
4.2.1. El mito del <i>boom</i>	294
4.2.2. Las antologías de escritoras.	320
4.2.3. El poder de los premios literarios.	337
4.2.4. Mito, <i>boom</i> y fenómeno editorial.	346
4.3. Arquetipos y mitos de la juventud literaria.	348
4.3.1. Afrodita y Atenea, arquetipos de la juventud literaria.	348
4.3.2. Lucía Etxebarria como encarnación mítica de Afrodita:	
feminidad literaria y malditismo.	353
4.3.3. Espido Freire como encarnación mítica de Atenea:	
androginia literaria y ausencia de malditismo.	387
4.3.4. Lucía Etxebarria y Espido Freire, dos mitos	
del imaginario cultural de hoy.	417
4.4. Arquetipos y mitos de la consagración literaria.	420
4.4.1. Antígona y Hera, arquetipos de la consagración literaria.	420
4.4.2. Bajo el signo de Hera: el equilibrio literario de Carmen Martín Gaité.	424
4.4.3. Feminidad literaria y malditismo:	
Sylvia Plath como encarnación mítica de Antígona.	454
4.4.4. El diferente peso de lo autobiográfico	
en la mitificación de Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath.	483

4.4.5. La influencia de la crítica en la consolidación mítica de Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath.	491
5. Conclusiones: una definición del mito artístico.	512
Bibliografía.	518

0. Introducción.

El arte se alimenta de la vida, pero no más que del propio arte. Esta afirmación, que sería extensible a cualquier época y que daría lugar a múltiples y ricas ramificaciones, se ajusta particularmente bien a las manifestaciones artísticas de las últimas décadas, durante las cuales, y tanto en literatura como en cine, música y artes plásticas, la intertextualidad (y su manifestación más extrema, que es el culturalismo) ha conocido un sostenido y fructífero reinado, para gran regocijo de muchos creadores y, sobre todo, de la crítica, que ha encontrado en ello un riquísimo campo para la exégesis y el lucimiento. Esta fuerte presencia de la intertextualidad y del culturalismo es, sin lugar a dudas, una de las vigas maestras que sostiene ese edificio, aún en construcción y de perfiles un tanto difusos, generalmente llamado posmodernidad, aunque para algunos no sea más que la manifestación más clara de la decadencia artística de Occidente, de la falta de ideas nuevas y la sequía creativa en que agoniza nuestra cultura. Sea como fuere, no puede dejar de reconocerse que el culturalismo, sin ser una característica exclusiva de los últimos tres o cuatro decenios, sí ha adquirido en este tiempo un más que notable protagonismo. En nuestro país, basta recordar dos de las propuestas estéticas más influyentes desde la década de 1970 a esta parte (la poesía de los Novísimos y el cine de Pedro Almodóvar) para darse cuenta de ello.

No siempre, pero sí en muchas ocasiones, las referencias culturales que aparecen en otras obras de arte tienen una especial relevancia por su gran arraigo en la conciencia colectiva. Por ejemplo, es significativo que creadores tan dispares como Picasso y el Equipo Crónica realizaran sus propias versiones de *Las meninas*. La elección revela, entre otras cosas, la importancia que posee este lienzo dentro del imaginario español, por encima de otros cuadros de Velázquez y de los de otros pintores españoles. De alguna manera, *Las meninas* ha forjado su presencia en la conciencia colectiva, ha adquirido un rango que la coloca por encima de otras obras pictóricas, de la misma manera que su autor se halla por encima de otros pintores. Es esa capacidad del arte para trascender su propia condición material y personal, ese más allá legendario que rodea a algunas obras y a algunos creadores y que los graba en la conciencia colectiva, el territorio que pretendemos explorar. Así, no es el propósito de este trabajo analizar el culturalismo, ni ver cómo las referencias culturales aparecen en obras culturalistas. Nuestro punto de partida se ubica en un estadio justamente anterior: en el conjunto de imágenes mentales y visuales, por las cuales un individuo y/o una sociedad organizan y expresan simbólicamente sus interpretaciones acerca del arte. Es decir, en lo que ha sido llamado con acierto imaginario cultural, denominación que hemos adoptado aquí.

Este trasfondo imaginario que precede al culturalismo se caracteriza por su capacidad para crear mitos e imágenes a partir del arte entendido en un sentido amplio, mitos e imágenes que condicionan nuestra percepción del mismo. Porque la capacidad del ser humano para rodearse de mitos que le asistan en su relación con el medio no se da sólo en lo que atañe a los dominios más trascendentes y absolutos de la existencia, como la vida y la muerte, sino también en parcelas más reducidas de la misma. En la sociedad actual, la mitificación es un fenómeno que afecta a dominios como el deporte, el cine o la música, que sin duda han dado lugar a los mitos más importantes y universales del siglo pasado. Aunque con un alcance más limitado, en el campo de las artes ha ocurrido otro tanto, y se puede hallar muchos mitos artísticos sólidamente arraigados en la conciencia colectiva. Ahí reside, a nuestro juicio, el interés del imaginario cultural como objeto de estudio, en la manera en que los mitos y los arquetipos que son creados a partir del arte influyen en la percepción que los individuos y las sociedades tienen del arte. Analizar la manera en que se producen estos fenómenos de mitificación dentro del imaginario cultural es el fin de este trabajo, y lo es en el doble sentido que dicha palabra tiene en español: como finalidad y objetivo, de un lado, y como final, término o colofón, de otro. Este doble sentido se refleja asimismo en la manera de estructurar sus contenidos, que han quedado divididos en dos grandes secciones.

Repasar las bases teóricas y metodológicas que sostienen lo que entendemos por mito artístico y dar una primera definición del mismo son los objetivos de la primera parte. En la medida en que el mito artístico se engloba dentro del imaginario cultural y que éste, a su vez, es una manifestación más parcial del imaginario, en esta primera parte seguimos un camino que va de lo general a lo particular. Es decir, repasamos en primer lugar la manera en que se ha ido construyendo el concepto de lo imaginario, para luego centrarnos en el imaginario cultural y finalmente ocuparnos del mito artístico propiamente dicho. En este recorrido, la poética de lo imaginario es una parada obligatoria, como también lo son las diversas acepciones que existen acerca de un término tan polisémico como es mito. Al final de esta primera parte se propone una primera definición del mito artístico, que es provisional, ya que habrá que esperar a ver cómo dicha definición se aplica a un caso concreto en la segunda parte. De esta forma, sólo en las conclusiones finales damos una definición más definitiva del mito artístico, una vez hayan sido determinados sus cimientos teóricos, de un lado, y la correspondencia de la teoría con un caso real, de otro. La estructura de este trabajo responde, pues, a un esquema muy sencillo: a la definición de un concepto en abstracto le sigue el estudio de un ejemplo determinado, de cómo esa propuesta teórica se manifiesta en la realidad. Porque, desde el momento en que pretendemos dar cuenta de un determinado estado de cosas dentro del mundo del arte (la aparición y consolidación de mitos dentro del imaginario cultural) nos vemos obligados a no limitarnos a la especulación teórica, a enfrentarnos a una serie de casos reales para comprobar si, en efecto, la teoría sobre la literatura encuentra su acuerdo con la propia literatura.

Cuando se emprende un trabajo de estas características, que quiere desarrollar una teoría literaria de alcance más o menos general, hay dos fuerzas contrapuestas que conducen por dos posibles caminos. Por un lado, existe siempre una pretensión de abarcarlo todo, de hacer una investigación lo más completa posible. En nuestro caso, dicha pretensión se traduciría en un deseo de tratar todos los mitos artísticos de todos los países y de todas las épocas, titánica empresa que exigiría el conocimiento de muchos idiomas, culturas y tradiciones, y cuyas dimensiones sobrepasarían las de esta investigación. La otra opción, sin duda más modesta, consiste en realizar un trabajo monográfico, centrado en un solo caso, en un solo mito artístico. Obviamente, cada una de estas dos alternativas tiene sus respectivas limitaciones y ventajas: en la primera, se gana en amplitud de miras pero se pierde en detalle y concreción, y el riesgo de generalización simplificadora, que a veces conduce a la tergiversación, está siempre presente; en la segunda ocurre justo lo contrario, ya que la minuciosidad está garantizada, pero las conclusiones que pueden extraerse a partir de un solo caso son mucho más limitadas. Aquí, al escoger algunos mitos y arquetipos en torno a la mujer escritora para ejemplificar nuestras propuestas acerca del mito artístico, hemos querido poner en práctica una opción intermedia. En este sentido, el subtítulo de este trabajo, con la presencia de *algunos* precediendo a *mitos* y *arquetipos*, es un reflejo bastante exacto de sus contenidos, ya que nunca nos ha guiado el propósito de abarcar la totalidad de arquetipos y mitos artísticos que existen en el imaginario cultural de todas las épocas y todos los lugares en torno a la figura de la mujer escritora. Tampoco pretendemos abarcar todas las variables que se podrían considerar para analizar dichos mitos y arquetipos. Lo que hemos hecho ha sido elegir dos variables de estudio que nos parecen significativas en tanto en cuanto influyen en la valoración de la mujer escritora e inciden directamente en la creación de mitos en acerca de la misma. Una de ellas, la feminidad literaria, afecta a lo que se considera típicamente femenino en literatura, y se relaciona con las ideas sobre la existencia de una literatura femenina; la otra, el malditismo femenino, tiene que ver con ciertas condiciones vitales que rodean la vida de ciertas escritoras y que repercuten en su reconocimiento y en su consolidación en el imaginario cultural. Combinando estas dos variables con una tercera (que se refiere a la evolución literaria), hemos llegado a establecer cuatro arquetipos diferentes en torno a la mujer escritora: dos para la juventud literaria, Afrodita y Atenea, y otros dos para la consagración literaria, Antígona y Hera. Pero éstos no son más que arquetipos artísticos, es decir, imágenes ideales que nunca encuentran su correspondencia o su encarnación exacta y total en la realidad. Sí se encarnan, en cambio, en mitos artísticos, en escritoras cuya mitificación responde a dichos arquetipos, aunque sin llegar nunca a la correspondencia perfecta. Así, los mitos artísticos concretos que analizamos en este trabajo son

cuatro escritoras que han sido mitificadas (y, por tanto, consolidadas en el imaginario cultural) obedeciendo a esos cuatro arquetipos que hemos propuesto. Lucía Etxebarria, como Afrodita, Espido Freire, como Atenea, Sylvia Plath, como Antígona, y Carmen Martín Gaité, como Hera, son estos cuatro mitos artísticos. Al margen de ello, hemos decidido dedicar igualmente un apartado a las ideas acerca del *boom* de la literatura femenina española en los últimos treinta años, ya que creemos que se trata de un dominio de singular interés en lo que a la aparición de mitos se refiere. Con ello, hemos querido hacer un acercamiento a una parcela determinada del imaginario cultural español de hoy, y, al mismo tiempo, definir una serie de arquetipos y de variables en torno a la mujer escritora que podrían tener un alcance más general y que podrían servir como punto de partida para otras investigaciones en este campo. Esta declaración no implica afirmar que sean los únicos arquetipos y las únicas variables que afectan a la mitificación de las mujeres escritoras, o que sean valores estáticos y eternos. Precisamente, una de las cosas que distingue a la creación y cristalización de mitos artísticos es su dinamismo, su tendencia a transformarse según las modas y las tendencias del arte y la literatura.

Tampoco la elección de la mujer escritora como objeto de estudio implica que sea éste el único campo en que se produce la mitificación, pero sí es verdad que la relación entre la mujer y la literatura constituye un dominio de especial interés para lo imaginario, un dominio en el que la creación de mitos artísticos se dispara hoy en día, debido principalmente la oposición entre dos fuerzas. La primera y más antigua engloba las ideas tradicionales acerca de la mujer escritora, que se caracterizan fundamentalmente por la censura de la actividad literaria femenina y por la reiteración de algunos prejuicios acerca de la literatura escrita por mujeres, entre las que destaca cierta tendencia a resaltar la incapacidad de las mujeres para hacer una literatura de calidad y de alcance universal. En definitiva, se trata de una extensión de la misoginia y el antifeminismo al dominio de la literatura. La segunda es mucho más reciente, ya que está relacionada con la importancia creciente del feminismo, con el acceso más generalizado de las mujeres al oficio de escribir y con la enorme influencia, sobre todo en los últimos treinta años, de la crítica literaria feminista. En este caso, también se aboga por la existencia de una literatura escrita por mujeres diferente de la escrita por hombres, pero sin que ello implique un desprecio hacia la misma. Sólo supone reconocer la diferencia, no la inferioridad.

Se ha producido, por tanto, un choque entre estas dos fuerzas opuestas. A las ideas tradicionales sobre la mujer escritora, fuertemente ancladas en la conciencia colectiva, les ha plantado cara una crítica feminista cada vez más poderosa, que pretende desterrar esos prejuicios y que muchas veces se convierte por ello en una contra-crítica. Es éste un choque del que sale beneficiado el imaginario cultural y que se traduce en una notable proliferación de mitos y arquetipos artísticos en torno a la mujer escritora. Por eso hay todo un capítulo de este trabajo, concretamente el tercero, que está consagrado a esas dos fuerzas. Un capítulo en el que la desigual extensión consagrada a ambas fuerzas (dedicamos muchas más páginas a la crítica feminista que a las ideas tradicionales) puede parecer contradictoria e ilógica, pues la crítica feminista es, de las dos, la fuerza más reciente y la menos consolidada, mientras que la otra cuenta con una trayectoria de siglos. Este desequilibrio tiene su razón de ser. Hemos decidido hacerlo así, además de por evitar reiterar una serie de ideas tradicionales sobre la mujer escritora que se han convertido en lugares comunes y que han sido puestas ya de relieve en muchos espacios, porque la crítica feminista es una de las corrientes crítico-teóricas más importantes de los últimos años, y porque su influencia en la creación de mitos artísticos ha sido, en este tiempo, incuestionable. En este sentido, pretendemos que este trabajo, además de ser una primera aproximación al mito artístico y un estudio de algunos ejemplos del mismo, sirva asimismo de síntesis y repaso de algunas de las corrientes teóricas y críticas más destacadas de los últimos decenios. Y que sea también una demostración de que orientaciones en principio tan dispares como la poética de lo imaginario, la crítica feminista e incluso los estudios culturales pueden ser integradas en un esquema global de explicación de la obra de arte verbal.

La mitificación, como esperamos quede de manifiesto a lo largo de las siguientes páginas, afecta a todos los dominios del arte, e incluso de la vida. Sin embargo, el estudio de algunos de estos dominios reviste mayor interés que el estudio de otros, y es eso lo que sucede con el de las mujeres escritoras, debido a la confluencia entre las ideas tradicionales y las nuevas propuestas de la crítica feminista. Algunos de los arquetipos y mitos que proponemos en este trabajo serían aplicables también a escritores, por supuesto, y esperamos que algunas de las ideas puedan servir de inspiración a este respecto. Pero, aun así, el halo mítico que rodea a algunas parcelas relacionadas con la literatura escrita por mujeres responde a unas causas especiales, y algunas de ellas pertenecen en exclusiva (o casi) a este dominio. De ahí que demanden un estudio específico como el que realizamos aquí.

Primera parte
Mito artístico e imaginario cultural

1. Mito artístico e imaginario cultural.

1.1. La obra y la *sed de explicación*.

Hoy en día, aceptamos con excesiva naturalidad un fenómeno tan artificioso y poco natural (a poco que pensemos, vemos que es así) como es el arte. Y sólo porque ha existido siempre, porque miles de personas siguen llenando los cines, viendo cuadros o leyendo libros. La familiaridad, la costumbre, hacen que aceptemos como normal lo que, tras una breve reflexión, se revela como algo en verdad asombroso, amén de artificial: la necesidad de asomarse a historias e imágenes construidas por los hombres y no dadas por nuestro entorno sin mediación. No se repara en la gran cantidad de ideas sublimes que nos rodean: la convivencia hace que perdamos la idea de su verdadero valor. Si así fuera, no quedaría en nosotros más sitio que para el asombro.

La convivencia del hombre con el arte – así como con los avances científicos – se ha hecho tan normal que cuesta mucho recuperar el sentimiento de asombro por un hecho tan excepcional. Algo parecido le sucede al lector veterano: vive leyendo, lee y disfruta, no podría vivir ya sin ello; pero no posee ya ese deslumbramiento inicial de la adolescencia lectora. Para nosotros, hombres del siglo XXI, la sorpresa se ha convertido en un lujo. ¿Qué sintió el hombre ante la primera chispa de fuego? ¿o ante las facilidades del teléfono, o la capacidad de volar? En nuestra época hay grandes avances, pero se producen sobre tal base de progreso que el asombro es mínimo. Convivimos ya con ello, lo cual significa costumbre, normalidad, ausencia de excepcionalidad. Si nos hemos habituado tan rápidamente a las ventajas de los ordenadores, los correos electrónicos y los teléfonos celulares, ¿cómo va a causar asombro algo como el arte, que, al igual que el fuego, lleva con el hombre miles de años? Damos por sentada su existencia, la aceptamos tal cual y apenas nos preguntamos el porqué de su valor y su existencia. Apenas, pero no nunca.

Porque, a pesar de que la gran mayoría de los hombres ha aceptado su relación con el arte como un hecho normal, su misterio y su atracción son tan grandes que no se ha podido dejar de escribir y discutir sobre su alcance, su necesidad, sus características, sus funciones. Eso es, en definitiva, lo que han tratado de hacer la estética, la teoría del arte, la teoría literaria. Esto es, en suma, lo que George Steiner pone de relieve cuando afirma que “nuestra naturaleza tiene sed de causalidad, de explicación”¹. Como él mismo dice, queremos saber realmente por qué.

Todas las disquisiciones sobre el arte y su misterio vienen a confluir en tres preguntas esenciales que, *grosso modo*, están en la base de toda teoría literaria. En primer lugar, cuál es su magia, lo que nos atrapa y lo hace necesario (y ello incluiría tanto la forma el contenido). En

¹ STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pág. 8.

segundo lugar, cuáles son sus valores eternos, qué hay en él de permanente. Y, por último, cuál es su relación con el hombre y su mundo, y su función.

Las tres cuestiones están muy relacionadas entre sí, hasta tal punto que podemos decir que la resolución de cualquiera de las tres – muy improbable en un sentido absoluto – implicaría la de las otras dos.

La teoría literaria – entendida en un sentido amplio que incluiría toda tentativa de explicación de la obra literaria – no es, en suma, sino un intento de responder a estas tres cuestiones. Una manera, pues, de resolver el misterio de la palabra poética y de encontrar su sentido primero. La búsqueda, aunque se exprese de diversas formas y con modelos diferentes, es la misma. Da igual que se hable de étimo espiritual, de estructura, desautomatización o desvío. Cualquier terminología teórica no es más que el acercamiento al misterio del poder de la palabra poética. Los métodos son diferentes – y, de hecho, hoy en día vivimos una saturación de los mismos –, pero el objetivo es idéntico.

Al margen de la teoría artística más rígida, hay una línea de explicación de la obra de arte que reconoce el misterio y que le da nombre (o lo intenta), ya sea éste el “no sé qué” de Feijoo, el furor divino de Ficino o lo sublime del Pseudo-Longino y el XVIII. En el mismo “no sé qué” está implícito el reconocimiento de que el arte posee algo que escapa a toda definición, a toda comprensión racional; algo que lo torna único, necesario, que le da un lugar que no puede ser ocupado por ninguna otra cosa.

Ese lugar único siempre permanece. A pesar de la evolución y los cambios; de los aspectos más superficiales; de los autores, las tendencias etc. Siempre hay, como dice Ernst Fischer, “una verdad inmutable” que, por ejemplo, “nos permite a nosotros, hombres del siglo XX, emocionarnos al contemplar pinturas rupestres”². El misterio del arte es, por tanto, doble: reside en la necesidad continua que tenemos de él y en los valores inmutables que hacen que siga siendo vigente a través del tiempo. Y es precisamente esa verdad, ese misterio, lo más difícil de determinar. De ahí la incapacidad de cualquier teoría para explicar y abarcar toda su complejidad. Todas, mediante acercamientos diversos, intentan hacerlo; y todas fracasan. La palabra poética es más fuerte, y lo resiste todo: su poder es total, su misterio infinito. Como dice Dámaso Alonso a propósito de Garcilaso:

“(…) ¡Tiremos toda la pedantería filológica!; No sirve para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio. El misterio se llama amor, y se llama poesía”³.

² FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1989, pág. 11.

³ ALONSO, Dámaso, “Garcilaso y los límites de la estilística”, en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1966 (edición original: 1950), págs. 48-108; pág. 81.

Al fin y al cabo, la literatura, el arte, no son sino productos del hombre. Y ¿quién ha podido decir de una vez por todas qué es el ser humano?

El hombre posee diversos modos de acceder a la realidad y de crearse una imagen de ella con la que vivir. Como afirma Ernst Cassirer en *Filosofía de las formas simbólicas*⁴, no hay una sola manera de representación o acceso a la realidad. Hay varias, según las formas simbólicas que medien en dicho acceso: las mítico-religiosas, las lingüísticas, las históricas, artísticas o científicas. Todos estos modos configuran un sistema o modo de ver la realidad que denominamos cultura.

Si, a través del arte, el hombre se adueña y se apropia en cierto modo de la realidad, este dar cuenta de ella puede desembocar en varias maneras de hacerlo. En definitiva, el potencial simbolizador del hombre – al que remite, en último extremo, toda manifestación artística – no es unívoco, sino diverso. Todo hombre posee, aun sin saberlo, una imagen del mundo; lo mismo sucede cuando crea: construye una imagen a partir de sí mismo, de ese sí mismo complejo y multiforme. Y la imagen, por supuesto, es también compleja y multiforme, tiene varias capas, pues el hombre en ella vierte todo lo que habite en él, de lo más profundo a lo más epidérmico. De ahí que el arte sea un fenómeno tan plural, tan inconmensurable e inefable. Por eso todas las teorías artísticas son a la vez válidas e insuficientes. Son insuficientes porque el arte es demasiado complejo para encerrarlo dentro de un solo modelo de explicación. Válidas, porque, si no se reduce a un solo punto de vista, la obra de arte puede ser vista, como el hombre, desde varias perspectivas. El hombre es sexo, raza, religión, nacionalidad, clase social; alberga en sí lo lúdico, lo moral, lo político, lo amoroso, el bien, el mal, la vida y la muerte. Es todo ello a la vez y está en un mundo que también lo es. Por eso hay tantos modelos de explicación del arte. Unos acentúan las cuestiones referentes al sexo, la raza o la clase social, como, por ejemplo, ciertas tendencias críticas anglosajonas; otras, en cambio, hacen lo propio con lo económico, lo psicoanalítico, lo formal. Por muy global que se quiera una teoría, siempre hay un aspecto privilegiado sobre los otros. Aunque toda teoría esté de acuerdo en que el arte reordena la realidad, la diferencia está en el punto de vista que se tome. Pero, como el hombre es polimórfico, su visión del mundo – y, por tanto, el arte – también lo será. Y la teoría literaria debería serlo para lograr un estudio lo más completo posible de la literatura. O, al menos, debería intentarlo.

En principio, se supone que la teoría preferible sería aquella que mejor supiera dar cuenta de la universalidad y la vigencia del arte, por un lado, y la originalidad y la singularidad de las obras más destacadas. De aquel componente del arte, en definitiva, que atañe a lo más profundo del hombre, a sus pulsiones primarias y comunes a todos nosotros, más allá de razas y culturas.

⁴ CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, (3 vols.), México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Y que, al mismo tiempo, pudiera aclarar aquello que hace a algunas obras únicas por su originalidad y singularidad.

Hay que reconocer que el hombre es algo más que individualidad y contingencia; que hay cosas comunes al hombre sólo por el hecho de serlo (como, por ejemplo, el tiempo, el amor, la muerte). Y que, por esa razón, el arte llega a ser universal. Si el arte muestra esa capacidad es porque hay algo en el hombre que lo permite (es decir, si hoy leemos *El Quijote* o las obras de Shakespeare es porque hay algo en el hombre de entonces y en el de hoy que sigue igual; otra cosa es que los leamos de otra manera, con lo ojos de nuestro tiempo: lo que importa es que lo leemos, igual que seguimos viendo películas antiguas y mirando cuadros de Velázquez). Y es eso lo que habría que encontrar: esa raíz primera que, por encima de la distancia espacial y temporal, permanece inmutable y se deposita en el arte para que éste florezca y llegue a todos.

Llegados a este punto, pues, hay que tomar partido, elegir un método que permita dar cuenta de la mejor manera posible de esa universalidad del arte y que, además, nos deje integrar otros modelos de explicación de la obra artística. Es decir, que tenga un potencial integrador, abierto y no restrictivo.

Todo esto es lo encontramos en el estudio de lo que se ha dado en llamar lo imaginario, como veremos a continuación.

1.2. El concepto de lo imaginario.

1.2.1. Antecedentes.

El desarrollo del concepto de lo imaginario – y la ulterior derivación en la tendencia conocida como poética de lo imaginario – es el resultado de un largo proceso que hunde sus raíces en el siglo XIX, en la crisis del positivismo, y que pasa por el psicoanálisis, el desarrollo de la antropología y el auge de la teoría literaria, entre otras vías.

El afán por explicar el misterio del hombre y de la palabra poética ha existido siempre. Como decíamos más atrás, pueden buscarse antecedentes bastante remotos, pero sólo a partir del siglo XVIII – con el reconocimiento definitivo de lo irracional como categoría artística fundamental – encontramos, tras una tendencia natural de Occidente a condenar la imaginación⁵, un camino que nos conduzca a los antecedentes más cercanos del desarrollo del estudio de lo imaginario: el psicoanálisis y la antropología cultural.

En realidad, estas dos disciplinas no son más que dos puntas de un gran iceberg que contiene bastantes de las más importantes tendencias de los siglos XIX y XX; tendencias que

⁵ Gilbert Durand hace un repaso de esta iconoclastia occidental, de sus raíces y su evolución, en *L'imagination symbolique*, París, Quadriga/PUF, 1998 (edición original: 1964).

tienen en común el haber indagado en las vertientes más soterradas, escondidas y en penumbra de la vida humana, en aquello que no es evidente ni racional y que la filosofía positivista, en nombre de la ciencia y el progreso, rechazaba.

El positivismo – como todo sistema filosófico rígido, optimista y confiado – mostró sus grietas, y en ellas renacieron las imaginaciones de raigambre romántica con ropajes diversos (simbolismo, prerrafaelismo), ropajes de los que han surgido casi todas las caras artísticas de la contemporaneidad.

Si el positivismo predicaba la suficiencia de la razón para conocer la realidad, y confiaba en que todo era aprehensible y explicable, un escepticismo trascendente va a salir al paso en Occidente. Escepticismo, porque desconfía de que la realidad sea totalmente explicable y reducible a conceptos transparentes, y va en busca de la esencia de las cosas en mundos más remotos, menos visibles y más difíciles de encontrar y explicar. Trascendente, porque no se queda en la incredulidad, sino que, como acabamos de decir, busca un más allá, por muy dificultoso que resulte acceder a él. Es este impulso el que recorre manifestaciones tan dispares como el simbolismo francés, el prerrafaelismo inglés, el modernismo hispánico y, mucho después, el surrealismo.

Este interés por las profundidades insondables del ser, esta “redécouvert de l’homme”, como dice Gilbert Durand⁶ se halla unida al desarrollo del psicoanálisis, pero también al de la antropología, debido en gran parte, también según Durand, a las conquistas coloniales y al interés por lo lejano. Así, tal redescubrimiento del hombre “conflue avec les découvertes de la psychanalyse freudienne et (...) avec la psychologie des profondeurs de Jung”⁷.

Por tanto, se puede afirmar que, durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, se desarrolla una serie de tendencias literarias, artísticas, críticas y filosóficas que coinciden en esta búsqueda del más allá en el interior del hombre valorando lo imaginario, lo simbólico y lo irracional. Dentro de ellas, se incluirían no sólo los ya citados simbolismo, prerrafaelismo y modernismo, sino también la novelística del 98; la narrativa de Joyce, Woolf, Proust o Gide; el surrealismo y sus aldeaños. Y todo ello al margen del psicoanálisis, la antropología o la historia de las religiones. No se trata, pues, de movimientos aislados o surgidos al azar; es una suerte de espíritu de época del que aún hoy somos deudores.

Pero centrémonos ya en el psicoanálisis y la antropología, que son los que más nos interesan, por su condición de antecedentes inmediatos del desarrollo del estudio de lo imaginario.

⁶ *Ibíd.*, pág. 28.

⁷ *Ibíd.*, pág. 31.

1.2.2. Bases para el estudio de lo imaginario.

La antropología y el psicoanálisis tienen en común, en palabras de Durand, esa “redécouvert de l’homme”, o, más en concreto, de su capacidad para crear símbolos, mitos e imágenes. Pero lo hacen por vías diversas, como veremos a continuación, aunque puedan hallarse puntos de confluencia y colaboración, principalmente en la obra de Jung .

No se trata aquí de hacer un repaso exhaustivo de la doctrina psicoanalítica y de las obras capitales de la antropología cultural; tal cometido se saldría de nuestras intenciones y alargaría sin necesidad este recorrido por el concepto de lo imaginario y sus antecedentes. Pero sí resulta imprescindible calibrar su importancia para la construcción de una teoría sobre lo imaginario.

Dentro del psicoanálisis, vamos a ocuparnos de la obra de sus dos nombres más importantes en sus etapas fundacionales: Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961). Sus respectivas doctrinas, lejos de ser contrarias como tiende a afirmarse, acaban por revelarse como complementarias⁸.

Sobre Freud se ha escrito y se ha hablado mucho, tanto como para que varias de sus teorías hayan pasado, de manera más o menos deformada y parcial, al lenguaje cotidiano. A pesar de que hoy en día tienden a ponerse en entredicho no pocas de sus ideas, lo cierto es que a Freud hay que reconocerle el indudable mérito de haber dado voz al realismo psicológico y a la *Tiefenpsychologie*, a la psicología que atiende a los procesos no conscientes de la vida del sujeto, a sus motivaciones no reconocibles. A Freud también le debemos el desarrollo de una teoría basada en el inconsciente psíquico, que podríamos definir como la reserva de toda la biografía del individuo que conserva las causas psíquicas olvidadas. En dicho inconsciente es donde se dirime la lucha entre las pulsiones sexuales o libido y la censura o prohibiciones de orden social. Dicha lucha da lugar a la creación de imágenes, de manera que la imagen, para Freud, es el símbolo de un conflicto que opuso, en un pasado biográfico lejano, la libido y las contrapulsiones de la censura. La imagen es significativa de un bloqueo de la libido, es decir, de una regresión afectiva⁹. Con otra terminología, el propio Freud describió este conflicto en *El yo y el ello*¹⁰: el ello como fuerza ciega que rige el principio del placer se opone a la fuerza anuladora del super-yo, y dicha dicotomía sólo se resuelve mediante el poder mediador e integrador del yo.

⁸ Andrew Samuels, en un artículo incluido en el volumen monográfico *Introducción a Jung* (editado por Polly Young-Eisendrath y Terence Dawson, Madrid, Cambridge University Press, 1999), se refiere al error de presentar la ruptura de relaciones entre Freud y Jung como una lucha de “poder padre-hijo” (pág. 41) e intenta llegar a un punto de vista más conciliador sobre el asunto (págs. 39-54).

⁹ Todas estas ideas son una síntesis de las aparecidas en *La interpretación de los sueños*, (3 vols.), Madrid, Alianza, 1999 (edición original en español: 1966).

¹⁰ *El yo y el ello*, Madrid, Alianza, 1973.

Así, pues, la creación de imágenes, símbolos y mitos en el inconsciente – aparecidos en el sueño principalmente – es el resultado de esta dicotomía entre el principio del placer y el de la censura. De esa forma explica Freud la actividad imaginante y simbólica del hombre.

El principal defecto de la teoría de Freud es sin duda reducir todo el proceso de creación de imágenes a una causalidad única, lo que Durand llama el imperialismo de la libido: “la libido sexual et ses refoulements biographiques est le seul metteur en scène du symbolisme du rêve”¹¹. Pero, al mismo tiempo, el gran mérito de Freud no deja de ser reconocido por el propio Durand:

“L’immense mérite de Freud et de la psychanalyse (...) c’est d’avoir redonné droit de citer aux valeurs psychiques, aux images, chassées par le rationalisme appliqué des sciences de la nature (...). Et c’est dans ce “réalisme psychologique que réside avant tout la révolution freudienne”¹².

Las mayores limitaciones de Freud – el dejarlo todo en manos de la libido sexual y en los contenidos individuales del inconsciente – son superadas por su discípulo Jung y su llamada psicología de las profundidades.

La obra de Jung es tan extensa como la de su maestro, pero aquí vamos a tratar de exponer las bases más importantes de su doctrina, agrupadas en torno a los conceptos de inconsciente colectivo y arquetipo. Estos dos conceptos, estudiados en muchas de las obras de Jung¹³, abren, como decimos, la doctrina psicoanalítica a lo colectivo sin por ello negar o contradecir las ideas de Freud.

Jung distingue, de entrada, en el inconsciente una “couche personnelle”, que se nutre de las reminiscencias infantiles y de los recuerdos-imágenes vividos, y una “couche collective”, que son los restos de una existencia ancestral, donde las imágenes funcionan como simples siluetas, como vestigios¹⁴. En *Arquetipos e inconsciente colectivo* distingue ya claramente entre los dos tipos de inconsciente:

“Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y en la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo* (...) no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que (...)

¹¹ DURAND, Gilbert, *L’imagination symbolique*, cit., pág. 48.

¹² *Ibíd.*, pág. 49.

¹³ Ver especialmente *Un mythe moderne*, París, Gallimard, 1996 (edición original: 1966); *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1961; *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1970; *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1993; *Psychologie de l’inconscience*, París, Georg, 1993 (edición original: 1952).

¹⁴ *Psychologie de l’inconscience*, cit., pág. 137.

son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre (...)”¹⁵.

Esto lo demuestra, por ejemplo, en *Los complejos y el inconsciente*, cuando analiza una serie de sueños en los que aparecen figuras y símbolos míticos¹⁶. Así llega al concepto de *arquetipo* que, como él mismo reconoce, aparece ya en Filón de Alejandría, Ireneo y San Agustín, y que está formado por los “contenidos del inconsciente colectivo”¹⁷:

“(...) il s’agit de manifestations qui émanent des couches plus profondes de l’inconscient, couches où sommeillent les images originelles, apanage de l’humanité en toute généralité (...)”¹⁸

A partir de estos arquetipos o imágenes dominantes en el hombre, procedentes de los residuos de funciones arcaicas comunes a todos los individuos, se produce un proceso de individualización por parte de cada ser humano¹⁹, de manera que el inconsciente colectivo y el inconsciente individual se encuentran conectados²⁰.

Lo importante de Jung es que considera las imágenes, los símbolos y los mitos no sólo como el resultado de una oposición de fuerzas sexuales²¹ en un individuo, sino como manifestación de una psique colectiva, de una parte ancestral común a todo ser humano.

En este sentido, la doctrina de Jung abre una puerta a la antropología, al “estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos, y de sus estilos de vida”²² con un “carácter global y comparativo” que la diferencia de “otras disciplinas que abordan únicamente un segmento concreto de la experiencia humana o un época o fase concretas”²³. De esta manera, “la importancia de la antropología trasciende los límites de cualquier tribu, raza, nación o cultura concretas”, ya que lo que quiere es definir “lo que es característicamente humano en la naturaleza humana”²⁴.

A la antropología, pues, le interesa el hombre en toda su magnitud y qué es lo que lo define dentro del mundo. De esta manera, se ha esforzado especialmente en estudiar las

¹⁵ *Arquetipos e inconsciente colectivo*, cit., pág. 10.

¹⁶ *Los complejos y el inconsciente colectivo*, cit., págs. 352-471.

¹⁷ *Arquetipos e inconsciente colectivo*, cit., pág. 10.

¹⁸ *Psychologie de l’inconscience*, cit., págs. 119-120.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 189.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 170.

²¹ En este sentido, es importante recordar que amplía el concepto de libido. Para Jung, no tiene un significado exclusivamente sexual, sino que se identifica más con la energía psíquica, el apetito en general o el instinto vital continuo (*Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 144-149).

²² HARRIS, Marvin, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 13.

²³ *Ibíd.*, pág. 18.

²⁴ *Ibíd.*, págs. 18-19.

relaciones del hombre con el medio en un sentido amplio y aquello que no cambia de unas culturas a otras, para llegar a una síntesis total sobre su objeto de estudio. Así, uno de sus intereses fundamentales es la investigación acerca de la función y la naturaleza de los mitos, los ritos, los símbolos e imágenes que el hombre crea en respuesta a los desafíos del mundo y el tiempo. Las obras de dos de los antropólogos más importantes – el rumano Mircea Eliade y el belga Claude Lévi-Strauss – son muy ilustrativas a este respecto, como tendremos ocasión de ver en el apartado consagrado al concepto de mito.

Como afirma Jean Burgos, parece posible fundar una poética sobre los principios de la antropología cultural, ya que tanto el antropólogo como el crítico estudian la imagen: el primero para conocer mejor al hombre y el segundo, la obra²⁵.

Todas las ideas que hemos expuesto hasta aquí coinciden en dar relevancia a la capacidad del hombre para crear imágenes y símbolos, desde los niveles más individuales a los más universales. Llamamos la atención sobre un modo de acercamiento a la realidad basado en la imaginación, en los símbolos, los mitos y las imágenes. Y en todas ellas se deja, por tanto, entrever el concepto de lo imaginario, sin que se ofrezca una definición como tal de éste. En ello residiría el siguiente paso: en la definición y la acotación del terreno que pertenece a lo imaginario, en centrarse ya en él al margen de otros intereses, ya sean éstos psicológicos o antropológicos. En crear, pues, una teoría por y para lo imaginario, más allá de intereses secundarios. Y es eso lo que hacen Gaston Bachelard y Gilbert Durand, con el valioso precedente de Charles Mauron y la psicocrítica. Son ellos los que ponen ya a lo imaginario en primer plano, los que lo analizan hasta sus últimas consecuencias y crean la llamada poética de lo imaginario, como veremos a continuación.

1.2.3. Hacia una poética de lo imaginario.

La creación de una poética de lo imaginario es un proceso largo que comienza a desarrollarse a partir de los años treinta, con las primeras obras de Gaston Bachelard, se enriquece con las aportaciones de la psicocrítica y cristaliza ya en los años sesenta, con la publicación de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand.

La relación entre la psicocrítica propuesta por Mauron en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* y las obras de Durand, ya plenamente instaladas dentro de la poética de lo imaginario, es similar a la que mantiene la obra de Jung con la de su maestro Freud. No se trata exactamente de que Durand esté contra Mauron y lo corrija, sino que más bien intenta limar sus excesos y aprovechar sus hallazgos. Porque Mauron, en la obra citada, tiene la virtud de

²⁵ BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil, 1982.

sistematizar por primera vez y convertir en un método de análisis literario la colaboración entre el psicoanálisis y la crítica de arte. Desarrolla para ello las propuestas de Freud en su obra *Psicoanálisis del arte* y las convierte en un método.

Para Mauron, la función de lo que él mismo llama “*nouvelle critique*” es clara:

“(…) la psychocritique prétend accroître notre intelligence des oeuvres littéraires simplement en découvrant dans les textes des faits et des relations demeurés jusqu’ici inaperçus ou insuffisamment perçus et dont la personnalité inconsciente de l’écrivain serait la source (...)”²⁶.

Así, considera el inconsciente del escritor como “une ‘source’ hautement probable de l’oeuvre” y lo prueba mediante el estudio de la metáforas obsesivas, que son el testimonio “d’une pensée (...) plus primitive, prélogique, reliant les images selon leur charge émotionnelle”²⁷, sin por ello dejar de reconocer que en la obra hay también una parte debida a la consciencia del escritor y que puede ser estudiada mediante lo que él llama crítica temática. De hecho, Mauron reconoce tres niveles importantes en la creación poética: “l’inconscient de l’écrivain, son moi conscient, son milieu”²⁸.

La aportación de la obra de Mauron para la construcción de una poética de lo imaginario es, como decíamos antes, haber calibrado de manera sistemática por primera vez el peso de lo inconsciente en la obra literaria. Pero, al mismo tiempo, su método tiene una carencia y un peligro: demasiado ceñido a lo individual (como Freud) y demasiado reduccionista. A pesar del reconocimiento de lo inconsciente en la literatura, no deja de ser un método de acercamiento a la obra demasiado centrado en lo personal.

Quien sí saltará por encima de este límite será Gaston Bachelard, con sus hermosas y asistemáticas obras sobre la imaginación, la ensoñación y el derecho de soñar. Es en ellas donde encontramos ya un estudio del valor de la imagen en la vida del hombre, y de la imagen en sí misma, como fin, como parte fundamental del hombre, como función primordial de su vida y no como simple distracción o pérdida de tiempo. De hecho, uno de sus libros se titula precisamente *El derecho de soñar*²⁹.

La obra de Bachelard suele suscitar gran perplejidad, por la belleza de su escritura y por su peculiar falta de rigor. Y dicha perplejidad se traduce tanto en adhesiones incondicionales como en críticas severas. Lo cierto es que, bien mirado, ni a unos ni a otros les falta razón, pues Bachelard se muestra en sus obras muy escurridizo, a medio camino entre el psicoanálisis, la

²⁶ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, París, José Corti, 1988, pág. 13 (edición original: 1962).

²⁷ *Ibid.*, pág. 31.

²⁸ *Ibid.*, pág. 31.

²⁹ México, F.C.E., 1985 (edición original: 1970).

filosofía, el espíritu científico y el espíritu poético. Quien busque en él un método convencional para el estudio de la obra literaria, no lo encontrará (quizás por eso provoque tanta preplejidad y rechazo, por su falta de soluciones concretas en un tiempo tan pragmático como el nuestro, que busca lo concreto y lo útil), pero sí se topará con una de las visiones más bellas y exactas de lo que significa la imagen para el hombre. Y una visión, además, que utiliza el propio lenguaje poético para definir lo que es la imagen.

En sus ensayos sobre la imaginación de la materia, Bachelard desliga la imagen de una función específica – como hace el psicoanálisis más ortodoxo aplicado a la literatura – y valora su independencia y su novedad. Para él, “la littérature n’est donc le succédané d’aucune autre activité. Elle achève un désir humaine. Elle représente une émergence de l’imagination”³⁰. Lo vemos también en la siguiente cita de *L’air et les songes*:

“(…) le langage écrit crée son propre univers. Un univers des phrases se place en ordre sur la page blanche, dans un cohérence d’images qui a des lois souvent bien diverses, mais qui garde toujours les grandes lois de l’imaginaire (...). D’ailleurs, même dans des images littéraires isolées, on sent en action ces fonctions cosmiques de la littérature (...)”³¹.

En sus poéticas sobre los cuatro elementos, Bachelard muestra interés por la imaginación de la materia, y se esfuerza por demostrar que en la imagen no sólo hay forma, sino también materia. De hecho, distingue dos tipos de imaginación – la formal y la material³² – y sólo estudiando ambas cree capaz llegar a tener una visión completa de la imaginación humana:

“C’est seulement quand on aura étudié les formes en les attribuant à leur juste matière qu’on pourra envisager une doctrine complète de l’imagination humaine. On pourra alors se rendre compte que l’image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme (...)”³³.

De esta convicción nacen las obras de Bachelard dedicadas a la imaginación de la materia³⁴, en las que aún hay cierta influencia del psicoanálisis a la hora de hablar de la imagen. Sin embargo, a partir de *La poétique de l’espace* (1960) y ya con *La poétique de la rêverie* (1960), el autor muestra un cambio y entra ya de lleno en lo que se ha llamado fenomenología

³⁰ *L’air et les songes*, París, José Corti, 1988 (edición original: 1948).

³¹ *Ibíd.*, pág. 325.

³² *L’eau et les rêves*, París, José Corti, 1998 (edición original: 1942), pág. 7.

³³ *Ibíd.*, pág. 9.

³⁴ A las ya citadas habría que añadir *Psychanalyse du feu* (1938), *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), *La terre et les rêveries du repos* (1948).

de la imagen. Ahora la imagen poética es vista como un producto directo del alma, del corazón, “del ser del hombre captado en su actualidad”³⁵:

“Cuanto más tarde nos refiramos a la relación entre una imagen poética y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, casual. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos de un pasado lejano (...). En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede una ontología directa. Y nosotros queremos trabajar en esa ontología (...)”³⁶.

Así, para Bachelard, el psicólogo y el psicoanalista no son capaces de explicar “el carácter verdaderamente inesperado de la imagen nueva, ni la adhesión que produce en un alma extraña al proceso de su creación”³⁷, pues la verdadera naturaleza de la imagen está en su resonancia, en la repercusión:

“(...) la imagen poética ilumina con tal luz la conciencia que es del todo inútil buscarle antecedentes inconscientes. Al menos la fenomenología puede permitirse tomar la imagen poética en su propio ser, en ruptura con un ser precedente”³⁸.

La obra de Bachelard, pese a todas las críticas y recelos que pueda provocar, tiene el valor de poner de manifiesto la función de la imaginación en la vida del hombre y de describir quizás mejor que nadie el deslumbramiento que la imagen produce en la conciencia. Bien es verdad que resulta muy difícil extraer una sistematización de sus obras y que eso las hace limitadas; pero, en cualquier caso, creemos que no era ésa su intención y que, de todos modos, sus ideas son un valioso precedente y un gran estímulo para el estudio de lo imaginario.

Finalmente, donde el valor de lo imaginario del hombre se constituye por fin en un método, en una teoría completa y bien estructurada es en la obra de Gilbert Durand, verdadero creador de una poética de lo imaginario. Como muy bien dice Jean Burgos sobre él:

“(...) il ne lui suffit pas de constanter l’existence de l’Imaginaire (...), encore se propose-t-il de voir comment cela se passe et pourquoi (...). Il ne saurait se contenter de ‘vivre directement les images’: il veut les suivre dans leurs métamorphoses (...), il veut savoir les sources et aller vers une syntaxe de L’Imaginaire (...)”³⁹

³⁵ *La poética del espacio*, Buenos Aires, F.C.E., 1991 (2ª ed.; edición original: 1957).

³⁶ *Ibíd.*, pág. 8.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 8.

³⁸ *La poética de la ensoñación*, México, F.C.E., 1982 (edición original: 1960), pág. 12.

³⁹ BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l’Imaginaire*, cit., pág. 50.

La obra de Durand sigue una trayectoria que va de la poética de lo imaginario – más deudora de Jung y de los arquetipos colectivos – a un estudio de la historia, las sociedades y la literatura basado en el mito que él mismo denomina mitoanálisis. Es el suyo un método conciliador, en el que se unen la sociología, la literatura, el arte, la filosofía, la psicología y la antropología.

El estudio fundamental de Durand en lo que al imaginario se refiere es *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, publicado en 1969. En esta obra demuestra que la imaginación no es “la loca de la casa”, sino que, antes al contrario, la capacidad del hombre para crear símbolos, mitos e imágenes responde a unas motivaciones muy concretas (y en absoluto inútiles) y a una estructura y unas leyes. Lo que intenta hacer Durand en esa obra es ver cuál es la raíz primera de las manifestaciones de lo imaginario, y, para ello, distribuye dichas manifestaciones en varios niveles, desde los más universales a los más particulares. Desea, con ello, llegar a una comprensión total de los fenómenos de lo imaginario.

Para llevar a cabo dicha tarea, parte del concepto de arquetipo de Jung y de los gestos dominantes de la reflexología de Betcherev. Durand encuentra en la reflexología del recién nacido los elementos que luego hacen posible la adaptación del individuo al medio. Establece así tres dominantes – postural, digestiva y copulativa – que sitúa en dos grandes regímenes de lo imaginario: el diurno, al que corresponde la dominante postural y las implicaciones manuales y visuales, y el régimen nocturno, con las dominantes digestiva y cíclica⁴⁰. A partir de estos dos regímenes, Durand va a proponer una suerte de árbol genealógico de lo imaginario, en el que, ordenados de lo general a lo particular, se incluyen el esquema, el arquetipo, el símbolo y el mito. O, dicho de otro modo, de lo más abstracto a lo más sustantivo.

El esquema “forma el esqueleto dinámico, el cañamazo funcional de la imaginación”, ya que “hace la unión entre los gestos inconscientes de sensomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones”⁴¹. Así, al gesto postural le corresponden los esquemas de la verticalización ascendente y de la división tanto visual como manual, mientras que al gesto del tragamiento corresponden los del descendimiento y el acurrucamiento en la intimidad⁴².

Los arquetipos, por su parte, constituyen ya una sustantificación de la imagen, el punto intermedio entre los esquemas y las imágenes proporcionadas por el entorno perceptivo. Son, tal y como ya las entendía Jung, “imágenes primordiales” de carácter colectivo e innato⁴³, entre las que Durand menciona la cima y el jefe (para el esquema de la ascensión) y el hueco o la noche (para el del descenso). En contacto con las diversas culturas, los arquetipos – que son bastante

⁴⁰ DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 42 (edición original en francés: 1969).

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 53.

⁴² *Ibíd.*, pág. 54.

⁴³ *Ibíd.*, pág. 55.

estables universalmente – van a dar lugar a los símbolos, en los que ya se pierde la universalidad de aquéllos, ya que “mientras que el arquetipo está en la vía de la idea y de la sustantificación, el símbolo está simplemente en la vía del sustantivo, del hombre, a veces incluso del nombre propio”⁴⁴. Si el esquema y el arquetipo eran inmutables, comunes a varias culturas y civilizaciones, el símbolo es variable, como lo es también el mito, “sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas (...) que bajo el impulso de un esquema, tiende componerse en relato”⁴⁵. Supone el primer esbozo de racionalización, pues utiliza el hilo del discurso, y promueve el sistema religioso y la doctrina religiosa de la misma manera que el arquetipo promovía la idea y el símbolo el nombre⁴⁶.

En *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, como acabamos de ver, se puede comprobar que la imaginación y sus productos no responden a reglas caprichosas, sino que se integran en un sistema con un funcionamiento muy particular. Las propuestas de Jung sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo se concretan aquí en una teoría que estudia rigurosamente su funcionamiento y sus relaciones con lo más profundo y lo más superficial de los campos de lo imaginario, y que trata de superar la ambigüedad terminológica que el propio Durand achaca a Jung⁴⁷.

Posteriormente, los intereses de Durand han estado más centrados en el estudio del mito como fuerza motora de las sociedades y todas las manifestaciones del hombre, sobre todo a partir de su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis* (1979). La poética de lo imaginario deriva así en una mitocrítica y una mitología⁴⁸. De ello nos ocuparemos en nuestro apartado consagrado a lo valores del término mito. No obstante, no querríamos dejar este primer acercamiento a la obra de Durand sin mencionar algunas de las ideas que incluye precisamente en la obra que acabamos de mencionar sobre la necesidad de un estudio totalizador de la literatura.

Habla, por ejemplo, de la conveniencia de practicar un “estructuralismo del sentido que reconcilie figura y sintaxis, imagen y lengua, símbolo y estructura”⁴⁹. Dicho estructuralismo estaría destinado al estudio de una obra que no puede reducirse ni a las estructuras psicológicas del autor ni a las sociales, políticas o históricas⁵⁰, que no nos habla de un hombre, sino del

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 55.

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 56.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 56.

⁴⁷ *Vid. L'imagination symbolique*, cit., págs. 65-72.

⁴⁸ Para esta orientación, se puede acudir a las siguientes obras de Durand: *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, París, Albin Michel, 1996 ; *Beaux-arts et archetypes: la religion de l'art*, París, PUF, 1989. También es interesante la recopilación de artículos de Durand *Champs de l'imaginaire*, ed. D.Chauvin, Grenoble, Ellug, 1997. Para una visión sintética de todas las ideas de Durand sobre lo imaginario y el mito, *vid. Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000 (edición original: 1994). Para un buen repaso de la mitocrítica y sus implicaciones, BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, PUF, 1992, especialmente págs. 10-84; y para una visión completa de lo imaginario, sus raíces y sus implicaciones teórico-literarias, *vid. RUBIO MARTÍN, María, Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid/Gijón, Júcar, 1991.

⁴⁹ DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 124 (edición original en francés: 1992).

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 131.

hombre, y cuya única garantía de que es maestra es que sea “universalizable a través de la singularidad de *mi* comprensión”⁵¹. Para el estudio de la obra, Durand propone tres zonas de explicación: el tema, “que engloba los conceptos sociales y los estereotipos en vigor”⁵²; el estilo, “donde convergen aptitudes y medios técnicos”; y el régimen de la imagen, “señalado por motivos simbólicos y que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas, el carácter imaginal del autor”⁵³.

1.2.4. Una definición de lo imaginario.

Con Durand, como acabamos de ver, se desarrolla del todo el concepto de lo imaginario y se estudia su funcionamiento y sus estructuras. Lejos de ser algo vago, se ve que posee una serie de reglas – hablar de estructura ya implica esto – con sus sistemas de oposición, sus haces de imágenes, sus redes de arquetipos, su jerarquización y su agrupamiento. El resultado se traduce, pues, en familias de imágenes, en un esquema, un árbol genealógico y una terminología asentada. Ya no estamos ante la fenomenología y la mirada fascinada de Bachelard; Durand conserva de su maestro esa mirada fascinada, que hace tan placentera e iluminadora su lectura, pero es más sistemático. La fascinación, pues, se traduce en un método.

Lo imaginario, por tanto, podría ser definido, tras esta exposición de ideas, como “el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte”⁵⁴. Su estudio supone además reconocer que, como afirma el propio Durand, hay dos maneras de representar el mundo:

“L’une *directe*, dans laquelle la chose elle-même semble présente à l’esprit, comme dans la perception ou la simple sensation. L’autre *indirecte* lorsque, pour une raison ou pour une autre, la chose ne peut se présenter ‘en chair et en os’ à la sensibilité, comme par exemple dans le souvenir de notre enfance (...). Dans tous ces cas de conscience indirecte, l’objet est *ré-présenté* à la conscience par una image, au sens très large de ce terme (...)”⁵⁵.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 172.

⁵² *Ibíd.*, pág. 135.

⁵³ *Ibíd.*, pág. 136.

⁵⁴ WUNENBERGER, Jean-Jacques, “Prólogo” a DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, cit., págs. 9-10.

⁵⁵ *L’imagination symbolique*, cit. Algo similar dice Jung cuando habla del lenguaje dirigido y el sueño o fantaseo como las dos formas de pensamiento (*Símbolos de transformación*, cit., pág. 33).

El acceso indirecto del hombre a la realidad no es, por supuesto, exclusivo de la literatura y el arte⁵⁶. Pero sí es cierto que en las artes es quizás donde la capacidad imaginativa y simbolizadora del hombre alcanza su mayor desarrollo al margen de la ensoñación o el sueño. El estudio de lo imaginario en la obra de arte no es sino reconocer este hecho y, por ende, ver la obra de arte como producto humano, en su dimensión a la vez universal e individual.

Así, tomar lo imaginario como base principal en el estudio de la literatura y el arte nos parece adecuado por varias razones que expondremos a continuación, aunque no deje de estar, como todo método, sujeto a unos riesgos que también consideraremos.

En primer lugar, una poética basada en lo imaginario sirve para dar cuenta de la universalidad y, al mismo tiempo, de la singularidad de la obra de arte. Permite estudiar lo que hay en el arte que lo hace vigente sin dejar de reconocer que cada creación es algo único en lo que el creador expresa su individualidad y que no podrá ser expresado de otra manera.

Al mismo tiempo, se trata de una opción de estudio abierta. Al partir de las capas más profundas del ser humano y de su reflejo en la obra artística, permite insertar dentro de ella otros presupuestos teóricos. Es decir que, como parte de lo común, de lo general, puede ir integrando sucesivamente las capas de lo particular. Por lo tanto, es posible, dentro de la poética de lo imaginario, la colaboración interdisciplinaria, la apertura a otros modelos teóricos como los estudios culturales o la crítica feminista. Al basarse en el poder simbolizador del hombre, y al ser éste, tal y como dijimos antes, plural, se puede abrir a las aportaciones de otras tendencias críticas y teóricas.

Por otro lado, el estudio de lo imaginario en el arte no cierra la puerta a un acercamiento inmanentista propio de la llamada poética lingüística y da entrada a una revisión del concepto de mimesis y de los niveles de la obra literaria. Porque la poética de lo imaginario no se reduce a una exploración de las profundidades simbólicas de las obras artísticas: antes al contrario, lo que hace es analizar las manifestaciones de lo imaginario en las capas más superficiales de la obra de arte, como las temáticas y las verbales, para luego llegar a una conclusión sobre la poeticidad. En este sentido, Antonio García Berrio⁵⁷ ha propuesto una reformulación de los niveles de la obra literaria. Él distingue entre componente imaginario del texto y formas conceptuales de la imaginación. Dentro de estas últimas, se incluye todo lo referente a la expresividad y la ficcionalidad artísticas, mientras que en aquél estarían “los fenómenos que subyacen, regularmente invertidos o incluso subconscientes, en el establecimiento del sentimiento estético del valor y del alcance poético”⁵⁸.

⁵⁶ Como muy bien ha estudiado Cassirer en la ya citada *Filosofía de las formas simbólicas*.

⁵⁷ A quien tenemos que agradecer una buena parte de la difusión de la poética de lo imaginario en España y un estudio fundador tan importante como *La construcción imaginaria en Cántico* (Limoges, Trames, 1985), donde desarrolla bastantes de estas ideas.

⁵⁸ GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 472

Así, pues, por un lado encontramos las formas conceptuales, es decir, todo lo referente a los problemas de verbalización de la obra en un sentido amplio (mímesis, ficcionalidad, lengua literaria, estilo), y, por otro, las estructuras subyacentes del imaginario antropológico, que remiten a lo que el arte posee de profundamente humano.

Tendremos ocasión de volver a esta clasificación de García Berrio, pero baste decir por ahora que nos parece un esquema muy productivo y adecuado de cara a un estudio total de la obra de arte verbal, en el que se integran las cuestiones más superficiales – el estilo, el uso de recursos –, el nivel intermedio de la ficcionalidad y las más profundas, como son la definición de los valores universales de la obra y, por tanto, su poeticidad. Es quizás la prueba más valiosa de que lo imaginario puede colaborar con conceptos más ceñidos a una poética formalista (lingüística de texto, ficcionalidad) e inmanentista, y de que no se pierde en fabulaciones trascendentes.

Al mismo tiempo, lo imaginario puede servir también para redefinir el concepto de mímesis, como hace David Pujante Sánchez en su libro *Mímesis y siglo XX*. Ese nuevo concepto supone que una obra literaria es válida en su capacidad de reflejar pulsiones primarias e inconscientes del ser humano, simbolizadas en la intensionalización literaria⁵⁹.

Sin embargo, la poética de lo imaginario no está libre de riesgos y posibles excesos, como, por ejemplo, la especulación y la exageración en la interpretación, las conclusiones forzadas, la búsqueda de ejemplos *ad hoc* para demostrar las hipótesis. Más que en la poética de lo imaginario en sí, esto sucede en la mitocrítica; lo podemos ver a veces en Durand, pero sobre todo en la gran cantidad de estudios que siguen su método en Francia. El problema del método mitocrítico es que deja demasiado margen a la intuición y a la síntesis generalizadora. Al intentar estudiar una época literaria o histórica o una sociedad en función de una dominante mítica – como propone Durand en *De la mitocrítica al mitoanálisis* y hace en *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* – se eliminan bastantes detalles de la misma, se reduce la complejidad en aras de una síntesis esclarecedora, eso sí, pero también parcial y arriesgada. Hay que poseer un gran bagaje intelectual para que ello sea válido, y no todos los cultivadores de la mitocrítica son Durand. Al dejar ese margen, la mitocrítica está, como pasaba con la estilística, en manos de la categoría intelectual y la intuición de sus cultivadores.

Pero, en cualquier caso, estas carencias no son exclusivas de la poética de lo imaginario o de la mitocrítica, sino más bien de todas las ciencias humanas en mayor o menor medida. Lo importante es conocerlas y saber evitarlas en la medida de lo posible – aunque la elección de un método suponga ya la aceptación de sus limitaciones –. Y ello es posible en la actualidad, pues podemos mirar la profusión teórica del siglo XX con la suficiente distancia como para tomar lo mejor y lo peor de cada modelo crítico. Así, es posible compensar las carencias de la poética de

⁵⁹ PUJANTE SÁNCHEZ, David, *Mímesis y siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

lo imaginario (y los riesgos que entraña) mediante una apertura a conceptos de otras corrientes críticas, pues, como ya hemos visto antes, el mismo concepto de imaginario lo permite.

De todas maneras, lo importante es que la poética de lo imaginario da una respuesta bastante completa, a nuestro juicio, a los problemas de relación entre la realidad y el arte y de los valores de la obra artística, a pesar de sus limitaciones.

El imaginario no hace sino considerar el arte como una forma simbólica, como una vía de conocimiento, acercamiento, interpretación y reflejo de la realidad mediante la creación de imágenes, símbolos y mitos sirviéndose del material común a todo ser humano, de esas capas profundas – pulsiones primarias del hombre que intentan resolver las contradicciones, las relaciones con la vida y la muerte –.

Pero al lado de este imaginario general – que vamos a llamar, siguiendo a Antonio García Berrio, antropológico en tanto en cuanto toma como materia el hombre y sus vivencias más profundas y trascendentes – existen otros muchos, más concretos y limitados, según los ámbitos temporales, espaciales o culturales en que nos movamos. Por ejemplo, cada época, cada país e incluso cada región o pueblo tienen su propio imaginario, en la medida en que crean sus propios símbolos y mitos con los que (se) explican su propia realidad. Esto no invalida ni contradice la existencia de un imaginario antropológico, universal y común a una gran mayoría de los seres humanos, en la medida en que da respuestas a problemas universales. Se trata sólo de imaginarios que crecen a partir de semillas diferentes: mientras que el imaginario antropológico lo hace a a partir de cuestiones como el tiempo, la vida, la muerte, el amor o el deseo de trascendencia, que son más abstractos y están menos sujetos a lo contingente, el de cada época o cada país lo hace a partir de los conflictos que en un determinado momento preocupan a la mayoría de la sociedad. Por ejemplo, el imaginario español de los últimos años no puede ser igual que el norteamericano, porque en buena medida las historias de España y de Estados Unidos son muy diferentes, y han pasado por etapas diferentes. En Estados Unidos puede tener un gran peso el recuerdo de la guerra del Vietnam y haber dado lugar a una serie de mitos y símbolos de gran potencia dentro del imaginario, pero no es el caso de España, donde, en cambio, tenemos un legado importante procedente de una dictadura que duró casi cuarenta años y de la transición. Y esto, obviamente, influye en manifestaciones como la literatura o el arte.

Así, postulamos que al lado (o dentro) de ese imaginario universal que llamaremos antropológico hay otros más parciales, que se hallan a merced de las circunstancias históricas, sociales y geográficas. Porque, como decimos, la capacidad del ser humano para crear símbolos e imágenes con las que interpretar y explicar los misterios de la realidad que nos rodea – como la vida o la muerte – puede actuar sobre dominios más concretos del mundo, como el campo de las artes y de la cultura en general. Es así como se llega al concepto de imaginario cultural, denominación que también tomamos de Antonio García Berrio.

1.3. Del imaginario antropológico al imaginario cultural.

1.3.1. Problemas terminológicos.

El término imaginario cultural, tal y como nosotros lo concebimos, fue propuesto por vez primera por Antonio García Berrio en un artículo consagrado no por casualidad a los novísimos, dentro de un número especial que sobre ese tema publicó la revista *Ínsula*. En dicho artículo, era definido de la siguiente manera:

“Se trata de un imaginario esencialmente manierista, es decir, metalingüístico, en el que el soporte de la imagen o el símbolo que aparece en la superficie del texto no son referencias a la realidad, miméticas o esencializadas, sino otra imagen cultural interpuesta”⁶⁰.

Más adelante, en su *Teoría de la literatura*, Antonio García Berrio consagra un apartado entero al imaginario cultural y lo define como “actividad endogámica de la imaginación artística, en la que la poesía se autoalimenta de la propia imaginación poética previamente cristalizada en sus momentos privilegiados”⁶¹. A esta definición añade varios ejemplos. Cita la grecomanía de la literatura romana y helenística, o el Renacimiento pictórico y poético; y, más adelante, analiza diversas manifestaciones culturalistas, desde Keats y Hölderlin a los novísimos, entre los que destaca especialmente el comentario de algunos poemas de Pere Gimferrer. Todo ello sirve para demostrar que, en efecto, “los ‘ecos’ de voces y gestos anteriores comienzan a ser ingredientes poéticos explícitamente movilizados en el juego de sugerencias estéticas del arte”⁶².

Creemos que estas dos definiciones de García Berrio, unidas a los ejemplos citados, ponen de manifiesto que el término “imaginario cultural” corresponde a un fenómeno literario determinado, manierista y metalingüístico, conocido generalmente como culturalismo. Pero, al mismo tiempo, incurre en cierta ambigüedad semántica que hace que tengamos que referirnos tangencialmente a otros fenómenos que pueden ser confundidos con el que aquí nos ocupa.

La observación no es, a pesar de lo que pueda parecer en principio, gratuita o innecesaria, pues el equívoco a que puede dar lugar el término imaginario cultural de hecho existe. Es tan real como que hay un libro, bastante difundido, de Waldo Ross, llamado precisamente *Nuestro imaginario cultural*⁶³. El equívoco pesa tanto como para que el propio García Berrio decida salir

⁶⁰ GARCÍA BERRIO, Antonio, “El imaginario cultural en la estética de los novísimos”, *Ínsula*, 508, 1989, págs.13-15.

⁶¹ *Op. cit.*, pág. 472.

⁶² *Ibid.*, pág. 473.

⁶³ ROSS, Waldo, *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*, Barcelona, Anthropos, 1992.

al paso y dejar claro que su concepción del imaginario cultural nada tiene que ver con el de Ross:

“(...) la denominación de imaginario cultural adquiere para mí un valor netamente diferencial respecto de *ficción fantástica* y de *imaginario antropológico* que no tiene al parecer en el caso de otros empleos más genéricos, como le de Waldo Ross (1992), quien como Ortiz-Osés, autor del extenso prólogo que se incluye en aquel libro, asumen la acepción (...) con una amplitud más genérica y próxima la valor antropológico de los mitos incorporados al contenido simbólico de las culturas (...)”⁶⁴.

Como acabamos de ver, un problema aparece con Ross y *Nuestro imaginario cultural*; pero dicho problema es una cuestión nominal, pues basta un acercamiento a las páginas de Ross, o un rápido vistazo al índice, para comprobar que nada tiene que ver su concepto de imaginario cultural con el que nos proponemos estudiar. Lo que hace Ross – con una orientación de raigambre junguiana – es estudiar el reflejo en la literatura hispanoamericana de una serie de sentimientos que él considera característicos de dicha cultura, como la improvisación, la relación inmediata, la gana y la suerte y la vida cósmica. En concreto, repasa la proyección – en el sentido de Jung – de dichos sentimientos, que comportan la idiosincrasia hispanoamericana, o, como él mismo dice, la “proyección de sentimientos” y la “tendencia de la psique a *proyectar* los contenidos del inconsciente”⁶⁵. Una visión muy relacionada con los arquetipos colectivos (o una adaptación de los mismos a Hispanoamérica).

Se trata, pues, de una suerte de mapa (incompleto y parcial, por supuesto) de las imágenes y sentimientos característicos de la cultura hispanoamericana en su literatura. Es en este sentido como debemos tomar el imaginario cultural de Ross (y, como se ve, nada tiene que ver con la “actividad endogámica de la fabulación artística” de que habla García Berrio).

Gran parte de la posible confusión que entre ambas concepciones del imaginario cultural reside precisamente en el calificativo “cultural” y, yendo más allá, en la acepción de cultura que manejemos. Porque la palabra *cultura* se ha convertido en un término polisémico o, más bien, bisémico, y creemos evidente el hecho de que, cuando Ross y García Berrio usan el adjetivo cultural, no se están refiriendo a lo mismo: el primero aludiría con ello a lo específico e idiosincrásico de cualquier comunidad más o menos reconocida como tal, mientras que el segundo lo haría al conjunto de saberes y creaciones dado a la humanidad por la actividad pensadora y creadora del hombre.

Estos dos sentidos de cultura, lejos de pertenecer al mundo académico o científico, son usados con normalidad en los medios de comunicación, en el habla cotidiana y en todo tipo de

⁶⁴ GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, cit., pág. 481.

⁶⁵ ROSS, Waldo, *op. cit.*, pág. 12.

ensayos o escritos más o menos especializados. Se dice, por ejemplo, que alguien posee o demuestra una gran cultura cuando sus conocimientos son variados y extensos, pero se oyen igualmente expresiones como “la cultura española” (o italiana, o americana, u oriental, o futbolística incluso) para referirse a los modos de vida y las costumbres de un dominio vital concreto. Y, en todo caso, no hay más que acudir a los diccionarios para ver que esta dualidad del término *cultura* está más que consolidada⁶⁶.

Así, podemos concluir a este respecto que el concepto de cultura en Ross sería tan amplio como para englobar el de García Berrio, mientras que el de éste, más ajustado, se encontraría más referido a las artes, las letras y la actividad intelectual del hombre en general. Lo que García Berrio, en definitiva, llama también “imaginación poética”, entendiendo “poética” en su sentido más amplio (es decir, no de poesía en tanto lírica, sino de actividad creadora en general, de *poiesis*).

Pero, a pesar de ello, aún debemos hacer frente a otra posible confusión a que puede dar lugar el imaginario cultural y que suele plantearse sobre todo desde el auge que, en la crítica anglosajona, se ha producido de unos años a esta parte de los llamados *cultural studies*.

El problema es nuevamente una cuestión terminológica relacionada con el calificativo *cultural* y con el sentido que se le dé, ya que, en cuanto se analizan un poco las bases de los *cultural studies*, se comprueba que la confusión es no es demasiado probable, a pesar de que a veces resulta un tanto difícil demarcar el territorio de estos estudios culturales, por la profusión de la bibliografía a que han dado lugar en Estados Unidos y Gran Bretaña y por la amplitud de sus bases teóricas.

Por estudios culturales se pueden entender muchas cosas, y, de hecho, la propia bibliografía al respecto es a veces demasiado confusa⁶⁷. No obstante, es posible señalar, según David Bathrick, tres caminos: el primero, dedicado a los estudios étnicos, afroamericanos, latinoamericanos y del tercer mundo, ha conseguido emprender “an internal critique of the ethnocentric Occidentalism”; el segundo, que proviene sobre todo de la teoría feminista, se interesa por cuestiones como la identidad sexual, la diferencia o los problemas de representación; y un tercero, que se preocupa de la cultura de masas y/o popular, y que ha incorporado también “questions of representations of race of gender at every level”⁶⁸. Este último ámbito, el relacionado con el estudio de la cultura popular, estaría más en la línea de lo

⁶⁶ Basta para ello acudir al *DRAE* o al *María Moliner*.

⁶⁷ Algunas referencias bibliográficas que pueden ayudar a comprender en qué consiste esta corriente crítica son las siguientes: HERNDERSON, Mae G. (ed.), *Borders, Boundaries and Frames. Essays in cultural criticism and cultural studies*, Nueva York/Londres, Routledge, 1995; BAKER, M. y BEEZER, A. (ed.), *Reading into cultural studies*, Nueva York/Londres, Routledge, 1992; EASTHOPE, Anthony, *Literary into cultural studies*, Nueva York/Londres, Routledge, 1991. Se trata sobre todo de estudios sintéticos y colecciones de ensayos, muy válidos para un primer acercamiento a la materia. En español hay publicado un libro de Jonhatan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, que incluye un capítulo dedicado al asunto y da una visión muy acertada del mismo.

⁶⁸ BATHRICK, David, “Cultural studies”, en GIBALDI, Joseph (ed.), *Introduction to scholarship*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1992, págs. 320-340; págs. 328-329.

que fueron los *cultural studies* en su nacimiento, que tuvo lugar en Gran Bretaña alrededor del inicio de la década de 1960, y en manos de nombres como Richard Hoggart, Raymond Williams o Stuart Hall. Los otros dos, en cambio, se corresponden más con la implantación y el auge de la tendencia en Estados Unidos a partir de mediados de la década de 1980⁶⁹. En principio, estos dominios parecen más bien dispares, pero el impulso que los anima es el mismo. Se trataría de eliminar la regla tácita de la crítica tradicional que tiende a identificar “culture” y “high culture” y llegar a una “redefinition of literature”⁷⁰ con un fin muy claro:“(…) reinsert the literary text into a cultural matrix, realting it to extraliterary and semiliterary materials”⁷¹.

Esta redefinición de la literatura se incluye, según Jonhatan Culler, en un proyecto mucho más amplio que el de la crítica y la teoría literaria:

“En su concepción más amplia, el proyecto de los estudios culturales es entender cómo funciona la cultura, sobre todo en el mundo actual: cómo funcionan los productos culturales y cómo se construyen y organizan las identidades culturales del individuo o el grupo, en un mundo en que conviven comunidades diversas y entremezcladas, poderes estatales, industrias mediáticas y empresas multinacionales. En principio, por tanto, los estudios culturales incluyen los estudios literarios, abarcando y examinando la literatura como una práctica cultural particular”⁷².

Es este punto de vista sobre lo literario el que exaspera al crítico norteamericano Harold Bloom y el que le llevó a escribir y publicar un libro tan polémico como *El canon occidental*. Bloom disiente abiertamente de quienes mantienen que “un poema no puede leerse como un poema debido a que es un documento social”⁷³, es decir, una manifestación de una cultura que refleja sus modos de vida, su sentir y su visión del mundo. Ésta es, por supuesto, una manera tan legítima como cualquier otra de leer e interpretar una obra literaria, pero conlleva dos peligros muy claros. De un lado, que ese punto de vista se vuelva exclusivo y se considera a la obra literaria sólo como un documento social. De otro, que ciertas obras literarias acaben por valorarse y ensalzarse por su capacidad para encarnar la idiosincrasia de una cultura (esto es, por su condición de documento) o por su defensa de ideales justos, sin tener en cuenta su posible valor estético. Esto no es, en teoría, negativo por sí mismo; lo es sólo si se convierte en un enfoque único, y si se usa la literatura sólo como bandera o pancarta con la que apoyar o

⁶⁹ Para una síntesis esclarecedora sobre el nacimiento, las raíces y el devenir de los *cultural studies* a uno y otro lado del Atlántico, *vid.* SARDAR, Ziauddin y VAN LOON, Borin, *Introducing Cultural Studies*, Cambridge, Icon Books, 1999.

⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 321.

⁷¹ *Ibíd.*, pág. 326.

⁷² CULLER, Jonhatan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica 2000, pág. 58. (edición original en inglés: 1997).

⁷³ BLOOM, Harold, “Elegía al canon”, en BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1994, págs. 21-55; pág. 28 (edición original en inglés: 1993).

denunciar ideologías. En la explicación de la literatura hace falta, a nuestro juicio, considerar muchos factores, y tan peligroso es un formalismo extremo como un enfoque cultural extremo. Como afirma el propio Bloom, y en eso estamos de acuerdo, “un supuesto poema puede mostrar los sentimientos más ejemplares, ser políticamente de lo más exaltado, y tener poco de poema”⁷⁴. Pero la cuestión a la que intentan responder los *cultural studies* es radicalmente distinta de la que preocupa a Bloom. Aquéllos intentan ver cómo se refleja la cultura (entendida en un muy amplio sentido) en cualquier manifestación textual, mientras que éste hace una reivindicación de lo estético por encima de lo político, de lo individual por encima de lo social, de la mortalidad e inmortalidad de las obras literarias, que tiene más que ver con la lucha de textos que con la lucha de clases. De ahí, por ejemplo, la constante alabanza que Bloom hace de Shakespeare.

Si se eliminan las barreras entre el arte y cualquier otro texto y no se hacen distinciones, porque todo es un testimonio cultural, acaba por valorarse igual una novela o un poema que una película, una serie de televisión, un anuncio publicitario o un cómic. Se trata, pues, de un concepto de cultura muy amplio, en el que cabe cualquier cosa que dé una idea sobre la idiosincrasia de una comunidad (aunque preferentemente marginal o que se halle en una posición fronteriza o en tensión con una cultura dominante). En este sentido, Culler ha señalado también que los estudios culturales se ven recorridos por la tensión entre el deseo de recuperar la cultura popular, como expresión del pueblo, y el de otorgar voz a la cultura de los grupos marginados, por un lado, y el estudio de la cultura de masas como imposición ideológica, por otro lado⁷⁵. Estas ideas sobre la cultura plantean un debate – que ya fue estudiado por Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados*⁷⁶ – sobre los valores de la llamada cultura de masas y lo que se considera tradicionalmente cultura. Dicho debate daría para mucho, pero no es ése nuestro principal cometido; aquí nos interesa la posible confusión que nuestra concepción del imaginario cultural pueda provocar al entrar en contacto con los *cultural studies*.

Así, a la luz de los estudios culturales, el imaginario cultural puede ser interpretado, en primer lugar, como aquellas imágenes propias de una cultura determinada. Esta visión estaría bastante cerca de la ya comentada de Waldo Ross, pero, en el ámbito de los *cultural studies*, el interés se dirige de preferencia a las culturas marginales y a las minorías en contraposición a las culturas dominantes (en definitiva, al “carácter problemático de la identidad y los múltiples modos en que la identidad se forma, experimenta y transmite”, como dice Culler⁷⁷). Por ejemplo, se estudiaría la manera en que ciertas comunidades, como la chicana, la afroamericana, la asiática o la homosexual, crean su imaginario en resistencia contra la cultura dominante, intentando hallar su propia identidad dentro de ella y conservando al mismo tiempo sus raíces y

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 45.

⁷⁵ CULLER, Jonhatan, *op. cit.*, pág. 60.

⁷⁶ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelon, Lumen, 1997 (2ª edición; edición española original: 1968).

⁷⁷ *Op. cit.*, pág. 61.

ancestros. En este sentido, la atención se centra sobre la trasgresión del discurso dominante, los cruces de fuerzas:

“subjects (...) refuse to occupy a single territory – who cross geographical borders, cultural borders, national borders, linguistic borders, generic borders, specular borders, and disciplinary borders (...)”⁷⁸.

Este significado de cultura está bastante lejos de nuestros intereses, pues, como dijimos más atrás, el adjetivo “cultural” significa, dentro del acercamiento al imaginario cultural que es este trabajo, lo que es propio del legado artístico e intelectual de la humanidad.

Sin embargo, el otro concepto de cultura que proponen los *cultural studies* – el de considerar cualquier manifestación creativa como parte de la cultural para eliminar las barreras entre alta cultura y cultura popular – sí estaría más en consonancia con el nuestro, siempre y cuando dicha superación de barreras tradicionales no suponga caer en un peligroso “todo vale”. Según nuestro punto de vista, en la construcción del imaginario cultural tienen cabida el cine, el cómic o la música popular, al mismo nivel que la literatura o las llamadas bellas artes. Todo ello configura un imaginario del que bebemos los que nos acercamos al mundo de la cultura, y más en estos tiempos de comunicación masiva y veloz. Pero eso no significa que debamos eliminar los límites y convertir todo, como pretenden los estudios culturales, en un documento social; creemos más bien que la equiparación de la literatura y el arte con otros fenómenos como el cine o el cómic tiene que ver con su carácter común de ficciones y de productos de la imaginación creadora del hombre, y no como simples documentos de la actividad de una determinada comunidad. Este último acercamiento es absolutamente válido, por supuesto, como lo es cualquier intento de explicar la obra de arte. Pero, en nuestra percepción del imaginario cultural, el calificativo *cultural* no denota exactamente un contenido social, sino el legado de las actividades creativas del hombre, y su capacidad para influir en la vida y el propio arte. En este sentido, resulta bastante significativo que la generación de poetas españoles que más abiertamente ha basado su obra en el imaginario cultural haya dado entrada decididamente al cine y a estas manifestaciones propias, en principio, de la cultura popular a un mismo nivel que lo literario o lo pictórico entendido de manera tradicional⁷⁹. El arte engendra al arte, y eso es una constante desde sus inicios. Y hoy, ese concepto mismo de arte puede haberse ampliado, sin que ello implique un juicio de calidad. Es decir, que el alcance de la idea de cultura que aquí manejamos no tiene por qué limitarse a las grandes manifestaciones del arte universal, a lo (por

⁷⁸ HENDERSON, Mae G. (ed.), *Borders, Boundaries and Frames. Essays in cultural criticism and cultural studies*, cit., pág. 2.

⁷⁹ Nos referimos, evidentemente, a los novísimos. Para comprobarlo se puede acudir a la antología de José M^a Castellet publicada en 1970 y reeditada recientemente (*Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001), y, más en concreto, al prólogo de dicho antólogo (págs. 21-47).

usar unas palabras muy en boga) *canonizado*. En el imaginario cultural cabe todo lo que nos ha legado el acervo cultural, lo bueno y lo malo, lo canónico o lo no canónico. Y estudiar el imaginario cultural (o una manifestación del mismo, como es el mito artístico) supone prestar atención a dicho legado, independientemente de la calidad o el valor artísticos.

Por lo tanto, y según lo explicado hasta aquí, el imaginario cultural tal y como lo entenderemos nosotros mantiene una relación parcial con los llamados *cultural studies*, sólo en la medida en que éstos se interesan por abrir el concepto de cultura a fenómenos considerados como propios de la comunicación de masas. Pero no compartimos de ninguna manera la reducción de los fenómenos estéticos a una simple explicación social. Éste puede ser un punto de vista válido, pero en ningún caso el único, pues no hay que olvidar que el arte tiene unas especiales características que lo separan de otras manifestaciones culturales. Y tampoco se debe olvidar que los valores estéticos no tienen por qué coincidir con los valores éticos⁸⁰.

1.3.2. Imaginario cultural y culturalismo.

Una vez vistos los problemas terminológicos y repasadas las posibles ambigüedades que se relacionan con el imaginario cultural – con el fin de delimitar lo mejor posible el fenómeno a que hacemos referencia con ese nombre – es hora de centrarse en las causas y motivaciones inmediatas que nos empujan a estudiarlo y de valorar su interés.

Uno de los estímulos más fuertes del interés por el imaginario cultural es la aparición de los novísimos en el panorama poético español, o, más concretamente, las discusiones, polémicas y valoraciones a que su obra ha dado lugar desde finales de los sesenta hasta hoy. Sin duda, una generación tan pretendidamente rupturista tenía que provocar dichas reacciones. Mucho se ha escrito desde la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*; y, en la mayor parte de los casos, se ha hecho especial hincapié en dos aspectos que se han dado en considerar como las características esenciales de estos poetas: la metapoesía y el culturalismo.

La obra de los novísimos, con su reiterado uso (que no abuso, como muchos creen) de referencias culturales para la construcción del poema, ha llamado la atención sobre ese

⁸⁰ En esto coincidimos con Harold Bloom en su ya citado prólogo a *El canon occidental*, al que remitimos de nuevo desde aquí, aunque no compartamos del todo sus agoreras previsiones al respecto. Una línea parecida muestra la también norteamericana Camille Paglia en sus libros *Sexual Personae* (Nueva York, Vintage, 1991; edición original: 1990) y *Vamps y Tramps* (Madrid, Valdemar, 200; edición original en inglés: 1994). Discípula ella misma de Bloom, advierte en ellos contra los peligros de la corrección política aplicada al estudio de las humanidades y arremete contra los *cultural studies* y su influencia. Afirma, por ejemplo, que “los profesores políticamente correctos, con su hostilidad hacia el ‘canon’ de los grandes escritores y artistas europeos, han causado serios daños a la calidad de la educación” (*Vamps y Tramps*, pág. 174). Y se queja de que las universidades en Estados Unidos “fingen estar haciendo ‘estudios culturales’, una mezcolanza poco profesional de esto y aquello, sin dominio erudito en ningún campo” (ibíd., pág. 201).

fenómeno. Dicho con otras palabras, el culturalismo se puso de moda, y llenó tanto los versos de los poetas que siguieron a la “elite novísima” como los estudios, prólogos y artículos de la crítica especializada, hasta el punto de que *culturalismo* – un término no demasiado usado hasta entonces – empezó a volar de pluma en pluma y a ser usado (casi) *à tout propos*.

Paradójicamente, y a pesar del uso común de la palabra culturalismo en la abundante bibliografía sobre los novísimos, sólo Antonio García Berrio, en las dos obras citadas, ha escrito sobre el culturalismo en un sentido general y abstracto, es decir, sin convertirlo en un mero instrumento para el análisis de la obra de un poeta y arriesgándose a dar una definición. Esto da a sus aportaciones un valor doble (por tratar de definir y generalizar el fenómeno, y no de ceñirlo simplemente a los novísimos). O incluso triple, pues García Berrio no habla exactamente de culturalismo sino de imaginario cultural, lo cual, lejos de ser un problema de terminología, obedece a que dichas denominaciones responden a dos fenómenos distintos, aunque, eso sí, en estrecha dependencia.

El imaginario cultural se corresponde con una realidad más amplia y más difícil de definir que el culturalismo, ya que este último denomina una práctica artística concreta, mientras que aquel sería más bien algo que se manifiesta en el texto mediante imágenes y que proviene de un bagaje anterior, compuesto de símbolos, mitos y arquetipos que no tienen su origen en las pulsiones elementales del ser humano (como en el imaginario antropológico), sino del mundo de la cultura entendido tal y como lo hemos explicado más arriba.

Esta distinción entre culturalismo e imaginario cultural se hace posible, de nuevo, gracias a la poética de lo imaginario y funciona paralelamente a como se manifiesta el imaginario antropológico. Así, del imaginario cultural surge el culturalismo, y en el culturalismo se manifiesta el imaginario cultural, al igual que en toda obra de arte se manifiesta el imaginario antropológico. El componente imaginario del texto – que, junto a las formas conceptuales de la imaginación, conforma, según hemos comentado ya, los niveles de la obra de arte – puede, por tanto, tener una base antropológica o cultural. La diferencia radica en que el imaginario antropológico está en la raíz de cualquier manifestación artística – porque el autor, por su propia condición humana, incorpora símbolos, imágenes y mitos, aun de forma inconsciente – mientras que el imaginario cultural sólo se materializaría en aquellas obras que pueden ser tildadas de culturalistas en tanto que poseen referencias culturales.

El imaginario cultural es algo que está más allá de lo material y lo textual, mientras que el culturalismo es un fenómeno textual en principio acotable. Al mismo tiempo, hay que señalar que el imaginario cultural – como conjunto de arquetipos, símbolos y mitos sobre la cultura, las artes y las letras que es – puede manifestarse en forma de culturalismo en casos concretos o no; pero, a pesar de ello, el imaginario cultural está funcionando siempre como herencia, como fuerza que canaliza las ideas sobre el conjunto de tradición y la contemporaneidad artísticas. O, dicho de otra manera, el imaginario cultural vendría a ser el legado de imágenes sobre la cultura

que el hombre posee y que, frente al antropológico, está más sujeto a las variaciones históricas y locales. Y el culturalismo, por su parte, implica la intensificación de las relaciones – ya de por sí intensas y complejas – entre una obra artística y todos los elementos que constituyen su contexto tradicional, esencialmente por el hecho de que las referencias a ese contexto se hacen explícitas y dicho contexto pasa a convertirse en texto. Hace falta, pues, determinar cómo se produce esta conversión; y es así como llegamos al concepto de mito artístico.

1.3.3. Imaginario cultural y mito artístico.

En el presente trabajo, consideraremos el mito artístico en tanto que parte del imaginario cultural. Y, para iniciar nuestro desarrollo del estudio del mito artístico, partimos del siguiente pasaje de García Berrio:

“El imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos (...)”⁸¹.

El primer aspecto que conviene destacar de esta cita es su relación con otro fragmento, ya citado, en el que el mismo autor define el imaginario cultural como el fenómeno en el cual “la poesía se autoalimenta de la propia imaginación cristalizada en sus momentos privilegiados”⁸². Llama la atención la unidad y coherencia de los términos usados (“mitos artísticos”, “hallazgos literarios”, “momentos privilegiados”), pero dicho paralelo no carece de cierta ambigüedad, ya que puede dar lugar a dos interpretaciones diferentes.

Hay, en primer lugar, un significado que quizás sea el más evidente: la admiración, la creación de modelos o ideales literarios. Esta interpretación estaría refrendada por los propios ejemplos de García Berrio, que menciona el Renacimiento como época dominada por el mito artístico de la Antigüedad y subraya “el atractivo poético de la arqueología sobre una edad superior idealizada”⁸³ como su principal característica. Según esta primera interpretación, la razón por la cual un autor, una obra o una época se convierten en mitos artísticos es la admiración y la posibilidad de convertirse en un modelo.

Sin embargo, esta explicación nos parece demasiado simplificadora, y no creemos que sea eso lo que García Berrio quiere decir. El problema es más complejo de lo que la creación de modelos presupone, ya que existe una tendencia que da lugar a mitos artísticos como la edad

⁸¹ *Teoría de la literatura*, cit., 1994, pág. 473.

⁸² *Ibíd.*, pág. 472.

⁸³ *Ibíd.*, pág. 473.

oscura o el estilo deplorable y a una serie de prácticas textuales como el pastiche o la sátira. Por lo tanto, hay que buscar otra explicación.

La clave reside en dos conceptos, muy relacionados semánticamente, que aparecen en sendos pasajes, ya citados, de *Teoría de la literatura* de García Berrio: consolidación y cristalización.

Tanto uno como otro hacen referencia a un proceso que modifica la realidad – en este caso, literatura – para dotarla de un nuevo carácter. Podemos, pues, suponer que el mito artístico es el resultado de un proceso que modifica un elemento cultural y le otorga un nuevo valor o un significado añadido con el que pasa a formar parte del imaginario cultural. Pero, ante todo, conviene preguntarse en qué consiste este proceso y si es pertinente usar el término *mito artístico* para la realidad que deseamos describir. Para ello repasaremos, en el siguiente apartado, las diversas nociones de la palabra *mito* y, una vez hecho esto, propondremos ya una primera definición del mito artístico.

2. Del mito al mito artístico.

2.1. Hacia el mito artístico.

La capacidad del ser humano para crear símbolos e imágenes con las que explicar los misterios de la realidad que nos rodea puede actuar sobre dominios más concretos del mundo, como el campo de las artes y de la cultura en general. A partir del legado cultural que la humanidad nos ha dejado después de tantos siglos de actividad creadora, el hombre también crea símbolos, imágenes y mitos, lo reinterpreta, en definitiva, hasta construir un imaginario cultural.

Si lo imaginario era el resultado de un acercamiento indirecto a la realidad, en el caso de la cultura esto es aún más evidente, pues el acceso a las manifestaciones culturales está siempre mediatizado por un filtro intermedio, resultado de un proceso de deformación o consolidación del que depende el nacimiento de los mitos artísticos. Nuestra intención es ver cómo se producen dichos procesos, intentar demostrar que el imaginario cultural tiene, al igual que el antropológico, una serie de componentes sujetos a determinadas leyes y reglas que los hacen funcionar de una manera concreta. Es en este contexto en el que se enmarca el mito artístico: como uno de los elementos del imaginario cultural, al igual que el mito lo era del imaginario antropológico. Esto no quiere decir, sin embargo, que se pueda adaptar el funcionamiento del imaginario antropológico al imaginario cultural, o que se puedan extrapolar directamente lo que atañe a aquél para explicar las manifestaciones de éste. El imaginario cultural es una realidad más parcial y que obedece a reglas en ocasiones muy diferentes, como tendremos ocasión de ver a propósito del mito artístico.

En este sentido, lo primero que debemos hacer es justificar por qué elegimos la palabra mito para nombrar la realidad que deseamos analizar y describir – frente a símbolo o imagen, ya que estamos dentro de la terminología de la poética de lo imaginario –, para, a continuación, ver si, en efecto, es posible hablar de la existencia de un *mito artístico* y tratar de describir su funcionamiento. Es por esto por lo que, a continuación, repasaremos las acepciones y significados que una palabra tan antigua y usada como mito trae consigo.

Sin embargo, antes de emprender tal repaso, deseamos dejar claro que, cuando hablamos de mito artístico, nos referimos a los *mitos que se crean a partir del arte*, de la misma manera que se crean mitos a partir de cualquier otra realidad (por ejemplo, la naturaleza o los ciclos vitales en las sociedades primitivas). Por lo tanto, no nos referimos a *la presencia de los mitos en el arte*, tal y como se estudia, por ejemplo, en la pintura del Renacimiento o del Barroco. Ambas realidades – los mitos artísticos y los mitos en el arte – pueden tener puntos de contacto y similitudes, como tendremos ocasión de ver; pero, en principio, son realidades diferentes que

obedecen a causas y orígenes diferentes. Y que, en consecuencia, demandan dos análisis diferentes.

2.2. El concepto de mito.

2.2.1. Mito y polisemia.

La definición del término mito plantea hoy bastantes problemas, pues se utiliza para hablar de realidades y fenómenos en principio bastante distantes. Se ha convertido en una suerte de comodín semántico, y aparece en cualquier lugar y para hablar de las cosas más diversas. Hay mitos en la literatura, en la política, en el deporte, en el cine; se escriben infinidad de libros con el enunciado inicial “El mito de...”, casi siempre con la intención de desenmascarar una realidad y demostrar su verdadera faz, o también con el de “Mito y realidad en...”. El mito, según esto, parece haber adoptado ropajes que corresponden a la falacia o la engaño. Pero, al lado de este significado, no deja de existir otro que perpetúa la condición clásica del mito, es decir, aquella que lo pone en relación con las historias de los dioses y, sobre todo, con la mitología grecorromana. Así, hay libros consagrados a estos mitos, y también a los de pueblos como los celtas – muy en boga hoy – o los indígenas americanos. En este contexto, resulta especialmente pertinente la siguiente reflexión de George Gadamer:

“Que la palabra “mito” haya sobrepasado el lenguaje del erudito y que, desde hace cerca de dos siglos, tenga su propia resonancia, preferentemente positiva, es un hecho que verdaderamente invita a la reflexión (...)”⁸⁴.

Tal vez es esa capacidad del mito para traspasar límites lo que ha dado lugar al aumento de acepciones y de todo tipo de bibliografía al respecto. Pero lo cierto es que, entre esta profusión, el mito sobrevive. A pesar de que, como observa Pierre Brunel, “comme tous les significants flottants, il est employé à tout propos, en particulier dans le langage des medias”⁸⁵.

En particular en el lenguaje de los medios de comunicación, ciertamente, pero no sólo ahí: este uso polisémico ha prendido en la lengua cotidiana y en varios contextos. No hay nada mejor que acudir a los diccionarios para comprobarlo.

Tanto el *Diccionario de la Real Academia Española* como el *Diccionario de uso del español de María Moliner* reflejan esta ambivalencia de la palabra mito; de hecho, en ambas la entrada “mito” contiene tres acepciones diferentes. Además de la polisemia que este hecho pone

⁸⁴ GADAMER, George, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 23.

⁸⁵ BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Rocher, 1988; pág. 8.

de manifiesto, es importante señalar que las tres acepciones, en ambos diccionarios, se complementan y funcionan de manera paralela.

Como primera acepción, los dos diccionarios insisten en la dimensión religiosa y narrativa del mito. El de la Real Academia lo define como “fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa”, y el de María Moliner como “leyenda simbólica cuyos personajes representan fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana”.

Pese a algunas diferencias en la terminología y en el detalle con que se define el mito, las dos definiciones coinciden en lo fundamental; lo podemos ver comparando las palabras que se utilizan.

Donde uno habla de “fábula, ficción”, el otro habla de “leyenda”. Las tres palabras ponen de manifiesto, en primer lugar, el carácter narrativo del mito, porque tanto una leyenda como una fábula y una ficción son narraciones. Pero, al mismo tiempo, se establece otra relación más compleja entre los términos. La fábula y la leyenda son manifestaciones propias de la ficción: no son géneros históricos ni ensayísticos ni periodísticos. Pero, a la vez, y sin poder incluirlas dentro de la historia o de la filosofía, tienen cierta proyección en lo real que hace que posean un estatuto diferente al de la ficción pura. Es decir, que no se toma igual una fábula o una leyenda que una novela: hay una diferencia esencial. Una novela no deja de ser una novela, una pieza de ficción sin más. La fábula, en cambio, debe tener una enseñanza (por tanto, una proyección directa sobre la realidad); y la leyenda, por su parte, es un relato que mezcla lo histórico y lo imaginario para explicar algo real (por ejemplo, la toponimia o la existencia de un monumento concreto).

Por lo tanto, ya encontramos aquí un primer problema en lo referente al mito, que nos ocupará más adelante: el de su carácter híbrido entre realidad y ficción, entre lo verdadero y lo falso. Pero, ante todo, tenemos una característica fundamental: la narratividad. Por lo tanto, el mito, según estas definiciones, se encuentra en un punto intermedio entre realidad y ficción, por un lado, y posee un carácter narrativo, por otro.

Vayamos más adelante: alegórico – simbólico. Otro paralelismo notorio: alegoría y símbolo. Las concomitancias entre ambos son más que evidentes. Tienen en común el hecho de que tanto un símbolo como una alegoría constituyen maneras indirectas de nombrar y de explicar una realidad. Ambas suponen la existencia de un nivel simbolizador y un nivel simbolizado. Lo vemos, por ejemplo, en las alegorías medievales: se usan elementos palpables para hablar de ideas abstractas como la muerte o el amor. Se puede alegar, eso sí, que el símbolo no tiene una interpretación directa (en oposición al signo), y la alegoría sí. Pero lo que está claro es que la alegoría y el símbolo tienen en común el ser modos indirectos de referirse a una realidad determinada.

En este sentido, puede decirse que resulta un tanto redundante hablar de “fábula alegórica” o “leyenda alegórica”, porque, en cualquier caso, la fábula y la leyenda ya poseen

un matiz simbólico muy acusado: ambos sirven para explicar el mundo, pero, frente a la historia o la filosofía, lo hacen de manera indirecta; y, frente a la literatura, con una repercusión más acusada sobre la realidad.

Al margen de lo ya comentado de las dos definiciones, en los dos diccionarios hay, a continuación, sendas matizaciones.

La del *DRAE* – “especialmente en materia religiosa” – no hace sino insistir en el aspecto menos ficticio de esa “ficción o fábula” que es el mito. La religión hace que dicha ficción o fábula posea un valor más allá de lo literario o fabuloso, y que sirva para explicar el mundo o, mejor dicho, la posición y el sentido del hombre dentro de él.

La del *María Moliner* – “cuyos personajes representan fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana” – es más concreta y compleja. Al hablar de personajes, insiste en lo narrativo, pero al decir que los personajes representan algo no hace sino insistir una vez más en el carácter simbólico del mito.

Así, pues, de esta primera acepción del mito en los dos diccionarios sacamos en claro dos características: la narratividad y lo simbólico.

Las otras dos acepciones se refieren a algo bastante diferente, y están en la línea de lo que Pierre Brunel, en su ya citado *Dictionnaire des mythes littéraires*, menciona como “tromperie collective, consciente ou non” o lo que Alfred Savuy define como “différence profonde et persistante entre la majorité des hommes et la minorité qui a étudié le sujet”⁸⁶.

El *DRAE* habla de “relato o noticia que desfigura lo que realmente es una cosa” y de “persona o cosa rodeada de extrema estima”; el *María Moliner* de “representación deformada o idealizada de alguien o de algo que se forja en la conciencia colectiva” – y pone de ejemplo a Eva Perón – y de “cosa inventada por alguien”.

De nuevo podemos señalar varios paralelismos entre todas estas definiciones. Dejando de lado que en el diccionario de María Moliner se da un paso más al hablar de “cosa inventada”, en ambos lugares se usan términos muy afines, como desfigurar, deformar o idealizar. Y en los dos casos, para expresar una idea similar que podríamos formular como $A \times B = C$, siendo A la realidad, B la deformación, idealización o desfiguración y C el mito.

El mito es, pues, el resultado de una modificación de la realidad. En un caso, ese resultado es un “relato o noticia”, con lo cual se insiste de nuevo en la condición narrativa del mito. En el otro, esta vez sólo se habla de “representación”, un término más general, en el que caben más cosas. También aquí se añade un matiz – “en la conciencia colectiva” – que, como tendremos ocasión de ver, es uno de los rasgos más mencionados cuando se habla del mito.

En cualquier caso, si hay algo que se desprende de estas acepciones es que el mito se halla en una tierra intermedia entre realidad e invención y que es una representación o un relato.

⁸⁶ SAVUY, Alfred, *Mythologie de notre temps*, París, Payot, 1971, pág. 7.

Lo primero implica que el mito surge de la realidad, pero que, como ya hemos dicho, es el resultado de una deformación o una desfiguración, lo cual no deja de tener un aspecto peyorativo o negativo que acercaría al mito a la idea de falsedad.

Tenemos, pues, dos dominios diferentes en lo referente al mito: el de lo simbólico y el de la deformación de la realidad. Ambos comparten ciertas características, como ser representaciones (narrativas o no), y estar a medio camino entre la realidad y la fabulación o la fantasía. Pero mientras que en la primera acepción esta situación intermedia se basa en lo simbólico o lo alegórico – lo cual da al mito una legitimidad que, como explicábamos más atrás, halla su sentido en lo religioso –, en la segunda es sólo producto de una deformación o desfiguración a partir de la realidad. En definitiva, en la primera acepción el mito poseería una función lícita que no existiría en la segunda.

Más adelante demostraremos que esta división no es tan rígida y que pueden buscarse puntos de contacto entre ambas acepciones. Pero, en un primer acercamiento, estos dos aspectos del mito son los que saltan a la vista y los que corresponden, además, a sus dos significados más usuales hoy en día, tal y como decíamos al principio.

Al mismo tiempo, hay que señalar que estas dos áreas de significación diferentes hacen que el mito sea estudiado por disciplinas diferentes y con objetivos, métodos e intereses también diferentes.

La dimensión alegórica y simbólica del mito ha sido estudiada por la antropología y la historia de las religiones. Se trata de ver la vigencia explícita del mito, es decir, se estudian sus manifestaciones en sociedades donde el mito está vivo y condiciona las costumbres y las creencias. En este caso, el mito es considerado como historia de los dioses o la explicación del mundo.

La consideración del mito como ilusión, falsedad o deformación corresponde con el estudio de los comportamientos míticos en sociedades avanzadas. La sociología, por ejemplo, se ha encargado con frecuencia de ver cómo ciertos mitos rigen nuestros comportamientos, a pesar de que no tengan ya un valor religioso, y de explicar cómo la realidad los crea. Se trata, pues, de una vigencia implícita del mito en las sociedades actuales.

Entre ambos extremos habría un punto intermedio que no considera al mito una ilusión, tampoco una creencia, pero sí una manifestación simbólica de las profundidades del ser humano. Estamos refiriéndonos, por supuesto, a la reinstauración del valor del mito por parte del psicoanálisis, en primer lugar, y de la poética de lo imaginario y la mitocrítica. Lo que se pone de manifiesto en este caso es la vigencia del mito en la psicología del hombre. Se trataría de ver, tras un análisis, cómo el mito sobrevive en las manifestaciones del hombre.

Estas tres líneas de estudio son las que regirán nuestra exposición sobre los valores y los significados de la palabra mito, que tendrá lugar en los tres siguientes apartados. Tras ellos,

intentaremos hacer una síntesis conciliadora de los valores del mito de los tres ámbitos mencionados, para luego pasar ya a ocuparnos del mito artístico.

2.2.2. La vigencia explícita del mito. Antropología y mito.

Ya dijimos en el primer capítulo que la antropología y el psicoanálisis forman parte de una tendencia general que se caracteriza por querer ir más allá en el conocimiento de las profundidades del ser humano y por un intento de superación de las limitaciones del positivismo. Una de las figuras más destacadas de este redescubrimiento del hombre, el gran sabio rumano Mircea Eliade, expresa muy bien este objetivo en su libro *Imágenes y símbolos*:

“La superación en la filosofía del ‘ciencismo’, el renacimiento después de la primera guerra mundial del interés religioso, los múltiples experimentos poéticos, y, sobre todo, las búsquedas del surrealismo (...) han atraído la atención del gran público (...) sobre el símbolo considerado en tanto que medio autónomo de conocimiento. Semejante situación forma parte de la reacción contra el racionalismo, el positivismo y el ciencismo del siglo XIX, y basta por sí misma para caracterizar el segundo cuarto del siglo XX”⁸⁷.

La valoración de los modos indirectos de conocimiento de la realidad es el resultado de varios factores, pero, en el caso del desarrollo de la antropología, resulta fundamental el colonialismo decimonónico, con su descubrimiento de las costumbres y las formas de vida y pensamiento de otros pueblos. Esto tampoco se le pasa por alto al propio Eliade:

“El mundo moderno, al restaurar el símbolo en su carácter de instrumento de conocimiento, no ha hecho sino volver a una orientación que fue general en Europa hasta el siglo XVIII y que es, además, connatural a las demás culturas extraeuropeas”⁸⁸.

Son precisamente estas culturas las que interesan a los antropólogos, en la medida en que en ellas el pensamiento simbólico permanece casi intacto y, por lo tanto, los mitos, los ritos y los símbolos poseen un valor mayor (o más patente) que en las sociedades desarrolladas.

⁸⁷ ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1999 (edición original: 1955), pág. 9.

⁸⁸ *Ibíd.*, págs. 9-10.

Esto no significa que la antropología se limite al estudio de dichas culturas. Como veremos más adelante, es posible abrirla al estudio del mito en la modernidad, como hace Eliade, o a la colaboración con el psicoanálisis. Pero su principal objeto de estudio, como se deduce, por ejemplo, de la obra del propio Eliade o del belga Claude Levi-Strauss, son las sociedades llamadas primitivas.

Levi-Strauss, que prefiere llamar a dichas sociedades ágrafas en vez de primitivas, afirma que lo que las diferencia de otras es un tipo de pensamiento particular que él denomina salvaje. Su tesis esencial es que los pueblos ágrafos “son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven (...) [y] responden a ese objetivo por medios intelectuales”⁸⁹; es decir, por medio del mito. Pero esto no significa, se apresura a aclarar el propio Levi-Strauss, que asimile este pensamiento al científico:

“(...) es diferente porque su finalidad reside en alcanzar, por los medios más diminutos y económicos, una comprensión general del universo – y no sólo una comprensión general sino total –. Es decir, se trata de pensamiento que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada, lo cual es absolutamente contradictorio con la manera de proceder del pensamiento científico (...)”⁹⁰.

Así, pues, la mente salvaje fracasa en su objetivo de dar al hombre un mayor poder material sobre el medio, pero al menos le brinda la ilusión de que entiende el universo⁹¹.

En estas sociedades, el objetivo del mito es, según Levi-Strauss, “proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción”⁹², o, mejor dicho, la gran contradicción que supone la existencia del hombre sobre la tierra y su lucha contra la vida y los elementos. Es por esto por lo que un mito, para el antropólogo belga, “se define también por un sistema temporal [y] se refiere siempre a acontecimientos pasados: ‘antes de la creación del mundo’ o en todo caso ‘hace mucho tiempo’”⁹³. Pero lo significativo de esta estructura temporal del mito no es sólo que se refiera a un tiempo remoto, sino que esos acontecimientos remotos forman “una estructura permanente [que] se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro”⁹⁴.

Con todo esto, Levi-Strauss pretende decir que el mito tiene vigencia en el presente a través de su legitimación en el pasado, pues para explicar algo que sucede en el presente – por

⁸⁹ LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 37.

⁹⁰ *Ibíd.*, pág.38.

⁹¹ *Ibíd.*, pág.45.

⁹² LEVI-STRAUSS, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 252.

⁹³ *Ibíd.*, pág. 232.

⁹⁴ *Ibíd.*, pag. 232.

ejemplo, la muerte, los fenómenos meteorológicos o las estaciones – se acude a una historia del pasado, como única manera de legitimarlo y, por tanto, de dar al hombre un asidero, una posibilidad de sentir que domina el mundo. De otro lado, el mito se proyecta asimismo hacia el futuro porque, a través de la seguridad que da saber que algo se repite y que sucederá siempre, el hombre está a salvo de los vaivenes de lo imprevisto. El mito no es, por tanto, algo falso para la mente primitiva, sino un relato que lo explica todo. En eso se muestra también de acuerdo Eliade cuando afirma lo siguiente:

“La fonction primordiale du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives: aussi bien l’aliment que l’art ou la sagesse”⁹⁵.

Para el rumano, por tanto, el mito posee una función trascendente, ya que es una historia sagrada y verdadera en tanto que se refiere siempre a realidades para tratar de explicar cómo dichas realidades han llegado a existir y cuáles son los acontecimientos primordiales del pasado que han hecho al mundo tal y como es.

En el apartado titulado “Structure et fonction du mythe” de su libro *Aspects du mythe*, Eliade ofrece una útil recopilación de las características del mito, que son cinco: constituye la historia de los actos de los seres sobrenaturales; es una historia considerada verdadera, porque se relaciona con realidades, y sagrada, porque es obra de seres sobrenaturales; cuenta cómo algo ha cobrado vida, y es, por tanto, el relato de una creación; conociéndolo se conoce el origen de las cosas y se puede llegar a dominarlas; y, por último, el mito se vive, en el sentido de que se rememoran y actualizan los acontecimientos que narra ⁹⁶.

Vemos, pues, que para Eliade el mito es algo muy serio y trascendente: es una historia sagrada y verdadera que sirve para explicar el mundo – o para brindar esa ilusión al hombre, como decía Levi-Strauss – en tanto en cuanto explica su origen y las causas de todo cuanto acontece.

En las ideas de Eliade sobre el mito se pone de manifiesto también el hecho de que el mito es una narración, una historia, pero al rumano le interesa más su función que la manera en que dicha historia está construida. Quien sí se va a interesar por la estructura del mito es Levi-Strauss; no en vano, una de sus obras más conocidas e importantes se titula precisamente *Antropología estructural*, y en ella figura un capítulo titulado “Estructura del mito”.

Levi-Strauss, en dicho capítulo, afirma que la sustancia del mito “no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la *historia* relatada”⁹⁷. Al contrario

⁹⁵ ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, París, Gallimard, 1997 (edición original: 1963), pág. 19.

⁹⁶ *Ibid.*, págs. 32-33.

⁹⁷ LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, cit., pág. 233.

que la literatura, en la que hay versiones verdaderas de una obra y en la que cuenta el estilo, no hay una versión verdadera del mito. Éste se caracteriza por su estructura, es decir, por la combinación de una serie de elementos míticos primarios que Levi-Strauss llama mitemas y también por su significación y su función. No importa, según este autor, que haya varias versiones de un mismo mito repartidas por el mundo: no hay que establecer una jerarquía entre ellas, todas son igual de válidas⁹⁸. Lo que importa es ver en qué se basan las variaciones – es decir, cómo varía la combinación de mitemas – y qué función tienen en una sociedad determinada. El mito, pues, importa por su narratividad y por su función; no se le puede juzgar de acuerdo a criterios propios de la historia o de la crítica textual. Los mitos son siempre igual de verdaderos o igual de falsos, según se vea, pero no son mejores los griegos o los romanos. Lo que importa es su función dentro del pensamiento de los pueblos ágrafos.

El mito es, por tanto, una forma de pensamiento con su propio funcionamiento, sus reglas y su función. Y no necesariamente un pensamiento de segundo orden. Como dice Levi-Strauss, “tal vez un día descubramos que el pensamiento mítico y el científico operan de la misma lógica y que le hombre siempre ha pensado igual de bien”⁹⁹. Lo que hay que valorar no es la magnitud de los avances del hombre, sino el grado de avance de una sociedad respecto a los medios con que cuenta. Y, en este sentido, el pensamiento mítico responde a los interrogantes que le plantea su realidad de la misma manera que nuestro pensamiento responde a los que nos plantea la nuestra. Lo que pasa es que nuestra realidad es bastante más complicada y avanzada que la de las culturas primitivas. Pero, en cualquier caso, la necesidad del hombre por dominar la realidad (o tener la ilusión de que así es) sigue siendo la misma, y hoy en día este tipo de pensamiento mítico no ha desaparecido del todo, hecho que no se le pasa por alto a Eliade:

“No hace falta recurrir a los descubrimientos de la psicología profunda (...) para probar que existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante (...), de un género espiritual superior a la vida consciente (...). La existencia del hombre más mediocre está llena de símbolos. El hombre más realista vive de imágenes”¹⁰⁰.

Así, pues, la vida está llena de mitos medio olvidados y la separación “entre lo serio de la vida y los sueños no corresponde a la realidad”¹⁰¹. Los mitos, los símbolos pueden camuflarse, mutilarse o degradarse, pero jamás extirparse. Humildes, mutilados y condenados a cambiar de apariencia incesantemente, sobreviven gracias a la literatura, el arte y los medios de masas.

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 241.

⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 252.

¹⁰⁰ ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, cit., pág. 16.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 19.

El mismo Eliade corrobora estas ideas al hablar de cómo el simbolismo del paraíso terrestre ha llegado hasta nuestros días adoptando la forma de Paraíso oceánico¹⁰², sobre todo a partir de la literatura de los grandes escritores europeos. Esta asimilación subjetiva de la realidad y la fantasía crea una imagen más poderosa que la propia objetividad:

“La ‘realidad’ geográfica podía desmentir este paisaje paradisíaco, ante los viajeros podían desfilar mujeres feas y obesas: nada se percibía; cada cual no veía más que la imagen que llevaba en sí mismo”¹⁰³.

En otra obra suya consagrada al mito, *Mythes, rêves et mystères*, Eliade habla también del comunismo como encarnación moderna del mito de la edad de oro y de cómo los héroes tenían un papel muy importante en la formación de los adolescentes de su tiempo a través de las novelas de aventuras, del cine y de los tebeos. Pero también reconoce que, en comparación con otras culturas, la nuestra no le concede un papel primordial sino residual:

“(…) certains ‘participations’ aux mythes et aux symboles collectifs survivent encore dans le monde moderne, mais elles sont loin de remplir rôle central que le mythe joue dans les sociétés traditionnelles: en comparaison de celles-ci, le monde moderne semble dépourvu de mythes”¹⁰⁴.

Sobre este tema volveremos más adelante, cuando tratemos de la vigencia del mito en las sociedades contemporáneas. De momento, sólo queremos constatar que el pensamiento mítico no es exclusivo de las sociedades primitivas y que no está ausente de nuestra cultura, aunque su presencia sea menor.

Después de todo lo expuesto en este apartado, podemos deducir que el mito es una historia sagrada y verdadera que sirve para explicar el mundo y sus misterios y que, por esa misma razón, posee una proyección sobre la realidad y una función en la vida del hombre: la de darle la ilusión de que domina y comprende el medio que le rodea.

Así, pues, el mito tiene como características principales la narratividad, la proyección sobre la realidad, la verdad y la sacralidad.

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 11.

¹⁰³ *Ibíd.*, pág. 18.

¹⁰⁴ ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, París, Gallimard, 1997 (edición original 1963), pág. 23.

2.2.3. La vigencia implícita del mito (I): arqueología mítica en las profundidades del ser humano.

2.2.3.1. Mito y psicoanálisis.

Ya hemos dicho varias veces que el desarrollo del psicoanálisis es fundamental en el redescubrimiento del pensamiento simbólico que tiene lugar a principios del siglo XX. En este pensamiento simbólico el mito tiene un importante papel, y, por tanto, el psicoanálisis también va a ocuparse de él, aunque no con tanta dedicación como la antropología o la historia de las religiones. Al fin y al cabo, se trata, a pesar de las posibles concomitancias, de dominios diferentes que estudian realidades diferentes. Al psicoanálisis le interesa sobre todo la supervivencia de los modos de pensamiento arcaicos en la psicología profunda del hombre, mientras que la antropología se ocupa de la vigencia de ese pensamiento en la vida de los pueblos primitivos. Pero hay una cosa que reconocen tanto unos como otros y que abre una vía de colaboración entre ambas disciplinas: la semejanza entre el funcionamiento de la mente primitiva y el inconsciente. El propio Freud habla de esta semejanza en el siguiente pasaje de *Tótem y tabú*:

“(...) la vida psíquica de estos pueblos [los llamados salvajes y semisalvajes] adquiere para nosotros un interés particular cuando vemos en ella una fase anterior, bien conservada, de nuestro propio desarrollo (...). Estableciendo una comparación entre la psicología de los pueblos primitivos (...) y la psicología de un neurótico tal y como surge de las investigaciones psicoanalíticas, descubriremos entre ambas numerosos rasgos comunes y nos será posible ver a una nueva luz lo que de ellas nos es ya conocido”¹⁰⁵.

Esta idea del funcionamiento paralelo de la vida psíquica primitiva y el inconsciente del hombre la desarrolla y explica Freud en varias ocasiones.

En un apéndice de *La interpretación de los sueños* titulado “El sueño y el mito”¹⁰⁶, se trata precisamente del paralelismo entre el sueño y los mitos. En estos últimos aparecería, según Freud, una serie de mecanismos que el estudio del sueño ha revelado, como “la condensación, el desplazamiento de los afectos, la personificación de impulsos psíquicos y su disociación o multiplicación y, por último, la estratificación”¹⁰⁷. Esta coincidencia no lleva al psicoanalista vienes a hacer una simple comparación entre mitos y sueños. Él da un paso más y afirma que los mitos son “residuos deformados de fantasías optativas de naciones enteras” y “sueños seculares de la joven humanidad”¹⁰⁸. Por lo tanto, un mito vendría a cumplir, en los pueblos primitivos, la misma función que los sueños en la psique humana.

Pero donde mejor explica Freud las coincidencias entre la psique humana y la mente primitiva – y, en consecuencia, donde mejor se ven los frutos de una colaboración entre la antropología y el psicoanálisis – es en la ya citada *Tótem y tabú*, y, sobre todo, en la primera parte (“El horror al incesto”) y en la cuarta (“El retorno infantil del totemismo”). Lo que vemos en esta obra es que la mente infantil se comporta ante el padre como los pueblos primitivos ante el tótem. A través de todo el libro, el padre (y su predecesor, el padre original de los mitos primitivos) aparece como una combinación de todas las características positivas atribuidas a los padres de los casos freudianos y, al mismo tiempo, como un ser terrible, amenazador y opresor. Veámoslo en el siguiente párrafo:

¹⁰⁵ FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1999 (edición original: 1967), págs. 7-8.

¹⁰⁶ FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (III)*, cit., págs. 118-135.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 128.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 128.

“El psicoanálisis nos ha revelado que el animal totémico es, en realidad, una sustitución del padre, hecho con el que se armoniza la contradicción de que estando prohibida su muerte en época normal, se celebre como una fiesta su sacrificio, y que después de matarlo se lamente y llore su muerte. La actitud afectiva ambivalente, que aún hoy en día caracteriza el complejo paterno en nuestros niños, y perdura muchas veces en la vida adulta, se extendería, pues, también, al animal totémico, considerado como una sustitución del padre”¹⁰⁹.

En las páginas finales de *Tótem y tabú*, Freud insiste en la importancia de dicho “complejo paterno” y lo señala como origen de la sociedad, la moral y el arte, y sugiere igualmente que está en el origen de la ambivalencia manifestada hacia las instituciones culturales¹¹⁰.

Con todas estas ideas se puede estar de acuerdo o no, pueden considerarse acertadas o tremendamente peregrinas y exageradas. Pero no es eso lo que nos interesa en estos momentos; nuestro objetivo no es juzgar la validez de las ideas de Freud, sino llamar la atención sobre una determinada concepción sobre el mito y las formas simbólicas.

Lo importante de las ideas de Freud es el hecho de que señale en la psique la existencia de comportamientos similares a los de los pueblos primitivos, pues ello demuestra que el mito no es algo muerto y arcaico. Muy al contrario, las formas míticas sobreviven, aunque sea de manera escondida y haya que buscarlas tras un análisis, tras una suerte de arqueología del inconsciente.

Así, tras la lectura de la obra de Freud se deduce que tanto el inconsciente humano como las formas de pensamiento primitivo se rigen por procedimientos míticos y simbólicos. La diferencia estriba en que en el primer caso esos procedimientos están sólo implícitos, se dan a nivel individual y hay que descubrirlos con un análisis, mientras que en el segundo condicionan toda la visión del mundo y se muestran explícitamente. Aquí hablamos de vigencia y allí de supervivencia.

El paralelismo entre el pensamiento primitivo y el inconsciente es señalado asimismo por Jung. En *Símbolos de transformación* afirma que “la época que creó los mitos pensaba de la misma manera que hoy lo hace el sueño” y que “el mito (...) es un importante residuo de la vida primitiva”¹¹¹. El mito, dentro de la teoría de Jung, es una expresión de los arquetipos del inconsciente colectivo. Recordemos que para este autor el inconsciente colectivo no es de naturaleza individual sino universal y que “constituye un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”¹¹².

El psicoanalista suizo llega a esta conclusión a través del estudio de los sueños. Afirma que, en principio, el sueño es de naturaleza esencialmente individual, pero sólo hasta que en él se introduce algún elemento mítico y entonces alcanza dimensiones mitológicas¹¹³. En ese caso, asistimos a un desplazamiento sobre el plano mítico:

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*, cit., pág. 166.

¹¹⁰ Este complejo paterno incluiría el archiconocido “complejo de Edipo”, aunque tanto éste como aquél son bastantes más complejos de lo que la conciencia popular ha asimilado. Como dice Durand, “les conceptions de Freud sont passés dans le langage commun, ont pénétré les horizons des comportements (...)” (*Mythes et sociétés*, París, PUF, 1996), y sin duda al hacerlo se simplifican. Para una buena visión panorámica del complejo de Edipo, con sus diferentes etapas de elaboración, vid. BENNETT, Simon y BLASS, Rachel B., “Desarrollo y vicisitudes de las ideas de Freud sobre el complejo de Edipo”, en *Guía de Freud*, ed. Jerome Neu, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

¹¹¹ JUNG, C.G., *Símbolos de transformación*, cit., pág. 49.

¹¹² JUNG, C.G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, cit., pág. 10.

¹¹³ JUNG, C.G., *Los complejos y el inconsciente*, cit., pág. 369.

“Aparece un elemento nuevo, inexplicable para el sujeto del sueño, que se encuentra de pronto trasladado a un mundo de hadas. El sueño se abre sobre un horizonte más vasto y depende de capas más profundas del psiquismo. Un destino individual (...) se encuentra ensanchado hasta las proporciones de un problema mitológico y de un descripción mítica”¹¹⁴.

Así, pues, las quimeras y los monstruos que aparecen en los sueños son “la fuente de toda mitología”¹¹⁵. Ésta no tiene una procedencia exterior, sino interior, pues responden a necesidades del alma humana.

A veces, cuenta Jung, el más vulgar de los individuos tiene un sueño que contiene representaciones que no proceden de su experiencia personal y que, en cambio, sí se encuentran en mitos o textos antiguos de los que el sujeto del sueño no había tenido nunca conocimiento. Eso no impide, sin embargo, que “estas representaciones estuvieran impresas en él, dado que son inherentes a todo el género humano: no hay tribu, raza o pueblo en que no se pueda señalar su presencia”¹¹⁶. Nos encontramos aquí ante manifestaciones propias del inconsciente colectivo, que es innato en nosotros y no individual y que “lleva en sí las huellas de su lenta y constante edificación, que se ha extendido a lo largo de millones de años”¹¹⁷. La aparición de elementos míticos en el sueño tiene su origen en ese “edificio inmemorial de cimientos milenarios”¹¹⁸ que es el inconsciente colectivo. Los contenidos de ese inconsciente colectivo son los arquetipos, y, entre las expresiones más destacadas de éstos, está el mito.

El mito, al igual que el sueño, no es el resultado de una transferencia directa de las imágenes arquetípicas, sino más bien de un proceso de individualización y de cierta racionalización. El concepto de arquetipo “sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna y representan un dato psíquico todavía inmediato”¹¹⁹. El arquetipo representa un contenido inconsciente, pero “al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia en que surge”¹²⁰, ya sea a través del mito o del sueño. De ahí que existan varios mitos y varios sueños que, siendo en la superficie diferentes, vienen a responder al mismo problema. Es fácil ver esto si pensamos en cómo los mitos y los dioses de culturas alejadas coinciden en lo fundamental; sucede porque son encarnaciones o individualizaciones de un mismo arquetipo primario. Así, pues, los mitos son, dentro de la psicología de las profundidades de Jung, “manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma humana (...)”, como muy bien se explica en el fragmento que incluimos a continuación:

“Todos los procesos naturales convertidos en mitos (...) no son sino (...) expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejado en los sucesos naturales”¹²¹.

Estas ideas del mito como proyección de los contenidos de los arquetipos colectivos sobre la realidad se hacen mucho más evidentes tras la lectura de un libro no demasiado

¹¹⁴ *Ibíd.*, págs. 369-370.

¹¹⁵ *Ibíd.*, pág. 379.

¹¹⁶ *Ibíd.*, págs. 389-390.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pág. 390.

¹¹⁸ *Ibíd.*, pág. 390.

¹¹⁹ JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, cit., pág. 11.

¹²⁰ *Ibíd.*, pág. 11.

¹²¹ *Ibíd.*, pág. 12.

conocido de Jung, *Un mythe moderne*, consagrado a los platillos volantes. En él habla de éstos en tanto rumores visionarios que poseen una causa psíquica universal:

“Si semblables récits se retrouvent presque en tous lieux, il faut bien supposer que par tout doit exister une motivation correspondante (...). Leur existence est engendrée par une *matrice émotionnelle* partout présente, et, dans le cas qui nous occupe, par une constellation psychologique universellement répandue. L’origine de telles rumeurs est une *tension affective* issue d’une situation de détresse collective, d’une nécessité vitale de l’âme (...)”¹²².

En el caso concreto del mito moderno de los platillos volantes, Jung atribuye su aparición a dos causas: la proyección de la posibilidad de hacer viajes interplanetarios y el sentimiento de inseguridad y cautela tras acontecimientos como las bombas atómicas y la Guerra Mundial. No son motivos estrictamente racionales, pero sí más profundos. Por lo tanto, los platillos volantes deben ser considerados como símbolos que expresan de una manera imaginaria una idea que no ha sido pensada conscientemente¹²³.

El mito es, pues, producto de la proyección de lo inconsciente y lo irracional sobre la realidad:

“(...) le mythe est essentiellement un produit de l’archetype, donc un symbole inconscient qui exige une interprétation psychologique. Pour le primitif, n’importe quel objet, une boîte de conserves vide par exemple, peut prendre une valeur de fétiche; et à cet effet n’est nullement propre à la boîte de conserves; il constitue bien d’avantage un phénomène psychique”¹²⁴.

2.2.3.2. De la mitocrítica al mitoanálisis.

A Gilbert Durand le corresponde el mérito de haber creado un método de análisis de las ciencias humanas basado en el mito, pero también el de haber sabido integrar y relacionar, en *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, el mito, el símbolo y el arquetipo en una estructura que sirve para explicar la relación existente entre ellos. De esta manera, se esclarecen los diversos niveles en que el imaginario se manifiesta. Uno de estos niveles es el mito, que resulta de la prolongación de los esquemas, los arquetipos y los simples símbolos. Es definido por Durand de la siguiente manera:

“Entendemos por mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas (...)”¹²⁵.

Durand, por lo tanto, marca una diferencia esencial entre el mito, el símbolo y el arquetipo, poniendo de manifiesto lo que en Jung sólo estaba implícito. El mito y el símbolo tendrían en común, respecto al arquetipo y el esquema, el ser sustantivos, concretos y

¹²² JUNG, C.G., *Un mythe moderne*, cit., pág. 43.

¹²³ *Ibíd.*, pág. 56.

¹²⁴ *Ibíd.*, pág. 65.

¹²⁵ DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981 (edición original: 1979).

variables; pero, a su vez, el mito se diferencia del símbolo en que constituye un sistema dinámico y complejo. El símbolo estaría “en la vía del sustantivo, del hombre, a veces incluso del nombre propio” y “tiende a devenir en simple signo”, mientras que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, o (...) el relato histórico y legendario”¹²⁶.

Así, pues, el mito queda definido en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* como una manifestación del imaginario del hombre constituida en forma de relato, que agrupa dinámicamente varios símbolos y resulta de la concreción de esquemas y arquetipos.

Pero será a partir de su estudio *De la mitocrítica al mitoanálisis* cuando Durand se ocupe más en concreto del mito y avance en su estudio y valoración. En esta obra, Durand da una definición del mito que, según él mismo reconoce, se basa en la convergencia de los trabajos de Eliade, Corbin, Dumézil, Levi-Strauss y Jung:

“El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias (...) y en el que se invierte necesariamente una creencia llamada pregnancia simbólica (...)”¹²⁷.

El mito tiene, pues, una dimensión narrativa y otra religiosa y visionaria. Es también una manera de explicar lo inexplicable del mundo y de la existencia:

“(...) el aparato dilemático del metalenguaje mítico se aplica con predilección a aquellas grandes cuestiones a las que la ciencia positivista no puede contestar y que Kant ya había clasificado entre las respuestas “antinómicas”: ¿qué es de nosotros después de la muerte? ¿de dónde venimos? ¿por qué el mundo?(...)”¹²⁸.

En suma, el mito se constituye como “un condensado de diferencias irreductible por cualquier otro sistema de logos”¹²⁹.

Hasta aquí, las propuestas de Durand sobre el mito no representan una gran novedad; como él mismo reconoce, son el resultado de la convergencia de los trabajos de otros.

La gran aportación de Durand reside en el hecho de proponer una explicación de los comportamientos humanos basada en el mito, de utilizar el mito como instrumento de análisis para explicar la historia, el arte o la sociedad. Es eso lo que propone en *De la mitocrítica al mitoanálisis* y lo que luego desarrolla en obras posteriores como *Champs de l'imaginaire* (1997), *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés* (1996), *Beaux-arts et archétypes: la religion de l'art* (1989).

Para Durand, es el mito el que “de alguna manera distribuye los papeles de la historia y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de un siglo, de una época de la vida”¹³⁰. De esta idea central nacen la mitocrítica y el mitoanálisis, que Durand aplica a dos dominios diferentes: el análisis de las manifestaciones artísticas y literarias, como vemos sobre todo en *De la mitocrítica al mitoanálisis*, y el estudio de las sociedades, según se pone de manifiesto en su más reciente *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*¹³¹.

¹²⁶ *Ibíd.*, pág. 56.

¹²⁷ DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, cit., pág. 36.

¹²⁸ *Ibíd.*, pág. 37.

¹²⁹ *Ibíd.*, pág. 30.

¹³⁰ *Ibíd.*, pág. 32.

¹³¹ París, PUF, 1996.

El primer ámbito “evidencia, en un autor, en la obra de una época y un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas”¹³². Una buena muestra de ello lo tenemos en la ya citada *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Son especialmente interesantes el quinto capítulo – “De la psicocrítica a la mitocrítica: el viaje y la habitación en la obra de Xavier de Maistre” –, en tanto que demuestra cómo la mitocrítica parte de la psicocrítica para superar lo personal por la vía de lo universal; el sexto – “Realismo y resistencia del mito: *Lucien Leuwen*” – y el séptimo – “Perennidad y resistencia del mito: Henry Brûlard y Egipto” –. Todos ellos muestran cómo funciona el método de Durand¹³³. No obstante, conviene también fijarse en la conclusión, pues en ella sistematiza el autor las ideas que ha ido explicando y poniendo en práctica a lo largo del libro. En estas páginas finales, se afirma que la mitocrítica consiste en buscar “el universo mítico que emerge de la lectura de una obra determinada”¹³⁴, búsqueda que se lleva a cabo mediante una aproximación a la obra en tres tiempos: la determinación de los motivos redundantes; el análisis de las combinaciones de situaciones y personajes; y la localización del mito¹³⁵. De esta forma, se podrá ver que hay un número limitado de mitos y de reinversiones míticas constantes y repetidas en la historia de la cultura¹³⁶.

El segundo ámbito, el del mitoanálisis sociológico, intenta “delimitar los grandes mitos directores de los momentos históricos y de los tipos de grupos y realidades sociales”¹³⁷. Se trata de un mitoanálisis porque “con frecuencia las instancias míticas están latentes y difusas en una sociedad”¹³⁸ y corresponde a dicho análisis el explicarlas y desmenuzarlas. Este método es desarrollado con más detalle en *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, como ya dijimos, y también en algunos de los textos incluidos en *Champs de l’imaginaire*.

Resulta evidente en ambos casos que lo que Durand defiende al fin y la cabo es la validez de una mitodología, es decir, de un método de estudio para las ciencias humanas basado en el mito y que consista en ver cómo las formas míticas rigen el funcionamiento de las sociedades y de las obras literarias. Esto supone reconocer, como ya hacía el psicoanálisis, que el mito está vivo de forma latente en cualquier época y que sólo hace falta emprender un trabajo de arqueólogo para encontrarlo. Por lo tanto, el mito conserva, en esta mitodología de Durand, su valor narrativo y trascendente, pues sirve para explicar el mundo y es la encarnación de arquetipos, de las pulsiones primarias del ser humano o de la sociedad.

2.2.3.3. Conclusiones.

Hemos visto, pues, que tanto el psicoanálisis como la mitodología de Durand suponen una búsqueda de la pervivencia y la vigencia del mito en el hombre contemporáneo, aunque por vías y por motivos diferentes.

Al psicoanálisis le interesa ver cómo la psicología del hombre conserva, en el inconsciente, ciertos trazos del pensamiento mítico. Al método de Durand, cómo el mito sirve para explicar las todas las manifestaciones del ser humano, pues éstas no son sino

¹³² *De la mitocrítica al mito análisis*, cit., pág. 347.

¹³³ Además de estos ejemplos del propio Durand, lo cierto es que en los últimos años han proliferado en Francia los volúmenes de artículos y estudios basados en esta metodología y consagrados en su mayoría a encontrar la dominante mítica de un autor o un periodo o a seguir las metamorfosis de un mito en un período de la historia.

¹³⁴ *De la mitocrítica al mitoanálisis*, cit., pág. 342.

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 343.

¹³⁶ *Ibíd.*, págs. 343-344.

¹³⁷ *Ibíd.*, pág. 350.

¹³⁸ *Ibíd.*, pág. 350.

reelaboraciones y reconversiones de una serie limitada de mitos. Pero, en ambos casos, el mito funciona a modo de hermenéutica.

2.2.4. La vigencia implícita del mito (2): el mito en las sociedades contemporáneas.

2.2.4.1. ¿Un mito contemporáneo?

Si hay una vigencia del mito en la actualidad, si es que todavía existe y tiene un sentido en las sociedades contemporáneas, su sentido ha debido cambiar necesariamente con respecto a los pueblos primitivos o a la Época Clásica. En primer lugar, porque la sociedad se ha vuelto laica y el mito también, pero también porque, a pesar de que pueda detectarse cierta supervivencia del mito en los comportamientos del hombre de hoy, nuestro pensamiento ya no es enteramente mítico y nuestra comprensión del mundo no depende en exclusiva de él.

Hoy en día, cuando se usa la palabra mito para designar un aspecto de la realidad que nos rodea, suele hacerse, como indicábamos al principio, para hablar de algo que se opone a lo verdadero, para sancionar una deformación, una falsedad. Expresiones tan corrientes como “eso es un mito” – dicha para insistir en que no se trata de algo verdadero – revelan este sentido. De otro lado, también se utiliza el término mito para referirse a una persona que ha superado la realidad, que ha hecho algo tan importante u original o ha creado una imagen tan particular y fuerte en torno a ella que está más allá de lo real. Por ejemplo, ¿por qué se dice de Marilyn Monroe o de Greta Garbo que son mitos del cine y no sólo actrices? ¿Qué hay en ciertos deportistas, como Pelé o Nadia Comanecchi, que provoca su ascensión a la categoría de mitos deportivos? ¿Y en María Callas? En todos ellos existe algo que supera su propio aspecto personal, algo que los distingue y los consagra en un olimpo contemporáneo, por encima de otros actores, otros deportistas u otros cantantes. Esa superioridad puede deberse a sus hazañas, a que encarnaron mejor que nadie una imagen arquetípica o a la combinación entre ambas cosas y un destino trágico. Las causas dan igual: lo que importa es su significación dentro de una sociedad y una época histórica concreta.

Así, pues, en el mito tal y como hoy sobrevive hay dos aspectos que llaman la atención: la superioridad respecto a la realidad y la falsedad. Ambos se encuentran bastante relacionados, pues en el mito siempre hay algo de mentira, algo que, como ya decíamos más atrás, le hace estar más allá de la realidad manteniendo las raíces en ella. El mito de Marilyn Monroe no es la propia Marilyn Monroe, ni el mito de la justicia es la propia justicia. Hay, como dice Ignacio Gómez de Liaño, una suerte de “mentira social en todo esto”¹³⁹.

Sin embargo, nos parece necesario encontrar un término para referirse al funcionamiento del mito contemporáneo que sea menos peyorativo que mentira o falsedad y menos reductor que idealización. Quizás sean preferibles términos como desfiguración o deformación – usados, como vimos, en el *DRAE* y el *María Moliner*, respectivamente –, pues dan a entender que la realidad se modifica y que de ella surge el mito sin añadir ningún matiz negativo.

Por otra parte, deformación es también uno de los términos que usa Roland Barthes en su libro *Mythologies*¹⁴⁰, uno de los primeros que analizó el mito desde una perspectiva estrictamente contemporánea, sin basarse en los pueblos primitivos o el rastreo del inconsciente. La teoría de Barthes sobre el mito cuenta, a pesar de algunos excesos y limitaciones que también señalaremos, con dos ventajas que la hacen muy valiosa y útil para nuestro cometido. La primera, tratarse de una sistematización del funcionamiento y la

¹³⁹ GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *La mentira social*, Madrid, Tecnos, 1989, pág. 105.

¹⁴⁰ París, Seuil, 1970 (edición original: 1957).

estructura de los mitos de la sociedad contemporánea. La segunda, superar la idea de que el mito es falsedad o idealización y dar cuenta, por tanto, más certeramente de su complejidad. Además, el libro no es sólo una explicación del funcionamiento del mito hoy; eso lo hace Barthes en la segunda parte, titulada “Le mythe aujourd’hui”. La primera consta de una serie de textos, escritos entre 1954 y 1956, que analizan los mitos de la vida cotidiana francesa de los años cincuenta. Así podemos no sólo conocer la estructura abstracta y el funcionamiento de los mitos, sino también su encarnación en casos concretos.

2.2.4.2. Las mitologías de Roland Barthes.

Roland Barthes considera que el mito es un lenguaje, un modo de significación, un mensaje o un sistema de comunicación¹⁴¹. Todo esto contrasta con las visiones sobre el mito que hemos expuesto durante este apartado, pero, desde luego, no con el resto de las aportaciones de Barthes. Y aún extrañará menos si se piensa que lo único que desea analizar Barthes es el modo de significación del mito y su funcionamiento, nada más:

“(…) le mythe ne se définit pas par l’objet de son message, mais par la façon dont il le profère: il y a des limites formelles au mythe, il n’y en a pas de substantielles”¹⁴².

Este punto de vista de Barthes posee un gran interés, ya que al hablar de la estructura formal del mito no lo hace depender de razones ulteriores y puede abrirse a más dominios que el religioso o ritual. Porque, además, no hay nada en la sustancia del mito, según Barthes, que determine su existencia. No hay cosas que puedan convertirse en mitos y otras que no:

“Tout peut donc être mythe? Oui, je le crois, car l’univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d’une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l’appropriation de la société, car aucune loi (...) n’interdit de parler des choses”¹⁴³.

Para Barthes, no hay objetos más sugestivos que otros, o más tendentes a convertirse en mitos. Todo puede serlo por que no hay mitos eternos, sino elegidos por la historia:

“(…) c’est elle [l’histoire humaine] seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu’un fondement historique choisie par l’histoire: il ne saurait surgir de la “nature” des choses”¹⁴⁴.

Tenemos, pues, una concepción particular del mito, basada en dos puntos fundamentales. En primer lugar, el mito es algo que en un determinado momento dado pasa a convertirse en mito. Pero, ¿qué es (o qué puede ser) eso que se transforma? Como ya hemos dicho, el mito es un lenguaje, un modo de significación:

¹⁴¹ *Ibíd.*, págs. 181-182.

¹⁴² *Ibíd.*, pág. 182.

¹⁴³ *Ibíd.*, págs. 181-182.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 182.

“Cette parole est un message (...); elle peut être formée d’écritures ou de représentations: le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut devenir support à la parole mythique. Le mythe ne peut se définir ni par son objet ni par sa matière, car n’importe quelle matière peut être dotée de signification”¹⁴⁵.

Si el mito es, por tanto, un modo especial de significación que poseen ciertos objetos, hay que explicar ese modo especial de significación para ver en qué consiste un mito.

Partimos de la base de que cualquier signo puede convertirse en mito, y esto sucede porque se le adosa un significado que en cierto modo lo modifica y le da otra dimensión. El desafío ahora radica en saber dónde tiene lugar esta adición.

En principio, cualquier signo, ya sea éste una novela, un cuadro o una canción, posee su significante y su significado. Esto es constante. El nacimiento de un mito implica la aparición de un nuevo significado. Pero, ¿dónde exactamente? ¿Qué queda del signo, con su significado y su significante anteriores? ¿Pierde del todo sus cualidades significativas anteriores? Por supuesto que no, pero sí es cierto que pasan a un segundo plano. Porque ahora ese signo en su totalidad, con su significante y su significado, se convierte en significante del nuevo significado, es decir, del significado mítico. No es que al significante del signo en sí se le añada un nuevo significado; es el signo en su conjunto el que pasa a ser el significante del mito. En suma, el signo se convierte en mito sin por ello dejar de ser el signo que ya era.

En la terminología usada por Barthes, el signo que se transforma en mito – con su significante y su significado, como venimos diciendo – pasa a ser llamado forma (*forme*); el nuevo significado – el mítico –, concepto (*concept*); y todo ello junto conforma la significación mítica (*signification*), es decir, el mito. Al antiguo signo, por su parte, se le llama ahora sentido (*sens*)¹⁴⁶.

Explicemos un ejemplo dado por el propio Barthes¹⁴⁷: la fotografía de un joven negro vestido con el uniforme francés que hace el saludo militar a la bandera gala. Éste es, para Barthes, el sentido de la imagen. Sobre esta imagen, aparece un nuevo significado: se convierte en una imagen mítica del imperialismo y el colonialismo de Francia. Esta transformación no supone que la fotografía deje de ser “un joven negro que saluda a una bandera”, pero sí que hay un nuevo significado que lleva esa imagen más allá de lo anecdótico.

Otro ejemplo valioso que puede servirnos para explicar mejor este fenómeno lo vamos a tomar de Mircea Eliade. Se trata del mito, ya comentado, del paraíso terrestre nacido a partir del paraíso oceánico¹⁴⁸. Imaginemos una imagen de ese paraíso oceánico; por ejemplo, de la Polinesia o Nueva Caledonia. En principio, esa imagen tiene una localización y un significado muy concreto: es la imagen de un isla del Pacífico, con una vegetación, una fauna y un clima característicos. Pero, desde el punto de vista del significado mítico, ya no importan las condiciones ambientales o la situación geográficas en sí mismas; importan sólo en la medida en que componen el concepto del mito: la imagen del paraíso terrestre.

Así, pues, el mito se crea, según Barthes, a partir de una modificación de significado a partir de un objeto significante cualquiera. Una modificación a la que el autor se refiere como empobrecimiento y, con más frecuencia, como deformación (“la fonction du mythe est de déformer, non de faire disparaître”; “le concept déforme mais n’abolit pas le sens”¹⁴⁹).

¹⁴⁵ Ibid., pág. 182.

¹⁴⁶ Ibid., págs. 187-190.

¹⁴⁷ Ibid., pág. 189.

¹⁴⁸ ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, cit., págs. 11-12.

¹⁴⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, pág. 194-195.

Toda esta terminología usada por Barthes puede parecer demasiado abstracta, demasiado formalista, y puede llegar a complicar la comprensión de una realidad que no lo es tanto. Lo más importante, lo que se debe retener sobre todo, es la idea de deformación y de empobrecimiento. El mito implica una deformación porque, de hecho, desfigura y modifica un signo creando un nuevo significado; y es empobrecimiento de sentido porque elige uno entre todos los posibles valores del objeto al mitificarlo y, en cierto modo, lo cierra. El objeto no pierde la posibilidad de adquirir otros significados, pero dentro del lenguaje mítico ya ha sido consagrado con ese valor.

Asimismo, otro concepto de Barthes sobre el mito que hay que tener en cuenta es el de motivación: “La signification mythique, elle, n’est pas complètement arbitraire, elle est toujours en partie motivée, contient fatalement une part d’analogie”¹⁵⁰.

La motivación implica dos cosas: que el hecho de que algo se convierta en un mito en un determinado momento de la historia está motivado por las propias características del objeto, de un lado, y de las características de la época, de otro; y que la creación de mitos, el que algo se convierta en mito, no responde a causas naturales sino a la influencia de los condicionantes históricos o sociales sobre ese objeto. Como dice el propio Barthes, no hay mito sin forma motivada:

“La motivation (...) n’est pas naturelle: c’est l’histoire qui fournit à la forme ses analogies (...) [et elle] est choisie parmi des autres possibles: je puis donner à l’impérialisme français bien d’autres signifiants que le salut militaire d’un nègre”¹⁵¹.

No hay, por tanto, como dice Barthes en otra parte de *Mythologies*, objetos más propensos a convertirse en mitos, sino motivaciones más o menos fuertes y, en definitiva, coincidencia entre unas circunstancias dadas y las características de un signo concreto. Si lo que pide una época desde el punto de vista mítico lo cumple un signo, entonces asistimos al nacimiento de un mito.

Así, el mito en las sociedades contemporáneas, tal y como lo define Barthes, consiste en una deformación, en la adquisición de un nuevo significado por parte de un signo cualquiera en un momento dado. Se caracteriza por su funcionamiento interno, por su estructura significativa, y no por su contenido o su función. Pierde, por tanto, su carácter religioso, revelador y narrativo. Se hace laico, pero no por ello deja de tener una función en la sociedad; como muy bien demuestra Barthes en la primera parte de su libro, los mitos son elementos que conforman el imaginario colectivo de una sociedad, en su caso la de la Francia de los años cincuenta.

2.2.4.3. Otras aportaciones de interés.

Aparte del trabajo sistematizador de Barthes, hay bastantes aproximaciones a la idea del mito en las sociedades contemporáneas y, sobre todo, en nuestro mundo, dominado por los medios de masas y la sobrecarga de información. Sería imposible dar cuenta de todas ellas y, en cualquier caso, a veces se trata de aportaciones que se limitan a formular de nuevo y resumir las ideas de otros. Por eso nos centraremos en aquellas que revisten mayor interés y que pueden aportar alguna idea relevante a nuestra exposición.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 199.

¹⁵¹ *Ibíd.*, pág. 200.

La primera de ellas se encuadra dentro del dominio de la mitocrítica, pero la comentaremos aquí en tanto que plantea una serie de cuestiones importantes sobre el mito hoy. Se trata de la introducción que hace Pierre Brunel al ya citado *Dictionnaire des mythes littéraires*. En ella intenta Brunel llegar a una definición del mito literario y ver en qué se diferencia de lo que él llama “mythe ethno-religieux”¹⁵². Brunel afirma que, en principio, hay algunas características de éste que el mito literario conserva, pero que, en cambio, hay otras que resultan definitivamente desplazadas. Entre estas últimas figuran su carácter fundador y su condición de creencia y hecho verdadero; entre las primeras, “la saturation symbolique, l’organisation serrée et (...) l’éclairage métaphysique”¹⁵³. Sin embargo, Brunel da un paso más en la definición del mito literario y aporta un conjunto de ideas muy interesantes para nuestro estudio.

En primer lugar, habla de “mythes littéraires nouveau-nés” y de “mythes deux fois littéraires”¹⁵⁴, e incluye entre ellos algunos relatos prestigiosos que ha creado el Occidente moderno, como Tristán e Isolda. Esto supone un avance importante, pues significa abrir considerablemente el ámbito de estudio del mito literario:

“(…) le mythe littéraire ne se réduit pas à la survie du mythe ethno-religieux en littérature. Si les reprises des récits d’origine mythique consacrées dans le panthéon occidental occupent une large place dans le corpus considéré (...), d’autres ensembles méritent d’être considérés par celui qui traite des mythes littéraires (...)”¹⁵⁵.

Esto significa, en definitiva, aceptar que las sociedades modernas crean también sus mitos y que la mitocrítica puede ser, además de un análisis de recurrencias y metamorfosis míticas, una búsqueda y un análisis de esos nuevos mitos.

Por otro lado, una segunda aportación interesante de Brunel es la aceptación como mitos de lo que él llama “images-forces”, como el progreso, la raza y la máquina, capaces de ejercer una fascinación colectiva comparable a la de los mitos primitivos, y también de algunos personajes históricos, entre los que cita a Napoleón y a César. De este modo, su definición primera de mito – “ilustración symbolique et fascinante d’une situation humaine exemplaires pour telle ou telle collectivité (...)”¹⁵⁶ – se amplía considerablemente y se matiza con las reflexiones con que finaliza su argumentación:

“C’est parfois dans la conscience commun que se produit la ‘mythification’, et la littérature l’enregistre. Mais c’est parfois aussi la littérature qui en a l’initiative. D’où cette nouvelle catégorie de mythes littéraires tout ce que la littérature a transformé en mythe (...)”¹⁵⁷.

Regresaremos a estas ideas cuando nos centremos ya de lleno en el mito artístico. Baste por ahora citar algún libro interesante que sigue esta orientación, como *Mythopoiesis: Literatura, totalidad, ideología*¹⁵⁸ o *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, de Maurice Molho¹⁵⁹. Al primero volveremos más adelante, pero del segundo vamos a extraer una idea que nos va a dar pie a exponer otro problema referente al mito hoy en día.

¹⁵² BRUNEL, Pierre (ed), *Dictionnaire des mythes littéraires*, cit., pág. 11.

¹⁵³ *Ibíd.*, pág. 12.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 14.

¹⁵⁸ RESINA, Joan Ramón (ed.), *Mythopoiesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992.

¹⁵⁹ MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

Dice Maurice Molho que “nuestra civilización ha perdido la facultad de crear mitos si no es a través del arte”¹⁶⁰. Algo similar sostiene José María Mardones cuando afirma que los mitos creados por el cine y la televisión “liquidan el imaginario por exceso de banalidad”, lo cual coloca al mito en una situación de peligro de muerte, ya que nuestra época está llena de “mitologías que no acaban de enraizarse y devenir los mitos donadores de sentido”. Y por eso “tenemos la sensación de una ‘ausencia de mitos’ y de ingente remitologización”¹⁶¹. Estas afirmaciones transmiten una concepción un tanto reductora y limitada del mito, concepción que ya supo poner de manifiesto Umberto Eco en un capítulo, titulado “El mito de Superman”, de *Apocalípticos e integrados*:

“(…) cuando se habla de ‘desmitificación’ con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado (...)”¹⁶².

Eco, por tanto, no cree que estemos en una época de desmitificación o de empobrecimiento mítico, sino más bien al contrario:

“En una sociedad de masas de la época de la civilización industrial, observamos un proceso de mitificación parecido al de las sociedades primitivas y que actúa, especialmente en sus inicios, según la misma mecánica mitopoyética que utiliza el poeta moderno. Se trata de la identificación privada y subjetiva, en su origen, entre un objeto o una imagen y una suma de finalidad, ya consciente ya inconsciente, de forma que se realice una unidad entre imágenes y aspiraciones (...)”¹⁶³.

Esta tendencia a la mitificación de la sociedad contemporánea, que coincide muy mucho con las ideas de Barthes, la ve Eco muy clara en la producción de los *mass media* y muy especialmente en la industria de los tebeos; de hecho, el semiólogo italiano analiza a continuación el poder del mito de Superman, como ya hemos dicho.

Sin embargo, Umberto Eco no ha sido el único que ha estudiado cómo ciertas producciones de los *mass media* encarnan valores arquetípicos que acaban por convertirlas en mitos contemporáneos. Este fenómeno ha sido particularmente estudiado en el mundo del cine, quizás donde la palabra *mito*, para referirse al *star-system* hollywoodiense, ha tenido una mayor fortuna¹⁶⁴. No es extraño. Como indica Francisco Gabriel Martín en su artículo “La mitología cinematográfica como mitología contemporánea”, “al igual que los grandes dioses antiguos se metamorfoseaban en dioses/héroes de salvación, las estrellas se convierten en nuevos mediadores entre el mundo fantástico de los sueños y la vida terrenal”¹⁶⁵. El mito

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pág. IX.

¹⁶¹ MARDONES, José María, *El retorno del mito*, Madrid, Síntesis, 2000, pág. 174.

¹⁶² ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, cit., pág. 219.

¹⁶³ *Ibíd.*, pág. 221.

¹⁶⁴ La bibliografía a este respecto es bastante abundante, pero hay dos libros particularmente interesantes de Román Gubern: *El cine, espejo de fantasmas* (Madrid, Temas de hoy, 1992) y *Máscaras de la ficción* (Barcelona, Anagrama, 2002). En el primero de ellos analiza cómo ciertos personajes cinematográficos (Thelma y Louise, Rambo) encarnan arquetipos colectivos durante los años ochenta y principios de los noventa; en el segundo, extiende este análisis a los personajes míticos más emblemáticos generados por la cultura occidental en los últimos dos siglos (como Lolita, Carmen, Frankenstein, Alicia, Indiana Jones, Barbarella o Drácula), e incluso habla, en el prólogo, “La floresta mitogénica”, de cómo estos personajes se corresponden con arquetipos.

¹⁶⁵ GABRIEL MARTÍN, Fernando, “La mitología cinematográfica como mitología contemporánea”, en DÍEZ DE VELASCO y MARTÍNEZ DE TEJERA (eds.), *Realidad y mito*, Madrid/La Laguna, Ediciones Clásicas/Universidad de La Laguna, 1997, págs. 240-251; pág. 241.

de la estrella, en definitiva, es “el proceso de divinización que sufre el actor de cine y que le convierte en ídolo de masas”¹⁶⁶.

Éste es un fenómeno bastante conocido y la bibliografía es abundante. Aquí destacaremos un libro del sociólogo Ignacio Gómez de Liaño llamado *La mentira social*, pues en él se lleva a cabo un repaso muy completo de los mitos y su función en nuestra sociedad, que incluye el cómic, la política, el cine, la publicidad; en definitiva, un repaso de lo que él, siguiendo a Juan Cueto, llama “mitologías de la modernidad”, en las que se incluyen ideas tan diversas como la fama, la eterna juventud, la velocidad, la novedad, la alimentación sana, los paraísos perdidos, la evasión etc.¹⁶⁷. Los mitos son, para Gómez de Liaño, “respuestas utilitarias, positivas, espontáneas y en cierto modo naturales, aunque no intelectualmente elaboradas, a vitales cuestiones marcadas con una necesidad cuasi-biológica”¹⁶⁸.

En el capítulo decimotercero, titulado “La seducción de las estrellas”, explica cómo el cine ha conquistado el privilegio de la memoria colectiva; y de qué manera, desde principios de siglo, “la industria del cine se ha distinguido por la tenacidad con que ha ido lanzando (...) una clase de mercaderías verdaderamente singulares, arquetipos humanos”¹⁶⁹, tanto femeninos como masculinos, que le sirven al hombre contemporáneo para “orientarse en la vida, troquelar su conducta”¹⁷⁰.

Así, pues, podemos concluir que el mundo contemporáneo, tal y como han puesto de manifiesto todas estas ideas, no ha dejado de lado completamente el pensamiento mítico y que, por debajo de la gruesa capa de pensamiento racionalista que nos guía, la mitología contemporánea ha creado un dominio no menos importante. El reconocimiento de esto último no implica abandonarse a lo irracional, sino reconocer su existencia y las partes de la vida que le corresponden. El propio Ignacio Gómez de Liaño formula perfectamente este reclamo en el siguiente fragmento, con el que cerramos este apartado:

“Reconocer el poder de lo irracional o, más exactamente, de lo que no es racional (de lo a-racional) no quiere decir que se haya de desarrollar forzosamente un pensamiento irracionalista, sino que se cobra conciencia del valor de “otras razones”, en este caso las míticas, las cuales admiten perfectamente un estudio racional y sistemático, como han puesto de manifiesto un Levi-Strauss y la antropología estructuralista”¹⁷¹.

2.2.4.4. Características del mito contemporáneo.

En primer lugar, el mito contemporáneo se caracteriza por la pérdida de la narratividad como rasgo fundamental. Si en las sociedades primitivas era el relato de una fundación, del origen de las cosas y, por tanto, la narratividad era algo connatural al mismo, ahora, en cambio, ya no es indispensable. El mito puede ser cualquier cosa significativa: una persona, un coche, una obra de arte o una idea-fuerza, como decía Brunel.

Esta pérdida de la narratividad se relaciona con el carácter laico y la función secundaria del mito contemporáneo. El mito, en nuestra sociedad, ya no constituye el único modo de pensamiento, sino sólo un aspecto de nuestro pensamiento. Ahí radica la diferencia principal entre nuestra cultura y los pueblos primitivos, en estos últimos el mito es la vía de

¹⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 242.

¹⁶⁷ GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *La mentira social*, cit., págs. 118-119.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 106.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 168.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 169.

¹⁷¹ *Ibíd.*, pág. 120.

conocimiento de la realidad, y por ello la mitología, con sus ritos y ceremonias, domina la vida. Hoy en día podemos hablar de una nueva mitología, con sus dioses y sus rituales, pero no se trata más que de un aspecto de la vida, no de la vida en su totalidad.

Por último, el mito contemporáneo es el resultado de una transformación – una deformación, según Barthes – que adosa un nuevo significado a una realidad determinada y que hace que esa realidad, sin perder sus valores anteriores, pase a consagrarse en el olimpo de la conciencia colectiva con ese nuevo significado.

2.4 Del mito al mito artístico.

José María Mardones, tras hacer en *El retorno del mito* un recorrido por las diversas acepciones del término, afirma que “definir el mito es como poner puertas al mar o como decir de una vez por todas lo que es el ser humano”¹⁷². Ya al principio de ese recorrido decía que “no posible un definición correcta de mito, como tampoco la hay del ser humano”, y lo achacaba a su naturaleza proteica y “capaz de deambular por todos los lugares donde el hombre se confronta con la realidad y consigo mismo”¹⁷³. De hecho, concluye el mismo Mardones, esta presencia generalizada del mito en toda realidad humana “nos dice ya algo de las cualidades omniabarcables del mito”¹⁷⁴.

No cabe ninguna duda de que el mito es un fenómeno casi inabarcable, y buena prueba de ello es los diversos ámbitos en los que el término está fuertemente arraigado, amén de su antigüedad. No pretendemos aquí abarcar todas las facetas del mito, pero sí dejar constancia de que, en este nuestro repaso de sus diferentes acepciones, nos hemos detenido en tres ámbitos distintos, de los que se derivan concepciones del mito igualmente distintas en principio.

En primer lugar, el de la antropología y la historia de las religiones. Según este punto de vista, el mito se caracteriza por la narratividad, pues es el relato de los orígenes del mundo y, por tanto, la manera en que lo explica el hombre primitivo. Tiene valor religioso y trascendente y domina absolutamente la vida de los pueblos ágrafos porque es el único modo que poseen de acceder a la realidad.

En segundo lugar, el intento de buscar la supervivencia del mito emprendido por el psicoanálisis y la mitocrítica. En este caso, el mito sigue siendo un relato y sirve también para que el hombre explique la realidad. La diferencia radica en que el pensamiento mítico sólo constituye una parte del pensamiento del hombre y, por tanto, no domina la vida del ser humano ni conserva valores religiosos. Por otro lado, hay que hacer una suerte de esfuerzo arqueológico para encontrarlo, se encuentra latente y no patente.

Y, por último, está el mito en la vida del hombre contemporáneo tal y como lo entiende la sociología sobre todo. Aquí el mito ha perdido su carácter obligatoriamente narrativo, cualquier cosa puede transformarse en mito, y dicha categoría – la de mito – sólo depende de una deformación de la realidad, de la adquisición por parte de un signo de un nuevo significado.

A pesar de lo que pueda parecer a simple vista, y dejando de lado los aspectos más superficiales, lo cierto es que esta última concepción del mito no se halla demasiado alejada de la que proponen Eliade o Levi-Strauss para la sociedades primitivas. Este último hablaba de la ilusión que da el mito al hombre primitivo de dominar y explicar el mundo, pero ¿no sucede, a otra escala, algo similar con los mitos que pueblan nuestra sociedad? Hoy,

¹⁷² MARDONES, José María, *El retorno del mito*, cit., pág. 186.

¹⁷³ *Ibíd.*, pág. 38.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 186.

poseemos también un mitología que sostiene nuestro mundo y que crea modelos de conducta e incluso ciertos comportamientos que rozan la veneración y lo ritual. Ya sean ideas, películas, libros, estrellas de cine, modelos, cantantes o deportistas, la sociedad actual – saturada de imágenes y de información – crea sus mitos, objetos cargados de valores simbólicos y productos de ciertos arquetipos colectivos. Y en esto no nos diferenciamos tanto de los pueblos primitivos. Léanse, por ejemplo, las siguientes palabras de Mircea Eliade y compárense con las ideas de Barthes:

“Si observamos el comportamiento general del hombre arcaico nos llama la atención un hecho: los objetos del mundo exterior (...) no tienen valor intrínseco, autónomo, (...) adquieren un valor y, de esta forma, pasan a ser reales, porque participan, de una manera u otra, en una realidad que los trasciende (...)”¹⁷⁵.

Algo similar decía Jung cuando afirmaba que el mito es el resultado de la proyección de ciertas imágenes arquetípicas sobre una realidad cualquiera, aunque no fuera más que una lata de conservas.

Así, pues, el mito, a pesar de las matizaciones que puedan hacerse y que ya hemos indicado, posee hoy una función no demasiado alejada de la que detentaba en la vida de los pueblos primitivos. Sigue teniendo el valor de explicación del mundo, de modelo de conducta y de creación de ilusiones. Y es éste el punto de vista del que partiremos para empezar a analizar el mito artístico, que no es sino una manifestación más del mito en el mundo contemporáneo.

El mito artístico, tal y como lo concebimos aquí, no es sino una manifestación de este mito moderno que acabamos de describir, sólo que dentro del dominio del imaginario cultural. Es, por tanto, el producto de la deformación o simplificación producida por un nuevo significado que se añade a una determinada realidad, significado con el que pasa a formar parte del imaginario cultural y a consolidarse dentro del mismo. En cierto modo, un mito tiene hoy mucho de metonimia, porque se toma una parte como representativa del todo, y con ese todo pasa a consagrarse dentro del imaginario. Sin que ello implique, claro está, que pierda su significado anterior.

El mito artístico posee también estas características: es el producto de la deformación o simplificación producida por un nuevo significado que se añade a una determinada realidad. Sin olvidar que, como dice Antonio García Berrio, los mitos artísticos son “hallazgos literarios *consolidados*” en el imaginario cultural, partes de “la imaginación poética previamente *cristalizada* en sus momentos privilegiados”¹⁷⁶. De esta manera, nuestra definición del mito artístico parte del hecho de que existe algo (un elemento perteneciente al mundo del arte en un sentido amplio) que se *deforma* o *simplifica*, y que, a raíz de dicha deformación o simplificación, se *cristaliza* o *consolida* como mito artístico dentro del imaginario cultural.

Partir de esta convicción sobre el mito artístico nos obliga a aclarar tres cuestiones principales al respecto, que tienen que ver con el *qué*, el *porqué* y el *cómo* de una mitificación.

¹⁷⁵ ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1994 (edición original: 1968), pág. 14.

¹⁷⁶ GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, cit., págs.472-473; las cursivas son nuestras.

En primer lugar, debemos ver qué es lo que deforma o simplifica, esto es, cuáles son los elementos del ámbito artístico que, tras la deformación o simplificación, pasan a consolidarse o cristalizarse dentro del imaginario cultural en tanto que mitos artístico.

En segundo lugar, hemos de determinar las causas y las fuerzas cuya influencia puede explicar la deformación que afecta a un elemento artístico y que provoca su consolidación en el imaginario cultural.

Y, por último, tendríamos que describir cómo se combinan las distintas fuerzas y causas hasta producir la mitificación artística, y si dicha combinación responde a unas constantes que permitan hablar de arquetipos artísticos.

Estas tres cuestiones centrarán nuestra atención en las próximas páginas, pero, por el momento, nuestras ideas al respecto no serán más que el fruto de una primera aproximación, completamente provisional. Sólo tras el estudio de algunos mitos y arquetipos en torno a las mujeres escritoras que haremos en la segunda parte del presente trabajo podremos dar por válidas las ideas que aquí proponemos.

A la primera de las cuestiones planteadas – *qué puede convertirse en un mito artístico* – no resulta difícil responder. Si seguimos con la definición del mito contemporáneo que hemos esbozado en este trabajo, la respuesta es fácil: todo, porque, como dice Roland Barthes, el universo es tremendamente sugestivo. Y el del arte, nos atrevemos a añadir, lo es aún más. Y, en efecto, así es, pues cualquier cosa del mundo del arte puede ser objeto de una deformación y consolidarse como mito artístico en el imaginario cultural. Por encima de todo, una obra o un corpus de obras, y todos los niveles que se relacionan con ello, ya sean rasgos estilísticos o técnicos, motivos y temáticas, o personajes. Al mismo nivel, estarían los creadores y las personas vinculadas a la creación. En esta categoría se incluirían tanto los autores como los mecenas, las musas o compañeras y los críticos. Y, por extensión, los colectivos de creadores, entendidos en un sentido amplio, que abarcaría tanto la noción de grupo como la tan frecuente (y difícil de precisar) de generación. Asimismo, el tiempo y el espacio que rodean la creación se convierten también en objetos de la mitificación: un determinado período histórico-artístico y diversos lugares (países, ciudades, barrios o incluso edificios). Y, por último, ciertas ideas o ciertos juicios sobre el arte pueden ser tan hacerse tan influyentes como para pasar a anclarse con fuerza en el imaginario cultural y devenir, pues, mitos artísticos.

En resumen, y recurriendo a una extendida terminología para atacar la cuestión, todos los elementos que participan en el acto comunicativo de la creación son susceptibles de consolidarse en el imaginario cultural mediante un proceso de deformación: el emisor, el receptor, el mensaje, el código, el canal y el contexto (este último, considerado en su sentido más amplio, como explicaremos más adelante).

Ejemplos de mitos creados a partir de la consolidación de todos estos elementos hay muchos, e intentaremos citar algunos de ellos, los que nos parecen más significativos y esclarecedores, aun a riesgo de pecar de cierta superficialidad y generalización.

Escritores como Cervantes o Shakespeare comparten, sin lugar a dudas, el trono mítico de los creadores más grandes de todos los tiempos; otros, pese a que en muchos casos son conocidos y reconocidos mundialmente, han de conformarse con el rango de poetas nacionales o de representantes emblemáticos de una época, un movimiento, un estilo o una temática. Y hay quienes se convierten en el paradigma de una estética rechazada y pasada de moda, como sucedió con Góngora durante el XVIII o con Campoamor en la segunda mitad del siglo pasado.

Al lado de los creadores (los emisores) están, lógicamente, las obras (el mensaje), de las que también se pueden dar muchos ejemplos: *Ulises*, *El Quijote*, *Hamlet*, *Ciudadano Kane*, *El urinario*, *Guernica* y *La novena sinfonía* son algunas de las creaciones que, por diversos motivos, se han convertido en mitos artísticos y están más que consolidados en el imaginario cultural.

En relación directa o indirecta con los creadores, hay hombres y mujeres que adquieren una categoría mítica por haber vivido en los aledaños de las grandes obras de arte, en la mayor parte de los casos como acompañantes, inspiradores, mecenas editores o difusores de importantes artistas. Es el caso de Lou-Andreas Salomé (que, a pesar de haber escrito varios libros, es más conocida por su relación con Nietzsche o Rilke), Alma Mahler, Gala, o de mecenas como los Guggenheim o los Medicis. Este tipo de personas mitificadas por sus contactos con los autores – los otros importantes, parafraseando el título de un libro de Whitney Chadwick y Isabelle de Courtivron – pueden estar relacionados con varios niveles de la creación. Pueden ser el canal que facilite el conocimiento de un artista o de su obra, y pueden tener vínculos igualmente con el mensaje, en la medida en que están reflejados en una obra. Y, por supuesto, si se trata de críticos o incluso de editores, esta función de difusores se une a la de receptores.

Volviendo de nuevo al ámbito del mensaje, nos encontramos con uno de los elementos artísticos que con más fuerza y frecuencia resulta mitificado: el personaje. Sobre todo en el caso de aquellas creaciones que, como dice Hans Mayer, “son capaces de salirse del contexto de un determinado drama y del de su autor”¹⁷⁷. Mayer pone como ejemplos las más de cuarenta versiones de Anfitrión, la Electra de Esquilo, Eurípides, Hofmannsthal y de Giradoux, el Don Juan de Tirso y de Mozart, el Fausto de Marlowe, Goethe, Valéry y Thomas Mann, Hamlet, Don Quijote y la Doncella de Orleans, personajes que no se agotan en manos de un solo creador, por poderosa que sea su impronta. También es posible citar a este respecto creaciones más recientes como Madame Bovary, Carmen o Anna Karenina.

¹⁷⁷ MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 18.

El ámbito de los personajes está muy relacionado con otros elementos susceptibles de mitificación, relacionados con el mensaje pero también con el código: el estilo y los motivos. La mitificación de estos dos aspectos suele darse cuando ambos son tan originales o personales como para constituir todo un mundo y toda una poética en sí mismos. Y un síntoma claro de dicha mitificación la encontramos cuando la obra de un determinado creador da lugar a un adjetivo cuyo uso se ha consolidado. Dantesco, galdosiano, kafkiano, borgiano, quijotesco, shakespeariano, velazqueño, picassiano, entre otros, son calificativos que se utilizan no sólo para referirse a obras artísticas, sino también para describir ciertas realidades que, en principio, responden a las características de la obra de dichos creadores o a la idea que se tiene de las mismas. Algunos de ellos, como dantesco, kafkiano y quijotesco, están particularmente arraigados en el lenguaje común y, en el caso de las dos primeras, en el léxico periodístico, donde se usa dantesco para describir situaciones infernales y catastróficas (con lo cual vemos que la obra del italiano se reduce a una parte de la *Divina comedia*) y kafkiano para hacer lo propio con acontecimientos absurdos e inexplicables. En todos estos casos, vemos que en la obra de estos artistas hay algo tan original o tan universal que ha pasado, en efecto, a saltar por encima de su condición de ficciones y ser el material con que se forman ciertas imágenes para describir la realidad, aunque para ello hayan de ser simplificadas. Esto último es un ejemplo de cómo el arte puede influir en la realidad o, mejor dicho, en la visión que tenemos de determinadas parcelas de la misma. Un fenómeno parecido es la mitificación de algunos lugares debido al influjo de un creador que eligió un espacio concreto como escenario de sus obras y que ayudó a dotarlo de una categoría mítica de la que antes carecía, a introducirlo, en suma, dentro del imaginario cultural. Este fenómeno, aunque se da dentro de la obra en sí, afecta al referente de la misma. Algunos buenos ejemplos son el Madrid de Galdós, la visión del sur de Estados Unidos de las obras de Tennessee Williams o de las novelas de Faulkner, o la Italia y, sobre todo, la Toscana que aparece en la narrativa de novelistas anglosajones como E.M. Forster o Henry James. Todos estos son ejemplos de cómo la ficción modifica y deforma la visión imaginaria de una ciudad o una región concretas. De la misma manera, el tiempo elegido para ubicar una novela (o, mejor dicho, el dibujo que se hace de una época) puede tener un poder parecido sobre la mitificación de una etapa de la historia. En este ámbito, quizás la mejor muestra está en cómo la novela gótica ha modificado el imaginario sobre la Edad Media, por no hablar del poder mitificador (y, aquí más que nunca, deformador) del cine de Hollywood.

Continuando con cuestiones referentes al tiempo y el espacio, hay que decir que también el contexto en que se desarrolla la creación artística tiene un fuerte potencial de mitificación. Ya se trate de barrios (como Bloomsbury o Montmatre), ciudades (como París o Nueva York como mecas del arte contemporáneo en distintas épocas), regiones (como Toscana) o países, hay lugares que se mitifican por obra y gracia de los creadores que vivieron y trabajaron en ellos, y en este caso la lista podría ser no menos numerosa. En principio, no son más que simples

lugares que se ven transformados por las personas que vivieron en ellos y que hacen que, en ocasiones, exista una suerte de peregrinación estética a ellos. En este sentido, los museos que se crean en la casa natal de un artista no son sino una consecuencia directa de este tipo de mitificación que tiene mucho de fetichista. Pero este tipo de mitificación que afecta al espacio está muy ligada al tiempo, porque generalmente los lugares se convierten en mitos artísticos debido a los sucesos excepcionales (desde el punto de vista artístico) que allí sucedieron en una época en concreto, bine por la concentración de creadores de renombre o bien por la importante actividad editorial que allí se dio. Así, la combinación de un número elevado de grandes artistas en un espacio y un período de tiempo limitados da lugar a mitos fuertemente enraizados en el imaginario cultural y la historiografía artística y literaria. Dentro de la literatura española, por echar mano de un ejemplo cercano, hay mitos artísticos tan asentados como el Siglo de Oro (que no es un siglo sino dos), la Generación del 98 (concepto constantemente puesto en cuestión) o el Grupo del 27. Todos ellos tienen en común lo que acabamos de señalar: la concentración de un puñado de grandes autores en un ámbito espaciotemporal limitado.

Ahora bien, en esta mitificación de ciertas épocas y ciertos lugares (tanto positiva como negativamente: a los ejemplos anteriores se opone la consideración de que ha sido objeto durante mucho tiempo la literatura española del siglo XVIII) están muy implicadas la crítica y la historiografía. Porque un elemento que puede convertirse en mito artístico son los juicios de valor sobre un autor, un período, un grupo o generación o una obra, juicios que, si se consolidan, pueden influir mucho en la valoración de ciertas obras y en su canonización. A ello hemos hecho ya referencia al hablar de las épocas mitificadas y haremos también más adelante, al ocuparnos de las fuerzas que crean el mito artístico.

Hecho este breve repaso por lo que puede convertirse en mito artístico, nos parece que es posible sacar de él dos conclusiones principales. La primera, que el mito artístico es el resultado de una simplificación, deformación o modificación que consolida un determinado elemento del mundo del arte dentro del imaginario cultural. Esto significa que dicho elemento es mucho más complicado que lo que su significado mítico implica (por ejemplo, el *Ulises* es mucho más que la gran novela del siglo XX, o la obra de Kafka bastante más que lo que el adjetivo kafkiano presupone) pero que, al mismo tiempo, pasa a engrosar las filas del imaginario cultural (o a consolidarse o cristalizar, en palabras de Antonio García Berrio) en función de dicho significado mítico. La segunda, que la mitificación es el resultado de la confluencia de diversos factores y que no es un estado uniforme que perdure para siempre; antes al contrario, está sujeto a fluctuaciones históricas, estéticas, críticas e incluso (y más hoy en día) publicitarias. Esta confluencia entre un determinado elemento significativo y el contexto en que surge y que lo convierte en mito es lo que Roland Barthes llamaba motivación, término que describe a la perfección el fenómeno de la mitificación de las más diversas realidades en la sociedad contemporánea. Como decía el teórico francés, no hay mito sin forma motivada. Todo esto nos

lleva ya a las otras dos cuestiones que planteábamos más atrás acerca del mito artístico: las causas y las fuerzas que ponen en marcha la mitificación (el *porqué*) y la manera en que esas causas y fuerzas se combinan en el proceso mitificador (el *cómo*). Ambos aspectos se hallan, claro está, en estrecha dependencia.

Las fuerzas que confluyen y motivan la mitificación artística se pueden dividir, a nuestro parecer, en tres campos principales: de un lado, el ámbito del mensaje en sí mismo, es decir, de la obra en sí; de otro lado, el del emisor y todas las circunstancias que han rodeado la creación; y, finalmente, un tercero más mixto, en el que unen el receptor (esto es, el poder de la crítica y el público) y los medios por los que una obra o un creador son difundidos en un determinado momento de la historia (como la publicidad, los medios de masas etc.). Estas fuerzas se combinan con las causas que rigen la creación de unos mitos artísticos determinados en un momento o lugar concretos y que son esencialmente de dos tipos, ideológicas y estéticas.

En lo que respecta a las causas ideológicas, un autor, una obra o un estilo pueden convertirse en mitos artísticos o bien debido a que encarnan ciertos valores morales, religiosos y políticos, o bien porque pertenecen a una época considerada de esplendor cultural o político. Un ejemplo de este fenómeno es el intento, por parte del régimen de Franco, de resucitar las formas estéticas características de los reinados de Carlos I y Felipe II; de ahí la arquitectura neo-herreriana. Otro, la reproducción de una estética clasicista en *Olympiad*, la película que Leni Riefenstahl realizó, a mayor gloria de las ideas de Hitler sobre la raza aria, durante los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936. En ambos casos, hay una época y un estilo que se convierten en mitos artísticos en función de una recuperación eminentemente ideológica y al servicio de un arte ideológico que forma parte de la maquinaria de propaganda de una dictadura. En ejemplos como éstos es quizás donde mejor se ve cómo se modifica y se deforma un elemento artístico por la confluencia entre sus propias características estéticas o históricas y la interpretación deformada que se hace de las mismas en un momento de la historia. Porque es obvio que ni la Grecia clásica ni los artistas de los siglos XVI Y XVII en España guardan la más mínima relación con el nazismo y el franquismo, respectivamente. Lo único que sucede es que algunos de sus aspectos contextuales y estéticos *motivan* (usando de nuevo la terminología de Roland Barthes) su adopción por parte de dichos regímenes políticos.

Un mecanismo similar se da cuando se produce la mitificación por causas estéticas, pues también en estos casos tiene lugar una recuperación y reinterpretación de algunos elementos del pasado. Cada grupo, generación o época reivindica autores y estilos del pasado, generalmente los más afines a su propia estética, mientras que rechaza a otros. En esta mitificación tienen tanta responsabilidad la crítica como los propios creadores, aunque, en este sentido, se puede hablar de una dualidad entre mitos artísticos individuales y mitos artísticos colectivos. Los primeros corresponderían a cualquier persona que posee un imaginario cultural propio, mientras que los segundos estarían dentro del imaginario cultural colectivo. En el punto

intermedio entre ambos se encontrarían los mitos de los grupos o movimientos artísticos en particular. En cualquier caso, existe siempre una dialéctica entre los mitos artísticos colectivos (creados por la tradición, la crítica y los medios de masas) y los individuales, que cualquier hombre crea en función de su relación con el arte, sus gustos y sus ideas, pues resulta imposible no dejarse influir por las modas y los gustos de una época, por mucho que se intente escapar a su poder. La mitificación de Larra por parte de los escritores del 98 es un ejemplo bien conocido por todos, como recuerda Dru Dougherty, quien afirma que “Larra es apropiado por la Generación del 98, que destaca otra faceta de su personalidad, la trágica”, cuando había sido renombrado hasta finales del XIX fundamentalmente como costumbrista¹⁷⁸. Asimismo, esta misma autora reseña cómo los propios escritores del 98 son luego mitificados por Azorín, Ayala, Laín, Pérez de la Dehesa y otros. Por otro lado, este sistema de superaciones, enfrentamientos, reinterpretaciones y correcciones del pasado ha sido leído en términos freudianos por Harold Bloom en dos influyentes (y discutidos) libros: *The Anxiety of Influence* y *A Map of Misreading*¹⁷⁹.

Para analizar este fenómeno, se revela particularmente interesante el estudio de las obras culturalistas, los homenajes literarios y los manifiestos estéticos, pues nos permiten ver de forma explícita cómo se manifiesta dicha dialéctica en la producción de un autor o un grupo. Un ejemplo paradigmático, en la literatura española reciente, es la poesía de los *novísimos*, en la que los poemas dedicados a ciertos escritores desconocidos y malditos conforman un imaginario cultural muy diferente del que imperaba en la época en que fueron escritos y publicados. De hecho, y como ya indicamos en el capítulo anterior, las referencias al cine y la cultura de masas de sus poemas demuestran hasta qué punto este tipo de referencias estéticas habían pasado a consolidarse dentro del imaginario cultural de una generación. Asimismo, los poetas de la generación del 27 hicieron del poema homenaje una manera de crear literatura a partir de sus propios gustos estéticos.

En la mayoría de los casos, sin embargo, la deformación que conduce a la consolidación mítica dentro del imaginario cultural obedece a la combinación de varias causas y varias fuerzas. Se trata de un proceso complejo, por supuesto, y diferente en cada caso, aunque se puedan establecer algunas constantes. Una de las más frecuentes combinaciones de fuerzas y causas que conduce a la mitificación es la que une, en una suerte de ósmosis o intercambio continuo de influencia, a la obra de un autor y a sus circunstancias vitales. Un caso conocido y consolidado en el imaginario cultural es el de Van Gogh, sobre el que llama la atención la siguiente cita:

¹⁷⁸ DROUGHERTY, Dru, “La mitificación de Valle-Inclán”, en RESINA, Joan Ramón (ed.), *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992, págs. 201-215; pág. 202.

¹⁷⁹ BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, 1973; *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press, 1975.

“Van Gogh es un mito en un grado en que nunca lo será, por ejemplo, Cezanne, pues la vida de aquél posee una carga potencial de narratividad que la de éste no posee, diríamos que es más madiatizable que Cezanne (...). En este sentido, la literatura ha sido creadora y transmisora de mitos (...)”¹⁸⁰.

Adaptando estas palabras a la literatura española, y ciñéndonos a los poetas del grupo del 27, se podría decir lo mismo si comparamos a Federico García Lorca (que sería como Van Gogh) con Pedro Salinas, por ejemplo. Pero, más que esta circunstancia, lo que deseamos destacar de las palabras de Azpizua es que reconcilian el mito con una cualidad que, aunque fundamental en las definiciones clásicas, había sido dejada de lado por aquellos que se habían acercado al estudio del mito en la actualidad: la narratividad. Azpizua se refiere aquí a la “carga potencial de narratividad” de la vida de Van Gogh como factor fundamental para la mitificación. Y, al hacerlo, creemos que llama la atención sobre un fenómeno que será muy importante en lo que atañe a la consolidación como mitos artísticos de ciertos creadores en función de una combinación de su biográfica y su obra. A esto dedicaremos varias páginas en la segunda parte de este trabajo, y, sobre todo, al hablar de una escritora tan mitificada como es Sylvia Plath. Pero, en todo caso, por el momento destacaremos que se puede reconciliar el concepto contemporáneo de mito con la idea de la narratividad, ya que, en muchos casos, detrás de una mitificación hay una historia, un relato que la explica y que dota a ese mito de su verdadera razón de ser.

En otros ocasiones, la mitificación no tiene tanto que ver con la superposición de lo vital y lo literario como con la influencia de la crítica, del público y, en general, de los múltiples (y, hoy en día, cada vez más complejos) mecanismos que rigen la recepción de una obra y la imagen que se ofrece de un creador. Que la publicidad y los premios son, en la actualidad, fuerzas poderosas en lo que respecta a ciertos encumbramientos y mitificaciones es un hecho que no se le escapa a nadie. De otro lado, el auge de ciertas orientaciones críticas, y su preferencia por un determinado corpus, hace que cambie la percepción sobre algunas parcelas del arte, que se pongan en funcionamiento ciertos mecanismos de mitificación y que aparezcan nuevos mitos artísticos. Es lo que sucede, por ejemplo, con la crítica feminista y la literatura escrita por mujeres, de las que nos ocuparemos en la segunda parte del presente estudio.

Finalmente, y también dentro del ámbito referente al *cómo*, nos parece que es posible proponer algunas constantes en la manera en que se produce la mitificación artística, es decir, algunos patrones fijos que se repiten en diversas mitificaciones y en diversos ámbitos temporales y espaciales. Observar algunos comportamientos fijos en torno al mito artístico

¹⁸⁰ AZPIZUA, Luis Daniel, “Mito y realidad en la novela actual”, en AA.VV., *Mito y realidad en la novela actual. VII encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992, págs. 67-76; pág. 71.

implica hablar de arquetipos artísticos dentro del imaginario cultural, de la misma manera que Jung los proponía para el inconsciente colectivo y Durand para el imaginario antropológico. Aunque el mito artístico está influido sobre todo por las circunstancias históricas y contingentes, y aunque hay múltiples factores que determinan su nacimiento, es posible señalar ciertas constantes abstractas, arquetípicas en definitiva. Hay que recordar que, según Durand, el arquetipo está en la línea de la idea y no de lo concreto. En el imaginario cultural, lo concreto sería el mito artístico, mientras que lo ideal o abstracto se correspondería con el arquetipo artístico. La diferencia queda más clara acudiendo a algunos ejemplos.

Aunque éste es un tema que demanda un análisis más detallado y por extenso, no creemos muy descabellado afirmar que existen dos arquetipos temporales muy estables a lo largo de la historia del arte que aparecen y reaparecen en varias épocas. Camufladas bajo otros nombres, las ideas acerca de una edad de oro y una edad oscura han influido en la percepción de la cultura durante siglos, y se han convertido en arquetipos artísticos, que, según los países, la época y la influencia de una determinada visión del arte y el mundo, han cobrado cuerpo en diferentes mitos artísticos. Por ejemplo, y recurriendo de nuevo a la literatura española, el arquetipo de la edad de oro literaria en nuestro país se encarna ahora en el mito del Siglo de Oro, mientras que, durante mucho tiempo, la Edad Media fue considerada en Europa una época oscura y bárbara. De modo similar, y como señalábamos unos párrafos más atrás, el XVIII español era un período literariamente estéril, sobre todo porque se comparaba con los siglos anteriores. Si extendemos estas ideas a la literatura universal, es posible hallar mitos artísticos que se corresponden con el arquetipo de la edad de oro, como el siglo XIX, considerado el período de esplendor por excelencia de la novela.

Por otro lado, hay otros arquetipos artísticos que no afectan al ámbito de la periodización o de la historiografía literaria, sino más bien al de los artistas. Así, hay arquetipos como el poeta nacional, regional o incluso local; el artista maldito; el artista comprometido; o la diva de ópera caprichosa y egocéntrica. De todos estos arquetipos, no resulta complicado hallar su encarnación en mitos artísticos concretos, dependiendo de la época o los países.

Así, pues, la diferencia entre los arquetipos y los mitos artísticos radica en la oposición entre lo abstracto y lo concreto. Los mitos artísticos son manifestaciones concretas, reales, de un arquetipo, que resultan de su concreción en un tiempo y un espacio determinados y que están, pues, sujetos a la contingencia y a la caducidad. Se explican además por la motivación, esto es, por la coincidencia, en un momento histórico y en un lugar, de una necesidad de hallar referentes o representaciones para unos ideales. Estas necesidades cambian, pero los esquemas que rigen la creación de mitos (es decir, los arquetipos) son fijos. Los arquetipos, pues, están vacíos de contenidos, y ese contenido sólo se llena en la mitificación. Por ejemplo, el arquetipo de la edad de oro no tiene contenido alguno, no se refiere a ninguna época en concreto, sólo a la idea de un tiempo de esplendor artístico. El mito, en cambio, sí lo tiene, y su contenido depende

de un tiempo y un espacio concretos; de ahí que la edad de oro se encarne en distintas épocas según las tradiciones nacionales y las épocas. No es lo mismo el Siglo de Oro catalán que el castellano, claro está, y como éstos hay muchos ejemplos. Lo mismo sucede con el arquetipo del poeta nacional, si cabe con más claridad.

En definitiva, hablar de arquetipos artísticos permite sugerir que en los procesos de mitificación que se dan dentro del imaginario cultural hay algunos procesos fijos, algunas tendencias repetidas que se pueden definir *a posteriori*. En este trabajo, seguiremos esta distinción entre mito y arquetipo artístico, como se verá en la segunda parte del mismo. Y, de hecho, remitimos a esta segunda parte para un desarrollo más pormenorizado y detallado de todas estas ideas que aquí acabamos de proponer. Hasta ahora, hemos visto que el mito artístico es un fenómeno condicionado por causas complejas y por fuerzas diversas. También hemos intentado hacer una enumeración lo más significativa posible de las realidades que pueden convertirse en mito artístico. Pero todo ello no son sino propuestas parciales, que deben ser rematadas tras el análisis de algunos casos concretos de mitificación artística. Así, en la segunda parte de este trabajo, nos centraremos en el estudio de algunos mitos y arquetipos en torno a la mujer escritora, y esperamos demostrar en ella el funcionamiento de la mitificación en algunos casos concretos. Sólo después de dicho recorrido intentaremos llegar a algunas conclusiones. No obstante, antes de ello, vamos a dar una primera definición de lo que es, según nuestro punto de vista, un mito artístico.

Un mito artístico es todo aquel elemento artístico que, a través de un proceso de deformación o simplificación y de acuerdo a un arquetipo artístico, adquiere una nueva significación en virtud de la cual, y sin que ello invalide otros significados, se consolida dentro del imaginario cultural.

Segunda parte
Algunos mitos y arquetipos artísticos en torno a la
mujer escritora

3. Las fuerzas mitificadoras.

3.1. Un vistazo al pasado. Mujer y literatura entre los siglos XIX y XX.

Tomar el siglo XIX como punto de arranque para estudiar los antecedentes de los mitos de la mujer escritora en la literatura española actual no significa, por supuesto, que antes de este siglo no hubiera escritoras dignas de mención o que no merezcan ser mencionadas o tenidas en cuenta. Nada más lejos de la realidad. Por suerte, en España hay nombres de primera fila en nuestros siglos de oro, como Teresa de Jesús o María de Zayas, e incluso podemos extendernos hasta la literatura hispanoamericana y nombrar a Sor Juana Inés de la Cruz. Pero, yendo más allá de las figuras más conocidas, lo cierto es que en casi todas las épocas encontramos ejemplos de mujeres que destacaron en el ejercicio de las letras. Teresa de Cartagena, en la Edad Media, Luisa Sigea y Beatriz Galindo, en el Renacimiento, y Josefa Amar y Borbón y M^a Isidra Quintilla de Guzmán y de la Cerda, entre las ilustradas, serían algunos de estos ejemplos. Si consideramos también las diversas tradiciones europeas, hallamos igualmente nombres conocidos en diversas épocas y países, como Christine de Pizan, Hildegarda Von Bingen, Marie de France, Margarita de Navarra etc. No son demasiadas, sobre todo si las comparamos con sus colegas masculinos, pero con su mención no deseamos probar la ya consabida desigualdad numérica, sino el hecho de que en todas las épocas ha habido mujeres que se han dedicado, con mejor o peor fortuna, a las letras.

Eso sí, casi todos los casos mencionados responden a una serie de características homogéneas. Son en su mayoría religiosas o aristócratas (o ambas cosas), y se trata de casos aislados, no de un número significativo de mujeres por país y época. Entre ellas no existe relación ni conciencia de grupo o hermandad y, muchas veces, la difusión y el conocimiento de sus obras es escasa o nula (aunque bien es cierto que, en otros, fueron valoradas en vida y tratadas como excepciones o fenómenos de la naturaleza).

Todo esto empieza a cambiar, en nuestras letras, a partir del siglo XIX. Es a partir de entonces cuando las mujeres que destacan en las letras no son principalmente monjas o aristócratas; cuando su número crece de forma muy significativa y se establece entre ellas, sobre todo entre las poetas de la primera generación, un sentimiento de hermandad y de grupo que está fomentado tanto desde su conciencia interior como desde fuera, debido a los juicios y opiniones que sobre ellas circulaban. Y es también en ese momento cuando el auge de la prensa y la creación de revistas femeninas, a veces de vida efímera, favorece la publicación y difusión de sus escritos.

Las razones que propiciaron la mayor presencia de mujeres escritoras en la vida cultural de la España del XIX son diversas. A algunas de ellas, como la aparición de medios gráficos y la solidaridad entre escritoras, acabamos de hacer referencia. Pero, fundamentalmente, esta nueva situación, que se da sobre todo a partir de 1840, tiene que ver con la influencia del liberalismo y el Romanticismo, como muy bien ha señalado Susan Kirkpatrick.

La estudiosa norteamericana afirma que las mujeres, a partir de 1840, se aprovecharon, por un lado, “de la oportunidad brindada por los cambios sociales y económicos que produjeron la expansión de la prensa y una mejor educación de la mujer”¹⁸¹; pero, por otro lado, también es cierto que “decenas de mujeres encontraron en una doctrina poética que valorizaba el sentimiento y la espontaneidad un apoyo importante para hacer frente a la arraigada tradición del silencio femenino”¹⁸².

Se suponía, pues, que si cantar era cosa “tan natural para el – o la – poeta como el trinar de los pájaros (...)”, no hacía falta una gran formación para escribir versos, y cualquiera podía tener “la esperanza de verlos apreciados como expresiones de sentimientos espontáneos”¹⁸³. Esto podía legitimar la producción poética de las mujeres; y, unido al medio que les daba cabida y voz, la prensa, explica el hecho de que “los archivos estén llenos de documentos que conservan las expansiones del alma de las mujeres literatas del siglo pasado”¹⁸⁴.

Sin embargo, el acto de escribir no estaba, para las mujeres escritoras, desprovisto de ciertas tensiones, pues el liberalismo y el Romanticismo, al tiempo que legitimaban la libre expresión del yo y la subjetividad, ponían en juego otros modos de comportamiento que no favorecían precisamente la expresión de la mujer escritora. Más bien provocaba que las mismas escritoras se preguntaran con frecuencia, en sus composiciones poéticas, si no estaban invadiendo un espacio que no era considerado legítimamente suyo.

Uno de los problemas más importantes a este respecto es la imposición de un modelo de mujer que es conocido como “el ángel del hogar”. Se trata de un ideal que designa la vida doméstica como el ámbito natural de la mujer, ya que ésta ha nacido para “amar a la familia y a Dios y para sacrificarse por el bienestar de los padres, el marido y los hijos”¹⁸⁵, y que viene impuesto sobre todo por las ideas ilustradas y la influencia de Rousseau.

El intento de conciliar este modelo con el ejercicio de la literatura da lugar a una tensión que se manifiesta en las propias obras de las escritoras, entre las que destaca un tipo

¹⁸¹ KIRKPATRICK, Susan, “Introducción”, en *Antología poética de escritoras españolas*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1992, págs. 8-66; pág. 8.

¹⁸² *Ibíd.*, pág. 8.

¹⁸³ *Ibíd.*, pág. 8.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 8; en este sentido, cabe recordar las 4762 publicaciones enumeradas por Carmen Simón Palmer en *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1991. De la misma autora y sobre el mismo tema, *vid.* “Panorama general de las escritoras románticas españolas”, en MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991, págs. 9-16; y “Mil escritoras españolas del siglo XIX”, en LÓPEZ, Aurora y PASTOR, M^a Ángeles (ed.), *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 39-59.

¹⁸⁵ KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas*, Madrid, Cátedra, 1991, pág.13.

de composición que Kirkpatrick llama autobiografía poética: un poema en el que la escritora repasa su vida y que sirve, fundamentalmente, para justificar su vocación poética. La abundancia de esta clase de composiciones hace pensar que existía una necesidad generalizada de legitimar una actividad que no se veía aún muy propia de las mujeres.

Una muestra interesante de este tipo de composiciones la hallamos en la poesía de Carolina Coronado, en los poemas que Marina Mayoral llama “poesía sobre la condición femenina” y, sobre todo, en aquellos en los que “Carolina Coronado expresa las contradicciones internas de la mujer escritora, la tensión que se origina entre los sueños heroicos del poeta y la propia condición femenina”¹⁸⁶. El interés que presentan estos poemas es múltiple. En primer lugar, poseen un valor sociológico, como documento de la situación de la mujer escritora en España en el siglo XIX. Muy unido a éste se encontraría el valor de esta parte de la obra de Carolina Coronado en tanto que metapoesía, es decir, de reflexión sobre el hecho de escribir y los problemas que ello plantea a la mujer, como bien apunta Mayoral. Porque ¿cómo no iba a resultarle difícil llevar a cabo la actividad poética sin tensiones, no sólo debidas al desprecio exterior sino también a la culpabilidad que podía nacer en ella a causa de estas negativas opiniones sobre la mujer? Y esto en un ámbito puramente social. Porque en el ámbito de lo poético se había creado la imagen femenina de la *poetisa romántica*, “a la que muchos creían todavía con cabellos sueltos y desaliñados (...), pulsando un arpa y cantando penas, debatiéndose entre el puñal y el veneno, mirando sólo la pálida luna (...)”¹⁸⁷. Pero, junto a esta imagen satírica de la poetisa, el Romanticismo impuso un ideal de mujer “como ser incomprendido e incomprensible, creando un tipo etéreo, bastante incompatible en la vida cotidiana con las virtudes burguesas de mediocridad y moderación (...)”¹⁸⁸. La mujer se convierte, por tanto, en “musa del poeta, a cambio, eso sí, de su desaparición como ser de carne y hueso”¹⁸⁹, y esta concepción la vemos bien, por ejemplo, en las rimas XI y XXI de Bécquer. Estamos, una vez más, ante la idea de la mujer como inspiradora, ante la Diosa Blanca de Robert Graves, ante las musas que siempre han presidido las artes. Esto no deja a las mujeres sino un papel pasivo, que, desde luego, no podía crear más que confusión en una mujer que, como Carolina Coronado, sintiera, como ella misma dijo, “el numen sacro y bello” de la poesía.

Con todos estos modelos imaginarios no es extraño, como decimos, que la poesía de Carolina Coronado sobre la condición femenina esté llena de una tensión que le lleva replantearse su propio oficio y su vocación literaria.

Esto no puede sorprendernos. Si cualquier escritor acaba, tarde o temprano, por preguntarse por qué escribe y reflexionar sobre las razones de su vocación, ¿cómo no va a hacer lo mismo alguien que veía censurada su vocación por el solo hecho de ser mujer? Esta tensión se manifiesta en la obra de Carolina Coronado de diversas formas.

Hay una composición que, aunque literariamente no presente un gran interés, sí lo posee desde un punto de vista testimonial. Se trata de *La poetisa en un pueblo*¹⁹⁰. Bajo la forma de un romance, el poema remeda un diálogo de dos personas que se ríen de una poetisa – “esa que saca las coplas” – a la que tildan de “mujer rara” con “ojos de loca” y de la que aseguran que no es ella la que escribe los versos, pues no ha sabido improvisar en una boda. Al final, el último verso – “Vaya con Dios la gran loca” – resulta sin duda la culminación de este desprecio. No es difícil suponer que este poema puede estar basado en algo que la propia Carolina Coronado vivió. Viene, pues, a ejemplificar el desprecio general que se sentía por las poetisas, desprecio que, en este caso, llega a un punto máximo al

¹⁸⁶ En CARNERO, Guillermo, *Historia de la literatura española* (tomo 8), Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pág. 560.

¹⁸⁷ JIMÉNEZ MORALES, M^a Luz, “*Marisabidillas y literatas del siglo XIX español: jalones en la lucha literaria por la emancipación e ilustración femeninas*”, en RAMOS PALOMO, Dolores (ed.), *Femenino plural. Palabra y monmoira demujeres*, Málaga, Universidad, 1994, págs. 51-69; pág. 68.

¹⁸⁸ MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (edición original : 1987), pág. 87.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 88.

¹⁹⁰ CORONADO, Carolina, *Poemas*, edición de Noël Vallis, Madrid, Castalia/Instituto de la mujer, 1991, págs. 369-370.

sospechar que no es ella quien escribe sus poemas, como si el talento literario no pudiera existir en una mujer.

Los poemas en los que Carolina Coronado reflexiona más claramente sobre las relaciones entre la mujer y la poesía se incluyen casi todos en la sección de sus *Poemas* titulada *A las poetisas*. Hay que decir, para empezar, que estos poemas también poseen un gran valor testimonial y circunstancial, pues en varios de ellos se expresa la solidaridad y el sentimiento de hermandad que existía entre ella y otras poetisas. Podemos encontrar desde composiciones dedicadas a otras compañeras, para las que Carolina Coronado era una especie de ejemplo o guía espiritual, a otros en los que se llama a la hermandad entre las poetisas, como vemos por ejemplo en el poema inicial, *Invitación*¹⁹¹:

“¿ Queréis formar un coro
hermosas las del canto peregrino
más dulce, más sonoro
que el rumor argentino
del agua y de los pájaros el trino?

¿ No veis cómo las aves
cantan en amigable compañía
a unos acentos graves
los otros de alegría,
uniendo en perfectísima armonía?”

En otro poema, *¿A dónde estáis, consuelos de mi alma?*¹⁹², la voz poética se dirige a las poetisas en los siguientes términos:

“(…) Flores, que la salud de pobre enferma
pudierais reanimar con vuestra vista,
¿por qué estáis de la tierra en el espacio,
colocadas tan lejos de mi vida? (...)
No he de lograrlo sola y olvidada
como el espino en la ribera umbría,
de mi cariño las lozanas flores
lejos de la amistad caerán marchitas”.

En este fragmento, además del sentimiento de amistad y apoyo entre poetisas, destaca la imaginería natural, muy presente en la poesía escrita por mujeres del siglo XIX, esta vez usada para identificar a las mismas poetisas.

No obstante, lo más interesante de esta faceta de la obra de Coronado es el grupo de poemas que reflexionan directamente sobre las contradicciones internas de la mujer poeta, de una manera que podríamos considerar casi metapoética. Esta contradicción es fuente de

¹⁹¹ *Ibíd.*, págs. 504-506.

¹⁹² *Ibíd.*, págs. 538-540.

dolor para la escritora (“Tal ansiedad me consume / tal condición me quebranta, / roca inmóvil es mi planta, / águila rauda mi ser... / ¡Muere el águila a la roca / por ambas alas sujeta; / mi espíritu de poeta / a las plantas de mujer!”¹⁹³) y se resuelve con frecuencia en un sentimiento de frustración e incluso de ridículo. En *el castillo de Salvatierra*¹⁹⁴ es toda una parábola: la poetisa se ha subido a lo más alto de una torre y proclama su libertad. Su genio le ha permitido romper las cadenas seculares que ataban a las mujeres y proclama gozosa la nueva libertad, pero una súbita tormenta da al traste con su alegría y seguridad, y aterrorizada confiesa que no puede resistir la altura y pide ayuda a Dios. En *La poetisa y la araña*¹⁹⁵ encontramos el mismo contraste entre la ambición del intento y la debilidad de las fuerzas de la mujer: una poetisa canta a Napoleón y se siente contagiada por su grandeza, pero una araña viene a posarse sobre los versos y la cantora cae al suelo desmayada. Y, en el poema *La flor del agua*¹⁹⁶, expresa su visión de la mujer escritora mediante la imagen de esa flor siempre a punto de hundirse, pero nadando al fin, siempre luchando, “siempre en continuo temblor”, y apoyada por otras flores iguales que hacen más feliz su existencia.

Al final, a la poetisa sólo parece quedarle una manera de justificar y explicar su vocación, que consiste en echar mano de la concepción de la poesía como don, como algo divino, inexplicable e insoslayable en tanto que innato. Lo vemos, por ejemplo, en el comienzo de *Cantad, hermanas*: “Las que sintáis, por dicha, algún destello / del numen sacro y bello / que anima la dulcísima poesía”¹⁹⁷. Esta conciencia del yo poético como creador, como poeta, se extiende también en el soneto *A mi tío Don Pedro Romero* a una reflexión sobre las características de su propia poesía:

“Más quiero humilde abeja aquí en el suelo
vagar de flor en flor siempre ignorada,
que al águila siguiendo arrebatada
con alas cortas remontar mi vuelo.
Canto las flores que en los campos nacen;
cántolas para ti, que a ti te placen”¹⁹⁸

Es interesante comprobar que la propia Carolina Coronado era consciente del tipo de poesía que escribía o deseaba escribir, como lo es también ver cómo recurre de nuevo a la imaginería natural para establecer un contraste entre ella misma como abeja y el águila. Esta contraposición resulta muy significativa por varios motivos porque sirve para ilustrar la propia posición de la poesía de Carolina Coronado dentro de la lírica del Romanticismo español.

Así, pues, la obra poética de nuestra autora no tendría nada que ver con esa “águila” de la que habla en su poema, un águila que podríamos identificar sin dificultad con ese Romanticismo brillante, rebelde del que, en España, Espronceda sería el máximo representante. De hecho, tal y como nos dice Vicente Llorens en *El Romanticismo español*, el propio Espronceda saludó a Carolina Coronado como una voz nueva, diferente de la romántica. Para Espronceda el romanticismo español “había desecado el corazón de los poetas, que en vez de lágrimas destilaban gotas de sangre envenenada”. Carolina Coronado, según el propio Llorens, “se puso a verter lágrimas cuando todos los ojos estaban secos, a suspirar cuando todos los corazones estaban vacíos (...), daba una nota nueva, tierna y

¹⁹³ *Ibíd.*, pág. 200.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, págs. 352-357.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 243-245.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, págs. 514-520.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, págs. 504-506.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 115.

sensible, mas no por ella ajena al romanticismo (...)”¹⁹⁹. Las palabras de Llorens y de Espronceda, junto a los versos de la misma Carolina Coronado, nos dan una idea muy aproximada de lo que significa la poesía de esta autora dentro del Romanticismo español. Frente a la poesía de Zorrilla y el Duque de Rivas, por un lado, y la de Espronceda, por otro, que representarían dos tendencias diferentes del Romanticismo brillante, la de Carolina Coronado supone un tono menor, más sentimental y menos grandilocuente que la relacionaría con poetas como Arolas, Gil y Carrasco, Pastor Díaz o Cabanyes y también, de manera más general, con otros autores europeos como Heine o Keats.

Esta tendencia dentro de la poesía española del XIX no es exclusiva sólo de Carolina Coronado, sino que es la nota dominante dentro de las mujeres de la época dedicadas a la lírica. Porque la imposición del ideal del “ángel del hogar”, o, lo que es lo mismo, la consideración del hombre y la mujer como seres diferentes, con cualidades y obligaciones distintas, explica asimismo en buena medida las características generales de la poesía escrita por mujeres y de lo que se tenía por tal. Así, la poesía que las mujeres practicaron bajo el signo del Romanticismo no encaja con el modelo apasionado y rebelde representado por Espronceda en España y Byron en toda Europa. Ellas, por el contrario, se mueven dentro de un tono intimista que recuerda más a Heine y que en España tenía otros representantes que, en pleno estruendo romántico, dan una nota más íntima y moderada y cantan en un tono menor, como los ya citados Gil y Carrasco, Pastor Díaz, Arolas o Cabanyes. De los dos modelos de romanticismo poético que suelen señalarse – uno ruidoso y apasionado, intimista el otro, pero ambos resultado de la puesta en primer plano del yo –, la poesía de mujeres de esta época se encuentra, con sus variantes personales y de calidad, dentro del modelo introspectivo e intimista. Esto no es casual, por supuesto, pero tampoco hay que extrapolar los datos para no exagerar. Kirkpatrick habla de este hecho en los siguientes términos:

“(...) el Romanticismo reclamó para su imagen interior del yo un rango del territorio psicológico que incluía áreas de deseo proscritas a las mujeres por las nascentes definiciones de subjetividad femenina, (...) [y] en las mujeres la aparición de cualquier tipo de sensibilidad sexual era la expresión de una subjetividad degradada y viciosa. En consecuencia, (...) las mujeres encontraban difícil asumir los muchos atributos de la individualidad romántica que estaban en conflicto con la norma que relacionaba la identidad femenina con la falta de deseo (...)”²⁰⁰.

Por su parte, Noni Benegas, en el repaso de la poesía de mujeres en España que hace en la introducción a la antología *Ellas tienen la palabra*, afirma que, en el caso de las mujeres

¹⁹⁹ LLORENS, Vicente, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia/ Fundación Juan March, 1979, pág. 581.

²⁰⁰ *Ibíd.*, pág.20.

escritoras, las estructuras simbólicas imponían que “el amor-pasión, eje del poema romántico masculino, rebajara su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica”²⁰¹.

Sin dejar de compartir algunos aspectos de estas ideas, creemos que la realidad se presenta como algo más complejo. Porque, según se deduce de las palabras de Kirkpatrick y Benegas, parece que sólo existía un modelo de yo romántico, lo cual no es cierto. Si se toma como punto de partida la idea, propuesta por Carlos Bousoño en *Épocas literarias y evolución*, de que el Romanticismo se caracteriza por el dominio de lo particular y, por tanto, del yo, se llega a la conclusión, como hace el propio Bousoño, de que dentro de ese denominador común caben muchas cosas: desde el liberalismo al nacionalismo; desde Byron a Wordsworth; desde la novela histórica al relato de terror; desde la pintura histórica y el primitivismo de los Nazarenos al paisajismo sublime de Turner y Friedrich. Así, el Romanticismo ofrecería toda esta variedad de opciones estéticas y, de hecho, encontramos varias representaciones de las mismas incluso en España. Y, como ya indicamos más atrás, la tendencia poética intimista y de tono menor, llamada a veces prebecqueriana, gozó en España de bastantes cultivadores.

Por lo tanto, si bien es cierto que las mujeres poetas del XIX se mantuvieron mayormente dentro de este tono intimista, no lo es menos que hubo también hombres que siguieron esta línea poética. De esta manera, no es posible decir que las mujeres poetas estuvieran excluidas plenamente de lo más significativo de la estética romántica, sino que sólo lo estaban de una, la más ruidosa y visible, pero no la única.

Ahora bien, no deja de ser también verdad que en el siglo XIX parecía estar muy claro lo que era la poesía de las poetisas, como se ve en los siguientes versos de Rosalía de Castro:

“Daquelas que cantan as pombas e as flores
 todos din que teñen alma de muller.
 Pois eu que n’as canto, Virxe de la Paloma,
 ¡ai!¿de qué a teréi?”²⁰².

Tanto Marina Mayoral como Susan Kirkpatrick han puesto de manifiesto, en sus estudios, que lo tenido por femenino en la España del XIX parece ser un canto a las pequeñas cosas de la naturaleza. No hay obra poética de mujer que, según la primera, “no lleve sus correspondientes composiciones a la violeta, la rosa, a una mariposa o a un ruiseñor”²⁰³. Y la segunda señala que

²⁰¹ BENEGAS, Noni, “Estudio preliminar”, en BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (eds.), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997, págs.17-88; págs. 26-27.

²⁰² DE CASTRO, Rosalía, *Follas novas*, en *Poesía*, edición de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1980, pág. 24.

²⁰³ MAYORAL, Marina, “Las amistades románticas: un mundo equívoco”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres IV: el siglo XIX*; Madrid, Taurus, 2000 (segunda edición; edición original 1993), págs. 640-658; pág. 640. En lo que respecta a este tema, también son de gran interés los siguientes artículos “La

la naturaleza es un tema principal en las poetas decimonónicas, como queda de manifiesto al leer sus composiciones líricas²⁰⁴.

Evidentemente, esta coincidencia en tonos y temas no se explica por esencialismo femenino, sino por el hecho de que todas las mujeres escritoras de entonces comparten unas mismas limitaciones vitales, afectivas y económicas. La mujer no debía (o no podía, pues no era independiente) rebasar unas fronteras, ni en la vida ni en la poesía. Además, hay que recordar que su poesía iba a ser publicada, lo cual imponía adaptarse a ciertos códigos (que sin duda también existían para los hombres). El que la poesía fuera una actividad pública nos habla de cierta tolerancia hacia la figura de mujer escritora, siempre y cuando no se saliera de unos moldes establecidos. Pero esta tolerancia que testimonia el auge de publicaciones no significa que hubiera desaparecido por completo un peligro que había acechado a la mujer española durante tres siglos: el de ser tildada de *bachillera*.

Las diatribas contra la mujer demasiado instruida y sabihonda son frecuentes desde el Siglo do Oro, aunque obras misóginas y antifeministas haya habido siempre.

No obstante, la polémica se intensifica a partir del Siglo de las Luces, como ha contado Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos del dieciocho en España*, ya que en el ideal ilustrado la educación del individuo, y, por tanto, de la mujer, poseía un papel primordial. Pero no sólo influía en ello el asunto de la instrucción de la mujer, sino también el hecho de que ésta hubiera salido del encierro, del estrado, y hubiera adoptado costumbres extranjeras como el cortejo, recibir en casa y el afán por arreglarse y estar al tanto de las modas francesas. En una palabra, la mujer se había puesto en un primer plano, a pesar de ser todavía un elemento poco más que decorativo y sin verdadero poder, y esto hacía que el debate sobre las virtudes y los valores que debía poseer aumentara bastante²⁰⁵.

La salida de las mujeres de su estrado casero y su participación en bailes y fiestas caseras, lo cual suponía exhibirse y estar a la última de modas en el vestir y en el bailar, dio lugar a que apareciera el prototipo de la petimetra o currutaca, la mujer que sólo pensaba en trapos, cortejos y saraos²⁰⁶. Se trata de una figura que, al igual que su correlato masculino, el petimetre, era muy criticada por su frivolidad y la limitación de sus intereses.

Esta mala fama estaba, como muy bien explica Carmen Martín Gaité, justificada, pues las mujeres del XVIII abrían, a imagen y semejanza de las francesas, salones, y en ellos recibían y hablaban. Pero sus conversaciones se caracterizaban por “la vaciedad y pobreza de los temas

“hermandad lírica” de la década de 1840”, de Susan Kirkpatrick, y “Las amistades románticas: confusión de fórmulas y de sentimientos”, de Marina Mayoral, ambos aparecidos en MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, cit., págs. 25-41 y 43-71, respectivamente.

²⁰⁴ KIRKPATRICK, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, cit., pág. 20.

²⁰⁵ MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 1988 (segunda edición; edición original 1972); para estos cambios de las costumbres y la situación de la mujer son interesantes los capítulos I-IV (págs.25-166).

²⁰⁶ *Ibíd.*, págs. 115-136.

que trataban”²⁰⁷. Además, parecía no existir término medio entre las charlatanas, que hablaban sin parar de naderías, y las calladas, que no abrían la boca por miedo. De ahí que en los textos de la primera mitad del XVIII se valore la discreción como término medio, “en el sentido, hoy perdido, de talento e inteligencia”²⁰⁸, aunque se considere una cualidad femenina atribuida gratuitamente, como caída del cielo, y no un producto de la instrucción o la educación. De hecho, las que trataban de instruirse más allá de esta misteriosa y difusa discreción femenina eran tachadas de bachilleras, término que también se aplicó a las que hablaban mucho y fundamento, y, sobre todo, a las que abusaban de la retórica amorosa.

A pesar de todo lo dicho, a lo largo del siglo XVIII se fue abriendo paso la opinión intermedia, es decir, la conciencia de la necesidad de que la mujer se instruyera, no para galanteos ni para grandes alardes, sino sobre todo porque la instrucción servía para adornar las cualidades de la mujer de cara al matrimonio. Esta tendencia se intensifica con la llegada al poder de Carlos III. Durante su reinado, un coro de voces débiles aún reclama la urgencia de atender a la educación de las mujeres, “por eximir las de tantas culpas y defectos, de los cuales no eran responsables”²⁰⁹. Asimismo, hay un reconocimiento de la formación errónea e incompleta que se da a las mujeres, basada sólo en la religión y la exhibición de bailes y canciones²¹⁰. Y, aunque el monarca trató de imponer cimientos para una enseñanza más racional y adecuada²¹¹, este proyecto chocó con no pocos problemas. Y no sólo por los detractores y las voces que se levantaron en contra; también por la propia abulia de las educandas, pues, como decía Josefa de Amar y Borbón, “no se podía soñar con que se aficionaran al saber por sí mismo de la noche a la mañana”²¹².

Hacia finales del siglo, se fue imponiendo un término medido entre la petimetra y la bachillera muy valorado. Se trata de una “mujer hacendosa y maternal (...), en contacto con la naturaleza, agricultora, amante de sus hijos y pastorcilla”, una imagen “muy querida en toda la Europa dieciochesca, inspirada por los escritos de Rousseau”²¹³. Esta imagen no es sino la del ángel del hogar, a la que ya hicimos mención anteriormente al hablar del modelo burgués de la mujer del XIX. En este sentido, la imagen ideal de la mujer entre los dos siglos tiene continuidad, como también lo tienen las polémicas en torno a la educación y la instrucción de las mujeres y los prototipos ya mencionados.

²⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 241.

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 242.

²⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 250.

²¹⁰ *Ibíd.*, págs. 250-252. En este sentido, también es destacable lo bien visto que estaba en el XVIII y el XIX el que una joven burguesa o aristócrata supiera dibujar y pintar, siempre que no pasar a mayores y quisiera hacer de ello un oficio (*vid.* CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino/Thames and Hudson, 1992; DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987; SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000).

²¹¹ *Ibíd.*, pág. 256.

²¹² *Ibíd.*, pág. 257.

²¹³ *Ibíd.*, págs. 261-262.

En general, abundan, sobre todo en la literatura costumbrista, “escritos en los que se proyectaba una imagen satírica y mordaz de la mujer del XIX, especialmente cuando ésta aspiraba a instruirse”²¹⁴. En este sentido, la *literata* y la *escritora*, tantas veces confundidas con la *marisabidilla*, salían tan malparadas como las *coquetas* o *petimetas*, que eran consideradas el mal del siglo. Y todo porque tanto unas como otras demuestran su “negligencia ante los deberes familiares”²¹⁵: las primeras por dedicar demasiado tiempo al estudio y las segundas por pasar tantísimas horas delante del tocador. El *coquetismo* era considerado en muchos libros una “plaga moral”, y se aconsejaba “pudor y comedimiento”²¹⁶, pero las mismas críticas suscitaban las mujeres instruidas. A este propósito, Estrella de Diego menciona, en su obra *La mujer y la pintura del XIX español*, un intercambio de cartas entre dos poetas que polemizaban sobre quiénes causaban mayor perjuicio a la sociedad, si las coquetas o las mediatundas²¹⁷.

No resulta difícil deducir que esta dicotomía se resolvía a favor de la mujer del hogar, “sumisa, caritativa y solícita”²¹⁸. En consecuencia, a la mujer había que educarla sobre todo para que fuera una buena compañera del marido y una buena educadora de sus hijos, y no instruir la con demasiados conocimientos que pudieran corromperla²¹⁹.

Con este ambiente tan poco favorable y esta amenaza de verse criticadas de continuo, no resulta extraño que, entre las primeras mujeres escritoras del XIX, se creara un sentimiento de hermandad, de solidaridad y de amistad. Según Kirkpatrick, la práctica de escribir poemas a otras poetas comenzó a principios de la década de 1840 y continuó en las siguientes²²⁰. Se establece, pues, entre muchas poetas “un amor espiritual, que nace de la identidad de sentimientos y aspiraciones, de una hermandad del alma que se esfuerzan por poner de manifiesto”²²¹. Eso sí, había, entre las poetas que participaban de este intercambio, algunas que eran vistas como mentoras y de quien se agradecía el apoyo o la ayuda para publicar. Es el caso de Carolina Coronado, que se convirtió en una especie de madre espiritual de las poetas de su tiempo. Era muy normal que, como dice Marina Mayoral, “estas escritoras de mediados del siglo pasado, cuando encontraban a otra mujer que compartía sus inquietudes, se entregaran a esta hermandad espiritual”²²²; pero la falta de talento literario y el rechazo de modelos del siglo pasado que podrían haberles servido de guía, como la epístola de los ilustrados, les impidió encontrar “moldes propios en los que vertir sentimientos que sí eran nuevos en la literatura”²²³.

²¹⁴ JIMÉNEZ MORALES, M^a Isabel, “*Marisabidillas y literatas del siglo XIX español: jalones literarios en la lucha por la emancipación e ilustración femeninas*”, en RAMOS PALOMO, Dolores (ed.), *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*, cit., págs. 51-52.

²¹⁵ *Ibíd.*, pág. 53.

²¹⁶ DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura en el XIX español*, cit., págs. 108-109.

²¹⁷ *Ibíd.*, pág. 111.

²¹⁸ *Ibíd.*, pág. 119.

²¹⁹ *Ibíd.*, págs. 119-124.

²²⁰ KIRKPATRICK, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, cit., pág. 24.

²²¹ MAYORAL, Marina, “Las amistades románticas: un mundo equívoco”, cit., pág. 642.

²²² *Ibíd.*, pág. 657.

²²³ *Ibíd.*, págs. 657-658.

Este sentimiento de solidaridad y de hermandad entre escritoras que se da en el XIX no se volverá a repetir en nuestra literatura, y sólo hoy en día podríamos encontrar algo similar, aunque por razones diferentes que explicaremos en su momento.

Si nos hemos extendido tan prolijamente en la descripción de la situación de las primeras mujeres escritoras del XIX en España es, en primer lugar, por esta conciencia de grupo que se da entre ellas. Pero también porque en este tiempo cristaliza y empieza una serie de ideas sobre las mujeres – como la crítica a las bachilleras, literatas y marisabidillas, la imposición del modelo del “ángel del hogar”, el debate sobre la educación y la instrucción de las mujeres – que seguirá vigente a lo largo de mucho tiempo.

De hecho, a lo largo de todo el siglo XIX encontramos discusiones y polémicas sobre las funciones de las mujeres y el valor y el tipo de formación que se les debía dar. Pero lo más importante es que las últimas generaciones de escritoras del XIX, las nacidas entre 1850 y 1859, hace gala de “una educación más cuidada que la mayoría de las que nacieron en la primera mitad del siglo, aunque todavía la formación que recibían las mujeres distara mucho de ser igual que la de los hombres”²²⁴. Un hecho también interesante es que, en esta generación mejor preparada para la escritura, hay menos poetas pero mejores. Kirkpatrick lo achaca a que, hacia el fin de siglo, había para la mujer de talento más opciones que el “consabido libro de versos” y a que la oleada romántica estaba tocando a su fin²²⁵.

Emilia Pardo Bazán es la figura dominante de esta última generación de mujeres del XIX. Posee una gran cultura, se siente segura de sus capacidades y escribe no sólo novelas, sino también crítica literaria y filosofía. Las otras escritoras de esta generación, aunque no llegarían a destacar tanto como Pardo Bazán, tienen rasgos similares y una gran cultura. Blanca de los Ríos, por ejemplo, sería reconocida sobre todo como especialista en el Siglo de Oro; otras, como Rosario de Acuña y Sofía Casanova, escribirían ensayos sobre agricultura y vida rural y crónicas de guerras y revoluciones, respectivamente.

Estamos ya lejos de la solidaridad lírica de las primeras generaciones de escritoras, pero eso no significa que ignoren las condiciones que limitaban la actividad de las mujeres. Al contrario: Pardo Bazán, Acuña y Casanova se identificaron con aspectos del creciente movimiento feminista y participaron en debates sobre la educación de las mujeres²²⁶. A diferencia de los años anteriores, en que este debate había estado en manos de hombres y las mujeres sólo habían respondido tímidamente a través de sus versos, ahora son ellas las que toman la pluma y replican, valiéndose, claro está, de su mejor formación. Es más, entre las mismas mujeres había quienes pedían educación pero menos (como Serrano de Wilson y Sáez de Melgar), quienes se mostraban antifeministas (como Pilar Sinués) y las que pueden ser

²²⁴ KIRKPATRICK, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, cit., pág. 48.

²²⁵ *Ibíd.*, pág. 49.

²²⁶ *Ibíd.*, pág. 49.

consideradas feministas (Sofía Tartilán, Concepción Arenal, Concepción Jimeno de Flanquer y la citada Pardo Bazán).²²⁷

Más allá de las ideas que estas mujeres puedan proponer, lo interesante es ver que poseían la formación suficiente para enzarzarse en un debate teórico y para escribir algo más que simples desahogos líricos. Poco tienen que ver con sus colegas de la primera generación.

Este modelo predominante de mujer escritora es el que primará, con escasas variaciones pero sí mejoras significativas, hasta la Guerra Civil. La gran mayoría de las mujeres que desarrollan la actividad finales del XIX y la contienda bélica tiene unas características muy concretas:

“(...) ejemplifican los resultados de los avances producidos en la educación de las mujeres, a la que tienen acceso gracias a su extracción social: de clase media y alta, cursan la enseñanza secundaria e incluso superior, aprenden idiomas, viajan, realizan trabajos profesionales y asumen con responsabilidad su labor de escritoras, haciendo eco, con frecuencia, en sus obras de sus ideales. En conjunto, por su vida y su producción, rompen los esquemas de mujer y escritora decimonónica, dando paso a un tipo femenino más culto y emancipado (...)”²²⁸.

Las razones de esta actividad de un número significativo de mujeres puede ser explicado por varios motivos. Por ejemplo, cuentan, y mucho, los avances en la educación. No es que se produjera una revolución educativa y de mentalidades, pero sí leves y continuas mejoras que hacían posible que una mujer con inquietudes y posibilidades pudiera optar a una formación más completa que sus congéneres de un siglo atrás. Y, una vez más, a las mujeres escritoras las ayudó también el auge de cierta industria editorial. Si en el XIX veíamos que la prensa favoreció la salida a la luz de los desahogos líricos de las poetisas, a finales de este siglo y principios del XX será el éxito de la novela breve lo que facilitaría la publicación, sobre todo a partir de la creación, en 1907, de *El cuento semanal*.

Efectivamente, un gran número de mujeres cuyas actividades literarias, culturales y políticas tuvieron un importante papel hasta la Guerra Civil publicó bastantes novelas cortas, aunque hoy estén prácticamente olvidadas. Se trata de nombres como Caterina Albert, Carmen

²²⁷ DE DIEGO, Estrella, *op. cit.*, págs. 146-161.

²²⁸ RUIZ GUERRERO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas* (vol.II), Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, págs. 157-158.

de Burgos (Colombine), Margarita Nelken, Pilar Millán Astray, y otras muchas que son mucho menos conocidas²²⁹.

La mayoría de ellas participó en la vida pública de principios de siglo desde posiciones ideológicas y sociales muy diversas, que van desde el conservadurismo de Sofía Casanova y Blanca de los Ríos, al anarquismo de Federica Montseny, pasando por el socialismo de Margarita Nelken o el comunismo de la más conocida de ellas, M^a Teresa León.

No obstante, y a pesar de la presencia de mujeres en la vida pública, en las letras y la política, el antifeminismo y la suspicacia que levantaba esta incorporación de la mujer a otros quehaceres que no fueran los propios del “ángel del hogar” seguían impregnando las páginas de algunos pensadores de entonces, como, por ejemplo, Gregorio Marañón y José Ortega y Gasset.

El primero de ellos está muy influido por las ideas de Otto Weininger y su obra *Geschelet und Charakter*, aparecida en Viena en 1903. En ella argüía que todos los seres humanos tenían elementos del sexo opuesto y que el varón puro y la hembra pura no existían en realidad. Para él, las cualidades morales e intelectuales eran por definición masculinas, mientras que la mujer era pura carnalidad, digna sólo de estima por sus elementos masculinos; de esta forma, el hombre no podía alcanzar la perfección por los elementos femeninos de su naturaleza, y sólo eliminando éstos podría progresar la humanidad²³⁰.

A finales de la década de 1920 Weininger era bastante conocido y citado en España, según Scanlon, pero el intérprete más influyente de sus ideas fue Marañón. En la conferencia titulada “Biología y Feminismo”, pronunciada en Sevilla en 1920, afirma que la mujer no es igual sino diferente y que sus aspiraciones serán legítimas siempre que estén en armonía con las “modalidades fisiológicas de su sexo”²³¹. Es por esto por lo que declara que las profesiones masculinas sólo deberían ser accesibles para aquellas mujeres sexualmente anormales que, en virtud de su excepcional capacidad intelectual, muestren “vigorosos trazos de masculinidad”, mientras que las demás deberán conformarse con no trabajar o desempeñar oficios acordes con su biología, como el de enfermera o el de maestra²³².

Ortega y Gasset, por su parte, recomienda leer a George Simmel, quien, en su ensayo “Cultura femenina”, afirma que el hombre sabe olvidar su sexualidad para pensar en términos humanos, mientras que la mujer no puede, pues su sexualidad es “su esencia absoluta y cerrada”²³³. El español presenta unas ideas similares; dice, por ejemplo, que la mujer es un ser esencialmente confuso y secreto y representa una forma de humanidad inferior al hombre, que

²²⁹ Para un panorama de las novelas cortas publicadas por mujeres en esa época, *vid.* PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro, “Las escritoras de novela corta”, en VILLABA ÁLVAREZ, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 15-26.

²³⁰ SCANLON, Geraldine C., *La polémica feminista en la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1976, págs. 182-183.

²³¹ *Ibíd.*, pág.183.

²³² *Ibíd.*, págs.185-187.

²³³ SIMMEL, Georges, *Cultura femenina y otros ensayos*, cit., pág.20.

está hecho de claridades. Esta situación es mejor para él, pues según el filósofo, le da seguridad. También afirma que la mujer, a diferencia del hombre no sabe separar los placeres sexuales e intelectuales, y que por eso es más animal²³⁴.

Se podrían dar más ejemplos sobre el antifeminismo en España, pero creemos que estas dos muestras de dos importantes figuras de la cultura de entonces son más que suficientes.

En cualquier caso, el antifeminismo no impidió que la llegada de la República trajera consigo importantes avances para la mujer, avances no exentos de ciertas tensiones y oposiciones que, paradójicamente, a veces provenían de las propias mujeres en aras de intereses políticos²³⁵.

Al mismo tiempo, no hay que olvidar que los años veinte y treinta fueron años de gran efervescencia cultural, social y política y, como dijimos más atrás, no fueron pocas las mujeres que compaginaron la actividad cultural con la política, como las ya citadas Nelken y León, Concha Espina, María Lejárraga (que fue diputada socialista) o Clara Campoamor. También cabe mencionar los nombres de las poetisas Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre, cercanas al Grupo del 27 (de hecho, las dos últimas fueron incluidas por Gerardo Diego en su antología de 1936); de la poeta y novelista Rosa Chacel, cuya producción se alargará hasta la década de 1990; de la pensadora María Zambrano; y, en el campo de las artes plásticas, de las surrealistas Maruja Mallo y Remedios Varo y de la cubista María Blanchard.

Todos los casos de escritoras que desarrollan su producción desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil dejan definitivamente atrás el modelo de la poetisa romántica, y se esfuerzan, en su mayoría, en hacer una literatura más constructiva, regeneracionista e intelectual, muchas veces en consonancia con su ideología política. Quizás por eso encontramos a tantas mujeres consagradas a la narrativa, género desde el que podían exponer más fácilmente sus convicciones políticas y lanzar sus reivindicaciones. Se trata mayormente de mujeres cultas, bien instruidas, que reflejan los avances de la educación, y emancipadas en muchos casos. El avance respecto de las primeras escritoras del siglo anterior es más que notorio.

Huelga decir que la Guerra Civil supuso un detenimiento de la vida normal y del normal desarrollo de actividades culturales y progresos sociales. El final de la contienda trajo consigo un nuevo régimen político y dejó tras de sí un país en la miseria y mermado por el aislamiento y la pobreza. Para las mujeres, el advenimiento de un nuevo régimen tuvo consecuencias particulares. Si los años de la República habían supuesto ciertas mejoras en su situación, mejoras más teóricas que prácticas, eso sí, que quizá con el tiempo se hubieran traducido en

²³⁴ *Ibíd.*, págs.187-192.

²³⁵ Por ejemplo, es destacable el hecho de que la diputada Margarita Nelken se declarara en contra del sufragio femenino en la votación en el congreso de la ley, alegando que las mujeres eran un peligro para la República porque estaban demasiado influidas por la Iglesia. No era la única: Victoria Kent también se mostraba en contra, mientras que, por el contrario, Clara Campoamor estaba a favor.

verdaderos cambios de mentalidades y de situaciones laborales, ahora el corte de la guerra y la imposición de la dictadura, con un ideario muy concreto sobre la función de la mujer, rompe con ese posible desarrollo. En líneas generales, el modelo de mujer que el nuevo régimen propone durante los años de la Postguerra, sobre todo a través de las actividades desplegadas por la Sección Femenina y las ideas de su fundadora Pilar Primo de Rivera, se corresponde con el de “ángel del hogar”, ya comentado²³⁶. Un ambiente como el de las décadas de 1940 y 1950 no hacía presagiar, sin embargo, la importante presencia de mujeres novelistas en estos años, fenómeno que comentaremos más adelante, en el apartado consagrado a los arquetipos artísticos de la consagración y de la madurez literaria.

²³⁶Para una visión de la situación de la mujer en la época, *vid.* MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

3.2. Las aportaciones de la crítica feminista.

3.2.1. (Re)construir una guerra, buscar un espacio propio. La crítica feminista anglosajona.

¿Puede Virginia Woolf ser considerada la madre, en términos metafóricos, de la moderna crítica feminista anglosajona? ¿Es *Una habitación propia* una temprana muestra de crítica feminista *avant la lettre*, además de otros textos suyos menos conocidos²³⁷ que también podrían ser considerados como tales?

A pesar de no haber sido siempre bien comprendida ni valorada por la crítica feminista, quién sabe si por la ambigüedad de sus planteamientos y conclusiones, la respuesta podría ser en un principio afirmativa, a juzgar por cómo se la suele citar como antecedente, precursora o pionera incluso. Y sin duda lo es, si con ello entendemos que fue quizás ella la primera escritora de peso que reflexionó con amplitud sobre las relaciones entre la mujer y la literatura. Ahora bien, ¿es Virginia Woolf también la madre de la moderna crítica feminista anglosajona porque sembró las ideas que luego germinarían y florecerían en manos de sus hijas, en las décadas de 1970, 1980 y 1990? Así planteada, esta pregunta tiene una respuesta más difícil que la anterior. Ya no se trata de dar títulos simbólicos o puestos de honor, sino de comparar las ideas principales de Virginia Woolf y de sus posibles hijas, y comprobar si en verdad hay un impulso similar que pueda justificar el uso metafórico de tan directo lazo de parentesco (el maternofilial) para describir su relación. Así, pues, la pregunta con que abríamos este apartado tan sólo unas líneas más atrás puede ser formulada otra vez de la siguiente manera: al hablar de las relaciones entre la mujer y la literatura, ¿parten Virginia Woolf y sus sucesoras del mismo origen? ¿Y llegan al mismo fin?

Sigamos un orden cronológico, y empecemos por Virginia Woolf. En un sentido estricto, el origen de *Una habitación propia* está en un par de conferencias que, sobre el asunto de las mujeres y la novela, dio la autora en 1928. Pero, si con *origen* nos referimos al punto de partida de toda su argumentación, entonces hay que decir que tanto el origen como el fin de las ideas expuestas en el libro nos llevan a un asunto esencialmente material: el tema de la propiedad. El título ya es a este respecto bastante significativo, y lo es aún más en tanto que refleja a la perfección uno de los motivos principales, quizás el mayor, del libro: el de la habitación propia entendida como metáfora de la independencia económica necesaria para escribir. A su lado, el otro tema principal, la mente libre, andrógina e incandescente que caracteriza a los grandes escritores y artistas, no es más que una derivación. Porque para Virginia Woolf, la independencia no es sólo una cuestión de dinero, sino también la única manera de tener una

²³⁷ Como *Tres guineas*, Barcelona, Lumen, 1999, y la recopilación de artículos *Literatura y mujeres*, Barcelona, Lumen, 1981.

mente libre que permita el libre fluir, sin obstáculos de ningún tipo, de la vocación y del talento literarios.

Si el origen de toda la disertación puesta en pie con gran maestría y amenidad por Virginia Woolf es, como acabamos de decir, puramente material, su insistencia en la riqueza y la pobreza y sus efectos en el espíritu no puede extrañarnos, sino que se revela como un signo de exquisita coherencia. Pero esta insistencia no es repetitivamente estática sino progresiva. Así, tras hablar en el capítulo primero de la “pobreza de las mujeres”²³⁸ y de todas las funciones que le han estado vedadas, en el segundo ya intenta ir más allá dentro de esa idea de la pobreza, a través de otras preguntas: “¿Por qué un sexo era tan rico y otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte?”²³⁹. Para responderlas acude a los muchos libros que los hombres han escrito sobre las mujeres, pero enseguida se desengaña, ya que ve que la mayoría de ellos ha sido escrita con cólera, “a la luz roja de la emoción, no bajo la luz blanca de la verdad”²⁴⁰, cosa que le parece absurda cuando un hombre goza de semejante poder. Sólo se le ocurre la explicación del espejo que engrandece, es decir, de la necesidad de los hombres de remarcar sus virtudes y poderes reduciendo los de las mujeres, pero ninguna más²⁴¹. Desorientada y desilusionada por no haber encontrado la respuestas en los *ricos* hombres, Virginia Woolf regresa al tema de la propiedad y, en un nuevo alarde de materialismo sin par a buen seguro provocativo para la época, proclama que, si le dieran a elegir entre el derecho al voto y su dinero, escogería lo segundo, pues con ello sería independiente:

“(…) es notable el cambio de humor que unos ingresos fijos traen consigo (...). Tengo asegurados para siempre la comida, el cobijo y el vestir. Por tanto, no sólo cesan el esforzarse y el luchar, sino también el odio y la amargura. No necesito odiar a ningún hombre; no puede herirme. No necesito halagar a ningún hombre; no tiene nada que darme”²⁴².

Toda una declaración de principios, desde luego. Sin embargo, Virginia Woolf no es tan ingenua o reductora como para creer que la falta de ingresos económicos, o de habitación propia para seguir usando su metáfora, es el único obstáculo con el que ha de enfrentarse una mujer escritora. A la falta de independencia económica añade, en el siguiente capítulo, la hostilidad general del medio y la

²³⁸ Virginia Woolf analiza esta pobreza con más detalle en *Tres guineas*, cit.

²³⁹ WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix-Barral, 1992, págs. 37-38.

²⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 47.

²⁴¹ *Ibíd.*, págs. 48-52.

²⁴² *Ibíd.*, pág. 54.

consideración, por parte de los hombres, de que su inteligencia es inferior²⁴³. Y así, tras poner literalmente en escena estas dificultades en una suerte de parábola protagonizada por una hermana de Shakespeare “maravillosamente dotada”²⁴⁴, sólo para intentar demostrar que, con igual talento, habría sido muy difícil que una mujer escritora hubiera alcanzado las cimas del gran escritor en la época isabelina, Woolf llega a una de las conclusiones más importantes de todo el libro:

“(…) la mente del artista, para lograr realizar el esfuerzo prodigioso de liberar entera e intacta la obra que se halla en ella, debe ser incandescente, como la mente de Shakespeare (...). No debe haber obstáculos en ella, ningún cuerpo extraño inconsumido (...). Si sabemos tan poco de Shakespeare (...) es porque nos esconde sus rencores, sus hostilidades. No nos detiene ninguna ‘revelación’ que nos recuerde al escritor (...). Su poesía mana, pues, de él libremente, sin obstáculos”²⁴⁵

Obviamente, esa inventada Judith Shakespeare no hubiera estado dotada, según Virginia Woolf, de la mente incandescente que sí poseyó su hermano, pues eran demasiados los obstáculos que hubiera debido quemar. Pero ¿qué sucede con las grandes escritoras inglesas, con las Lady Winchilsea, Dorothy Osborne, Charlotte y Emily Brontë, Jane Austen y George Eliot? ¿Hay en ellas síntomas de incandescencia mental, de una liberación de obstáculos? En el cuarto capítulo, Virginia Woolf busca en sus obras dicha incandescencia mental, pero apenas la encuentra. Sí encuentra, en cambio, muchos indicios que denotan la presencia de obstáculos en su mente y, sobre todo, de un tipo en concreto: los construidos con amargura, cólera, odio. De Lady Winchilsea, por ejemplo, dice que “es una lástima tremenda que una mujer capaz de escribir así, con una mente que la naturaleza hacía vibrar y dada a la reflexión, se viera empujada a la cólera y la amargura”²⁴⁶; y lamenta asimismo que alguien con el talento de Dorothy Osborne, reconocida por sus cartas, pensara “que escribir un libro era una ridiculez y hasta una señal de perturbación mental”²⁴⁷. Sin embargo, es en sus juicios, muy diferentes, sobre Charlotte Brontë y Jane Austen donde esas ideas sobre la incandescencia mental y la eliminación de barreras mejor quedan de manifiesto. De un lado, a Virginia Woolf le parece milagroso que las circunstancias en que Austen

²⁴³ *Ibíd.*, págs. 74-78.

²⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 66.

²⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 80.

²⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 84.

²⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 88.

escribió sus libros – en un cuarto de estar del hogar familiar, rodeada siempre de hermanos y visitas, sometida su escritura a continuas interrupciones, y *sin una habitación propia* – no afectaran al resultado final de los mismos:

“Había (...) una mujer que escribía sin odio, sin amargura, sin temor, sin protestas, sin sermones. Así es como escribió Shakespeare (...); y cuando la gente compara a Shakespeare y a Jane Austen quizá quiere decir que la mente de ambos había quemado todos los obstáculos”²⁴⁸.

Y, de otro lado, Woolf denuncia la furia con que escribió Charlotte Brontë, de tal modo que en sus novelas hablaba de sí misma en lugar de hablar de sus personajes²⁴⁹. Su obra está por ello llena de desviaciones y deformaciones, de sacudidas y de indignación, con lo cual su genio, que Woolf considera mayor que el de Austen, “nunca logró manifestarse completo e intacto”²⁵⁰. Esto le lleva a preguntarse, con cierta implícita melancolía, “lo que hubiera sido si Charlotte hubiese tenido, pongamos, trescientas libras al año y más conocimiento del mundo activo”²⁵¹.

Cuando Virginia Woolf pasa a ocuparse de las obras de sus contemporáneas, sigue intentando hallar en ellas las cualidades alabadas en Austen y malogradas en Brontë. De ahí que los halagos que dirige a una de ellas se basen en que “escribía como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo”²⁵². Pero, a pesar de esta alabanza, no deja de reconocer en ella ciertas limitaciones para las que propone una fácil (y, cómo no, material) solución:

“Démosle cien años (...), démosle una habitación propia y quinientas libras al año, dejémosle decir lo que quiera y omitir la mitad de lo que ahora pone en su libro y el día menos pensado escribirá un libro mejor”²⁵³.

Porque, si para Virginia Woolf “sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres”²⁵⁴, aún lo es más que alguien escriba pensando en su

²⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 94.

²⁴⁹ *Ibíd.*, págs. 95-96.

²⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 96.

²⁵¹ *Ibíd.*, págs. 96-97.

²⁵² *Ibíd.*, págs. 127-128.

²⁵³ *Ibíd.*, pág. 129.

propio sexo²⁵⁵. Con esta aparente contradicción – que no lo es, si se lee bien – sólo intenta decir que no es bueno escribir con la mente nublada por los obstáculos, y una mujer que piensa en sí misma como tal no puede dejar de ser consciente de las barreras que la cercan. Y eso, a la larga, resulta perjudicial para su propia escritura, al igual que lo era en la de los hombres el odio con el que escribían sobre las mujeres.

Todos estos deseos, expresados al final del quinto capítulo, se traducen, en el sexto y último, en la convicción de que la mente del creador ha de ser andrógina, ha de tener algo de hombre y de mujer al escribir, como se puede ver en Shakespeare, que “era andrógino, al igual que Keats y Sterne, Cowper, Lamb y Coleridge”²⁵⁶. Así, ser andrógino al escribir (o producir una escritura andrógina) viene a ser la prueba de esa incandescencia mental que Virginia Woolf consideraba como síntoma inequívoco de que un escritor ha eliminado las barreras. Unas barreras, no lo olvidemos, que son en gran medida materiales, como queda de manifiesto en las siguientes palabras, que resumen y concluyen a la perfección todo el espíritu que guía *Una habitación propia*:

“La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos (...). Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener un habitación propia”²⁵⁷.

Virginia Woolf viene a decirnos que hace falta eliminar los obstáculos de la mente para escribir sin odio o sin rencor, y que eso sólo es posible desde la libertad intelectual que da la libertad económica, privilegio del que las mujeres no han gozado nunca o casi nunca.

Pero conviene no olvidar que *Una habitación propia* es un ensayo, y Virginia Woolf no se dedicaba a la teoría literaria. Un ensayo nunca tiene como objetivo principal agotar el tema del que se está hablando, y siempre se halla muy dominado por la subjetividad de quien lo escribe, que ofrece un punto de vista personal, aunque recurra a argumentos para justificar dicho punto de vista. Dentro de estos parámetros, se puede estar más o menos de acuerdo con las ideas que un autor expresa en un ensayo, y

²⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 121.

²⁵⁵ Concretamente, Virginia Woolf dice que es “funesto para todo aquel que escribe pensar en su sexo” (*ibíd.*, pág. 143).

²⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 142.

²⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 148.

se puede (y se debe) cuestionar siempre la solidez y coherencia de su argumentación. Pero lo que no debería hacerse es tomarlo como una muestra de ciencia, porque no lo es. El ensayo se halla a medio camino entre la ciencia y la literatura, y como tal híbrido hay que leerlo.

Las ideas que Virginia Woolf expresa sobre las mujeres y la literatura en *Una habitación propia* no resuelven todos los problemas de este binomio, no agotan la cuestión ni lo pretenden. Por otro lado, denotan una concepción muy concreta de la literatura y el arte, que es la suya propia, quizás el ideal al que la propia autora aspiraba en sus novelas (y que, dicho sea de paso, alcanzó con frecuencia). En consecuencia, sus críticas hacia cierta clase de novelas, como las de Charlotte Brontë, y su alabanza hacia otras, como las de Jane Austen, responden a ese gusto propio, y Woolf no lo oculta en ningún momento. Aunque, eso sí, trata de sistematizar esa preferencia suya, trata de analizar la razón por la cual cierto tipo de narrativa escrita por mujeres le produce rechazo, y es así como llega a sus ideas sobre la incandescencia mental, la eliminación de obstáculos, la androginia y la habitación propia. Al hacerlo así, sus ideas admiten o todas las discusiones del mundo, pues no dejan de ser subjetivas, o ninguna, pues están blindadas por los muros protectores que tiene el ensayo y no tiene, por ejemplo, la teoría literaria desde el momento en que aspira a ser una ciencia.

Pero, aun así, no puede dejar de reconocerse la sutilidad de sus planteamientos y la falta de dogmatismo, dos cualidades que parecen desconcertar un tanto a la crítica feminista posterior, al igual que su apuesta por una mente andrógina. Porque es precisamente esta idea de la mente andrógina e incandescente que ha quemado todos los obstáculos uno de los principales puntos de divergencia entre Virginia Woolf y la crítica feminista anglosajona. O quizás el único y más importante, en la medida en que abarca, como ya hemos visto, muchas otras cuestiones relacionadas.

La crítica feminista anglosajona se ha ocupado más de los obstáculos que de la mente andrógina y la incandescencia mental. Y se ha valido de la idea de la habitación propia, pero desarrollándola en un sentido diferente. Por tanto, se puede afirmar que la crítica feminista ha llevado a cabo una suerte de desconstrucción de *Una habitación propia*, y usar aquí la palabra desconstrucción es perfectamente intencionado y, más aún, doblemente intencionado. Porque la relación de la crítica feminista anglosajona con la desconstrucción es múltiple, como veremos dentro de poco, y no sólo radica en su relectura de la obra de Virginia Woolf.

Si, según dice Geraldine C. Nichols, la crítica feminista tiene, entre otros fines, el de privilegiar el detalle que ha sido dejado de lado por lecturas anteriores (y ya comentaremos que este fin implica bastantes más cosas), sin duda es eso lo que han llevado a cabo sus cultivadoras, consciente o (lo más probable) inconscientemente. Parecen haber tomado en sus manos y desarrollado todo lo que Virginia Woolf iba desechando en su recorrido por el tema de la literatura y las mujeres. En lugar de despreciar los libros escritos por los hombres sobre las mujeres por una rabia y un odio que Woolf no entendía en alguien que detenta el poder, los analizan para encontrar precisamente las claves de esa rabia, de la visión negativa que arrojan sobre la mujer. De ahí toda esa importante y temprana tendencia de la crítica feminista que se afanaba en poner de manifiesto la misoginia en grandes obras del pensamiento y de la literatura universales, y que tan bien representada está por *Políticas sexuales*, de Kate Millett, y *Thinking about Women*, de Mary Ellmann. En vez de alabar y buscar en las escritoras esa mente andrógina que era el ideal estético de Virginia Woolf, parecen preocuparse más por hallar los obstáculos que precisamente impiden la manifestación de esa incandescencia, pues en ellos está la clave de una literatura de mujeres con características propias. Es esto lo que se pone de manifiesto en *La loca del desván*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar, desde el momento en que definen esa doble loca que aparece en muchas obras de mujeres, sobre todo en el siglo XIX, como una proyección de la autora. Así, la crítica que Woolf le hacía a Charlotte Brontë, basada en que en sus novelas hablaba más de sí misma que de sus personajes, se convierte aquí en una virtud. Y, para usar un término muy caro a la crítica feminista, se *subvierte*. Paralelamente, también Elaine Showalter en *A Literature of Their Own's* está proponiendo algo similar cuando habla de tres estadios diferentes en la evolución de la literatura escrita por mujeres – *feminine, feminist, female* –. Pero lo que sobre todo revela el importante e influyente estudio de Showalter es la idea de que hay una tradición propia en la literatura de mujeres, como lo hace asimismo Ellen Moers en *Literary Women*. Es ésta, pues, una manera de *subvertir* la idea de Virginia Woolf de la habitación propia, de dotarla de un nuevo matiz que en su formulación original no tenía: la de que la literatura escrita por mujeres ocupa un espacio propio, con su propia evolución y sus propias reglas. En este sentido, el título de la obra de Showalter es muy revelador, pero no hay que caer en la trampa (fácil, por otro lado) de pensar o dar por sentado que es una

réplica a *Una habitación propia* (cuyo título original en inglés es *A Room of One's Own*), pues ella misma ha indicado que no es así²⁵⁸.

Todos estos títulos que acabamos de citar son los iniciadores de la tendencia que hoy conocemos como crítica feminista. Asimismo, en algunos de ellos (como los de Showalter y de Gilbert y Gubar) se plantearon por vez primera algunas ideas que han marcado mucho toda la crítica feminista posterior. Por estas dos razones, se puede decir que todas estas obras constituyen el corpus principal de la crítica feminista anglosajona. Todas ellas, además, tienen en común, pese a sus especificidades, el intento de responder a una pregunta en concreto. Si la cuestión principal para Virginia Woolf era, más o menos, “¿De qué obstáculos ha de librarse una escritora para escribir una buena novela, para llegar a tener la mente incandescente?”, la crítica feminista anglosajona tratará de buscar una respuesta para lo siguiente: ¿con qué obstáculos se ha topado la mujer escritora en su práctica de las letras y cómo han influido en su manera de escribir? Dos preguntas muy diferentes que, sin embargo, coinciden en señalar la pobreza de la mujer y sus obstáculos. Claro que Woolf habla de obstáculos para intentar saltar por encima de ellos, mientras que la crítica feminista desea ver cómo se reflejan dichos obstáculos en la escritura de las mujeres y en la valoración de las escritoras.

A la crítica feminista le interesan más los obstáculos, entre otras razones, porque en su formación tienen más peso el feminismo y la deconstrucción que las ideas de Virginia Woolf, y ese peso hace que vuelvan la vista hacia otros lugares. De ahí que las preguntas principales a que tratan de dar respuesta sean distintas de las que la escritora británica planteaba en *Una habitación propia*.

Hoy en día, la crítica feminista forma parte, sobre todo en los países de habla inglesa, de un proyecto mucho más amplio que se conoce como estudios de la mujer (*women studies*). Ya sean aplicados a la historia, la literatura, el arte o el cine, es innegable que los enfoques feministas han dado lugar a una bibliografía considerable, sobre todo si se compara con tiempos pasados. Y no sólo en ámbitos académicos, sino también en el de la literatura de divulgación.

La aparición y posterior desarrollo de la crítica feminista pueden ser vistos como el resultado de la confluencia de dos fuerzas muy concretas. De un lado, la consolidación del movimiento feminista a partir de la década de 1960 y su constitución en un modo de pensamiento alternativo, más allá de las reivindicaciones sociales y políticas pero sin olvidar nunca éstas. De otro lado, la influencia y adaptación en Estados Unidos de las ideas deconstructivistas de Jacques Derrida y de otros pensadores como Foucault y Lacan, todo lo

²⁵⁸ Elaine Showalter explica, en el prólogo a la segunda edición de su libro, que el origen del título está en un pasaje de John Stuart Mill y no en la obra de Virginia Woolf.

cual suele englobarse bajo la etiqueta de postestructuralismo. La crítica feminista sería, pues, una heredera de la revisión y la puesta en cuestión de los discursos imperantes que propugnan tanto el feminismo como la desconstrucción y que ha sido una de las características principales de la filosofía y las ciencias humanas en los últimos treinta años.

Quizás el principal impulso que recibe la crítica feminista venga del feminismo, el cual, a pesar de su gran influencia y desarrollo en los últimos treinta o cuarenta años, tiene antecedentes más remotos y no es un movimiento homogéneo. Como dice Jonathan Culler, el feminismo “no es tanto una escuela unificada como un movimiento social y un espacio de debate”²⁵⁹, y, de hecho, son tantas las aportaciones, las ideas y los puntos de vista desde los que se enfoca el problema esencial – la desigualdad de la mujer – que es difícil establecer una línea común.

El desacuerdo comienza ya a la hora de determinar los comienzos del feminismo o, mejor dicho, de determinar quiénes fueron las primeras feministas. En este asunto, la diversidad de opiniones es flagrante, y depende en buena medida de la tradición literaria que se conozca mejor. Así, en algunas ocasiones se señala a Margarita de Navarra, en otras a Hildegarda de Bingen o a Christine de Pizan; a veces se cita a Mary Wollstonecraft, sobre todo en el ámbito anglosajón; y, en el hispánico, se señala a Sor Juan Inés de la Cruz, más que nada por unos conocidos versos, aunque algunos textos se retrotraigan a Teresa de Cartagena, del XV, y otros vayan hasta la escritora dieciochesca Josefa de Amar y Borbón, sin olvidar a Feijoo.

La discusión no radica sólo en decidir quién puede ser considerada la primera feminista, sino que también gira en torno a si no resulta un tanto anacrónico hablar de feminismo en épocas tan tempranas.

En nuestro caso, estas dos cuestiones carecen de verdadera importancia, pues, al igual que hicimos en el apartado anterior con las escritoras españolas, sólo vamos a considerar los antecedentes del feminismo en tanto que presencia o fuerza importante en una época y no en tanto que excepción o caso aislado. Esto supone remontar los verdaderos orígenes del movimiento feminista al siglo XVIII e incluirlo dentro de una serie de tendencias políticas, sociales y filosóficas que se conocen con el nombre de Ilustración. En este sentido, el feminismo sería uno más de los brotes que crecieron bajo las luces de aquel siglo de la libertad, la igualdad y la fraternidad y que empezó a dar sus primeros frutos importantes durante el XIX, para luego consolidarse durante el XX. Por tanto, es el feminismo tan hijo de las ideas ilustradas como las bases democráticas de nuestro tiempo, aunque las principales figuras de la Ilustración no fueran precisamente muy partidarios de la igualdad de la mujer (recordemos que tampoco lo eran de esa igualdad total, todo hay que decirlo).

Así, pues, creemos que sólo se puede hablar de verdadero feminismo cuando existe una aspiración extendida de igualdad, y eso sólo ocurre (o puede ocurrir) a partir del XVIII y, sobre

²⁵⁹ CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, cit., pág. 152.

todo, del XIX, momento en que empiezan a aparecer las primeras organizaciones feministas en Occidente²⁶⁰.

La conquista de derechos como el voto y la igualdad laboral fue, como es bien sabido, lenta y desigual según se trate de unos países u otros, pero no vamos a ocuparnos aquí de estos avances, pues se saldría de nuestro ámbito y nos apartaría en exceso de la crítica feminista. Para la explicación de las líneas fundamentales de esta tendencia nos interesan, más que las reivindicaciones de igualdad de derechos, las nuevas categorías de pensamiento que propone el feminismo. Y éstas sólo comienzan a aparecer y a consolidarse cuando ya hay un número importante de mujeres emancipadas que pueden dedicarse a ello (en palabras de Virginia Woolf, que poseen ya su habitación propia), circunstancia que comienza a darse fundamentalmente a partir de la década de 1960. Son estas nuevas categorías de pensamiento y su evolución dentro del feminismo lo que vamos a analizar aquí, con el fin de ver cómo influyen y se traducen luego en la crítica feminista.

Las categorías que tendremos en cuenta serán cuatro – *mujer, igualdad, género, diferencia* – y veremos cómo se asocian a las tres tendencias sucesivas por las que ha atravesado el feminismo desde la década de los sesenta: *feminismo de la igualdad*; *feminismo de la diferencia*; y *tercera ola feminista, posfeminismo o feminismo del poder*.

Ya desde esta mera formulación de las principales cuestiones que vamos a tratar se ve que el feminismo no es una tendencia monolítica, sino que evoluciona y se plantea nuevos desafíos según se van cumpliendo sus objetivos. Al mismo tiempo, también se pueden señalar cuatro corrientes teóricas principales dentro del feminismo, que se relacionan con las categorías antes mencionadas y con su evolución: el feminismo materialista, heredero del marxismo; los estudios lesbianos; la teoría de los géneros; y, por último, la teoría de la diferencia sexual²⁶¹.

La primera de estas corrientes se relaciona sobre todo con el feminismo de la igualdad y la categoría mujer. Analiza la explotación de la mujer por parte de los hombres, la división del trabajo según sexos, los modos de producción y denuncia el hecho de que la mujer sea “la proletaria del proletariado”²⁶². Una buena muestra de estos puntos de vista la tenemos en algunas páginas del primer volumen de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y más concretamente en el capítulo tercero de la primera parte, aunque la propia autora, mediante una orientación existencialista, critica las limitaciones del materialismo histórico.

²⁶⁰ Para una buena síntesis de la historia del feminismo en el XIX, *vid.* DUBY, George y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres IV: el siglo XIX*, cit., y SCANLON, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea*, cit.

²⁶¹ RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994, págs. 60-61.

²⁶² *Ibid.*, pág. 105.

Las cuestiones que la filósofa francesa analiza en su ensayo tienen como objetivo intentar responder a una pregunta muy sencilla: “¿por qué la mujer es alteridad?”²⁶³. El intento de hallar una contestación lleva a Beauvoir por varios caminos. Pasa, por ejemplo, por estudiar las circunstancias biológicas de la mujer, lo cual le lleva a decir que la mujer sufre una mayor alienación debido a que ni la menstruación ni la reproducción son para ella²⁶⁴. Pero concluye que la biología no basta para determinar por qué la mujer es la alteridad, pues todo está sujeto a un contexto económico, social y psicológico. De ahí que se encamine acto seguido hacia la psicología²⁶⁵ y luego hacia el punto de vista del materialismo histórico²⁶⁶. Aunque valora el hecho de que el materialismo cultural va más allá de lo sexual y tiene en cuenta lo histórico y lo económico, no le satisface del todo tampoco esta postura, pues, según ella, “el cuerpo, la vida sexual, las técnicas sólo existen concretamente para el hombre tal y como se las percibe desde la perspectiva social de su existencia.”²⁶⁷. Por eso en el resto del libro Beauvoir amalgama todos estos puntos de vista, con el fin de trazar su estudio sobre la mujer como alteridad, tanto en la historia como en los mitos o en la vida diaria.

El segundo sexo, a pesar de ser anterior a las grandes oleadas feministas, constituye un buen ejemplo del feminismo de la igualdad, es decir, de un feminismo que, esencialmente, trata de determinar las causas de la desigualdad entre hombres y mujeres y conseguir plenos derechos para éstas. Siguiendo esta idea, se podría incluir dentro del feminismo de la igualdad a casi todas las feministas desde el siglo XIX hasta las décadas de 1960 y 1970, en que surgen otras variantes dentro del feminismo. La diferencia reside en que este feminismo analiza las causas de la desigualdad a lo largo de la historia, la manera en que el hombre ha tratado a la mujer como a un ser inferior (hasta ser considerada casi otra clase social), pero no propone otras categorías alternativas desde las que contemplar esta realidad.

Esto empieza a cambiar ya con la aparición, a principios de la década de 1970, de un “concepto liberador”: el de género. Se trata de un avance respecto del feminismo de la igualdad, puesto que permitió deshacer un “entramado social densísimo tejido en torno al cuerpo de la mujer”²⁶⁸.

El género es construido socialmente y está constituido por una serie de patrones de comportamiento que una cultura determinada atribuye a cada uno de los sexos. Aceptar la existencia del género implica, pues, “deconstruir (*sic*) la supuesta base biológica de los comportamientos femeninos y masculinos” y aceptar que “lo que se suele entender por hombre y mujer no son conjuntos de datos anatómicos, sino constructos sociales con una apoyatura

²⁶³ DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 2000, pág. 99.

²⁶⁴ *Ibíd.*, págs.67-99.

²⁶⁵ *Ibíd.*, págs.101-114.

²⁶⁶ *Ibíd.*, págs.115-125.

²⁶⁷ *Ibíd.*, pág.122.

²⁶⁸ RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, *op. cit.*, pág.152.

biológica ambigua e inestable”²⁶⁹. Por lo tanto, el concepto de género supone ya dar una respuesta a la desigualdad, porque sirve para explicar, por ejemplo, la desigual repartición de trabajo que denunciaba el materialismo histórico o el hecho de que se considere la maternidad y el hogar como funciones propias de la mujer.

Si el género sirvió para poner de manifiesto que hay cosas social o culturalmente consideradas como femeninas o masculinas, lo cual lleva a que se reclame la igualdad desde la base de la eliminación de las construcciones genéricas más discriminatorias, el concepto de la diferencia ha dado lugar a un feminismo de la diferencia.

El pensamiento de la diferencia sexual proviene del hecho desnudo y crudo de nacer en un cuerpo sexuado en femenino, lo cual trae consigo quedar fuera de la cultura, pues “en la epistemología tradicional, el sujeto de pensamiento es un ser sexuado en hombre que se declara neutro universal”²⁷⁰. El problema estriba en que, una vez que las mujeres han superado las limitaciones y la subordinación del patriarcado, carecen de un orden simbólico que muestre cómo ser mujeres y entablar, desde esa condición, relaciones libres con otras mujeres y con el mundo. No saben, pues, cómo hablar y pensar como mujeres, desde un cuerpo femenino, pues lo hombres han construido una identidad única posible, una identidad que se presenta como universal y oculta la diferencia femenina.

El camino para encontrar y constatar esta diferencia ha sido variado. Se acuñan nuevos conceptos como la necesidad de la mediación femenina para pensar el mundo, en una relación de aceptación y reciprocidad que excluye la jerarquía; o la reivindicación de un orden simbólico creado por la madre antes de la imposición del orden patriarcal, esto último sobre todo dentro de lo que se ha llamado feminismo francés, como veremos en el apartado siguiente.

En definitiva, la diferencia preconiza que “aunque las funciones que ejercen hombres y mujeres en el mundo sean idénticas, la experiencia de vivir en un cuerpo sexuado en femenino es distinta a la de vivir en un cuerpo sexuado en masculino”²⁷¹. Esta especificidad femenina se identifica, en palabras de Enrique Gil Calvo, con “la búsqueda de aprobación o reconocimiento y la predisposición hacia la cooperación, la solidaridad y el altruismo”²⁷².

Luego llegaría la reacción posmoderna y, con ella, el pluralismo del postfeminismo (feminismo del poder, o tercera ola feminista), que, rechazando el esencialismo, postula la existencia de una identidad femenina múltiple, resultado de la confluencia de las diversas identidades que adopta una mujer: orientación sexual, maternidad, trabajo, clase o etnia²⁷³.

Así, pues, hemos visto brevemente cómo el feminismo evoluciona, y cómo pasa de la simple reivindicación de la igualdad a la propuesta de una serie de categorías

²⁶⁹ *Ibíd.*, pág.157.

²⁷⁰ *Ibíd.*, pág.192.

²⁷¹ *Ibíd.*, pág.203.

²⁷² GIL CALVO, Enrique, “El pluralismo posfeminista”, *Babelia*, 19-VIII-2000, pág.10.

²⁷³ *Ibíd.*

de pensamiento como género o diferencia. Más adelante veremos cómo la crítica feminista tomará estas categorías y las adaptará al estudio de la literatura escrita por mujeres. Pero antes debemos recordar que, en la formación de la crítica feminista, tiene un papel fundamental la influencia de la desconstrucción, de su afán por descentrar el discurso tradicional y por poner de manifiesto lo que éste ha dejado en los márgenes.

Resulta difícil calibrar la influencia de un pensamiento que, como el desconstruccionista, no es ni análisis, ni crítica, ni método²⁷⁴, y que ni siquiera podría, si seguimos al mismo Derrida, ser considerado pensamiento. Y lo es más determinar su ligazón con la crítica literaria. Sin embargo, su huella en la teoría literaria de los últimos años es innegable.

Si desconstruir es enfrentar los textos a sus contradicciones internas y a la razón central de la que parten, eso no significa entonces destruir, sino leerlos en todas sus implicaciones posibles, sus presuposiciones y posibilidades no exploradas. La desconstrucción supone, pues, la asunción de las limitaciones y los márgenes de la filosofía (frente al sueño de la aprehensión definitiva de significados) y poner en cuestión los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra, las nociones de autor, obra, fuente, método o interpretación. Y, al mismo tiempo, hacer una lectura atenta a la cara oculta del texto, para poner de manifiesto sus restos, sus huellas, sus excrementos; es decir, todo lo que el discurso logocéntrico ha dejado de lado. En definitiva, la desconstrucción ve el texto como algo que se resiste a ser comprendido como expresión de un sentido a causa de sus infinitas implicaciones.

Las consecuencias de todo esto para la crítica literaria han sido muy bien analizadas por Jonhatan Culler en su obra *Sobre la desconstrucción*²⁷⁵. De todas las consecuencias señaladas por Culler, nos interesan más que nada dos. La primera, la discusión del concepto de literatura y su inclusión dentro de una textualidad general que incluye todo lenguaje, porque es un punto de vista que hará luego fortuna en los *cultural studies* y en la consideración de la obra como síntoma social de una cultura (que puede ser, por ejemplo, la de las mujeres). Y la segunda, la atención especial a aspectos marginados por la crítica tradicional y la inversión de las jerarquías heredadas, porque es la fuerza principal que rige el desarrollo de la crítica feminista.

Al fin y al cabo, la crítica feminista trata de poner en primer plano una serie de aspectos que la crítica había desdeñado, en su caso bajo la convicción de que el punto de vista de la mujer ha sido tradicionalmente ignorado. De ahí que se lean los textos escritos por mujeres desde el punto de vista de otra mujer para darles una interpretación diferente a la de la lectura tradicional, hecha desde presupuestos masculinos, y para poner, por tanto, de relieve aspectos inéditos, no tenidos en cuenta anteriormente. O que intente reinterpretar los personajes femeninos de novelas tradicionales y verlos bajo una nueva luz.

²⁷⁴ DERRIDA, Jacques, "Carta a un amigo japonés", en *El tiempo de una tesis*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1997, págs. 23-27.

²⁷⁵ CULLER, Jonathan, *Sobre la desconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 59 y ss.

Así, pues, la crítica feminista, al subvertir las categorías primarias de la crítica literaria anterior, es deudora, como el mismo feminismo, de la desconstrucción y su afán por descentrar los discursos heredados.

El feminismo y la desconstrucción son, por tanto, dos impulsos determinantes en la formación una crítica feminista, y no resulta difícil ver cómo muchos de los intereses principales de dichas tendencias aparecen, aun camuflados bajo otros nombres y ceñidos a campos más concretos, en estudios que siguen esta orientación. Pero, al igual que sucedía con el feminismo, la crítica feminista ha mostrado desde el principio una pluralidad de conceptos y enfoques, definida a veces por sus propios cultivadores. De hecho, el mismo término *crítica feminista*, a pesar de haberse impuesto, no es demasiado exacto, ya que con él no nos referimos más que a una parte de los estudios literarios de signo feminista. Es, pues, una denominación metonímica.

En general, los libros que repasan la evolución de la crítica feminista suelen coincidir en aceptar la división que estableció Elaine Showalter entre *crítica feminista* (*feminist criticism*) y *ginocrítica* (*gynocritic*) en su artículo “Feminist Criticism in the Wilderness”²⁷⁶. La diferencia no es difícil de explicar o entender. En la crítica feminista, según Showalter, la mujer actuaría como lectora de los textos para intentar extraer de ellos las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura (“feminist as a *reader*”), mientras que la ginocrítica (que es un neologismo que la propia autora inventa porque, según declara, no hay un término inglés que sirva para “such specialized discourse”) se centraría en el estudio de las mujeres como escritoras, y sus materias serían la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura femenina. En suma, el objetivo central de esta ginocrítica que Showalter propone sería responder a la siguiente pregunta: “What is the difference of women’s writing?”²⁷⁷.

Así, teniendo en cuenta esta clasificación de Showalter y la evolución que se observa en la crítica feminista²⁷⁸, los estudios literarios de enfoque feminista podrían quedar divididos de la siguiente manera.

²⁷⁶ SHOWALTER, Elaine, “Feminist Criticism in the Wilderness”, en SHOWALTER, Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, Nueva York, Pantheon Books, 1985, págs. 243-270; págs. 244-248.

²⁷⁷ *Ibid.*, pág. 248.

²⁷⁸ Para dos buenas síntesis de la evolución de la crítica feminista anglosajona, *vid.* MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995 (sobre todo la primera parte) y NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, Madrid, Siglo XXI, 1992 (sobre todo el primer capítulo, “Mujeres escritoras y críticas feministas”, y más en concreto, las diecisiete primeras páginas del mismo).

En primer lugar, estarían los estudios que tienen a *la mujer como lectora de la tradición (masculina)*, que se corresponden con lo que Showalter llama *crítica feminista*. Dentro de este apartado encontraríamos diversos intereses: la crítica de la crítica hecha por hombres (debido a su punto de vista sesgado y parcial que, sin embargo, se quiere universal); la crítica de los juicios sobre las mujeres escritoras y su literatura; y, por último, la crítica de la visión de la mujer en la literatura (por ejemplo, de los personajes femeninos en obras de escritores y de la interpretación que de los mismos hacen los críticos).

En segundo lugar tendríamos el trabajo de *la mujer a la búsqueda de su propia tradición*. Esta *historia literaria feminista* se ocuparía de valorar adecuadamente a las escritoras del pasado y de recuperar figuras olvidadas o postergadas. Se trata de un trabajo de investigación, edición y difusión más que de una crítica literaria.

Y, finalmente, estaría *la mujer a la búsqueda de una voz y una representación propias*. En este caso, el método utilizado consta de dos partes: el análisis de textos escritos por mujeres para encontrar unos rasgos comunes y el intento de determinar si, teniendo en cuenta esos rasgos comunes, se puede hablar de una literatura femenina con unas características propias. Esto se corresponde con lo que Showalter llama *ginocrítica*.

En cualquier caso, estos tres ámbitos no son compartimentos cerrados, sino que existe una ósmosis continua entre ellos. Esto resulta muy evidente en el caso del segundo, la historia literaria feminista. Se relaciona con el primero en tanto que es la crítica de los puntos de vista masculinos sobre la literatura la que sirve de impulso para recuperar voces olvidadas o poco valoradas por la tradición. Y, al mismo tiempo, se relaciona con la ginocrítica en la medida en que la recuperación de escritoras del pasado amplía el campo de estudio con el que se cuenta para intentar dar una respuesta convincente a si existe o no una literatura femenina (o lo que es lo mismo: cuantas más escritoras se conozcan, más se estudian y, por tanto, más fiables resultarán las conclusiones sobre la literatura femenina). De esta manera, la historia literaria feminista actuaría como lazo de unión de los otros dos ámbitos de estudio mencionados.

Estos tres términos – *crítica feminista*, *historia literaria feminista* y *ginocrítica* – son útiles para denominar los tres ámbitos fundamentales en los que operan los estudios literarios de enfoque feminista. Sin embargo, durante el presente

trabajo, cuando usemos “crítica feminista” no nos referiremos al primero de dichos tres ámbitos, sino a todo el conjunto. En caso contrario, lo especificaremos²⁷⁹.

No obstante, hay otra manera de emprender el estudio y la valoración de la crítica feminista anglosajona que, sin contradecir la clasificación de Showalter ni la que acabamos de establecer, reviste a nuestro parecer mayor interés. Se trataría de una tentativa de comprobar cómo los conceptos, propuestos y explorados por el feminismo, de *igualdad*, *género* y *diferencia* encuentran cabida y se manifiestan en las primeras y más influyentes (y ya citadas) obras de crítica feminista, las aparecidas entre los finales de las décadas de 1960 y 1970. Igualdad, género y diferencia están presentes en *Thinking about woman* (1968), de Mary Ellman, *Sexual politics* (1970), de Kate Millett, *Literary Women* (1976), de Ellen Moers, *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter, y *The Madwoman in the Attic* (1979), de Susan Gubar y Sandra Gilbert. Mas, eso sí, de forma distinta, pues en cada uno de estos libros se da prioridad a un aspecto sobre los otros. Obviamente, ya la distinción de Showalter entre crítica feminista y ginocrítica ponía de relieve el distinto peso que la igualdad, el género y la diferencia tenían en una y otra faceta de los estudios literarios de enfoque feminista. En la primera de ellas, la crítica feminista, lo importante era leer la tradición, ofrecer “feminist readings of texts which consider the images and stereotypes of women in literature, the omissions and misconceptions about women in criticism, and woman-assign in semiotic systems”²⁸⁰. En definitiva, leer la tradición para encontrar la desigualdad de trato de que ha sido objeto la literatura escrita por mujeres a lo largo de la historia (lo cual tiene que ver con el reclamo de la igualdad) y denunciar los estereotipos e imágenes de la mujer en la tradición literaria (lo cual se relaciona con el género, en la medida en que con este término se perseguía destacar lo que la cultura ha considerado como propiamente femenino). La ginocrítica, en cambio, tendría que ver con la búsqueda de la diferencia en la literatura escrita por mujeres, por lo que supone un paso más respecto a la igualdad y al género. De la misma manera que el feminismo ha buscado y estudiado la diferencia de la mujer en su manera de concebir y enfrentarse al mundo, la ginocrítica busca lo particular de la literatura escrita por mujeres, y de ahí el afán por hallar una tradición literaria femenina o por acuñar determinados conceptos para describir lo característico de la literatura escrita por mujeres.

²⁷⁹ Faltaría por especificar el alcance de “Estudios de la mujer”. Con este nombre, se conocen todos los estudios que se centren en la mujer, ya sea desde un punto de vista histórico, literario, filosófico, artístico o político. Es un término, pues, multidisciplinar.

²⁸⁰ SHOWALTER, Elaine, “Feminist Criticism in the Wilderness”, cit., pág. 245.

La evolución de la crítica feminista anglosajona es muy parecida a la que siguió el propio feminismo. Si más atrás mostrábamos cómo, dentro de los movimientos feministas, se había pasado del simple reclamo de la igualdad a la consideración del género y, en fin, de la diferencia, otro tanto puede afirmarse acerca de la crítica feminista anglosajona. En un primer estadio, que está representado por la publicación de los hoy ya clásicos *Thinking about woman* (1968), de Mary Ellman, y *Sexual politics* (1970), de Kate Millett, el objetivo prioritario parece ser el poner de manifiesto la desigualdad que ha determinado el reflejo de la mujer en la literatura y los prejuicios al respecto (es decir, aquellas cualidades o defectos que se han considerado típicamente femeninos, lo que se relaciona con el género). Un segundo estadio, y un claro paso adelante, es el que representa la publicación, con muy pocos años de diferencia, de *Literary Women* (1976), de Ellen Mores, *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter, y *The Madwoman in the Attic* (1979), de Susan Gubar y Sandra Gilbert. En estos libros no se intenta ya sólo denunciar (aunque también cabe este gesto, desde luego) la imagen de la mujer que se desprende de la tradición literaria, o los prejuicios acerca de la mujer escritora y su literatura. Aquí ya se trata de buscar lo que hay de diferente en la literatura escrita por mujeres, esas peculiaridades que permitirían identificar un texto de autoría femenina y hablar, en suma, de una literatura femenina. Esta ginocrítica propone nuevos conceptos para estudiar esta literatura y aboga por la existencia de una tradición literaria femenina; y eso supone un avance más que evidente respecto a las obras de Ellmann y de Millett.

Ahora bien, y volviendo a la pregunta con que abríamos este apartado, en ambos casos se pone más el acento en los obstáculos con que las mujeres se han encontrado para desarrollar una carrera literaria que en las ideas de Virginia Woolf acerca de la mente andrógina e incandescente. Incluso la rabia y la ira, que Woolf consideraba un defecto, una mancha que ensuciaba el límpido fluir del talento de una escritora, se convierten casi en virtudes para la crítica feminista. O, al menos, en rasgos que ayudan a determinar las diferencias entre la literatura escrita por hombres y la escrita por mujeres.

En definitiva, la crítica feminista anglosajona experimenta en pocos años (esencialmente, los once que median entre la publicación del libro de Mary Ellmann en 1968 y el de Susan Gubar y Sandra Gilbert en 1979) una sucesiva exposición de ideas, métodos y orientaciones. Posteriormente, la crítica feminista anglosajona (y otras que pueden ser consideradas satélites de ésta, como la hispánica) se dedicará a explotar y

explorar lo expuesto en estos años inaugurales de la tendencia, a lo que se unirá la adaptación de algunas ideas de la crítica feminista francesa. Así, dos son las orientaciones principales a este respecto: la crítica feminista y la ginocrítica, según los términos de Showalter; o la crítica de las imágenes de la mujer y la ginocrítica, según otra terminología bastante extendida. La diferencia es clara, pero la repetiremos una vez más. La ginocrítica se ocupa de la literatura escrita por mujeres, analiza sus aportaciones y trata de llegar a definir la diferencia, lo que hay de peculiar en ella. La crítica de las imágenes de la mujer, por el contrario, centra su atención en lo que se escribe y se ha escrito sobre la mujer, ya sea ficción o crítica. Trata, pues, cuestiones más relacionadas con el género y la igualdad, ya que intenta ver cómo determinadas concepciones acerca de la mujer se han perpetuado a través de la literatura.

La llamada crítica de las imágenes de la mujer tiene su origen en dos libros en concreto, que sirvieron, como reconoce Toril Moi, de inspiración posteriormente:

“Junto con el ensayo de Millett, el libro de Ellmann constituye la principal fuente de inspiración para lo que se suele llamar crítica de “imágenes de la mujer”, es decir, la búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos o en las categorías críticas que emplean los críticos a la hora de comentar las obras escritas por mujeres (...)”²⁸¹.

Efectivamente, *Thinking about Women* (1968), de Mary Ellmann, y *Sexual Politics* (1970), de Kate Millett, fueron sin duda las primeras obras que llamaron la atención sobre los temas a que se refiere Moi, y en este sentido cabe referirse a ellas como obras pioneras y como fuentes de inspiración para estudios posteriores. Aun así, ambos libros son distintos en sus planteamientos, sus intereses principales y los campos a que se refieren.

El punto de partida del libro de Mary Ellmann es que todo el pensamiento y todas las actividades del mundo occidental están bajo el enorme influjo de lo que ella llama analogía sexual (“sexual analogy”), que consiste en la tendencia del ser humano a comprender todos los fenómenos desde el punto de vista de las diferencias sexuales y a clasificar toda experiencia mediante analogías sexuales:

“Ordinarily, not only sexual terms but sexual opinions are imposed upon the external world. All forms are subsumed by our concepts of male and female temperament (...). The

²⁸¹ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit., pág. 38.

incomparable eccentricities of nature are obscured by sexual predisposition, and most often abused as well (...). This intellectual tyranny affects all relationships (...)"²⁸².

Es esto lo que determina, por ejemplo, la existencia y la popularidad de estereotipos clásicos, como que el hombre es fuerte y la mujer débil. Y, lo que es más importante para Ellmann, la perpetuación de ciertas analogías sexuales, como aquella que traza un paralelismo entre el nacimiento o la separación de la madre y la necesidad de escapar de la influencia femenina (y del útero) para tener una actividad intelectual original, libre e inventiva. Estas concepciones se extienden también, según Ellmann, a las actividades intelectuales. Por esta razón, la autora habla, ya en el campo de la literatura, de crítica fálica ("Phallic critic"). Es así como se titula el segundo capítulo del libro, en el que se trata de la crítica que hacen los hombres de las mujeres escritoras:

"(...) in reading literary criticism (...), the opinions of men about men and women about women are at least possibly aesthetic, but elsewhere they are, almost inescapably, sexual as well. Like eruptions of physical desire, this intellectual distraction is no less frequent for being gratuitous ad well. With a kind of inverted fidelity, the discussion of women's books by men will arrive punctually at the point of preoccupation, which is the fact of femininity. Books by women are treated as though they themselves were women (...)"²⁸³

Mary Ellmann aporta algunas muestras sobre esta tendencia a tratar los libros escritos por mujeres como si fueran mujeres, esto es, a aplicar los mismos prejuicios que afectan a la valoración de la mujer y su sexualidad a las actividades creativas e intelectuales de las mujeres. Por ejemplo, recuerda que la escritora norteamericana era alabada no sólo porque era una escritora que escribía tan bien como un escritor, sino también porque era menos femenina y menos "girlish" que algunos colegas masculinos como Truman Capote y Tennessee Williams; o que, cuando los críticos se centran en el llamado temperamento femenino, invariablemente acaban refiriéndose al afeminamiento de ciertos escritores:

"The basic distinction becomes non literary: it is less between the book under review and other books, than between the critic and other person who seems to him, regrettably, less masculine than he is (...)"²⁸⁴

²⁸² ELLMANN, Mary, *Thinking about Women*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968, págs. 8-10.

²⁸³ *Ibíd.*, págs. 28-29.

²⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 32.

Otros ejemplos con los que la autora respalda su argumentación son el matiz peyorativo de la palabra poetisa (en inglés, “poetess”), la reacción negativa de los críticos, incluso *a priori*, cuando el libro de una mujer tiene también a la mujer como tema principal o el supuesto cumplido que resalta la mente femenina o la masculinidad de una escritora. Tras repasar estos casos concretos, Ellmann concluye que sin duda existe cierta misoginia en este ámbito (“No one doubts that some silent misogyny is now generally a kind of chaffing”, afirma en concreto Ellmann²⁸⁵); que el calificativo *femenino* expresa un desagrado que no por no ser definido o explicado es menor; y, en fin, que el concepto de feminidad es estático y resistente, mientras que el de masculinidad es dinámico. Por esta razón, es decir, porque resulta más o menos fácil, debido a su estatismo, definir las ideas a través de las cuales se manifiesta la concepción generalizada de la feminidad, Mary Ellmann dedica el tercer y más largo capítulo de su libro (“Feminine Stereotypes”) al análisis de diez ideas sobre la feminidad, tal y como aparecen en las obras de diversos escritores y críticos: informidad (“formlessness”); pasividad (“passivity”); inestabilidad (“instability”); confinamiento (“confinity”); piedad (“piety”); materialidad (“materiality”); espiritualidad (“spirituality”); irracionalidad (“irrationality”); sumisión (“compliance”) y, finalmente, dos incorregibles figuras (“two incorrigible figures”), que son la Bruja (“witch”) y la Arpía (“shrew”).

Uno de los grandes aciertos de este tercer capítulo es que condensa algunas de las más poderosas y extendidas imágenes, dentro de la cultura occidental, acerca de las relaciones entre las mujeres y la literatura. No hay nada extremadamente nuevo en las ideas que repasa Ellmann, puesto que la novedad radica en llamar la atención sobre la existencia y la fuerza de esas ideas. Algunas, como la de la informidad, se derivan directamente del pensamiento de la analogía sexual (“soft body, soft mind”), otras recuerdan dicotomías consolidadas (histerismo / pasividad). En lo más puramente literario, Ellmann habla de la tradicional tendencia a relacionar a las mujeres con lo concreto, con el elogio de las cosas pequeñas, la vida doméstica, las experiencias limitadas, los personajes que nunca abandonan el salón y el dormitorio, así como la alabanza, en el siglo XIX, a la inexperiencia, la inocencia y la timidez de la poesía femenina. En el terreno de la sumisión, Ellmann estudia las figuras de la estudiante, la

²⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 38.

serviente, la prostituta y la madre, mientras que la parte final del capítulo está consagrada a las manifestaciones y la evolución en las representaciones literarias de esas dos “incorregibles figuras” tradicionales que son la arpía y la bruja.

Tras este largo y bastante completo repaso, Ellmann afronta, en el cuarto capítulo (“Differences in tone”), el problema de las diferencias en el tono y la escritura de hombres y mujeres o, mejor dicho, las diferencias entre lo considerado femenino y lo considerado masculino en la escritura. El planteamiento sigue estando relacionado con la analogía sexual que afecta a los juicios sobre lo intelectual – “In intellectual matters, there are two distinctions between men and women (...), the male body lends credence to assertions, while the female body takes it away (...)”²⁸⁶ –. Pero ahora la atención se desvía, como puede deducirse de estas palabras, hacia el problema del tono de autoridad en los textos:

“In the criticism of women’s writing, not even the world *hysterical* recurs as regularly as *shrill*. The working rule: blame something written by a woman as *shrill*, praise something as *not shrill*. So the impression of a profound (or basso) authority is a property of men (...). That is Niagara Falls, *this* is written by a man. Still, the *sensation* of authority remains, I think, the only test, like though less precise that of litmus paper, by which one can distinguish male and female prose (...)”²⁸⁷.

Esta idea de la diferencia entre lo escrito por hombres y por mujeres en virtud de la autoridad corre paralelo a otra, quizás más extendida aún, que ha relacionado, sobre todo a partir del siglo XIX, a las mujeres con el sentimiento y a los hombres con la razón. Ellmann explica que esta distinción adquiere carta de naturaleza sobre todo a partir del XIX debido a que fue entonces cuando el número de mujeres escritoras que publicaban libros (y no sólo novelas) con cierta asiduidad aumentó considerablemente, razón por la cual era necesario que no hubiera, a pesar de los pseudónimos, confusión:

“They might publish simultaneously without risk of being confused (...). So Dickens recorded his conviction that George Eliot’s *Scenes from Clerical Life* must be written by a woman. The dichotomy was established: the dominant and masculine possessing the

²⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 148.

²⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 150.

properties of reason and knowledge, the subsidiary and female role possessing feelings and intuitions (...)"²⁸⁸.

He aquí, quizás de forma más clara que nunca, un problema relacionado con los conceptos feministas de género y de igualdad aplicados a la literatura. Eso es, en gran medida, *Thinking about Women* en su casi totalidad: un recordatorio de cómo algunos prejuicios han afectado a la valoración y a la justa apreciación de la literatura escrita por mujeres, hecho que puede comprobarse acudiendo a los textos de algunos críticos literarios y escritores, de cuyos ejemplos el libro de Ellmann está lleno. Así, el libro de Ellmann inaugura una nueva tendencia crítica, que consiste, fundamentalmente, en poner en primer plano y resaltar la misoginia literaria que está presente en ciertos textos.

También Kate Millett persigue en *Sexual Politics*²⁸⁹ fines parecidos, y se interesa por asuntos relacionados con la igualdad y el género. Pero su libro, aun estando, como el anterior, dentro de la crítica feminista de la imagen de la mujer, es diferente, amén de más ambicioso. Es diferente porque Millett se preocupa sobre todo de “captar los reflejos bien definidos que la literatura ofrece de esa vida que describe, interpreta e incluso deforma”²⁹⁰, fundamentalmente en lo referente a la mujer, claro está. Y es más ambicioso porque su autora no se limita a analizar la imagen de la mujer en unas cuantas obras literarias o a dar algunos ejemplos de la misoginia en la literatura. Antes de ocuparse de captar, como ella dice, los reflejos que la literatura ofrece de la vida, lleva a cabo un estudio de las razones que pueden explicar la naturaleza de dichos reflejos. De ahí que su libro sea, además de un estudio de crítica literaria, una síntesis de la historia de la emancipación femenina, de las ideas feministas y antifeministas de los últimos doscientos años, y de las razones que pueden explicar la solidez y permanencia del patriarcado.

Kate Millett parte de la necesidad de analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender las obras literarias, y con ello pretende separarse del *New Criticism*, que sólo tenía en cuenta la historia literaria. Esta convicción se refleja en la propia estructura del libro, que consta de tres partes bien diferenciadas. En la primera, titulada “Política sexual”, Millett define qué entiende ella por política sexual y repasa

²⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 158.

²⁸⁹ Citaremos por la versión española: *Política sexual*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 1995.

²⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 28.

los aspectos ideológicos, biológicos, sociológicos, de clase, económicos, antropológicos y psicológicos que la determinan; es la parte del libro que ella misma llama teórica o tentativa. La segunda, “Raíces históricas”, es la historia de la revolución sexual conducente a la emancipación femenina, con sus avances y sus retrocesos; la autora divide esta revolución en dos fases (la revolución sexual, que va de 1830 a 1930, y la contrarrevolución, que va desde 1930 hasta 1960). Finalmente, la tercera parte, titulada “Consideraciones literarias”, está constituida por análisis del reflejo de la política sexual en las obras de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet. Aunque Millett afirma que ésta es la parte literaria de su estudio, no es la primera vez que habla de literatura. En la segunda parte del libro (la histórica), dedicaba una extensa sección, titulada “Aspectos literarios”²⁹¹, a estudiar cómo los ideales acerca de la mujer en la Inglaterra del XIX se reflejaban en Thomas Hardy, Charlotte Brönte, Dante Gabriel Rossetti, Alfred Lord Tennyson u Oscar Wilde. Y ya al principio de la primera parte, para introducir sus teorías acerca de la política sexual, acudía a ejemplos de varios escritores luego estudiados en la última parte del libro (en concreto, de Miller, Mailer y Genet). Esta primera incursión en lo literario, que consiste en analizar algunas escenas eróticas, le sirve, como decimos, para introducir de una manera más gráfica el asunto principal del libro, las políticas sexuales que le dan título:

“Los tres tipos de narración sexual que hemos examinado (...) se distinguen por la importancia que conceden a la noción de ascendente y poder. El coito que se realiza en el vacío, aunque parece constituir una actividad biológica y física (...), se convierte en realidad en un microcosmos representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura. Cabe, pues, tomarlo como modelo de política sexual (...)”²⁹².

El problema principal a que Millett se enfrenta en su libro lo plantea ella misma poco después, bajo la forma de la siguiente pregunta: “¿Es posible considerar la relación que existe entre los sexos desde un punto de vista político?”. La respuesta, continúa la misma Kate Millett, depende de la definición que se atribuya al vocablo “político”, que ella define como “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”²⁹³. Desde este punto de partida, Millett se propone demostrar que

²⁹¹ *Ibíd.*, págs. 236-284..

²⁹² *Ibíd.*, pág. 67.

²⁹³ *Ibíd.*, pág. 68.

el sexo es una categoría social impregnada de política y que las costumbres sexuales son un claro ejemplo de dominio y subordinación en un mundo en el que apenas se discute la prioridad del macho sobre la hembra, en el que, al fin y al cabo, “el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada (...), por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder”²⁹⁴. Describir las condiciones de este dominio sexual, de esta política sexual, y analizar sus causas, serán los cometidos de Kate Millett en las dos primeras partes de su estudio. En la primera de ellas, pasa revista a cuestiones como la necesidad de distinguir entre sexo y género, ya que “muchas de las distinciones comúnmente reconocidas entre ambos sexos (...) se asientan sobre una base cultural, y no sobre mera biología”²⁹⁵; los mitos religiosos y literarios sobre la mujer que ésta no ha creado, que son masculinos y responden a las necesidades del hombre²⁹⁶; o las diferencias en la educación que reciben ambos sexos. Todo ello para establecer teóricamente cómo funciona la política sexual de dominación del hombre sobre la mujer en el patriarcado, cómo se gesta y cómo se manifiesta. En la segunda parte, lo teórico da paso a lo histórico, y Millett se centra en la revolución sexual, expresión que, aunque no le parece muy exacta, usa aquí para referirse al cambio que se produjo, sin llegar a consumarse, entre 1830 y 1930. Para llegar a consumarse, la revolución sexual tendría que haber desterrado muchos tabúes, haber abolido el patriarcado y haber revisado por completo los conceptos de lo femenino y lo masculino²⁹⁷, objetivos que, obviamente, no han sido alcanzados. Pero, aun así, Millett cree que en esta primera fase de la revolución sexual se produjeron una serie de cambios, ignorados por los historiadores, que repercutieron en las primeras reformas en el campo de la política sexual. En cambio, la segunda fase estudiada por Millett, la que comienza en 1930, supone para ella una decepción, una contrarrevolución, porque “sólo se modificó la superficie exterior de la sociedad” (es decir, las legislaciones), mientras que “el sistema interior se mantenía intacto”²⁹⁸. Cambiaron, pues, las leyes, pero no las mentalidades. Al margen de esto, Millett se esfuerza en explicar cómo las ideas de Freud supusieron un importante giro, y no precisamente para bien, en las imágenes e ideas acerca de la mujer.

Sexual Politics cumple sobradamente con el deseo de su autora de poner en práctica una crítica literaria que capte los reflejos que la literatura ofrece de la vida, que

²⁹⁴ *Ibid.*, pág. 69.

²⁹⁵ *Ibid.*, pág. 77.

²⁹⁶ *Ibid.*, págs. 105-118.

²⁹⁷ *Ibid.*, págs. 128-129.

²⁹⁸ *Ibid.*, pág. 317.

aúne la crítica literaria y la crítica cultural, aun a costa, eso sí, de que su libro sólo se dedique de manera plena a la crítica literaria al final, en su última parte. No importa demasiado, es cierto, puesto que sin duda era necesario definir todo el entramado histórico y cultural que define la política sexual del patriarcado para que los análisis de las obras de Lawrence, Miller, Mailer y Genet tengan valor más allá de la simple denuncia de una misoginia implícita en el punto de vista de su autor. Sin ese recorrido, documentadísimo y de gran interés, por la política sexual y por el devenir de la frustrada revolución sexual que luchó contra ella, los comentarios literarios de Millett casi no pasarían de ser obvias (aunque justas) denuncias de una situación, y un ejemplo más de un juicio moral aplicado a la valoración de la literatura. Con el trasfondo teórico e histórico que Millett pone en pie, esta crítica moral adquiere un mayor peso. Pero, en cualquier caso, rezuma una profunda esterilidad metodológica, ya que, como decimos, no deja de ser un ejemplo más, aunque tardío, de un punto de vista moral aplicado a la crítica literaria. Y, a la postre, no logra demostrar exactamente cómo se produce el reflejo de la política sexual en la literatura, más allá de algunos ejemplos extremos como Miller y Mailer, ni tampoco trascender un simple análisis de los contenidos.

A pesar de ciertas críticas por parte de las feministas posteriores, el libro de Kate Millett, y también, aunque en menor medida, el de Mary Ellman, fue una fuente de inspiración para la crítica de las imágenes de la mujer en la literatura, esto es, para lo que Showalter llamaba crítica feminista. Sin embargo, y pese al avance que este modelo crítico supuso en su tiempo, no deja de tener bastantes limitaciones que han sido señaladas *a posteriori* por los propios cultivadores de los estudios literarios feministas. Toril Moi, por ejemplo, denuncia la contradicción que se observa en gran parte de esta crítica de las imágenes de la mujer, ya que, por un lado, los autores y autoras estudiados “son objeto de duras críticas por haber creado personajes femeninos ‘irreales’”, lo cual equivale a creer que las imágenes de la mujer en la literatura son “falsas” y se oponen a la “persona real que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector”²⁹⁹. Y, por otro, la lectora feminista de este período no sólo desea ver sus propias experiencias reflejadas en las novelas, sino que quiere que la literatura presente personajes fuertes, ejemplares, impresionantes, una imagen positiva de la identidad femenina³⁰⁰. El anhelo de autenticidad conduce, según Moi, a la autobiografía, mientras que el deseo de ejemplaridad lleva al dogmatismo y a lo normativo. Pero la mayor

²⁹⁹ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit., págs. 55-56.

³⁰⁰ *Ibid.*, pág. 59.

objeción de Moi es metodológica y teórica, ya que exige a la crítica feminista algo más que la denuncia y la rabia, por muy legítimas y necesarias que sean éstas. Por eso a Kate Millett le reprocha, además de su maniqueísmo, el no prestar atención a las estructuras formales del texto, el confundir con frecuencia a autor y personaje y, por encima de todo, el no poner en claro la relación entre literatura y política sexual. Por todo ello, no considera *Sexual Politics* “un ejemplo a seguir por posteriores generaciones de críticas feministas”³⁰¹. Geraldine C. Nichols coincide con Moi y, además, señala que aquellas primeras manifestaciones de la crítica feminista “no enfocaban a la mujer como sujeto sino como objeto”³⁰², lo cual es para ella una limitación. Una limitación que pronto es subsanada, ya que entre mediados y finales de la década de 1970 empiezan a aparecer los primeros textos de lo que Showalter llama “ginocrítica”, es decir, del estudio de la literatura escrita por mujeres.

Tres son los estudios acerca de la literatura escrita por mujeres responsables de este cambio de enfoque: *Literary Women* (1976), de Ellen Moers; *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter, y *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Se trata, en principio, de estudios especializados sobre escritoras inglesas y norteamericanas. Pero como en ellos se propusieron algunas ideas acerca de la literatura escrita por mujeres que luego harían fortuna dentro de la crítica feminista, hoy están considerados clásicos en este campo. Este rango le corresponde más a los libros de Showalter y de Gilbert y Gubar que al de Moers, pues en aquéllos se observa un mayor esfuerzo de sistematización y una verdadera novedad en algunos conceptos y algunas ideas. Desde el punto de vista de las teorías que los respaldan, son superiores al de Moers, aunque todo ellos, eso sí, respondan al objetivo común de reconstruir una tradición femenina en literatura.

La obra de Moers, cuyo subtítulo es *The Great Writers*, fue el primer intento de describir la historia de la literatura de mujeres como una corriente poderosa y profunda que subyace o corre paralela a la tradición masculina. Para llevar a cabo tal fin, Moers se centra en el estudio de las grandes escritoras de la literatura inglesa, francesa y norteamericana desde el siglo XVIII (de ahí el subtítulo), aunque sobre todo en las del XIX. La “open question” de su libro es: “what did it matter that so many of the great writers of modern time have been women? What did it matter to literature?”³⁰³.

³⁰¹ *Ibíd.*, pág. 44.

³⁰² NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., pág. 4.

³⁰³ MOERS, Ellen, *Literary Women*, Londres, The Women’s Press, 1986 (edición original: 1976), pág. XI

Así, *Literary Women* es en buena medida una tentativa de reconstruir una tradición, de hallar unas constantes para la tradición literaria femenina, aplicando en ello las mismas estrategias, los mismos métodos que se han usado para hacer lo propio con los grandes escritores. Hay, pues, un notable esfuerzo en el libro por hallar rasgos comunes entre las más importantes mujeres escritoras francesas y anglosajones, por establecer temas, tipos de personajes o por mostrar cómo algunas escritoras se convirtieron en figuras legendarias y modelos para las generaciones futuras, como es el caso de George Sand, George Eliot o Madame de Staëlh y su *Corinne*. Por esta vía, Ellen Moers hace sugerentes comentarios de obras e interesantes comparaciones entre escritoras, y logra establecer algunas constantes en la tradición literaria femenina.

Moers es una de las cultivadoras de la crítica feminista que recoge ideas desechadas por Virginia Woolf y las desarrolla dotándolas de otro sentido. Volviendo a lo que la escritora británica había llamado “the epic age of women writing”, en la que la rabia de las mujeres escritoras les impedía usar la escritura como un arte, Moers da una interpretación diferente de estos sentimientos que, según Woolf, echaban a perder la literatura escrita por mujeres:

“Writers of epic age, however, thought differently of literature: they cared less for the growing than for the changing mind, and less for art than action (...). The feminine discontent produced the literature of the epic age. To Virginia Woolf, it pulled the novelist’s pen from the straight; to us, it appears the source of the fire and passion that made *Jane Eyre* more than a melodrama, and *Uncle Tom* more than a tract. But it did not produce feminist polemics (...)”³⁰⁴.

Las notas comunes que Moers unifica bajo el nombre de “epic age” se encuentran, según la autora, en escritoras en principio tan dispares como Charlotte Brönte, George Sand, Harriet Beecher Stowe, Elizabeth Barrett Browning o Elizabeth Gaskell. Y éste es, pues, uno de los argumentos que justifican la posibilidad de establecer una tradición literaria femenina. De hecho, al hablar Moers de ello en el segundo capítulo de la primera parte, *Literary Women* revela ya desde su inicio las armas que va a usar su autora durante casi todo el libro. El suyo es sobre todo un método contrastivo, basado en el análisis de cómo ciertos motivos, personajes, imágenes o subgéneros se repiten de unas escritoras a otras, y de cómo en sus

³⁰⁴ *Ibíd.*, págs. 14-18.

respectivos tratamientos de los mismo se pueden detectar similitudes. Así, hay un capítulo consagrado al realismo femenino (“Money, the job, and little women: feminine realism”), en el que se parte de la importancia que tienen el dinero y el matrimonio en las novelas de Jane Austen para acabar sugiriendo que ése es un problema fundamentalmente femenino (“Austen’s realism in the matter of money was in her case an essentially female phenomenon, the result of her deep concern with the quality of a woman’s life in marriage (...)”³⁰⁵). El último capítulo, que sigue las mismas pautas, se dedica al estudio de un subgénero determinado, el “Female Gothic”, y casi lo mismo se puede decir de la segunda parte, titulada “Heroinism”, donde Moers revisa las distintas manifestaciones de un motivo que considera recurrente en la literatura escrita por mujeres: el “heroinismo”. La acuñación de este concepto, que es diferente del heroísmo masculino, y su desarrollo dan lugar a algunos pasajes muy interesantes, como aquel en el que se describe cómo el personaje de Corinne, confundido con la persona real de su creadora, Madame de Stäel, se convirtió en una réplica femenina del mito byroniano masculino, un modelo para escritoras, de la misma forma que Byron lo era para los escritores.

La convicción que guía a Ellen Moers en este recorrido comparativo por las grandes escritoras que es *Literary Women* la expone ella misma a poco de empezar. En principio, es la existencia de un movimiento literario femenino, a la vez aparte y dentro de la corriente principal:

“To be a woman writer long meant, may still mean, belonging to a literary movement apart from but hardly subordinate to the mainstream: an undercurrent, rapid and powerful. The word “movement” gives an inaccurate idea of an association often remote and indirect (...)”³⁰⁶.

Sin embargo, Ellen Moers advierte algunas páginas más adelante que no hay una única tradición femenina:

“There is no single female tradition in literature; there is not single literary form to which women are restricted (...). There is not such thing as *the* female genius, or *the* female

³⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 71.

³⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 42.

sensibility (...). There is no single female style in literature, though in every country and every period it has been wrongly believed that a female style exists (...)"³⁰⁷.

Esto no justifica, continúa Moers, que la crítica haya olvidado a las grandes escritoras del pasado. Y tampoco el que se olvide la existencia de una nota común:

"Each of these gifted writers had her distinctive style; none imitated the others. But their sense of encountering in another woman's voice that they believed was the sound of their own is, I think, something special to literary women (...)"³⁰⁸.

Encontrar esta voz propia, este sonido propio, es el objetivo que Moers persigue a lo largo de su libro. Sin embargo, este objetivo se consigue sólo parcialmente. Coincidimos con Toril Moi cuando dice que *Literary Women* está "demasiado absorto en problemas circunstanciales, completamente al margen de cualquier teoría literaria que pueda servir de instrumento a la crítica"³⁰⁹, y también suscribimos la valoración final que realiza del libro, que reproducimos a continuación:

"Como panorámica de la literatura de mujeres inglesa, americana y francesa (...), *Literary Women*, con sus resúmenes intrigantes, su énfasis en los detalles personales y anécdotas biográficas, cumple un gran objetivo en su papel de introducción preliminar, pero leído hoy en día, difícilmente podemos considerarlo más que una simple obra pionera en este campo, una obra que abriría el camino para las historias feministas de la literatura que surgirían un año o dos después de que fuera publicada"³¹⁰.

Quien sí propone nuevas ideas y abre nuevos campos dentro del feminismo aplicado al estudio de la literatura es Elaine Showalter, quien, en *A Literature of Their Own*, recorre la tradición de las novelistas inglesas desde el tiempo de las hermanas Brontë hasta nuestros días (el subtítulo es *From Charlotte Brontë to Doris Lessing*), con el fin de mostrar que el devenir de esa tradición femenina es parecido al de cualquier otra subcultura literaria. Para ello no se centra sólo en los nombres más importantes, como hacía Moers, sino que también recupera escritoras olvidadas, lo cual concede a su estudio un doble valor: la contribución al reconocimiento de nombres relegados al olvido y la propuesta de un nuevo modelo para el estudio de la evolución de la literatura

³⁰⁷ Ibid., pág. 63.

³⁰⁸ Ibid., pág. 66.

³⁰⁹ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit., pág. 65.

³¹⁰ Ibid., págs. 65-66.

de mujeres en tanto que subcultura y como tendencia separada de la literatura escrita por hombres.

El origen de *A Literature of Their Own* está, según la misma Showalter confiesa, en una frase de John Stuart Mill, sacada de su libro *The Subjection of Women*: “If women lived in a different country from men, and had never read any of their writings, they would have a literature of their own”³¹¹. Basándose en esta frase de Mill, la autora aclara más adelante que el punto de partida de su investigación no es “What is interpretation? What does it mean to read? What is a text?”, sino “What is the relationship between a dominant and a muted culture?”³¹². En su libro, la cultura dominante será, claro está, la masculina, y la enmudecida, la femenina.

Así, Elaine Showalter distingue tres etapas en la historia de cualquier subcultura literaria, y, en consecuencia, de la literatura de mujeres desde el siglo XIX: *imitación (imitation)* de las características principales de la tradición dominante e *interiorización (internalization)* de sus modelos artísticos y sociales; *protesta (protest)* contra esos valores y *defensa (advocacy)* de los valores de la minoría; y, por último, *autodescubrimiento*, una búsqueda de una identidad propia una vez que se ha conseguido liberarse de la dependencia de la oposición³¹³. Estas tres fases podrían, según la autora, denominarse *feminine*, *feminist* y *female*, respectivamente (y suelen traducirse como *femenina*, *feminista*, y *de mujer*). Pero, antes que nada, Showalter aclara que esta clasificación no responde a una concepción esencialista y sí social:

“I am uncomfortable with the notion of a ‘female imagination’. The theory of a female sensibility revealing itself an imagery and form specific to women always runs dangerously close to reiterating the familiar stereotypes. It also suggests permanence, a deep, basic, and inevitable difference between male and female was of perceiving the world. I think that, instead, the female literary tradition comes from the still-involving relationship between women writers and their society (...). I am intentionally looking, not at an innate sexual attitude, but at the ways in which the self-awareness of women writers has translated into a literary form in specific place and time-span, how this self-awareness has changed and developed, and where it might lead (...)”³¹⁴

³¹¹ SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own*, Londres, Virago, 1999 (edición original: 1977), pág. XIV.

³¹² *Ibid.*, págs. XIX-XX.

³¹³ *Ibid.*, pág. 13.

³¹⁴ *Ibid.*, pág. 12.

Nada de cualidades literarias femeninas privativamente femeninas, debidas a su naturaleza, inherentes al hecho de ser mujer. Sólo diferencias achacables a la peculiar situación de la mujer en la sociedad. De ahí que la evolución de la literatura de mujeres (y de cualquier minoría) vaya, para Showalter, paralela a la evolución de la mujer en la sociedad. Las etapas en que la autora divide la literatura inglesa escrita por mujeres reflejan esta concepción.

El primer período, el femenino (1840-1880), se abre con la generación de mujeres escritoras nacidas después de 1800, que empezaron a publicar durante del década de 1840, cuando la profesión de novelista empezaba a estar más reconocida, y cuyo conflicto entre la vocación literaria y la censura de la sociedad se manifiesta en el uso de pseudónimos masculinos³¹⁵. Dentro de esta primera etapa, Showalter distingue tres generaciones. La de las nacidas entre 1800 y 1820 se identifica con “The Golden Age of Victorian Autores”, es decir, con el tiempo de las Brontë, Elizabeth Gaskell, Elizabeth Barrett Browning y George Eliot, y se caracteriza por la creación de personajes femeninos innovadores y de nuevas posibilidades en literatura. La siguiente, formada por las escritoras nacidas entre 1820 y 1840, siguió a las anteriores y consolidó sus logros, aunque fue menos original. En la última, las mujeres nacidas entre 1840 y 1860 ven cómo se abre ante ellas la posibilidad de compaginar sus papeles de mujer y de trabajadora, de éxito literario y personal, e incluso ocupan puestos en editoriales y periódicos al tiempo que desarrollan su carrera literaria.

En general, las mujeres escritoras de este primer período se enfrentaban al conflicto de querer ser bien consideradas por los críticos sin dejar de ser vistas como femeninas:

“In the face of this dilemma, women novelists developed several strategies, both personal and artistic. Among the personal reactions was a persistent self-deprecation of themselves as women (...). The novelist publicly proclaimed, and sincerely believed, their antifeminism. By working in the home, by preaching submission and self-sacrifice, and by denouncing female self-assertiveness, they worked to atone for their own will to write”³¹⁶.

Las novelas escritas por las mujeres de esta primera etapa se caracterizan por un lenguaje eufemístico, de un lado, y por ser obras conservadoras y antifeministas, lo que se explica, según Showalter, por el deseo de hacerse perdonar algo tan poco

³¹⁵ *Ibíd.*, pág. 19.

³¹⁶ *Ibíd.*, pág. 21.

convencional como escribir³¹⁷. En no pocas ocasiones, las aspiraciones de las heroínas de sus novelas a una vida independiente eran penadas o, en todo caso, reemplazadas por el matrimonio. Pero esta represión tuvo también su reflejo positivo en la literatura:

“(...) the repression in which feminine novel was situated also forced women to find innovative and covert ways to dramatize the inner life, and led to a fiction that was intense, compact, symbolic and profound. There is Charlotte Brönte extraordinary subversion of the Gothic in *Jane Eyre*, in which the mad wife locked in the attic symbolizes the passionate and sexual side of Jane personality (...)”³¹⁸.

La segunda fase, la feminista, va desde 1880 hasta 1920, y, aunque literariamente no es un período tan brillante como el anterior, hubo otro tipo de avances muy importantes:

“The feminist challenged many of the restrictions on women’s self-expression, denounced the gospel of self-sacrifice, attacked patriarchal religion, and constructed a theoretical model of female oppression, but their anger with society and their need for self-justification often led them away from realism into simplification, emotionalism, and fantasy (...)”³¹⁹.

Showalter reconoce que entre las escritoras feministas no hay grandes artistas, pero les concede el mérito de haber sabido abrir nuevos caminos para las escritoras, crear nuevos estereotipos de personajes femeninos, rebeldes y ya no sumisos, y ampliar la gama de temas de los que las escritoras podían hablar. Además de esto, desde el punto de vista político hay que encomiar la labor que las escritoras sufragistas desempeñaron entre dos siglos.

Finalmente, la última fase comienza en la década de 1920 y continúa en la actualidad, aunque adquiere un nuevo rumbo a partir de los sesenta con la irrupción del movimiento de la liberación de la mujer. Este período se distingue por el hecho de que la mujer ha superado tanto la necesidad de hacer reivindicaciones explícitas como la sumisión a los modelos propuestos por los hombres, lo cual le lleva a descubrir su punto

³¹⁷ *Ibíd.*, págs. 21-25; una idea similar propone Anne Higonnet cuando afirma que muchas mujeres escritoras del XIX que llevaron una vida libre y escandalosa, como Geroge Sand, luego exaltaron en sus obras la abnegación femenina (HIGONNET, Anne, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en DUBY, George y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres IV: el siglo XIX*, cit., págs. 297-325).

³¹⁸ *Ibíd.*, págs. 27-28.

³¹⁹ *Ibíd.*, pág. 29.

de vista femenino y su escritura de mujer. Es decir, ya no se escribe con la aceptación de los roles femeninos ni con la beligerancia feministas, sino con un deseo de descubrirse como mujer, de ver lo que de particular hay en el hecho de escribir como tal. Showalter distingue también aquí dos etapas diferentes: en la que se extiende hasta principios de la década de 1960, las mujeres escritoras continuaron practicando una formas literarias conservadoras, “untouched by either modernism or a sense of personal experience”³²⁰; en la segunda, la novela entra en una nueva fase, más dinámica, a través de la inclusión de un punto de vista femenino y del reflejo de la experiencia de la mujer.

En cualquier caso, Elaine Showalter es consciente de que, pese a haber distinguido entre estos períodos en la evolución de la novela escrita por mujeres, el gran desafío a que ésta ha de enfrentarse es siempre el mismo:

“Feminine, feminist or female, the woman’s novel has always had to struggle against the cultural and historical forces that relegated women’s experience to the second rank (...)”³²¹.

Subyace aquí de nuevo la lucha entre la cultura dominante y la cultura amordazada que domina *A Literature of Their Own*, una idea que no sólo aparece en este libro de Showalter, sino también en uno de sus artículos más conocidos e influyentes, “Feminist Criticism in the Wilderness”, ya citado aquí. En él, la estudiosa norteamericana aboga por la necesidad de encontrar el lugar preciso en el que se desarrolla la cultura literaria femenina. Considera que es erróneo dejarse seducir por la muy atractiva fantasía de un idílico enclave en el que se desarrolla la literatura femenina, al margen de las presiones políticas y económicas de una sociedad dominada por hombres. Para Showalter, esto no es más que una abstracción:

“The concept of a woman’s text is a playful abstraction: in the reality to which we must address ourselves as critics, women’s writing is a “double-voiced discourse” that always embodies the social, literary, and cultural heritage of both the muted and the dominant. And insofar as most feminist critics are also women writing, this precarious heritage is one we share; every step that feminist criticism takes toward defining women’s writing is a step toward self-understanding as well; every account of a female literary culture and a female

³²⁰ *Ibíd.*, pág. 34.

³²¹ *Ibíd.*, pág. 38.

literary tradition has parallel significance for our own place in critical history and critical tradition (...)³²².

De esta manera, la literatura escrita por mujeres no está dentro y fuera de la tradición masculina, sino que está dentro de dos tradiciones simultáneamente. Por ello, concluye Showalter, “the difference of women’s writing can only be understood in terms of this complex and historically grounded and relation”³²³.

El discurso a doble voz que, según Elaine Showalter, caracteriza la literatura escrita por mujeres, debido a su pertenencia simultánea a dos tradiciones, es muy similar a algunas de las ideas que proponen Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The madwoman in the Attic* (1979)³²⁴. El libro de estas dos profesoras norteamericanas ofrece un conjunto de estudios sobre las principales escritoras en lengua inglesa del siglo XIX: Jane Austen, Mary Shelley, las Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson. Pero no se limitan sólo a analizar estas escritoras, sino que desean determinar cuál es la naturaleza de la “tradición literaria específicamente femenina” del XIX y aportar su propia teoría sobre la creatividad femenina³²⁵. El origen del libro está, según ellas mismas explican en el prólogo, en la sorpresa que les produjo comprobar “la coincidencia de temas e imágenes en las obras de escritoras con frecuencia distantes unas de otras geográfica, histórica y psicológicamente”, lo cual les descubrió “lo que comenzó a parecer una tradición literaria manifiestamente femenina”³²⁶. Esto les llevó a intentar indagar el porqué.

Para ellas, es el resultado de dos factores. De un lado, la posición de las mujeres dentro del patriarcado, donde se da por supuesto que la creatividad artística es una cualidad específicamente masculina y donde el hombre poseía toda la autoridad y control de la palabra en tanto que “padre” de su texto³²⁷. Por esta razón, las mujeres se encuentran con un gran problema: “si la pluma es un pene metafórico, ¿con qué órgano generarán sus textos las mujeres?”³²⁸. Y aquí entramos ya en el segundo factor

³²² SHOWALTER, Elaine, “Feminist Criticism in the Wilderness”, cit., págs. 263-264.

³²³ *Ibíd.*, pág. 264.

³²⁴ Citaremos por la edición española: *La loca del desván*, Madrid, Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer, 1998.

³²⁵ *Ibíd.*, pág. 11.

³²⁶ *Ibíd.*; las escritoras cuyo estudio sugirió la idea del libro eran Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Virginia Woolf y Sylvia Plath, que, si bien es cierto que en algunos casos están alejadas geográfica, temporal y psicológicamente, pertenecen todas a la tradición anglosajona, lo cual supone afinidades culturales innegables.

³²⁷ De hecho, el libro empieza con la sugestiva pregunta “¿Es la pluma un pene metafórico?” (“Is the pen a metaphorical penis?”).

³²⁸ *Ibíd.*, pág. 22.

importante señalado por Gilbert y Gubar: la ausencia de modelos femeninos en los que mirarse para desarrollar su creatividad, fuera de estereotipos machistas como el ángel femenino o la colección de “diosas brujas terribles como la Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalida y Salomé”, las hijas de Lilith³²⁹.

La consecuencia de todo esto es que la mujer que escribe en una cultura que la condena al silencio padece sentimiento de culpa, de ansiedad y de profundo malestar. Es lo que Gilbert y Gubar, siguiendo a Harold Bloom, llaman la ansiedad por la autoría (*anxiety of authorship*), concepto que desarrollan a lo largo de todo el capítulo segundo³³⁰.

La ansiedad por la autoría consiste en una especie de inquietud, por parte de la escritora, por buscarle origen y filiación a su obra, con respecto a cuya legitimidad albergan dudas, ya que la sociedad en que vive la mujer que escribe no aprueba del todo el que lo haga. Esta ansiedad hace que la literatura escrita por mujeres en el XIX sea en cierto modo dual y que tenga que “decir la verdad pero decirla de soslayo”, como vemos en le siguiente párrafo, que resume quizás mejor que ningún otro la tesis principal de *La loca del desván*:

“En suma, como la poeta estadounidense del siglo XIX H.D., que declaró su estrategia estética titulando una de sus novelas *Palimpsest*, las mujeres, de Jane Austen y Mary Shelley a Emily Brontë y Emily Dickinson, produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan u oscurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad). Así pues, estas autoras cumplieron la difícil tarea de lograr una autoridad literaria verdaderamente femenina adaptándose a las normas literarias patriarcales y trastocándolas a la vez”³³¹.

Dicho de otro modo, la voz de la mujer es, para Gilbert y Gubar, una voz dual, y los textos que producen, palimpsestos, pero, en cualquier caso, se trata de su propia voz de mujer. La estrategia literaria de las mujeres consiste, pues, en “hacer añicos el espejo que ha reflejado desde hace tanto tiempo lo que toda mujer se suponía que debía ser” y “atacar y revisar, deconstruir (*sic*) y reconstruir las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina, en especial de las polaridades paradigmáticas de ángel y monstruo”³³².

³²⁹ *Ibid.*, pág. 86.

³³⁰ *Ibid.*, págs. 59-105.

³³¹ *Ibid.*, pág. 87.

³³² *Ibid.*, págs. 90-91.

Es ahí donde cobra sentido la loca del desván del título. Inspirado en Bertha Mason, la esposa loca recluida en el desván de *Jane Eyre*, el título llama la atención sobre esta figura recurrente en la literatura escrita por mujeres, que “suele ser en cierto modo la doble de la *autora*, una imagen de su ansiedad y su furia”:

“En efecto, muchas de la poesía y la novela escrita por mujeres invoca a esta criatura loca para que las autoras pudieran aceptar sus sentimientos inequívocamente femeninos de la fragmentación, su agudo sentimiento de las discrepancias existentes entre lo que son y lo que se supone han de ser”³³³.

La “doble loca” o la “esquizofrenia” está, según Gilbert y Gubar, presente en toda la literatura femenina del XIX y también en la del XX y supone, a la vez, una respuesta a su ansiedad, ya que “al proyectar su ira y malestar en figuras terroríficas, creando dobles tenebrosos para sí mismas y sus heroínas, las escritoras están identificando y revisando las autodefiniciones que les ha impuesto la cultura patriarcal”³³⁴. Esta estrategia literaria es, según Gilbert y Gubar, la que hace que algunos textos parezcan reaccionarios en una primera lectura y revolucionarios en una lectura posterior más atenta a sus capas más profundas.

Como señala Toril Moi, el modelo de teoría de la crítica feminista que proponen estas autoras es “muy sofisticado, especialmente si se compara con el nivel general de debate teórico entre las críticas feministas angloamericanas”³³⁵. Pero, al mismo tiempo, hay varios aspectos problemáticos en su teoría, principalmente dos: una identificación demasiado simplista entre autor y personajes, por una parte; y el dar por sentado que hay una auténtica mujer tras la fachada machista, fachada que la crítica feminista ha de descubrir bajo el texto, que no es más que una superficie que oculta significados más profundos, menos accesibles y, en suma, más *auténticos*³³⁶. Ambos son dos peligros que, lejos de haber sido subsanados, han sido perpetuados por la crítica feminista posterior, como veremos próximamente. En cualquier caso, tanto las aportaciones de Sandra Gilbert y Susan Gubar como las de Elaine Showalter suponen un paso adelante respecto a las de Mary Ellmann, Kate Millett y Ellen Moers, al menos desde el punto de vista de la teoría de la crítica feminista. Más allá de las denuncias

³³³ *Ibid.*, pág. 92.

³³⁴ *Ibid.*, pág. 93.

³³⁵ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit., pág. 71.

³³⁶ *Ibid.*, págs. 71-72.

(bienintencionadas pero teórica y metodológicamente insuficientes) de Ellmann y Millett y de la revisión comparativa de las grandes escritoras que lleva a cabo Moers, aquéllas aportan determinadas categorías teóricas que, aunque referidas en principio a la literatura anglosajona, pueden ser extrapoladas y aplicadas al estudio de la literatura escrita por mujeres en general. El discurso a doble voz, la imbricación de la literatura de las mujeres en dos culturas al mismo tiempo, la proyección de la rabia de la autora en los textos y la ansiedad de la autoría son conceptos que revelan un esfuerzo por sistematizar el estudio de la literatura escrita por mujeres. Y son, en fin, aquello que hace de los libros de Showalter y Gilbert y Gubar algo más que una panorámica de las escritoras anglosajonas de los siglos XIX y XX.

Expuestas ya las principales y más influyentes ideas de las obras pioneras de la crítica feminista anglosajona, es hora ya de volver a la pregunta con que abríamos este apartado: ¿puede Virginia Woolf ser considerada la madre, en términos metafóricos, de la moderna crítica feminista anglosajona? A nuestro parecer, la obra de Virginia Woolf es sólo un lejano antecedente de la crítica feminista, una suerte de inspiradora autoridad, pero no una verdadera madre: como se diría en inglés, es más una *foremother* que una *mother*. Porque, como decíamos más atrás, los intereses de la escritora británica, y las preguntas a las que trata de dar una respuesta, son diferentes de las que se plantea la crítica feminista anglosajona. Mientras que, para aquélla, la cuestión principal tenía que ver con los obstáculos de que ha de librarse una escritora para escribir una buena novela, para llegar a tener la mente incandescente, ésta, en cambio, tratará de poner en claro cuáles son los obstáculos con que ha tropezado la mujer escritora en su carrera literaria y cómo han influido en su manera de escribir. Dos preguntas diferentes que, sin embargo, coinciden en poner el acento sobre los obstáculos que debe afrontar una mujer escritora. Claro que Woolf habla de obstáculos para intentar saltar por encima de ellos, mientras que la crítica feminista desea ver cómo se reflejan dichos obstáculos en la escritura de las mujeres y en la valoración de las escritoras. Recordemos que la crítica feminista está más interesada en los obstáculos, entre otras razones, porque en su formación tienen más peso el feminismo y la desconstrucción que las ideas de Virginia Woolf, y ese peso hace que las preguntas principales a que trata de dar respuesta sean distintas de las que se planteaban en *Una habitación propia*. Así, incluso la rabia y la ira, que para Woolf podían malograr un texto literario (y de hecho malograban el libre fluir del gran talento de Charlotte Brönte), se convierten casi en una virtud para la crítica feminista anglosajona. Esta

rabia, soterrada o evidente, se busca con frecuencia en los textos escritos por mujeres, pues está considerada como una de las características que distinguen la literatura femenina de la masculina. Un síntoma, pues, de la diferencia literaria.

Según todo esto, no puede sorprendernos que uno de los grandes intereses de la crítica feminista sea precisamente reconstruir la supuesta guerra que ha librado la tradición literaria femenina con la masculina, una guerra destinada al reconocimiento y a la igualdad, a conquistar un espacio dentro de la tradición literaria y cultural dominantes. La crítica feminista se ha encargado, pues, de reconstruir esta contienda, o casi sería más adecuado decir que de construirla, ya que, aunque no han partido exactamente de cero, sí han debido crear un campo de batalla que no existía. Y no existía, en cierto modo, porque nunca se le había prestado atención, porque la cultura dominante no se había preocupado de ello. Para dicha cultura, tal guerra no existía, y esta ignorancia, este cerrar los ojos, ha hecho que la guerra librada por las escritoras sólo haya sido puesta de manifiesto realmente con la llegada de la crítica feminista. La convicción de esta crítica feminista acerca de la existencia de la guerra se revela con singular claridad en la abundancia que se observa en sus estudios de un léxico que podríamos considerar militar o bélico. Términos como estrategia (strategy), desafío (challenge), lucha o contienda (struggle), poder (power), dominación (dominance) y conquista (conquest) aparecen con frecuencia, lo cual dice mucho sobre la manera en que la crítica feminista concibe la literatura escrita por mujeres y su relación con la escrita por hombres y con la cultura dominante. La manera, en fin, en que las mujeres han conquistado su espacio propio dentro del ámbito de la cultura.

3.2.2. Por una utopía feminista: la crítica feminista francesa.

Bajo el nombre genérico de “crítica feminista francesa” – algo inexacto y empobrecedor, como veremos más adelante – se conocen las ideas y las aportaciones de una serie de influyentes teóricas feministas francesas (o que han desarrollado su labor en Francia o en francés), sobre todo en virtud de su oposición a la crítica feminista norteamericana, que tiene puntos de partida y desarrollos diferentes. Esta denominación ha llegado a hacer fortuna, como puede comprobarse en algunos libros sobre crítica feminista, en los que es normal encontrar la distinción entre francesa y angloamericana³³⁷. Pero el verdadero impulso de esta denominación surge de una antología de textos titulada *New French Feminisms*, que, bajo la dirección de Elaine Marks e Isabelle de Courtivon, se publicó en Estados Unidos en 1980³³⁸. Dicha antología incluía una variada gama de textos, de diverso alcance y pertenecientes a la obra de varias autoras: desde fragmentos de un clásico como *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, hasta textos de la escritora Marguerite Duras. Pero, ante todo, esta obra colectiva destaca por ser uno de los primeros lugares en que se vertieron al inglés las obras de las que han acabado por convertirse, con el tiempo, en las tres figuras más conspicuas, conocidas e influyentes de lo que se llama “crítica feminista francesa”: Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva.

Si hay algo que permite hablar de “crítica feminista francesa”, debe de ser un rasgo más definitorio que el simple hecho de que la producción de estas pensadoras esté escrita en francés o se haya desarrollado en el país galo³³⁹. Deben existir, para aceptar sin problemas dicha denominación, las suficientes características diferenciadoras, tanto desde el punto de vista de la metodología y de las escuelas de pensamiento que sirven de base como desde el modo de desarrollar sus ideas y de llegar a sus fines. Las suficientes, como para poder afirmar sin vacilar que estamos ante una crítica feminista con métodos, intereses y orientaciones diferentes a la que hemos estudiado en el apartado anterior. Y, de hecho, hemos de adelantar que así es. De la misma manera que la denominación de “crítica feminista hispánica” no tiene, según nuestro parecer, más sentido que el de agrupar los trabajos de orientación feminista que o bien analizan la literatura española o bien analizan otras literaturas o bien difunden las principales ideas de la crítica feminista, ya que en general estos trabajos son deudores de orientaciones nacidas en Estados Unidos, la “crítica feminista francesa” sí se destaca por ser algo más que una mera denominación geográfica. Ahora bien, no exenta de problemas; ya la denominación de crítica puede dar lugar a no pocas discusiones, puesto que existe el riesgo de que llegue a pensarse que la crítica feminista norteamericana y la francesa son, en cierta manera, paralelas, y no es así. En

³³⁷ Vid. MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit.; NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit.; FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

³³⁸ MARKS, Elaine y COURTIVRON, Isabelle (ed.), *New French Feminism*, Nueva York, Schonen Books, 1981 (edición original: 1980).

³³⁹ No hay que olvidar, por ejemplo, que Julia Kristeva es de origen búlgaro, aunque su obra se ha desarrollado en francés, en ámbitos universitarios franceses y, más concretamente, parisinos.

un principio, ya es dudoso que la crítica feminista francesa pueda ser considerada, sin problema alguno, como una crítica literaria en el sentido en que lo es la norteamericana o cualquier otra. La crítica feminista francesa, además de poseer unos objetivos más amplios y menos concretos que la norteamericana, se desvía constantemente de lo solemos entender por crítica literaria e incluso por teoría de la literatura. Se encuentra, en muchas ocasiones, en una tierra de nadie que equidista de la ficción, la filosofía, el psicoanálisis, el comentario de texto personal y apasionado, el ensayo, la ciencia, las memorias, la historia, la confesión personal y la teoría y crítica literarias. Un texto de Luce Irigaray o Hélène Cixous puede fluctuar entre todas estas categorías: a veces se acerca a la autobiografía, otras al comentario crítico de las ideas de Freud o Lacan sobre la mujer o el falo, otras a una loa apasionada y casi religiosa de la obra de un escritor. Este modelo de texto híbrido, por muy original e innovador que pueda parecer durante su lectura, tiene unas filiaciones bastante obvias, que no se le pasan por alto a un lector que esté familiarizado con las corrientes filosóficas del siglo XX. Tampoco se le han pasado por alto a aquellos que han reflexionado sobre la crítica feminista francesa. Desde luego resulta difícil que así sea cuando son precisamente estos puntos de partida los responsables de una buena parte de las diferencias entre la crítica feminista francesa y la norteamericana.

Esta huella ha sido claramente detectada, como decimos, por quienes han comentado el legado de la crítica feminista francesa, y en especial por alguien como Toril Moi, que, en *Teoría literaria feminista*, dedica toda una parte a lo que ella llama, por razones que explicaremos más adelante, teoría feminista francesa. Hablando del origen de esta teoría, que ella sitúa después de mayo del 68, destaca cómo el psicoanálisis tuvo desde el principio un papel preeminente, por dos razones fundamentales: el interés por el psicoanálisis en el *milieu* intelectual parisino, de un lado; y el hecho de que uno de los primeros grupos organizados de feministas se autodenominara “Psychanalise et Politique”, de otro. Así, desde el inicio tuvo en Francia una gran importancia el psicoanálisis en la formación del feminismo, cosa que lo separa definitivamente de su primo hermano estadounidense:

“Mientras que el feminismo americano de los 60 había empezado por denunciar enérgicamente a Freud, el feminismo francés dio por sentado que el psicoanálisis propiciaría una teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del subconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista”³⁴⁰.

Esta diferente visión de lo que el psicoanálisis, y sobre todo la obra de Freud, puede aportar al desarrollo del feminismo constituye sin duda uno de los puntos de divergencia más importantes entre las feministas francesas y las norteamericanas, pero no es desde luego el único

³⁴⁰ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 105-106.

ni, a nuestro juicio, el más influyente. Al fin y al cabo, la dura crítica que Luce Irigaray realiza en algunas de sus obras no sólo contra Freud, sino también contra muchos de sus discípulos (y discípulas) y seguidores (y seguidoras) tiene su contrapartida norteamericana en el repaso que Kate Millet hace de la influencia del vienés en el retroceso de los derechos de la mujer y también en la aguda crítica que emprende contra las ficciones de D. H. Lawrence, Henry Miller y otros. Una revisión crítica de la obra de autores anteriores, ya sean de ficción o de ciencia, no deja de ser una estrategia común que no revela, en sí misma, una notable diferencia metodológica. Según nuestro punto de vista, la gran diferencia entre la crítica feminista francesa y la norteamericana radica en ese carácter híbrido que hemos señalado más arriba, y en ese carácter híbrido la influencia de Lacan y Derrida es, como ya hemos indicado también, insoslayable. Así lo señala asimismo Toril Moi, quien, cuando denuncia lo mucho que ha tardado la teoría feminista francesa en llegar a otras mujeres fuera de Francia, achaca esta demora a su “pesado” carácter intelectual, ya que, explica Moi, “imbuidas como están en la filosofía europea (especialmente Marx, Nietzsche y Heidegger), la deconstrucción (*sic*) derrideana y el psicoanálisis lacaniano, las teóricas feministas francesas parecen asumir que su público es tan parisino como ellas”³⁴¹. Ironías y problemas de difusión aparte, lo cierto es que la huella de Lacan y de Derrida resulta evidente por muy superficial que sea la lectura de los textos de la crítica feminista francesa. Del primero provienen los abundantes juegos verbales, la compleja artillería psicoanalítica y el uso de cierto simbolismo, mientras que la huella del segundo, aunque más difícil de detectar a simple vista, impregna todo el proyecto de esta escuela de pensamiento feminista, y no sólo en el caso de Irigaray. Si, como ya comentamos en el apartado dedicado a la crítica feminista anglosajona, la desconstrucción se caracteriza, entre otras cosas, por que “desautoriza, desconstruye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizable de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma”³⁴², uno de los axiomas hermenéuticos más arraigados en la tradición filosófica y humanística occidental es, sin duda alguna, la separación entre el lenguaje y el metalenguaje, la creación y la crítica. Es éste un principio que afecta especialmente a la teoría y a la crítica literarias, y que el propio Derrida ha denunciado y puesto de manifiesto. Dejando a un lado el territorio mestizo del ensayo literario sobre literatura, que debe de quedar apartado de la teoría literaria desde el momento en que ésta aspira a ser una ciencia de la literatura, podemos afirmar que uno de los grandes logros de parte de la teoría literaria del siglo XX, llamada con acierto por Tomás Albaladejo Mayordomo “poética lingüística”³⁴³, ha sido el de acotar un espacio inmanentista. No deja de ser cierto que este inmanentismo ha conducido a algunos excesos, pero

³⁴¹ *Ibid.*, pág. 106.

³⁴² PEÑALVER, Patricio, “Introducción”, en DERRIDA, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 15.

³⁴³ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, “La crítica lingüística”, en AULLÓN DE HARO, Pedro, (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, págs. 141-207.

no es éste el lugar en el que analizar sus pros y sus contras. Lo que ahora nos interesa es recordar que la teoría literaria no hizo sino aplicar al estudio de la literatura un principio que ya regía las ciencias y la filosofía desde hacía mucho tiempo: la separación entre objeto y sujeto o, dicho de otro modo, la separación entre el referente y el discurso. Hablar y reflexionar sobre la literatura sin hacer al mismo tiempo literatura (o sin hacer biografía) es un principio que ha regido la teoría literaria moderna, y que fue fundamental hasta la crisis de la literariedad, momento de profundo cuestionamiento de principios dentro de la teoría literaria que tiene su máxima representación precisamente en la desconstrucción. Una de las principales apuestas de Derrida era la eliminación de barreras entre el metalenguaje y el lenguaje, y esto adquiere una especial relevancia en el campo de la teoría literaria, ya que, en este ámbito, convertir un texto que habla sobre la literatura en literatura es relativamente fácil, y de hecho se hace. La influencia de esta idea derrideana se deja sentir en gran parte de la teoría y crítica literarias de los últimos años; no es raro encontrar artículos o monografías que partiendo del supuesto estudio de la obra de uno o varios autores se convierten en un libre juego de significantes y significados, a menudo enlazados mediante una retórica un tanto abstrusa y exhibicionista. La fluctuación entre la creación y la crítica es constante, de manera que el texto es convertido por el autor, de manera deliberada, por supuesto, en un terreno híbrido que pretende romper con la tradición logo-céntrica y fono-céntrica de la tradición occidental. Algo similar veremos a propósito de Luce Irigaray, si bien en su caso se trata más de romper lo que, según ella, hay de logo-céntrico en el discurso en tanto que es, en verdad, falo-céntrico. Y, por tanto, *falogocéntrico*.

Si de Derrida, como hemos comentado, se deja sentir la intención de romper con las rígidas fronteras establecidas para la textualidad, de Lacan, aparte de sus ideas sobre el falo y la mujer, se detecta la tendencia a aunar en un mismo texto varios lenguajes, desde el literario hasta el matemático, amén de la influencia de sus ideas sobre lo Imaginario y el Orden Simbólico. De ello nos ocuparemos con más detenimiento cuando nos centremos en las aportaciones de Cixous, Irigaray y Kristeva. Ahí podremos comprobar con más detenimiento cuáles son las huellas de Derrida y de Lacan en las obras de estas autoras.

No obstante, antes de ocuparnos de ello, y como adelanto de una parte de la conclusión, vamos a exponer de manera breve las diferencias más evidentes entre la crítica feminista angloamericana y la francesa, y también a esbozar las dificultades con que podemos encontrarnos a la hora de considerar a la crítica feminista francesa como una crítica literaria equivalente a la norteamericana.

El problema principal de la crítica feminista francesa reside en que no es en rigor una crítica literaria. Incluso sería un poco difícil considerarla sin más una teoría literaria. Pero como se ocupa constantemente de cuestiones relacionadas con lo literario, con el lenguaje y la literatura – no hay más que leer los numerosos pasajes de Irigaray dedicados al *écrire-femme* o a

la *écriture féminine*, o las páginas en las que Cixous alaba y analiza la obra de Clarice Lispector, por no hablar de algunos libros de Kristeva más cercanos a la lingüística y a la teoría –, y, al mismo tiempo, como se vale de recursos y de un lenguaje a veces muy literarios para llevar a cabo sus fines, su asociación con la crítica literaria es inevitable. Por otro lado, la influencia de algunos de sus métodos y de sus conceptos en la crítica feminista tienen también mucho que ver en esta asociación con la crítica literaria más al uso. Sin embargo, si esta (quizás mal llamada) crítica feminista francesa desconcierta, sobre todo en los ámbitos norteamericanos, es porque, como dice Toril Moi, hay muy poca crítica literaria en ella, ya que las críticas feministas francesas “han preferido estudiar los problemas de la teoría textual, lingüística, semiótica, o psicoanalítica, o escribir textos en los que poesía y teoría se entremezclan en un desafío total a las demarcaciones de sexo [y de texto] establecidas”³⁴⁴. He aquí una primera y fundamental diferencia entre la crítica angloamericana y la francesa. Las norteamericanas pueden valerse en sus estudios de la antropología, la semiótica, el psicoanálisis o la lingüística para apoyar sus teorías, pero estas disciplinas no dejan de ser un medio, un medio que sirve de ayuda para un fin que, aunque frecuentemente relacionado con ellas, no es, desde luego, el mismo. El fin, en este caso, es analizar la posición de la mujer dentro de la literatura, ya sea en lo que respecta a cómo han visto los hombres a las mujeres en la ficción o en lo que atañe a la manera en que las mujeres han escrito y creado su propia tradición literaria y a las dificultades que han tenido que sortear en ello. Para llegar a esta explicación, a esta clarificación del papel de las mujeres dentro de la literatura, las críticas feministas norteamericanas pueden, como decimos, servirse de disciplinas ajenas a la crítica y la teoría literarias. Por ejemplo, hemos visto cómo Kate Millet se valía del psicoanálisis y Elaine Showalter de la historia, pero ello no convertía a sus obras en tratados de psicoanálisis o de historia. Tanto ellas dos como Susan Gubar y Sandra Gilbert tienen claro cuál es su fin, y toda su investigación se supedita a él. Su interés es la relación entre literatura y mujer, pero no discuten ni se replantean lo que es la mujer o lo que es la literatura: parten de esos dos conceptos desde un punto de vista cultural e histórico, de lo heredado, y se esfuerzan por estudiar y analizar dicha herencia y sus implicaciones, pero siempre dentro del ámbito de la crítica literaria.

Es aquí donde tropezamos ya con una distancia casi insalvable entre las norteamericanas y las francesas. Porque estas últimas, para empezar, no pretenden hacer crítica literaria; ni siquiera, a pesar de ser deudoras del psicoanálisis, de la filosofía, de la lingüística o de la semiótica, pretenden desarrollar su trabajo en el seno de estas disciplinas. Desean más bien trascender todas esas disciplinas, siempre dentro del ámbito de la textualidad, y crear un nuevo modo de pensamiento que no está dominado por las coordenadas de ninguna de ellas. Así, sus obras son en muchas ocasiones teoría y praxis al mismo tiempo, ya que ponen en práctica sus

³⁴⁴ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista.*, cit., pág. 107.

ideas acerca de una nueva escritura (la *écriture féminine*) a la vez que explican sus puntos principales. De otro lado, y en consonancia con este ideal de crear un nuevo tipo de escritura que escape de los límites convencionalmente impuestos al discurso, la crítica feminista francesa muestra una gran resistencia a definir y a proponer (y dar por cerrados o definitivos) conceptos: si en Estados Unidos se parte de la literatura escrita por mujeres o de la imagen de la mujer en la tradición literaria, en Francia el punto de partida es mucho más radical. Y lo es en el sentido de que se levanta sobre la raíz de todo ello, es decir, de la definición y la desconstrucción de lo que significa la mujer y de lo que implica el lenguaje.

Así, mientras que en Estados Unidos, como dice Geraldine C. Nichols, la crítica feminista “se estaba desarrollando en contacto con otras disciplinas más empíricas y se interesaba por el descubrimiento de y la interpretación de textos y de contextos concretos”, en Francia el pensamiento feminista iba por derroteros más filosóficos, destinados a conseguir “la definición y la desconstrucción de ‘lo femenino’, junto con la descripción y/o producción de lo que llamaban *l'écriture féminine*”³⁴⁵. Un punto de vista muy similar mantienen Elaine Marks e Isabelle de Courtivron:

“In the United States, the texts of the new feminisms are influenced by women trained in the methods of inquiry of the social sciences (...). American feminists are interested in going back, in resurrecting lost women (...), in reconstructing the past – “herstory”. They are engaged in filling in cultural silences and holes in discourse (...). American feminists tend also to be focused on problem solving, on the individual fact, on describing the material, social, psychological condition of women and devising ways of improving it. their style of reasoning, with few exceptions, follows the Anglo-American empirical, inductive, anti-speculative tradition. They are often suspicious of theories and theorizing.”³⁴⁶

La mayoría de las escritoras que se incluyen dentro de la crítica feminista francesa responde, continúan Marks y De Courtivron, a un objetivo y a unos métodos similares. Intenta, esencialmente, poner en práctica el magno proyecto de desconstruir el discurso filosófico y literario occidental desde Platón, a través de Marx y de Freud, con importantes paradas en Mallarmé y las vanguardias de los siglos XIX y XX y aprovechando, entre otras referencias, la relectura que Levi-Strauss hace de Saussure, la que Lacan hace de Freud, la que Althusser lleva a cabo de Marx y las que Derrida realiza de las tradiciones hegelianas, estructuralistas y existencialistas³⁴⁷.

Así, pues, a las tradiciones feministas norteamericanas y francesas les guía, en último extremo, un fin similar, relacionado con la reivindicación de ciertos derechos de la mujer y con

³⁴⁵ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pág. 10.

³⁴⁶ MARKS, Elaine y DE COURTIVRON, Isabelle, *New French Feminisms*, cit., pág. XI.

³⁴⁷ *Ibid.*, pág. XII.

la denuncia de una sociedad que consideran injusta para ella por varias causas. Sin embargo, ni los conceptos de que se valen, ni la metodología, ni las bases ni, fuera de lo que acabamos de decir, los objetivos, son los mismos. En muchas ocasiones, las aportaciones de las feministas de orientación angloamericana y las de aquellas que están más influidas por las francesas apenas tienen que ver, y no pocas veces se revelan como casi contradictorias. Pero la mejor manera de comprobar todo esto es repasar las ideas principales y las trayectorias de las tres principales figuras de la crítica feminista francesa, Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, y reflexionar a continuación sobre el valor de sus aportaciones. Eso sí, deseamos advertir de antemano que el hecho de agrupar a las tres bajo un mismo epígrafe no significa que sus ideas sean iguales ni que exista entre las mismas una coincidencia plena. Si hemos decidido reunir las a las tres bajo un mismo epígrafe titulado “Crítica feminista francesa” ha sido, en primer lugar, por continuar con una denominación que nos parece, a pesar de ciertas inexactitudes, bastante válida, y que, en cualquier caso, se halla lo suficientemente extendida como para que resulte muy cómodo y clarificador recurrir a ella. Y, en segundo lugar, porque las ideas de estas tres teóricas ofrecen puntos de contacto bastantes para que sean estudiadas en conjunto, amén de que se da entre ellas una coincidencia espacio-temporal y de que se observa en sus páginas la procedencia de un tronco común en muchas de sus ideas y métodos. Todo esto admite matices, por supuesto, y a ellos haremos las debidas referencias a lo largo del presente apartado.

Hélène Cixous

Hélène Cixous es autora de una muy extensa producción literaria que incluye varias novelas y obras de teatro y algunas colecciones de ensayos. Muy conocida, sobre todo en el ámbito francófono, por las primeras, aquí nos vamos a ocupar de su producción ensayística de orientación feminista más cercana a la crítica literaria, y, concretamente, de una serie de escritos recogidos en tres volúmenes. El primero de ellos es *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*³⁴⁸, traducción española de una serie de textos que han tenido una gran influencia en la crítica feminista de los últimos años, sobre todo a raíz de la traducción inglesa de algunos de ellos. El segundo, *L'heure de Clarice Lispector, précédé de Vivre l'orange*³⁴⁹, es un volumen compuesto por dos escritos de Cixous. El tercero, en fin, es el artículo titulado “The Laugh of Medusa”, traducción inglesa del original francés “Le rire de la Meduse” incluida en la antología de Elaine Marks e Isabelle de Courtivron³⁵⁰.

³⁴⁸ CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

³⁴⁹ CIXOUS, Hélène, *L'heure de Clarice Lispector, précédé de Vivre l'orange*, París, des femmes, 1989.

³⁵⁰ CIXOUS, Hélène, “The Laugh of Medusa”, en MARKS, Elaine y DE COURTIVRON, Isabelle, *New French Feminisms*, cit., págs. 244-264. Este artículo apareció originalmente en francés en la revista *L'arc* (61, 1975, págs. 39-54), y esta versión inglesa se publicó antes en *Signs* (1, verano de 1976, págs. 875-899). Ahora bien, este artículo y estas dos recopilaciones de textos, que pueden considerarse las referencias canónicas en lo que a las ideas sobre literatura y mujer de Cixous se refieren, no están exentas de algunas complicaciones que pueden dificultar un poco la

Los textos de Hélène Cixous son, en general, un híbrido entre autobiografía, crítica literaria, filosofía, psicoanálisis y ficción, y los que aquí vamos a comentar no constituyen una excepción, ya que en todos ellos hallamos una continua fluctuación entre varios tipos de discursos. Es ésta una característica que unifica la obra de las tres mujeres que analizaremos en este apartado, según tendremos ocasión de ver más adelante. La obra de Cixous, en concreto, no elude la puesta en primer plano de una poderosa subjetividad que se manifiesta a veces en la exposición de las vivencias personales como manera de argumentación (lo cual la acerca al ensayo) y otras veces en un lirismo muy acusado (que la aproxima a la poesía), sin que por ello deje de echar mano de citas de autoridades como Freud o de Nietzsche, con frecuencia para demostrar cómo se ha creado una determinada idea de la mujer que impera en nuestra cultura. Por otro lado, uno de los rasgos más sobresalientes de los escritos de Cixous es el comentario de la obra de otros escritores, y en concreto de aquellos cuya escritura más se acerca al ideal de la autora. Shakespeare y Kleist centran buena parte de su atención en *La joven nacida. Parte segunda. Salidas*, pero sin duda es a la escritora brasileña Clarice Lispector a quien más páginas dedica, y sobre quien escribe con más entusiasmo y veneración.

La escritura de Hélène Cixous parte de una crítica al sistema de pensamiento dual, que, según ella, ha regido la civilización occidental y que en realidad no es dual sino jerárquico. Es así como empieza en efecto *La joven nacida. Parte segunda. Salidas*, con una lista de términos, objetos o conceptos que han sido tradicionalmente considerados opuestos, como actividad/pasividad, sol/luna, cultura/naturaleza, día/noche, padre/madre, razón/sentimiento, logos/pathos, palabra/escritura, alto/bajo y, por supuesto, hombre/mujer³⁵¹. Cixous reconoce que el pensamiento siempre ha funcionado por oposición, pero denuncia que esas oposiciones duales están en realidad jerarquizadas, al tiempo que llama la atención sobre el hecho de que “todas las parejas de oposición son *parejas*”, para lo cual aventura una posible interpretación:

localización de referencias y pueden llevar a equívocos sobre la identidad de las obras. El volumen español *La risa de la medusa* no incluye, paradójicamente, el artículo así titulado de Cixous. Sí incluye, en cambio, una parte de otra obra de esta autora, *La jeune née*, llamada *Sorties* (traducida al español como *La joven nacida. Parte segunda. Salidas*). El volumen lo completan *Vivir la naranja* y *La hora de Clarice Lispector*, que son, efectivamente, los textos que conforman el citado volumen *L'heure de Clarice Lispector, précédé de Vivre l'orange*. Así, pues, *La risa de la medusa* es una antología en español de textos de Cixous que toma su título del más conocido artículo de Cixous, aunque no lo incluya, y que se compone de un fragmento de *La jeune née* y de los textos completos *Vivre l'orange* y *L'heure de Clarice Lispector*. Para facilitar la lectura de las páginas dedicadas a estas obras de Cixous, y para evitar confusiones, citaremos *L'heure de Clarice Lispector* y *Vivre l'orange* por las traducciones españolas incluidas en *La risa de la medusa*. Al mismo tiempo, distinguiremos entre estos dos textos y *La joven nacida. Parte segunda. Salidas* en las correspondientes notas a pie de página, aunque todas ellos figuren en el mismo volumen, *La risa de la medusa*, porque se trata, en definitiva, de obras distintas y aparecidas originalmente en volúmenes separados o en un mismo volumen pero remarcando su diferencia (caso de *L'heure de Clarice Lispector, précédé de Vivre l'orange*). Por último, y aunque la aclaración es obvia, “The Laugh of the Medusa” remite al artículo así llamado, que no es, como decimos, la versión inglesa del libro español *La risa de la medusa*, sino la traducción del artículo “Le rire de la Meduse”.

³⁵¹ CIXOUS, Hélène, *La joven nacida. Parte segunda. Salidas*, en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, cit., pág. 13.

“¿Significa esto algo? El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento – todos los conceptos, los códigos, los valores – a un sistema de dos términos, ¿está en relación con ‘la’ pareja hombre/mujer? (...)”³⁵².

Obviamente, la pregunta que la propia Cixous se formula acaba por tener una respuesta afirmativa. Tras destacar una vez más el carácter violento de estas oposiciones – llega a decir que son un campo de batalla y que en cada una de ellas se libra una guerra, con relaciones de autoridad, privilegio y fuerza – llega a la conclusión de que todas las oposiciones duales de pensamiento confluyen en la oposición jerárquica por naturaleza: la que se da entre pasividad y actividad. Y he aquí el problema planteado, ya que “tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición actividad/pasividad”³⁵³.

“¡Esto es una mina!”, exclama la propia Hélène Cixous, antes de recordar que tanto en la filosofía como en la historia literaria la mujer ha estado siempre del lado de la pasividad, lo cual no debe extrañarnos desde el momento en que “la literatura está regida por lo filosófico y el falocentrismo” y “lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer”³⁵⁴. Es esta complicidad la que pone en marcha el que es el proyecto esencial de Cixous:

“La puesta en duda de esta solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo se ha convertido, hoy en día, en algo urgente (...) para amenazar la estructura del edificio masculino que se hacía pasar por eterno-natural”³⁵⁵.

Éste es el proyecto de Cixous (que recuerda mucho al de Derrida y también, no por casualidad, al de Irigaray, como veremos en su momento). Su deseo es, pues, que la mujer deje de estar en la sombra, en la sombra que el hombre proyecta sobre ella, y que deje de ser considerada el continente negro, como dijo Freud, y, por tanto, el peligro y lo desconocido:

“El ‘continente negro’ no es ni negro ni inexplorable: aún está inexplorado porque nos han hecho creer que era demasiado negro para ser explorable (...). Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo (...), el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, andando en el dogma de la castración (...). Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe (...)”³⁵⁶.

³⁵² *Ibíd.*, pág. 14.

³⁵³ *Ibíd.*, pág. 15.

³⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 16.

³⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 16.

³⁵⁶ *Ibíd.*, págs. 20-21.

Pero, para salir de la oscuridad, la mujer ha de buscar su propio lugar – “¿Cuál es mi lugar, si soy una mujer? Me busco a través de los siglos y no veo en ninguna parte (...). ¿Dónde me meto? ¿Quién puedo ser?”³⁵⁷ –, y no lo encuentra al margen de la pasividad, porque el hombre, como Hegel y Freud reflejan (pero no inventan), se ha adueñado de la Historia, ha hecho de ésta la historia del falocentrismo y de la apropiación, de la desigualdad y de la jerarquía, sin dejar espacio para un otro, para un otro que puede ser la mujer. Porque no hay propiedad sin exclusión. El falocentrismo es, pues, el enemigo, pero tanto para los hombres como para las mujeres. Ha llegado, para Cixous, el momento de cambiar, de inventar otra historia, de construir otro futuro en que el hombre y la mujer no estén atrapados en la “tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos y mitos transforma, deforma, altera sin cesar la imagen de cada cual”³⁵⁸. Un futuro en el no exista la confusión hombre/masculino, mujer/femenino.

Es así, en nombre de la eliminación de los mitos y prejuicios que dominan a hombre y mujeres, como Hélène Cixous apoya decididamente la bisexualidad. Pero no la idea tradicional de bisexualidad, que nace de la fantasía de un ser hermafrodita primigenio cuya escisión dio lugar a los dos sexos. En vez de esa bisexualidad, “que oculta la diferencia sexual en la medida en que se experimenta como marca de una separación dolorosa”³⁵⁹, Cixous propone otra, por la cual se localizan los dos sexos en un solo cuerpo, sin exclusión de la diferencia ni del otro sexo, y con “la multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo”³⁶⁰. Ahora bien, esta clase de bisexualidad en que Cixous confía encuentra un grave obstáculo para manifestarse por completo: el hombre tiene miedo de ser una mujer, manifiesta un enorme rechazo hacia la feminidad. No así la mujer, que por razones histórico-culturales, es quien se beneficia de esta bisexualidad, ya que “no anula las diferencias, las persigue, las aumenta”³⁶¹. Decir que la mujer es, en cierto modo, bisexual es una manera de desplazar y relanzar la cuestión de la diferencia sexual, y también la de la escritura como femenina o masculina:

“Diré: hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro. No ha eliminado, en su convertirse-en-mujer, la bisexualidad latente en el niño y la niña. Feminidad y bisexualidad van juntas, en una combinatoria que varía según los individuos (...). La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y que no soy, pero que siento pasar, que me hace vivir (...). Es angustiante, consume; y,

³⁵⁷ *Ibid.*, págs. 30-31.

³⁵⁸ *Ibid.*, pág. 42.

³⁵⁹ *Ibid.*, pág. 44.

³⁶⁰ *Ibid.*, págs. 44-45.

³⁶¹ *Ibid.*, pág. 45.

para los hombres, esta permeabilidad, esta no-exclusión, es la amenaza, lo intolerable (...)"³⁶².

La escritura es concebida por Cixous, según se deduce de este párrafo y según sus propias palabras, como una suerte de posesión, y estar poseído no es, siguiendo con sus ideas, deseable para un imaginario masculino, que lo sentiría como pasividad, como actitud femenina peligrosa, mientras que una mujer, por su abertura, es susceptible de ser poseída, es decir, desposeída de sí misma. Esta idea de la posesión tiene gran importancia a este respecto, pues se relaciona con lo Propio, y "la relación de lo masculino con lo Propio es más estrecha y rigurosa que la de la feminidad"³⁶³. Si lo masculino tiene una relación más estrecha con lo Propio y, por tanto, tiene más miedo a ser poseído; y si la escritura es, al fin y al cabo, ser en cierto modo poseído, ser habitado por lo otro y ser bisexual; entonces, ¿es ahí donde radica la diferencia, donde se dirime la especificidad de lo femenino? ¿Dónde se halla, en fin, la diferencia en la escritura?

"Si existe diferencia", dice Cixous, "radica en los *modos* del gasto, en la *manera* de pensar lo no-mismo"³⁶⁴. Y, si existe algo propio de la mujer, es paradójicamente su capacidad para "des-apropiarse sin egoísmo", para ser un cuerpo sin fin, sin extremidades, sin partes principales, una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante"³⁶⁵. Así es también su escritura:

"(...) su escritura no puede sino proseguir, sin jamás inscribir ni discernir límites, atreviéndose a esas vertiginosas travesías de otros, efímeras y apasionadas estancias en él, ellos, ellas, que ellas habita el tiempo suficiente para mirarles lo más cerca posible del inconsciente (...), y amarles lo más cerca posible de la pulsión, y acto seguido, más lejos, completamente impregnada de esos breves e identificatorios abrazos, ella va y pasa al infinito (...)"³⁶⁶.

Hélène Cixous cree encontrar la feminidad en la escritura en una serie de características concretas. En primer lugar, en un privilegio de la voz, pues de alguna forma "la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral"³⁶⁷. Para argumentar esta idea, Cixous pide que escuchemos a una mujer hablar y veamos cómo en realidad "no 'habla', lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en voz (...), materializa carnalmente lo que piensa, lo que expresa su cuerpo"; ni siquiera su discurso político o teórico es sencillo ni lineal, ni objetivado o generalizado, pues

³⁶² *Ibíd.*, pág. 46.

³⁶³ *Ibíd.*, pág. 47.

³⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 47; las cursivas son nuestras.

³⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 48.

³⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 49.

³⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 55.

una mujer “arrastra su historia en la historia”³⁶⁸. He aquí una clave de una de las más notables diferencias que, para Cixous, existen entre el discurso femenino y el masculino. Como la mujer, razona la autora, no está culturalmente habituada a hablar, a lanzar signos hacia un escenario, su discurso va a ser diferente:

“La lógica de la comunicación exige una economía y signos – significantes – y subjetividad. Se pide al orador que desenrolle un hilo seco, endeble, raído. Nos gusta la inquietud, el cuestionamiento. Hay desperdicios en lo que decimos. Necesitamos esos desperdicios (...)”³⁶⁹.

Esta llamada a los desperdicios recuerda, otra vez, a Derrida, y pone de manifiesto una concepción de la escritura femenina como margen, como lo dejado de lado por el discurso preponderante (masculino). Pero quizás lo más significativo de cuanto hemos citado hasta aquí sea la idea de que la mujer vuelca todo su cuerpo en la palabra, en lo que dice y escribe. Y lo es porque será una idea que Cixous reiterará en varios lugares y que tendrá no poca influencia en la crítica feminista. Por ejemplo, Cixous afirma que “las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre”, y a “más cuerpo, por tanto, más escritura”³⁷⁰. El cuerpo es texto, el texto es cuerpo, pero uno y otro han sufrido el silencio, un silencio que ha enseñado a las mujeres a ignorar vergonzosamente sus cuerpos y que ha de ser superado. Porque “censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento de la palabra”³⁷¹, y la mujer debe abandonar esa censura, luchar contra ella. ¿Cómo? Escribiendo, o escribiéndose:

“Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino. Sin dólares ni oro negro, nuestra nafta expandirá por el mundo valores no cotizados que cambiarán las reglas del juego tradicional”³⁷².

Pero Hélène Cixous se resiste a dar por hecho que todos estos deseos no son más que potencialidades, augurios para un futuro mejor, en que la mujer ya no esté en la silenciosa sombra, en que ya no sea el continente negro. Ella busca, busca en la escritura, que es su verdadera patria, que es “el lugar de la intransigencia y de la pasión”. Y encuentra, encuentra

“(...) poetas para revelar a toda costa algo reñido con la tradición, hombres capaces de amar al amor; de amar, por consiguiente, a los demás y de quererles; capaces de imaginar a la mujer

³⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 55.

³⁶⁹ *Ibíd.*, págs. 55-56.

³⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 58.

³⁷¹ *Ibíd.*, pág. 61.

³⁷² *Ibíd.*, pág. 62.

que se resistiera a la opresión y se constituyera en sujeto magnífico, semejante, por tanto ‘imposible’, insostenible en el marco social real: el poeta pudo desear a esa mujer sólo infringiendo los códigos que la niegan (...)”³⁷³.

Estos poetas son Kleist y Shakespeare, en sus obras *Pentesilea* y *Antonio y Cleopatra*, respectivamente, a las que Cixous dedica amplios comentarios³⁷⁴. Poetas que, como dice Cixous parafraseando a Nietzsche, sienten la necesidad de metamorfosearse y de hablar por otros cuerpos y otras almas³⁷⁵, y que incluso van más lejos. Porque Pentesilea está dentro de Kleist, él es ella y, por tanto, es poseído; y porque Shakespeare no era ni un hombre ni una mujer, sino mil personas³⁷⁶.

En Kleist y Shakespeare halla Cixous su ideal de bisexualidad en la escritura, por su capacidad de ser otros (y otras), por su manera de desapropiarse. Pero, en este sentido, la escritura que verdaderamente supone una revelación y deslumbramiento para Hélène Cixous es la de la escritora brasileña Clarice Lispector:

“Apareció una escritura, de manos brillantes en la oscuridad, cuando ya no me atrevía a ayudarme (...). Ya no hablaba, tenía miedo de mi voz, (...) [y] una escritura me encontró cuando era inencontrable a mí misma. Más que una escritura, la gran escritura, la escritura de antaño, la escritura terrestre, vegetal, del tiempo en que la tierra era la madre soberana, la buena maestra (...). Me incitó a no rehuir la cuestión que me llenaba la garganta de silencio seco, de silencio inerte y sordo (...)”³⁷⁷.

En estos apasionados términos describe la escritora francesa su encuentro con la brasileña. Pero no es la única vez que lo hace: tanto *Vivir la naranja* como *La hora de Clarice Lispector* están llenos de fragmentos en los que Cixous expresa con gran apasionamiento y entusiasmo su hallazgo (“Esta noche la escritura ha venido a mí: Clarice, su paso de ángel en mi habitación. Su voz verdegris fulminante”³⁷⁸), deslizando incluso datos autobiográficos (“Pasé diez años glaciales divagando en la soledad superpublicada, sin ver un solo rostro de mujer humana (...), y ahí estaba Clarice, la escritura”³⁷⁹). Pero ¿qué hay en la escritura de Clarice Lispector para que Hélène Cixous reaccione así ante ella?

Son varios los motivos por los cuales la escritura de Clarice Lispector deslumbra de esta manera a Cixous, pero se reducen esencialmente a dos. En primer lugar, la escritora brasileña le

³⁷³ *Ibíd.*, pág. 63.

³⁷⁴ *Ibíd.*, págs. 82-107.

³⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 82.

³⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 95.

³⁷⁷ CIXOUS, Hélène, *Vivir la naranja*, en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, cit., págs. 109-153; pág. 111.

³⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 124.

³⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 126.

enseña lo que tiene en común con otras mujeres, que es “*la necesidad de ir a las fuentes, la necesidad de avanzar en la voz natal*”³⁸⁰, en la escritura particularmente. Y, en segundo lugar, la capacidad para ser otro en la escritura, para huir de lo Propio y desapropiarse. Es esto último quizás lo más destacable, pues enlaza con el ideal de bisexualidad expuesto por Cixous en *La joven nacida*, y con sus alabanzas a Kleist y Shakespeare por su capacidad para ser poseídos por el otro. Clarice Lispector logró según Cixous esto mismo en su escritura, y sobre todo en *La hora de la estrella*, que escribió cuando “ya no era casi nadie en esta tierra (...), con una mano cansada y apasionada”, en cierto modo “cuando ya había dejado de ser autor, de ser un escritor”³⁸¹. Es, por tanto, el último libro, el que se escribe después, después del tiempo y después del yo. Puede que de ahí surja su virtud, su milagro:

“Imaginemos quién es el más otro posible para cada uno, para cada una, la criatura más extraña posible para nosotros, aunque inserto sin embargo en la esfera de lo reconocible (...). Para Clarice era aquello un trocito de vida (...), a Clarice le interesaba el ser desheredado, el ser-sin-herencia, incluso el ser sin nada (...). Para conseguir hablar con exactitud acerca de esta mujer que ella no es (...) fue necesario que Clarice Lispector hiciera un ejercicio sobrehumano de desplazamiento de todo su ser, de transformación de sí misma (...). Lo que hizo consistió en ser otro (...)”³⁸².

He aquí lo que resplandece en la escritura de Clarice Lispector, lo que deslumbra a Hélène Cixous: el hecho de que la brasileña consiga vencer en su texto el fatalmente destructor impulso de la apropiación; el hecho de que no llegue a ser ni hombre ni mujer en su texto, que se convierta en un autor de verdad por estar aparte y a la vez implicado. *La hora de la estrella* narra “la metamorfosis (...) en el proceso de reconocimiento del otro insospechado”³⁸³, pero, desgraciadamente, se lamenta Cixous, textos como los de Clarice Lispector no abundan. Por eso Cixous mira hacia el futuro, hacia lo que las mujeres pueden hacer:

“I shall speak about women's writing: about *what it will do*. Women must speak about her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies (...), as into the world as into history (...)”³⁸⁴.

Éste es el comienzo del artículo “The Laugh of the Medusa”, y toda una declaración de principios. Hélène Cixous exhorta continuamente a las otras mujeres a escribir, a escribirse, a

³⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 113.

³⁸¹ CIXOUS, Hélène, *La hora de Clarice Lispector*, en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, cit., págs. 157-199; pág. 162.

³⁸² *Ibíd.*, págs. 166-167.

³⁸³ *Ibíd.*, pág. 193.

³⁸⁴ CIXOUS, Hélène, “The Laugh of Medusa”, en MARKS, Elaine y DE COURTIVRON, Isabelle, *New French Feminisms*, cit., págs. 245-264; pág. 245.

volcar su cuerpo en la escritura, pues “una mujer necesita a las mujeres para vivir”³⁸⁵, para romper a hablar, al igual que ella necesitó en un determinado momento a Clarice Lispector. Su ideal de escritura es, pues, tanto una constatación de lo posible – como se ve en Kleist, Shakespeare y Lispector – como la expresión de un deseo, de un anhelo. Un anhelo que se encarna a la perfección en las siguientes palabras de la propia Cixous, con las que cerramos el presente epígrafe:

“I wished that woman would write and proclaim this unique empire so that other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of song (...)”³⁸⁶.

Luce Irigaray

El impulso principal que guía toda la obra de Luce Irigaray es la diferencia sexual. Según sus propias palabras, cada época tiene una cosa en la que pensar, y sólo una, y la diferencia sexual es probablemente la de nuestro tiempo³⁸⁷. En efecto, el esfuerzo por definir esta diferencia sexual recorre la mayoría de la abundante producción de Irigaray, a pesar de que este esfuerzo aparezca referido a aspectos diversos como el imaginario, el lenguaje, la sexualidad o la maternidad. Y para Irigaray, hablar de la diferencia sexual es tanto un objetivo como una necesidad, ya que dondequiera que vuelva la vista, ya sea la filosofía, la ciencia o la religión, la cuestión se halla constantemente oculta y dejada de lado³⁸⁸. Llenar este vacío y explorarlo es, como decimos, el afán principal de Irigaray, y ello se enmarca en un proyecto general guiado por un impulso radical, es decir, que tiene como fin ir a la raíz última de las cosas:

“(...) il faut une révolution de pensée, et d'éthique. Tout est à réinterpréter dans les relations entre le sujet et le discours, le sujet et le monde, le sujet et le cosmique, le micro et le macrocosme. Tout, et d'abord que le sujet s'est toujours écrit au masculin, même s'il se voulait universel ou neutre (...)”³⁸⁹.

Este proyecto, que por su deseo de reinterpretación tanto recuerda a la desconstrucción, se lleva a cabo a través de dos medios principales. Por un lado, denunciar lo que el hombre, a lo largo de la historia, ha hecho pasar por universal cuando no es más que la expresión de lo

³⁸⁵ CIXOUS, Hélène, *Vivir la naranja*, cit., pág. 129.

³⁸⁶ CIXOUS, Hélène, “The Laugh of Medusa”, cit., pág. 246.

³⁸⁷ IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, París, Minuit, 1984, pág. 13.

³⁸⁸ *Ibid.*, pág. 13.

³⁸⁹ *Ibid.*, pág. 14.

masculino. Por otro, poner de manifiesto lo particular femenino, lo diferente. Así, las carencias de un sistema de pensamiento que considera androcéntrico, falocéntrico y *falogocéntrico* intentan compensarse con (pero no necesariamente oponerse a) lo particular femenino, en una operación que tiene mucho que ver con el deseo de Derrida de enfrentar los textos y los sistemas filosóficos a sus contradicciones internas y, más aún, de hacer injertos en ellos.

Los métodos de los que se vale Irigaray son diversos. Uno de los más importantes es la relectura del corpus de la filosofía y el psicoanálisis para, precisamente, revelar sus contradicciones y sus carencia en el tema de la diferencia sexual y su inutilidad para la mujer. Largas secciones de su obra más influyente y conocida, *Spéculum de l'autre femme*, están dedicadas a ello; pero también vemos lo mismo en *Éthique de la différence sexuelle*, donde se analizan en cada capítulo las ideas de filósofos como Platón, Aristóteles, Descartes o Spinoza, o en una sección de *Ce sexe qui n'est pas un* consagrada a revisar las diversas teorías psicoanalíticas sobre la sexualidad femenina³⁹⁰. En cualquier caso, el recurso al psicoanálisis y a la filosofía, ya sea para denunciar sus carencias o para valerse de sus métodos, es una nota constante en la producción de Luce Irigaray, y es lo que la diferencia en gran parte de Hélène Cixous y Julia Kristeva, más deudoras de la literatura y la lingüística, respectivamente.

Este esfuerzo por poner de manifiesto las contradicciones y las carencias de la filosofía y el psicoanálisis no convierte la obra de Irigaray en una simple acumulación de denuncias. Ella misma se encarga de trascender estas carencias aportando sus propias alternativas, de manera que la suya es una propuesta constructiva sobre la diferencia sexual, ya que propone una alternativa.

Derivado de lo anterior, otro de los métodos característicos de Luce Irigaray es la conjugación de varios tipos de discursos y de diversas disciplinas en su discurso. Ella misma lamenta que “la fluidez entre las disciplinas y los géneros de la escritura no es tan grande en nuestra época” y señala que hoy en día los filósofos y los científicos “son extraños unos a otros por la incomunicabilidad de sus lenguajes”³⁹¹. No obstante, la propia Irigaray reconoce que “estamos asistiendo a una modificación del uso de la lengua por parte de ciertos filósofos que están volviendo al origen de su cultura”³⁹². Filósofos como Nietzsche, Heidegger o Derrida y antes Hegel, cuya obra es “una vuelta hacia el momento en que la identidad masculina se constituye como patriarcal y falocrática” y que, salvo Heidegger, “se interesan expresamente en la identidad femenina, a veces en su(s) identidad(es) como femenina(s) o mujer(es)”³⁹³. Ellos pueden ser una fuente de inspiración para uno de los objetivos principales de Luce Irigaray:

³⁹⁰ “Retour sur la théorie psychanalytique”, en *Ce sexe qui n'est pas un*, París, Minuit, 1977.

³⁹¹ IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1992, pág. 53.

³⁹² *Ibid.*, pág. 53.

³⁹³ *Ibid.*, pág. 53.

“La instauración de nuevas formas y reglas lógicas acompaña a la definición de una nueva identidad subjetiva, de nuevas reglas para determinar la significación. Esto también es necesario para que las mujeres puedan entrar en el ámbito de la producción cultural al lado de los hombres y con ellos. Al volver al momento de la(s) toma(s) de poder(es) socio-cultural(es), ¿buscan los hombres el medio de despojarse de sus propios poderes? Es deseable. Tal voluntad implicaría una invitación para que las mujeres compartieran la definición de la verdad y la ejercieran junto con ellos (...)”³⁹⁴.

La instauración de nuevas formas de pensamiento y de nuevas formas de escritura sería una manifestación de la diferencia sexual, y algo que Irigaray intenta poner en práctica en sus escritos. La mezcla de varias disciplinas en un solo discurso no es sino una manera de llegar a ello, una forma, en fin, de romper con las cadenas *falogocéntricas* que han atado el lenguaje y el discurso. Se observa en este deseo una más que notable concomitancia con los objetivos de Derrida, y no es extraño por ello que Irigaray lo cite; sin embargo, cuando ésta habla de la ruptura con las categorías fundamentales (y generalmente duales) del pensamiento occidental lo hace en nombre de una forma diferente y apenas expresada de pensar, ver y escribir el mundo, la femenina, mientras que aquél no lo hace así necesariamente. Irigaray cree que para que la mujer pueda hablar con su propia voz ha de liberarse de las ataduras del logos y del falo, y que sólo entonces podrá encontrarla.

La conjugación de diversas disciplinas (y de sus discursos) y la relectura constructiva de la filosofía y del psicoanálisis son, por tanto, los dos métodos principales de que Luce Irigaray se vale para exponer sus ideas. Al mismo tiempo, también es necesario destacar la importancia de las entrevistas a este respecto, ya que muchos de sus libros no son sino misceláneas que alternan artículos y entrevistas aparecidas o no con anterioridad en otros lugares³⁹⁵.

¿Y cuáles son las ideas más importantes que Luce Irigaray expresa a través de sus escritos? Como ya indicábamos más arriba, la diferencia sexual es el interés principal que recorre toda su obra, y todo lo que en ella se expone y se discute remite, en último extremo, a ello. Además, la diferencia sexual en Irigaray no es una simple constatación de lo que distingue corporalmente a los hombres y a las mujeres, sino que condiciona todos los aspectos de la vida del ser humano, como bien queda de manifiesto en las siguientes palabras: “Yo soy mujer. Escribo con la que soy (...). Todo mi cuerpo es sexuado. Mi sexualidad no acaba en mi sexo o en el acto sexual (en sentido estricto)”³⁹⁶. Así, la diferencia sexual – o lo que interesa a Luce Irigaray, que es el hecho de ser mujer – no se agota en la sexualidad, sino que influye en otras actividades humanas, como la escritura, las relaciones sociales y el imaginario. Es esto lo que Irigaray quiere descubrir, lo que hace a la mujer diferente, lo que le da la posibilidad de crear un

³⁹⁴ *Ibid.*, págs. 53-54.

³⁹⁵ Es el caso de *Yo, tú, nosotras, Le corps-à-corps avec la mère* o *Ce sexe qui n'est pas un*.

³⁹⁶ *Yo, tú, nosotras*, cit., págs. 50-51.

nuevo orden de pensamiento y de vida, distinto al que ha imperado en nuestra cultura, que, según ella, no es más que masculino y *falocéntrico*, aun cuando se disfrace de universal. Es este orden el que ha impedido que las mujeres, tanto tiempo silenciadas, amordazadas y encadenadas, hayan expresado su verdadero ser, y es la búsqueda de este verdadero ser y hablar como mujer el objetivo fundamental de su obra. En este sentido, se desliga del feminismo de la igualdad que propugna la neutralización sexual, y se desmarca al mismo tiempo de Simone de Beauvoir cuando proclama que su reflexión sobre la liberación femenina va “por derroteros distintos a los de la búsqueda de la igualdad entre los sexos” y que “reclamar la igualdad, como mujeres, me parece la expresión equivocada de un objetivo real”³⁹⁷. Su objetivo es, esencialmente, permitir el acceso de las mujeres a una nueva identidad, y crear un nuevo orden de igualdad entre hombres y mujeres que no excluya la diferencia:

“La igualdad entre hombres y mujeres no puede hacerse realidad sin un *pensamiento del género en tanto que sexuado*, sin una nueva inclusión de los derechos y deberes de cada sexo, considerado como *diferente*, en los derechos y deberes sociales”³⁹⁸.

Varios son los frentes en que la diferencia sexual se manifiesta, y varios son, pues, los que Irigaray toca en su obra, en consecuencia con el eclecticismo y la versatilidad de su discurso. Sin embargo, todos ellos se hallan fuertemente imbricados entre sí y todos ellos remiten al fin a la diferencia sexual. En realidad, uno de los rasgos distintivos de la obra de Irigaray es la capacidad de tratar asuntos muy alejados en principio entre sí, como la maternidad, la escritura o la sexualidad, siempre relacionándolos al fin con la diferencia sexual, esto es, con la mujer como ser diferente del hombre.

Así, pues, a Irigaray le guía la necesidad de pensar, de estudiar y de hablar sobre la mujer a partir de parámetros que no sean los establecidos por el hombre, en función de su punto de vista masculino y para hablar de sí mismo. En esta convicción se manifiesta de manera especial su formación psicoanalítica, y es precisamente por ahí por donde Irigaray comienza a desconstruir las ideas tradicionalmente aceptadas para describir la sexualidad y la psicología femeninas, comenzando, claro está, con Freud. Para Irigaray el problema es el siguiente:

“La psychanalyse tient sur la sexualité féminine le discours de la vérité. Un discours qui dit le vrai de la logique de la vérité: à savoir que *le féminine n’y lie qu’à l’intérieur de modèles et de lois édictées par des sujets masculins*. Ce qui implique qu’il n’existe pas réellement deux sexes, mais un seul. Une seule pratique et représentation du sexuel. Avec son histoire, ses nécessités, ses revers, ses manques, son/ses négatifs...dont le sexe féminin est le support. Ce modèle, *phallique*, participe des valeurs promues par la société et la

³⁹⁷ *Ibid.*, pág. 9.

³⁹⁸ *Ibid.*, pág. 10.

culture patriarcales, valeurs inscrites dans le corpus philosophique: propriété, production, ordre, forme, unité, visibilité...érection”³⁹⁹.

De este modo, la producción de Irigaray es en buena medida una respuesta a las ideas que el psicoanálisis ha propagado sobre la sexualidad femenina de acuerdo a los parámetros propuestos para la sexualidad masculina. Denuncia sobre todo el hecho de que la esencia del sexo femenino sea visto como una carencia que provoca un trauma – la ausencia del pene que lleva a la envidia del pene – y se propone, pues, abordar la sexualidad femenina desde otros derroteros. Porque, dado que la mujer es diferente, se merece otros modos de ser estudiada y descrita. No es posible, por tanto, hablar de ella de acuerdo con puntos de partida *falogocéntricos*, sino que han de buscarse otros. En ello insiste Luce Irigaray a lo largo de la mayoría de sus escritos; y, de la misma manera que llamaba la atención sobre el hecho de que el modelo fálico participa de los valores de la sociedad patriarcal y está en connivencia con ellos, esta nueva definición de la sexualidad femenina determina otra manera de estar en el mundo, de percibirlo y de escribirlo incluso. Si el modelo fálico llevaba a lo *falogocéntrico*, al imperio del falo y del logos donde ejerce su tiranía el patriarcado con valores como la propiedad, la unidad o la oposición, el nuevo modelo llevará a un nuevo sistema de valores, el femenino, que afecta a diversos aspectos de la existencia (como la escritura, las relaciones con lo ajeno y con los otros, la lógica) y que establece un nuevo orden, el femenino. El problema radica en que este orden femenino ha estado amordazado durante siglos por el modelo patriarcal y *falogocéntrico*, y por eso no ha podido manifestarse más. Irigaray pretende describirlo y practicarlo en sus escritos. Así que éstos son en buena medida una réplica al falo, que ella considera como la idea, el tótem incluso, que ha guiado las representaciones y las manifestaciones de la cultura occidental, desde Platón hasta Freud.

El cimiento de la teoría de Irigaray es definir el sexo femenino desde otra perspectiva, no desde la idea de la ausencia del pene o desde otros parámetros masculinos como son “l’opposition activité clitoridienne ‘virile’/passivité vaginale ‘féminine’ dont parle Freud”⁴⁰⁰. Para Irigaray, este tipo de concepciones carecen de validez, porque están demasiado influidas por la práctica sexual masculina, porque el clítoris es concebido como un pequeño pene y porque, en fin, nada se dice del placer de la mujer. La sexualidad femenina, según Irigaray, es distinta a la masculina, empezando por el autoerotismo:

“(…) l’auto-érotisme de la femme est-il très différent de celui de l’homme. Celui-ci a besoin d’un instrument pour se toucher: sa main, le sexe de la femme, le langage...Et cette auto-affection exige un minimum d’activité. La femme, elle, se touche d’elle-même sans la

³⁹⁹ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n’est pas un*, Paris, Minuit, 1977, pág. 85.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pág. 23.

nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité. La femme "se touche" tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux – mais non divisibles en un(e)s – qui s'affectent"⁴⁰¹.

Este autoerotismo, por otro lado, se ve agredido por el pene, en esa "effraction violente" que es "l'écartement brutal de ces deux lèvres par un pénis violeur", y esto es completamente ajeno a la sexualidad y al (auto)erotismo de las mujeres, por lo que se crea un problema que va más allá del mismo acto sexual:

"(...) comment sera aménagé, dans la représentation classique de la sexualité, la perpétuation de l'auto-érotisme pour la femme? (...) L'attention quasi exclusive (...) portée sur l'érection dans la sexualité occidentale prouve à quel point l'imaginaire qui la commande est étranger au féminin. Il n'y a là, pour une grande part, qu'impératifs dictés par la rivalité entre mâles: le plus 'fort' étant celui qui 'bande le plus', qui a le pénis le plus long, le plus gros, le plus dur, voire 'qui pisse le plus loin' (...). Ou encore par la mise en jeu de fantasmes sadomasochistes commandés, eux, par la relation de l'homme à la mère: désir de forcer, de pénétrer, de s'approprier, le mystère de ce ventre où l'on a été conçu, le secret de son engendrement, de son origine"⁴⁰².

Este párrafo es tremendamente revelador acerca de la trascendencia que poseen para Irigaray el autoerotismo femenino y el hecho de que el sexo femenino sea en realidad dos. Ambas cosas separan a la mujer del hombre, y crean, por tanto, la diferencia sexual. Pero esta diferencia no se queda sólo en lo sexual, sino que afecta a los demás órdenes de la vida y, sobre todo, al imaginario que los rige. Porque si, como afirmaba Irigaray en uno de los párrafos que acabamos de citar, la importancia prestada a la erección en la sexualidad occidental llevaba a valores dictados por ella (como la rivalidad), esos valores deben de ser extraños a la mujer, cuya sexualidad no se basa en la erección y en el pene (es decir, en lo único), sino en un sexo doble que se autoerotiza constantemente. De ahí una de sus conclusiones más importantes: que el deseo de la mujer no hablará la misma lengua que el del hombre, y que ese deseo femenino habría sido ocultado y enterrado por la lógica que domina Occidente desde los griegos. Y de ahí también uno de los cometidos más importantes que se impone Irigaray: desenterrar ese deseo femenino, empezando por hallar los vestigios de una civilización más arcaica que pudiera dar pistas de lo que es en verdad la sexualidad femenina.

Y, de hecho, Luce Irigaray no vacila en describir cómo es la sexualidad femenina, y, en consecuencia, cómo es el imaginario femenino, ese verdadero imaginario femenino tanto

⁴⁰¹ *Ibid.*, pág. 24.

⁴⁰² *Ibid.*, págs. 24-25.

tiempo silenciado y enterrado. Su opción es, claro está, una respuesta a lo que ella considera como la tendencia más acusada de la civilización occidental: el *falogocentrismo*. La ecuación de que se vale Irigaray es, pese a lo que pueda parecer a simple vista, fácil de entender y de explicar. Se reduce a lo siguiente: si la dictadura patriarcal del falo ha dado lugar al orden lógico y filosófico que ha regido nuestra civilización desde Platón (caracterizado, por ejemplo, por la dualidad, la oposición, la definición y el nombre), el sexo femenino, distinto del masculino en su forma y su funcionamiento, ha de (y puede) dar lugar a un nuevo orden, diferente al que ha imperado en occidente. E Irigaray se afana en describir este nuevo orden, e incluso en ponerlo en práctica en sus libros. En ellos expone los rasgos de ese nuevo orden, por supuesto, e intenta, en la medida de lo posible, hacerlo de acuerdo a otra lógica, una lógica que no sea tributaria del *falogocentrismo* y sí lo sea del orden femenino. Creando, pues, una nueva forma de conceptualizar la realidad y de escribirla, una forma que sea femenina. Una (nueva) escritura femenina, pues, para expresar un (nuevo) orden femenino.

Éste es sin duda el proyecto que Irigaray intenta llevar a la práctica, por ejemplo, en *Spéculum de l'autre femme*, que fue su tesis doctoral y en el que presentó la mayoría de las ideas que hemos expuesto hasta aquí⁴⁰³. Reflexionando *a posteriori* sobre este libro, que causó un gran revuelo en el mundo intelectual y académico francés, como la propia autora se encarga de recordar, Irigaray hace una interesante reflexión sobre la posibilidad de una escritura femenina:

“(…) il n’y a pas, dans *Speculum*, un début et une fin. L’architectonique du texte, des textes, déconcerte cette linéarité d’un projet, cette théologie du discours, dans lesquels aucun lieu n’est possible pour le ‘féminin’, si ce n’est celui, traditionnel, du refoulé, du censuré. D’ailleurs, ‘commencer’ par Freud et ‘terminer’ par Platon, c’est, déjà, prendre l’histoire ‘à l’envers’. Renversement ‘à l’intérieur’ duquel la question de la femme en peut donc simplement se tenir (...). L’important étant de déconcerter le montage de la représentation selon les paramètres *exclusivement* ‘masculins’. C’est dire selon un ordre phallogratique, qu’il en s’agit pas de renverser (...) mais de déranger, d’altérer, à partir d’un ‘dehors’ soustrait, pour un part, à sa loi.”⁴⁰⁴.

Lo que está proponiendo Irigaray – y lo que proponía, por supuesto, en *Spéculum de l'autre femme* – es la existencia de lo que ella misma llama *parler-femme* o *écriture-femme*. Es decir, la posibilidad de una escritura y un habla propia de las mujeres, que no se corresponden con el orden *falogocéntrico*, que poseen su propia ley. Las características de este *parler-femme* y de esta *écriture-femme* resultan fáciles de deducir después de todo lo que hemos expuesto hasta aquí.

⁴⁰³ IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, París, Minuit, 1974.

⁴⁰⁴ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, cit., pág. 67.

Paradójicamente, una de las fuentes de inspiración para la escritura y el habla femeninos es un hombre, el filósofo Nietzsche. Es paradójico, pero no sorprendente. Para Irigaray, él inventa un nuevo lenguaje filosófico que permite precisamente desconstruir la tradición filosófica, y es desde ese punto desde donde ella parte para crear su propio discurso. Un discurso que tendrá como objeto primordial la eliminación de las oposiciones y jerarquías clásicas de la filosofía:

“(…) on oppose le théorie à la fiction et je pense qu’un des gestes à faire aujourd’hui, du point de vue de la pensée, c’est de refuser absolument l’opposition théorie/fiction, refuser l’opposition vérité/art parce que c’est une opposition hiérarchique qui est absolument décisive pour l’établissement de la métaphysique. Elle se met en Platon etc. On en la voit pas (...) chez le présocratiques où on peut dire qu’effectivement la parole est poétique, c’est-à-dire que c’est une parole qui n’est pas l’énoncé de la vérité mais une parole que fait vérité, qui agit, mais pas du tout dans une hiérarchie fiction/théorie (...)”⁴⁰⁵.

Estas declaraciones – sacadas de una entrevista – recuerdan mucho a Derrida, pero Irigaray las lleva al campo que más le interesa, el de la diferencia sexual, y proclama: “Pour les femmes justement, l’opposition théorie/fiction n’a rigoureusement pas de sens”⁴⁰⁶. Así, siempre según Irigaray, las mujeres no oponen teoría y ficción, lo cual pone de manifiesto una relación distinta con el lenguaje, con el imaginario, con lo corporal y con lo real. El negar esta dicotomía y esta oposición es uno de los rasgos que define el *parler-femme*, e Irigaray justifica su existencia recordando que es frecuente que los editores rechacen textos escritos por mujeres por su indefinición genérica, y que también lo es que a ciertas mujeres escritoras se les pregunte en entrevistas si sus obras son ensayos o ficciones⁴⁰⁷. Y no son ni una cosa ni la otra, afirma Irigaray, puesto que se trata de otro modo de pensar, de “un autre mode de parole”, y de “l’éclatement des genres, des théories, de la hiérarchie”⁴⁰⁸. Esto significa recurrir a otro tipo de lógica y de argumentación, pero no prescindir de la argumentación y de la lógica; en definitiva, implica practicar “un autre type d’argumentation qui n’obei pas aux impératifs logico-aristotéliens”⁴⁰⁹. Es así como se explica, por ejemplo, la (buscada y consciente) mezcla que hay en sus textos de géneros y de discursos. Una mezcla que remite más a la música que a la filosofía, según sus propias palabras, y que implica, además, rescatar un tipo de mimesis tradicionalmente marginado:

⁴⁰⁵ IRIGARAY, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montreal, les éditions de la pleine lune, 1981, pág. 45.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pág. 46.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, págs. 46-47.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pág. 47.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pág. 48.

“Chez Platon, il y a deux *mimesis* (...): la *mimesis* comme *production*, qui sera plutôt du côté de la musique, et la *mimesis* qui sera déjà pris dans un procès d’*imitation*, de *spéclarisation*, d’*adéquation*, de *reproduction*. C’est la seconde qui va être privilégiée dans l’histoire de la philosophie (...). La première semble toujours avoir été réprimée (...). Or, c’est sans doute du côté et à partir de cette première *mimesis* que peut venir la possibilité d’une écriture de femme (...)”⁴¹⁰.

Pero no sólo por esto se asemeja más esta escritura (que es, recordémoslo una vez más, la que Irigaray intenta practicar y la que ella considera como una escritura de mujer) a la música. Escribir, como ella misma afirma, en tonos diferentes significa crear una nueva forma de argumentación y desconstruir el discurso, pero esencialmente porque es el propio texto el que lo pide: “Tout texte n’est pas sur le même tone parce que chaque thème, chaque motif – comme motif musical – demande un autre tone”, dice Luce Irigaray⁴¹¹, y de ahí esa continua mezcla de discursos que caracteriza sus obras y, por ende, lo que ella entiende por *écriture-femme*. La fluidez, la pluralidad, la no observación de la dicotomía teoría/ficción distinguen, pues, esta escritura, tanto como otros rasgos que enumera en el siguiente párrafo:

“(…) dans un parler-femme, il n’y a pas un sujet qui se pose devant un objet. Il n’y pas cette double polarité sujet-objet, énonciation/énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l’autre à son corps. Je ne crois pas qu’il y ait dans le discours des femmes, à moins que les femmes soient des hommes à part entière, une prétention à l’universel, aux diktats de l’appropriation d’un monde (...)”⁴¹².

En otros lugares, Irigaray ya no se refiere sólo a la posible existencia de una *écriture-femme*, sino que aboga igualmente por una sintaxis femenina, en la que no hay sujeto y objeto, en la que no existe el privilegio del uno, el nombre propio. Una sintaxis, en suma, que no se caracteriza por la jerarquía, y que no pone en juego lo propio y sí lo próximo:

“(…) Cette ‘syntaxe’ mettrait plutôt en jeu le proche, mais un si proche qu’il rendrait impossible toute discrimination, toute constitution d’appartenance, donc toute forme d’appropriation (...)”⁴¹³.

Sin embargo, esta idea de la sintaxis femenina queda un tanto diluida a la hora de poner ejemplos de la misma. Irigaray afirma que es en la gestualidad característica del cuerpo de la mujer donde mejor puede descifrarse; pero, al encontrarse esta gestualidad con frecuencia

⁴¹⁰ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n’est pas un*, cit., págs. 129-130.

⁴¹¹ *Le corps-à-corps avec la mère*, cit., pág. 47.

⁴¹² *Ibid.*, págs. 49-50.

⁴¹³ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n’est pas un*, cit., pág. 132.

paralizada o enmascarada, resulta al final difícil de “leer”. En cambio, sí hay dos dominios en los que localizar esta sintaxis es más sencillo. El primero es el lenguaje de las mujeres en el psicoanálisis; y el segundo, y más importante, “ce qu’elles ‘osent’ aussi – faire ou dire –, quand elles sont entre elles”⁴¹⁴. Mas también en el ámbito de la escritura esta nueva sintaxis es detectable:

“Il y a aussi des textes de plus en plus nombreux écrits pas des femmes dans lesquels une autre écriture commence à s’affirmer, même si elle est encore souvent réprimée par le discours dominant. Pour ma part, j’ai essayé de mettre en jeu cette syntaxe dans *Spéculum*, mais pas simplement, dans la mesure où un même geste m’obligeait à retraverser l’imaginaire masculine (...)”⁴¹⁵.

Una de las principales implicaciones de esta escritura femenina es que no se trata de una manifestación aislada, sino que se halla en consonancia con el imaginario femenino e incluso con la corporalidad de la mujer. Al igual que la escritura masculina sería la manifestación (una de tantas) del orden *falogocéntrico* que domina y ha dominado el mundo, mediante la imposición de la jerarquía y lo propio, la escritura femenina lo sería del orden femenino. Un orden, no lo olvidemos, que según Irigaray tiene un sexo que no es uno sino dos, que se autoerotiza permanentemente. Nada que ver, pues, con la jerarquía y la unidad que imponen el falo y su erección. Y sí, en cambio, con lo dual y con lo próximo.

Esta idea de lo dual y lo próximo como características propias del orden femenino (frente a las jerarquías y la propiedad del masculino) no afecta sólo a la escritura y al habla, sino a otros dominios de la existencia, como la amistad entre mujeres y la relación entre madres e hijas, temas éstos que también interesan a Luce Irigaray y a los que dedica largos pasajes en su obra. Porque en esos dos dominios se manifiesta, precisamente, el orden femenino, y porque han sido ambos dejados de lado por la psicología, la filosofía y otras disciplinas.

Irigaray distingue entre dos tipos de lo que ella llama “homosexualidad femenina”: la primaria, que es la relación que se da entre la madre y la hija, y la secundaria, que es la que mantienen las mujeres entre ellas mismas, ya sean amigas o hermanas⁴¹⁶. De ambas, la que más le interesa es la primaria, pues, según sus propias palabras, es el continente negro del continente negro (recordemos que así definió Freud la sexualidad femenina dentro del psicoanálisis) y uno de los puntos más oscuros de nuestra cultura⁴¹⁷. De hecho, nos recuerda que el propio Freud reconoció que no conocía bien el vínculo pre-edípico que unía a la madre y a la hija⁴¹⁸.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pág. 132.

⁴¹⁵ *Ibid.*, págs. 132-133.

⁴¹⁶ IRIGARAY, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, cit., págs. 30-32.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pág. 61.

⁴¹⁸ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n’est pas un*, cit., pág. 136.

Conocer y explorar el vínculo entre la madre y la hija es fundamental, pues, para definir la diferencia sexual y el nuevo orden femenino. Porque este tipo de homosexualidad resulta importante desde el momento en que el primer cuerpo con el que las mujeres tienen contacto, hacia el que las mujeres expresan amor y desde el que lo reciben, es un cuerpo de mujer. Y de manera distinta a los hombres, para los que su primer objeto de amor y de deseo es un cuerpo de mujer, lo cual supone una situación primaria de heterosexualidad. Esto crea desde el principio una diferencia entre hombres y mujeres, entre la confección de su imaginario y de su psicología, que no se ha de olvidar y que, sin embargo, se ha olvidado en nuestra cultura. De ahí que Irigaray se empeñe en recordar esa diferencia, en ponerla de relieve de continuo:

“(…) qu’en est-il du rapport imaginaire et symbolique à la mère, à la femme-mère; qu’en est-il de cette femme en dehors de son rôle social et matériel de reproduction d’enfants, de nourrice, de reproductrice de force de travail?”⁴¹⁹.

Pero la maternidad a la que Irigaray se refiere no se identifica sólo con la procreación propiamente dicha, sino que consiste también en crear arte, crear un estilo de vida o crear a la persona que se tiene delante. Así, ser madre no es simplemente procrear: “c’est une dimension de donner naissance tout le temps”, nos dice Irigaray⁴²⁰. Es esto lo que le lleva a afirmar que existe una diferencia fundamental entre la actividad creativa de las mujeres y la del hombre, ya que la de aquéllas tiene más que ver con la maternidad, mientras que la de éstos se halla más cerca de la fabricación⁴²¹.

Asimismo, además de recuperar y analizar este vínculo con la madre que Irigaray llama “homosexualidad primaria”, la pensadora considera igualmente necesario redescubrir la “homosexualidad secundaria”:

“Essayons aussi de découvrir la singularité de notre amour pour les autres femmes. Ce qui pourrait s’appeler (…) entre beaucoup de guillemets: “‘homosexualité secondaire’”. J’essai ici, simplement, de désigner une différence entre l’amour archaïque pour la mère et l’amour pour les autres femmes-sœurs. Cet amour est nécessaire pour ne pas rester des servantes du culte phallique, ou des objets d’usage et d’échange entre hommes (...)”⁴²².

Exiliadas de ellas mismas, perdidas, sin imágenes ni espejos que les devuelvan una imagen de su propia identidad, y dominadas por ese espejo deformador creado por los hombres al que hace referencia el título de la obra más emblemática de Irigaray, las mujeres deben, según ésta, descubrir su singularidad, su diferencia, y luchar contra el *falogocentrismo*. Y esta búsqueda, como hemos visto, afecta a diversas parcelas de la vida, desde la escritura a la

⁴¹⁹ IRIGARAY, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, cit., pág. 14.

⁴²⁰ *Ibid.*, pág. 63.

⁴²¹ *Ibid.*, págs. 63-64.

⁴²² *Ibid.*, pág. 31.

maternidad, porque se trata de (re)descubrir un imaginario silenciado, un subsuelo mudo que no puede ser ignorado más.

Así, pues, el proyecto principal que recorre todas las obras de Irigaray es éste: hallar, analizar y practicar la diferencia, lo que hace a las mujeres distintas y no simples reflejos del orden fálico ideado por los hombres. Hay que crear, pues, nuevos instrumentos de análisis para valorar como se merece la psicología, la sexualidad, las relaciones y la escritura de las mujeres, porque todas estas manifestaciones de lo femenino son diferentes de las de los hombres y, lo que es más importante, de los instrumentos de análisis creados por éstos para juzgarlas a partir de sus propias manifestaciones. Es necesario para Irigaray, por tanto, hacer una revisión radical, y no sólo poner parches temporales o hacer reivindicaciones de igualdad. Por su formación psicoanalítica, esta revisión radical comienza con las teorías freudianas sobre la infancia:

“(…) quand la théorie analytique dit que la petite fille doit renoncer à l’amour de et pour sa mère, au désir de et pour sa mère afin d’entrer dans le désir du père, elle soumet la femme à une hétéro-sexualité normative courante dans nos sociétés, mais complètement pathogène et pathologique (...)”⁴²³.

Por ahí debe empezar el proceso de revisión y recuperación que Luce Irigaray propone y emprende de varias maneras y bajo diversas denominaciones. A veces, habla del olvido del aire, es decir, del olvido de ese primer fluido que la madre nos dio en el útero desinteresadamente⁴²⁴, y ello se relaciona directamente con la idea de que lo propio es ajeno a la mujer, pero no lo próximo. Siguiendo esta misma idea de lo propio y lo próximo, se llega también al ámbito de la escritura, la lógica y la sintaxis femeninas, donde, según hemos comentado ya en varias ocasiones, no existe la jerarquía que impera en el orden *falogocéntrico*, lo cual se traduce, entre otras cosas, en la falta de distinción entre objeto y sujeto, y entre teoría y ficción. Y todo, en fin, remite a una idea expresada repetidamente por Luce Irigaray: la de que el sexo de una mujer no es uno, como el del hombre, sino que es doble, se compone de dos labios que se hablan continuamente. De esta imagen surge principalmente el imaginario femenino propuesto por Irigaray, y, por tanto, la diferencia. Al igual que, según ella misma recuerda varias veces, el falo ha marcado el imaginario masculino que domina la cultura y que ha sido impuesto a las mujeres. Ese falo que, de nuevo usando sus propias palabras, está aún “bien vivant”⁴²⁵.

⁴²³ *Le corp-à-corps avec la mère*, cit., págs. 30-31.

⁴²⁴ *Vid. Éthique de la différence sexuelle*, cit., págs. 122-123; *L’oublie de l’aire*, París, Minuit, 1983.

⁴²⁵ *Le corp-à-corps avec la mère*, cit., pág. 32.

Julia Kristeva

Si, como decíamos al inicio del presente apartado, la denominación “crítica feminista francesa” planteaba no pocos problemas, ello se agudiza al hablar de la búlgara Julia Kristeva, afincada en París desde 1966. Incluida generalmente entre los nombres más importantes de esta corriente, junto a las ya estudiadas Irigaray y Cixous, Julia Kristeva es, sin duda, la menos feminista de las tres. Y, aunque sus posturas sobre lo que es la mujer y lo femenino parecen haber evolucionado, a tenor de sus últimas publicaciones⁴²⁶, es imposible olvidar declaraciones como la siguiente, aparecida en una entrevista en 1974:

“The belief that ‘one is a woman’ is almost as absurd and obscurantist as the belief that ‘one is a man’. I say ‘almost’ because there is still many goals which women can achieve (...). On a deeper level, however, a woman cannot ‘be’; it is something which does not even belong in the order of *being* (...). in ‘woman’ I see something that cannot be represented, something that is not said, something beyond nomenclatures and ideologies (...)”⁴²⁷.

En efecto, Julia Kristeva rehúsa definir la mujer o lo femenino, como huye de todo lo que signifique esencialismo. Y, además, no es la mujer el principal objeto de interés de sus obras, al menos de las primeras, sino más bien lo marginal. Todo esto ya implica una diferencia notable con las ideas de Cixous y, sobre todo, de Irigaray. Por un lado, porque la mujer y la diferencia sexual eran, como creemos ha quedado de manifiesto a lo largo de las páginas anteriores, los temas que más interesaban a esta última. Y, por otro, porque Irigaray no hace gala del antiesencialismo que sí guía a Julia Kristeva. Recordemos que Irigaray rechazaba las definiciones que el *falocentrismo* había dado de la mujer y de lo femenino, pero no evitaba dar ella misma su propia visión de lo que es lo femenino. Así, llegaba a definir la escritura y el habla femeninas, el imaginario que nace de un sexo que no es uno, y consideraba lo próximo y no lo propio como característico de la mujer, como se ve en la relación madre-hija (la llamada “homosexualidad primaria”) y en la de las mujeres entre ellas (la “homosexualidad secundaria”). Kristeva, por el contrario, no cree que haya nada que defina a la mujer, ni nada que sea por esencia femenino, y así lo explica varias veces. Afirma, por ejemplo, que la mujer es aquello que no puede ser hablado ni representado, lo que queda al margen de los nombres y de las ideologías⁴²⁸, e incluso, por su desconfianza de las definiciones y las identidades, rechaza conceptos como los de la *écriture féminine* o el *parler femme*. Aunque admite la posibilidad de

⁴²⁶ Nos referimos a su reciente trilogía *Le génie féminin*, compuesta por tres volúmenes biográficos dedicados a Hanna Arendt (1999), Mélanie Klein (2000) y Colette (2002).

⁴²⁷ KRISTEVA, Julia, “Woman Can Never Be Defined”, en MARKS, Elaine y COURTIVRON, Isabelle (ed.), *New French Feminism*, cit., pág. 137.

⁴²⁸ KRISTEVA, Julia, “La femme, c’est en jamais ça”, *Tel Quel*, 59, otoño de 1974, págs. 19-24; págs. 20-21.

que puedan encontrarse algunas peculiaridades de estilo y de motivos en obras escritas por mujeres, no sabe decir si ello se debe a una suerte de esencia femenina o, sencillamente, a la particular posición marginal que la mujer tiene en la sociedad⁴²⁹.

Más que en la mujer o en lo femenino, el interés de Kristeva se centra en lo marginal, al menos en sus primeras obras y en aquellas en que más trata de la literatura y el lenguaje, que son al fin y al cabo las que más nos importan aquí. De hecho, y como bien observa Toril Moi, se puede decir que Kristeva no elabora ninguna teoría sobre la feminidad, y sí sobre la marginalidad, la subversión y la disidencia⁴³⁰. Dentro de estas tres categorías es posible, sin embargo, incluir a las mujeres en la medida en que el machismo ha relegado al sexo femenino a un papel secundario y marginal en la sociedad, y como tal, es susceptible de actuar para cambiar su situación y pasar por etapas de subversión y disidencia. Pero ante todo debe quedar claro que Kristeva habla en principio de los disidentes en general, ya sean éstos intelectuales, miembros de las clases obreras, escritores o artistas de vanguardia o mujeres. Todos están dentro de la subversión, la disidencia y la marginalidad, y todos mantienen una lucha contra el poder establecido y contra el discurso oficial.

Así, Kristeva propone toda una teoría de lo marginal en el lenguaje en la que fue su tesis doctoral, *La révolution du langage poétique*, publicada en 1974. En ella se refleja tanto la concepción de Kristeva de lo que ha de ser la lingüística (y su apuesta por la semiótica) como sus teorías sobre la adquisición del lenguaje, muy influidas por el psicoanálisis y, sobre todo, por Lacan. Libro complejo y extenso, en el que se ponen de manifiesto dos de los más importantes presupuestos teóricos de Kristeva: de un lado, su deseo de destruir las fronteras que separan la lingüística, la retórica y la poética para crear una nueva disciplina que las abarque a todas ellas, la semiótica o teoría textual; de otro, su intención de mostrar cómo se manifiesta la subversión en el lenguaje, y de ahí sus análisis de dos destacados autores de vanguardia como Lautrémont y Mallarmé.

Julia Kristeva pone en práctica en *La révolution du langage poétique* algunas ideas, que expondrá más adelante, acerca de lo que es la lingüística contemporánea y lo que debería ser. Considera que los cimientos de esta disciplina son autoritarios y opresivos, ya que está sujeta a una sistematización y a unas reglas que resultan anacrónicas cuando se enfrentan a las mutilaciones actuales del sujeto y de la sociedad⁴³¹. Para escapar de estas limitaciones, Kristeva propone dejar de lado lo que Saussure denominó *langue*, y centrarse en el sujeto hablante como objeto de estudio de la lingüística. Pero, precisamente para evitar que este sujeto hablante dé lugar de nuevo a una lingüística autoritaria, opresiva y anacrónica, Kristeva incorpora en su

⁴²⁹ KRISTEVA, Julia, "À partir de *Polylogue*", *Revue des sciences humaines*, 168, diciembre de 1977, págs. 405-501; pág. 496.

⁴³⁰ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit., pág. 171.

⁴³¹ KRISTEVA, Julia, "The Ethics of Linguistics", en KRISTEVA, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*, Oxford, Blackwell, 1980, págs. 23-35.

definición del mismo algunas ideas que remiten a Marx, a Nietzsche y a Freud, y también a Lacan y a Derrida. Se trata, una vez más, de la huida de la metafísica y del logocentrismo, de manera que ese sujeto hablante no es una suerte de ego trascendental o cartesiano, sino un yo descentrado. Y, en consecuencia, el lenguaje será estudiado por Kristeva no como un sistema cerrado y monolítico, sino en tanto que *procès de signifiante*, es decir, como algo dinámico y abierto. Y es precisamente en la poesía donde este carácter dinámico y abierto del lenguaje se manifiesta; y más aún en la poesía vanguardista, en la que, como ya hemos dicho, Kristeva está muy interesada por su condición de subversiva y marginal. De todo esto se deduce que Kristeva desea demostrar cómo se hacen patentes la subversión y la marginalidad en el lenguaje, tomando siempre éste como proceso de significación, en su dinamismo y su apertura. Y en ello cobra una importancia esencial también la idea de un sujeto hablante descentrado, abierto y dinámico, no sujeto al autoritarismo que caracteriza tanto la lingüística como el orden político establecido. Subversión del lenguaje y de las ideas que funcionan, pues, en paralelo.

Para acercarse a esta doble subversión, que se manifiesta en esa revolución del lenguaje al que hace referencia el título de su tesis doctoral, Julia Kristeva retrocede hasta la adquisición del lenguaje y se vale de una terminología y una metodología de raigambre lacaniana.

Como hemos dicho ya, la teoría lingüística de Kristeva se basa en el estudio de lo que ella llama *procès de signifiante*, lo cual implica un punto de partida fenomenológico con el que intenta huir de la dimensión autoritaria y represiva de la lingüística. De hecho, el primer apartado del capítulo inicial de *La révolution du langage poétique* se titula “Le sujet phénoménologique de l’*énonciation*”⁴³², que es otro de sus principales objetos de estudio. El *procès de signifiante* que propone Kristeva proviene de dos tendencias diferentes que en él se entrecruzan:

“Nous appellerons la première ‘*le sémiotique*’, en réservant à la seconde ce terme: ‘*le symbolique*’. Ce deux modalités sont inséparables dans le *procès de signifiante* qui constitue le langage, et la dialectique de l’une et de l’autre définit les types de discours (narration, métalangage, théorie, poésie, etc.): c’est dire que le langage dit ‘naturel’ tolère différents modes d’articulation du sémiotique et du symbolique. Par contre, il-y-a de systems signifiants non-verbaux qui se construisent exclusivement à partir du sémiotique (la musique, par exemple) (...)”⁴³³.

La dialéctica entre lo semiótico y lo simbólico – que vienen a ser un trasunto de lo Imaginario y del Orden Simbólico de Lacan – es lo que crea el *procès de signifiante*.

⁴³² KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, pág. 17.

⁴³³ *Ibid.*, pág. 22.

Kristeva recupera al elegir el término “semiótico” la acepción griega de “*semeion*” (marca distintiva, traza, índice, signo precursor, signo grabado o escrito, impronta, traza, figuración), y lo hace porque, según ella, le permite relacionarlo con una modalidad precisa en el *procès de signifiante*. Esta modalidad precisa remite a los procesos primarios (y pre-edípicos) y a las pulsiones esenciales de las que ya había hablado Freud, y se manifiesta en cargas energéticas y marcas psíquicas, por un lado, y también en lo que Kristeva llama *chora*. Tomado del *Timeo* de Platón, este término sirve a Kristeva para denominar una totalidad no expresiva constituida por esas pulsiones:

“(…) une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères. Nous distinguerons cette *articulation* incertaine et indéterminée, d’une *disposition* qui révèle déjà de la représentation (...). La *chora* elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l’évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité (...)”⁴³⁴.

La *chora* no es, pues, ni un significante ni una articulación, ni tampoco un modelo o una copia; es anterior a la figuración y a la especularización, y sólo tolera analogías con el ritmo vocal y el cinético⁴³⁵. El caudal de impulsos de la *chora* forma un continuo semiótico que debe fraccionarse para crear el significado. Este momento de ruptura o corte es lo que Kristeva llama “fase *tética*” (“phase *thétique*”), y supone ya la entrada en el dominio de la significación, que no es sino un dominio de posiciones (*positions*):

“Cette positionnalité (...) se structure comme une coupure dans le procès de la signifiante, instaurant l’*identification*, du sujet et de ses objets comme conditions de la propositionnalité. Nous appellerons cette coupure produisant la position de la signification, une phase *thétique*. Toute énonciation est thétique, qu’elle soit énonciation de mot ou de phrase: toute énonciation exige une identification, c’est-à-dire une séparation du sujet de et dans son image (...). Les premières énonciations de l’enfant (...) son déjà *thétiques* en ce sens qu’elles séparent du sujet un objet, et lui attribuent un fragment sémiotique, devenu par cette attribution même un signifiant (...)”⁴³⁶.

Obviamente, en este punto Kristeva sigue a Lacan, a quien de hecho cita, y sitúa la fase del espejo como momento en que empieza a construirse el significado, el cual implica la identificación, la posición, la enunciación y la ruptura. Es el momento, como explica Lacan, en que se comienza a construir la identidad, en que se entra en la Ley del Falo, en que se rompe la

⁴³⁴ *Ibíd.*, pág. 23.

⁴³⁵ *Ibíd.*, pág. 24.

⁴³⁶ *Ibíd.*, págs. 41-42.

unidad entre el niño y la madre y se instaura el dominio de la carencia. Es el momento, para Kristeva, del paso de lo semiótico a lo simbólico, ya que el sujeto, que encuentra su identidad en lo simbólico, se separa de su implicación en la madre⁴³⁷. La fase tética supone, por tanto, la transición entre lo semiótico y lo simbólico:

“Ainsi, la phase thétique: position de l’imago, castration et position de la motilité sémiotique comme lieu de L’Autre, nous paraît être la condition de la signification, ce qui veut dire: de la position du langage. Elle marque un seuil entre deux domaines hétérogènes: le sémiotique et le symbolique. Le second comprend une partie du premier, et leur scission se marque désormais par la coupure signifiant/signifié (...)”⁴³⁸.

Lo simbólico es, pues, una unificación escindida, producida por una ruptura sin la cual no existiría. Además, el símbolo, recuerda Kristeva, trae consigo siempre una ruptura en dos de un objeto.

¿Y qué queda de lo semiótico, del continuo de *chora*, una vez lo simbólico ha instaurado su dominio? Julia Kristeva afirma, por un lado, que lo semiótico, como estado previo a la simbolización, no es más que una suposición teórica justificada por las necesidades de la descripción. Pero, por otro, reconoce igualmente que, en lo simbólico, permanece aún un funcionamiento semiótico que no es únicamente un objeto teórico producido por las necesidades de la teoría. Se trata de un semiótico posterior a la fase tética, que se puede analizar tanto en el discurso psicoanalítico como en el del arte⁴³⁹. Y esta distinción es la que lleva a Kristeva a formular una teoría sobre el funcionamiento del texto (y, sobre todo, el texto artístico) basada en dos términos: el geno-texto (*géno-texte*) y el feno-texto (*féno-texte*)⁴⁴⁰.

El geno-texto comprende todos los procesos semióticos (las pulsiones y sus disposiciones, el sistema ecológico y social que rodea al organismo, las relaciones pre-edípicas con los padres), así como el surgimiento de lo simbólico (la emergencia del objeto y el sujeto, la constitución de los significados)⁴⁴¹. Localizar el geno-texto dentro un texto supondría atender a las siguientes aspectos:

“(…) dégager les transports d’énergie pulsionnelle réparables dans le dispositif phonématique (accumulation et répétition de phonèmes, rime, etc.) et mélodique (intonation, rythme, etc.), aussi bien que dans la disposition des champs sémantiques et

⁴³⁷ Ibid., pág. 45.

⁴³⁸ Ibid., pág. 46.

⁴³⁹ Ibid., pág. 67.

⁴⁴⁰ Ibid., págs. 83-86.

⁴⁴¹ Ibid., pág. 83.

catégoriels tels qu'ils apparaissent dans les particularités syntaxiques et logiques ou dans l'économie de la *mimesis* (fantasme, suspension de la dénotation, récit, etc.) (...)"⁴⁴².

El geno-texto será, pues, el único lugar del texto en que son localizables las energías pulsionales de lo semiótico:

“Le géno-texte sera donc le seul transport des énergies pulsionnelles organisant un espace où le sujet n'est pas *encore* une unité clivée qui s'estompera pour donner lieu au symbolique, mais où il s'*engendre* comme tel par un procès de frayage et de marques sous la contrainte de la structure biologique et social. C'est dire que le géno-texte, s'il est repérable à travers le langage, n'est pas linguistique (au sens de la linguistique structurale ou générative) (...)"⁴⁴³.

Por último, Kristeva concluye que el geno-texto es un proceso que tiende a articular en estructuras efímeras y no significantes las díadas pulsionales; el organismo social y las estructuras familiares; y a las matrices de enunciación que dan lugar a los géneros literarios, a la distribución de los protagonistas en el discurso⁴⁴⁴.

El geno-texto se presenta así como la base subyacente a lo que Kristeva denomina feno-texto, y que no es sino el lenguaje que domina en la comunicación y aquello que la lingüística ha llamado competencia (“competence”) y actuación (“performance”)⁴⁴⁵. El feno-texto es una estructura que obedece a las reglas de la comunicación, y supone la existencia de un sujeto de enunciación y de un destinatario, mientras que el geno-texto es un proceso que consiste en una travesía no bloqueada por dos polos de información unívoca entre dos sujetos plenos. Julia Kristeva los compara con el álgebra y la topología, respectivamente. Pero, ante todo, insiste en que el proceso de significado implica la existencia de ambos:

“Le procès de signifiante comprendra alors le géno-texte comme le féno-texte, et en saura faire autrement car c'est dans le langage que se réalise tout fonctionnement signifiant (même lorsque cette réalisation n'utilise pas le matériau du langage), et c'est à partir du langage qu'une approche théorique peut essayer d'y pénétrer (...)"⁴⁴⁶.

Ésta es, a grandes rasgos, la teoría sobre el lenguaje que Julia Kristeva expone, sobre todo, en la primera parte de *La révolution du langage poétique*, titulada *Préliminaires théoriques*. Las dos siguientes – *Le dispositif sémiotique du texte* y *L'état et le mystère* – se

⁴⁴² Ibid., pág. 83.

⁴⁴³ Ibid., pág. 83.

⁴⁴⁴ Ibid., págs 83-84.

⁴⁴⁵ Ibid., pág. 84.

⁴⁴⁶ Ibid., pág. 84.

consagran esencialmente al análisis de las manifestaciones de lo semiótico, tanto en la poesía (de ahí el estudio de la obra de Lautréamont y Mallarmé) como en la sociedad burguesa y sus manifestaciones. Y es aquí donde nos reencontramos con la idea de lo marginal, que, como dijimos más atrás, es uno de los principales puntos de interés de Julia Kristeva. Porque es precisamente en la presión que lo semiótica (la *chora*) imprime sobre lo simbólico, en forma de sinsentidos, contradicciones y rupturas en el lenguaje, donde radica la manifestación de lo marginal en el lenguaje, de ahí el interés de Kristeva por la poesía vanguardista, como luego le interesarán los estados de depresión y de abyección⁴⁴⁷. Es decir, los discursos que de alguna manera están al margen, que permanecen en cierta manera fuera del discurso dominante. Que son subversivos y disidentes.

Es en este punto en el que se podría incluir a las mujeres, por su condición marginal dentro incluso de las sociedades más avanzadas, pero esta extrapolación resulta un tanto problemática, pues, como ya indicamos con anterioridad, Julia Kristeva evita definir a la mujer y lo femenino. No rehúsa, en cambio, hablar de aquello que se constituye en diferencia sexual dentro de un determinado orden social y a partir de la entrada en el orden de lo simbólico, como hace en su obra *Des chinoises*⁴⁴⁸. Sin embargo, y como muy certeramente advierte Toril Moi⁴⁴⁹, hay que evitar caer en la confusión de asociar, como han interpretado algunos colectivos feministas, lo semiótico con lo femenino.

Esta confusión nos lleva de nuevo a un problema que planteábamos al principio de este apartado consagrado a la crítica feminista francesa: ¿es pertinente usar esta denominación? ¿Y lo es incluir dentro de ella a Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva? El caso de esta última es sin lugar a dudas el más problemático de todos, porque, como acabamos de ver, no da una definición de lo femenino, y ni siquiera aboga por la existencia de una *écriture féminine*, como sí hace Irigaray y, aunque con ciertas matizaciones, Cixous. Es hora, pues, de llegar a algunas conclusiones sobre las ideas de estas tres mujeres, y comprobar si es lícito reunir las a todas ellas bajo un marchamo unificador llamado crítica feminista francesa. Para ello, nos ocuparemos en primer lugar de señalar las similitudes que pueden justificar el hablar de ellas de manera conjunta, para luego hacer lo propio con las diferencias. Por último, trataremos de hacer un valoración de sus aportaciones, e intentaremos dilucidar si el término “crítica feminista” es válido o no para denominarlas.

Creemos que, a estas alturas, las similitudes entre Cixous, Irigaray y Kristeva han quedado ya de manifiesto; y no sólo por la exposición que hemos llevado a cabo de las ideas de cada una de ellas, sino también por la introducción a las características generales de la crítica feminista francesa, y a sus diferencias con la anglosajona, con que abríamos el presente

⁴⁴⁷ Vid. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, 1980.

⁴⁴⁸ *Des chinoises*, París, Des Femmes, 1974; especialmente interesantes es la primera parte (“De ce côté-ci”, págs. 11-48).

⁴⁴⁹ MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, cit., págs. 172-173.

apartado. No obstante, vamos a hacer ahora un breve repaso que sirva a la vez de conclusión y síntesis de todo lo dicho sobre estas tres escritoras.

Una de las primeras cosas que saltan a la vista cuando se lee a Cixous, Irigaray y Kristeva es la coincidencia en sus referencias teóricas y, por lo tanto, en buena parte de su metodología. Esta coincidencia puede manifestarse de manera explícita o implícita. Es decir, que a veces se cita a un autor y se reconoce la deuda con él, como sucede en no pocas ocasiones con Lacan, de quien están empapados extensos pasajes de la obra de Kristeva e Irigaray, tanto en la terminología como en las ideas. En otras ocasiones, en cambio, la huella no es tan clara, no aparece en forma de cita o referencia directa, pero resulta evidente su filiación. Es así como hay que tomar las palpables huellas de la desconstrucción y de Derrida que presentan muchas de las páginas de estas autoras, como señalamos en su momento. Al fin y al cabo, la obra de Cixous, Irigaray y Kristeva puede inscribirse dentro de esa especie de cajón de sastre que se conoce con el nombre de postestructuralismo y que, en el campo de la teoría literaria, se relaciona con la crisis de la literariedad. Y esto se manifiesta, entre otros ámbitos, en una reivindicación, que es común a las tres, de lo que ha sido dejado de lado por la tradición occidental, ya sea llamado *lo marginal*, como hace Kristeva, *lo femenino*, como hace Irigaray, o *el otro*, como hace Cixous. En esta línea hay que ubicar también la crítica a lo *falocéntrico* y, en consecuencia, al pensamiento dual que en realidad esconde siempre una jerarquía. Y, en relación con ello, otro de los rasgos más sobresalientes y ya comentado: la revisión de las ideas de importantes pensadores como Freud, Nietzsche o Lacan. Este último método se halla en las tres por igual, pero quizás es en Irigaray donde más fuerza adquiere. Finalmente, otra característica que las une es la mezcla de discursos pertenecientes a disciplinas diferentes, y el deseo de romper las fronteras entre la teoría y la ficción (distinción que, según Irigaray, no tiene sentido para la mujer) y entre el lenguaje y el meta-lenguaje.

Ahora bien, a pesar del indudable aire de familia que presentan las obras de Cixous, Irigaray y Kristeva, no pueden dejar de ser señaladas ciertas diferencias. La más importante de todas ellas se manifiesta, a nuestro juicio, en lo que respecta a la visión que cada una de ellas tiene de la feminidad y, más en concreto, de la escritura femenina.

Como decíamos al hablar de Kristeva, ésta rehuye definir lo femenino y no cree que exista algo que pueda ser llamado “escritura femenina”. Irigaray, por el contrario, sí que lo cree así, y de hecho explica algunos de los rasgos que caracterizan el hablar y el escribir de las mujeres. Cixous, por su parte, se muestra en una posición equidistante: no rechaza lo femenino como la primera, pero tampoco se muestra tan convencida como la segunda, pues en algunas de sus páginas no se refiere tanto a lo femenino como a lo otro y a la bisexualidad. Se podría establecer, por tanto, una escala que fuera de Kristeva a Irigaray, pasando por Cixous, teniendo en cuenta sus posturas sobre lo femenino en la escritura. Así, Kristeva e Irigaray serían los

máximos negativo y positivo, respectivamente, mientras que Cixous se mantendría en una posición intermedia.

Ya hemos reiterado en varias ocasiones que Julia Kristeva no habla, en *La révolution du langage poétique*, de escritura femenina, sino de escritura de lo marginal, de la subversión. Sus conclusiones al respecto pueden ser extrapoladas a la escritura femenina, en la medida en que la mujer es un ser marginado y en que sus actividades son vistas todavía como subversivas. Pero debe quedar claro que esto es sólo una extrapolación. Kristeva en ningún momento identifica la escritura subversiva exclusivamente con lo femenino; sólo dice que *puede ser* identificada con lo femenino, como también con la clase obrera o la vanguardia. En definitiva, con todo lo que ha sido dejado de lado por el orden (y el discurso) establecido. La subversión en el lenguaje se manifestaba en la emergencia de lo semiótico en el discurso, y lo semiótico, recordémoslo, remitía a lo pre-edípico, y a la fase anterior a la formación de los significados. Algo similar dice Cixous en el siguiente pasaje:

“Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto del aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio (...). En la palabra de la mujer femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptiblemente, profundamente: el *canto*, la primera música (...). La Voz, canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa (...)”⁴⁵⁰.

La impronta de Lacan es obvia aquí, pero lo que nos interesa ahora, más que eso, es señalar cómo se parecen estas palabras de Cixous a la teoría de Kristeva sobre el lenguaje. En ambas resuenan ideas y terminología lacanianas (lo simbólico, el falo, la ley), como también en otro pasaje de Cixous – “la poesía consiste únicamente en sacar fuerzas del inconsciente, y el inconsciente, lo otra región sin límites, es el lugar donde sobreviven los reprimidos; las mujeres o, como diría Hoffman, las hadas”⁴⁵¹ – que recuerda igualmente a las teorías de Kristeva, a su fijación por “ceux qui parlent autrement”⁴⁵². Pero, más allá de esto, se impone otra consideración. Kristeva y Cixous usan términos parecidos, pero están en el fondo hablando de cosas diferentes: la primera se refiere en exclusiva a lo marginal; la segunda se centra más en la mujer, en la posibilidad y la existencia de una escritura femenina. No obstante, sí hay algo más que las une en este ámbito, a pesar de las diferencias en el punto de partida. Ambas conciben la escritura que describen como algo potencial pero también real. Por un lado, creen que en un futuro, cuando la lucha contra el discurso establecido se extienda, un nuevo tipo de escritura

⁴⁵⁰ CIXOUS, Hélène, *La joven nacida. Parte segunda. Salidas*, cit., pág. 56.

⁴⁵¹ *Ibid.*, pág. 63.

⁴⁵² KRISTEVA, Julia, *Des chinoises*, cit., pág. 16.

florecerá; por otro, hallan ambas ejemplos de esta escritura en escritores del pasado (Kristeva en Lautréamont y Mallarmé; Cixous en Kleist, Shakespeare y Lispector).

El hecho de que Cixous encuentre esta escritura tanto en hombres como en mujeres la aproxima asimismo a Kristeva, como la aleja en cierto modo de Irigaray. Porque sin duda ésta es, de las tres, la más claramente feminista en sus ideas y en sus conclusiones. O, al menos, aquella en que el feminismo, encarnado por ejemplo en una apuesta definitiva por la existencia de una escritura femenina, se manifiesta con menos ambigüedad. No era el caso de Cixous, porque ésta, tal y como ya explicamos, salta constantemente desde concepto de feminidad al de bisexualidad, y su idea de una escritura femenina tiene más que ver con la capacidad de desapropiarse, de alojar al otro. Eso sí, es ésta una capacidad que poseen más las mujeres que los hombres, según Cixous, y por eso ese tipo de escritura al que se refiere es identificado más con lo femenino, aunque también se manifieste en obras de autores como Kleist y Shakespeare.

Irigaray, sin embargo, se muestra menos fluctuante, y más tajante a este respecto. Para ella, el *écrire femme* y el *parler femme* se identifican con las mujeres de manera exclusiva, por su creencia de que en ambas se manifiesta un imaginario femenino que es distinto del masculino o fálico, ya que proviene de ese sexo femenino que no es uno y que se habla de continuo. Llega incluso a enumerar diferencias entre la manera de hablar de las mujeres y los hombres⁴⁵³, y ella misma intenta practicar esa escritura femenina. Un tipo de escritura que se parece sin duda al de Cixous, por su deseo de romper con ciertos límites convencionales. Como también son similares las ideas de ambas sobre el cuerpo que la mujer vuelca en la escritura, y sobre lo fluido y el movimiento marino (el ir y venir de las olas, el infinito, la falta de límites) como característicos de la escritura femenina. No obstante, repetiremos una vez más que Irigaray aboga por lo femenino, mientras que la postura de Cixous es más ambigua (quizás intencionadamente). De hecho, cuando ésta habla de la bisexualidad de la escritura de Kleist, Shakespeare o Lispector, de su capacidad de ser otros y de hablar por ellos y de desapropiarse, recuerda mucho a las ideas que Virginia Woolf expone en *Una habitación propia* sobre la androginia y la mente incandescente de los grandes artistas. Y resulta muy revelador que la escritora inglesa cite también a Shakespeare como ejemplo supremo de estas virtudes. Curiosa (y lógica) coincidencia.

Pero, por encima de todas estas similitudes y diferencias que hemos comentado, hay un territorio común a Cixous, Irigaray y Kristeva que resulta de gran interés. Lo es porque pone de relieve importantes aspectos de cara a la valoración de sus aportaciones y en lo que atañe a la exactitud de usar los términos “crítica literaria” o “teoría literaria” para referirse a ellas. Nos referimos a su concepción de lo femenino y de la mujer como negatividad, como lo que no puede ser expresado, como lo inefable e indefinible.

Las tres autoras incurren en algún momento en esta idea, aunque de manera distinta, eso sí. Kristeva afirma, por ejemplo, que la mujer es aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y de las ideologías, y que no hay nada que permita hablar de una escritura femenina. Cixous e Irigaray, sin embargo, se muestran un tanto más contradictorias, sobre todo en lo referente a la escritura femenina. Cuando una entrevistadora le pide a Irigaray que dé ejemplos prácticos sobre el *parler-femme*, ella contesta lo siguiente: “(...)

⁴⁵³ Vid. IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, cit., págs. 127-133.

du ‘parler-femme’ je n’en peux pas rendre compte: *il se parle, il en se méta-parle pas*”⁴⁵⁴. Cixous, por su parte, hace esta afirmación:

“Imposible *definir* actualmente una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá *teorizar*, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico (...)”⁴⁵⁵.

La coincidencia entre estas dos citas de Cixous e Irigaray es insoslayable, como lo es también el hecho de que ambas, a pesar de admitir que la escritura o el habla femenina no se pueden definir, no dejan de definir esas prácticas (más en el caso de la segunda que en el de la primera, como hemos dicho ya). Por otro lado, Hélène Cixous insiste más en esta idea, al tiempo que expresa su deseo de que las mujeres escriban (y se escriban) en un futuro⁴⁵⁶.

No es tarea fácil hacer una valoración de todo esto. De un lado, puede pensarse que estas ideas acerca de lo femenino como lo indefinible no esconden más que un fraude, que son una excusa para esconder la vacuidad. Cuando Irigaray y Cixous (pero sobre todo la primera) afirman que no es posible definir en qué consiste la escritura femenina porque el *falogocentrismo* dominante en nuestra cultura no ha dejado que el verdadero ser de la mujer se manifieste, es imposible no pensar en la impostura intelectual⁴⁵⁷. Y más aún cuando luego se dan algunas características de esa escritura que, sin embargo, no se manifiestan con claridad y de forma generalizada en la obra de las mujeres, y ni siquiera del todo en los escritos de las propias autoras que abogan por la existencia de esa escritura. En este sentido, no vemos en Irigaray una disolución de la polaridad sujeto/objeto, y la mezcla de discursos y de géneros que ella atribuye a lo femenino puede ser hallada en muchas obras de hombres, y en otras épocas.

Pero, de otro lado, estas autoras cuentan con una coartada perfecta que evita que puedan ser completamente criticadas o censuradas. Al no pretender permanecer dentro de lo que ellas llaman orden *fologocéntrico*, no están, por tanto, obligadas a seguir sus reglas y, en consecuencia, no pueden ser juzgadas de acuerdo a esos parámetros. En cierto modo, su obra está blindada, en tanto en cuanto pretenden inaugurar un nuevo tipo de expresión que no es ni ciencia ni arte, ni lenguaje ni meta-lenguaje. Un proyecto radical, al margen. Ahora bien, el problema está en que ese proyecto se queda a medias, porque no dejan de usar armas propias del *falogocentrismo* para sus fines, lo cual hace que se concrete en algo mucho menos radical. Se

⁴⁵⁴ IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, cit., pág. 141; las cursivas son nuestras.

⁴⁵⁵ CIXOUS, Hélène, *La joven nacida. Segunda parte. Salidas*, cit., pág. 56.

⁴⁵⁶ Vid. las citas de “The Laugh of the Medusa” incluidas al final del epígrafe dedicado de Cixous.

⁴⁵⁷ *Imposturas intelectuales* es precisamente el título de un libro, escrito por los físicos Alan Sokal y Jean Bricmont, en el que se intenta mostrar la vacuidad de algunos escritos de Irigaray, Kristeva o Lacan, entre otros, y que causó un gran revuelo en Francia (SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean, *Imposturas intelectuales*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1999).

podría aducir que lo hacen así porque el *falogocentrismo* es todavía muy poderoso, porque están aún bajo su influencia y no pueden escapar de ella. Y es una excusa lícita, pero no deja de ser una excusa que no saca a esta crítica feminista francesa de la utopía.

¿Es posible, pues, hablar de crítica feminista francesa o sería mejor hablar de teoría feminista francesa, como hace por ejemplo Toril Moi? Ni lo uno ni lo otro. Es obvio que ni Cixous ni Irigaray ni Kristeva pretenden hacer sólo crítica literaria feminista (aunque algunos pasajes de sus obras sí puedan considerarse como tal) ni una teoría literaria (pese a que definen prácticas de escritura y proponen teorías al respecto), sino más bien una teoría general que incluye también la literatura o, mejor dicho, la escritura. Pero, si nos centramos en sus aportaciones sobre la escritura, y ante todo en las de Cixous e Irigaray, hemos de concluir que la suya es, esencialmente, una teoría de la utopía. De una utopía femenina que quizás exista en el futuro, cuando se supere el *falogocentrismo*.

3.2.3. Otras lenguas, la misma guerra: la crítica feminista hispánica.

Cuando en los dos apartados anteriores analizamos las principales características de la crítica feminista angloamericana y de la francesa, contábamos, a pesar de los problemas de acotación y de nomenclatura entonces señalados, con una ventaja previa. Colocar *angloamericana* o *francesa* detrás de *crítica feminista* respondía, más que a una mera adscripción geográfica o lingüística, a una determinada metodología, a unos objetivos y unos fines concretos (y a veces, a pesar de la común raíz feminista, distintos). Así, lo que se conoce y engloba bajo el nombre de crítica feminista francesa no es sinónimo de toda la crítica de orientación feminista que se hace en Francia, ni ello implica que sólo se practique ese tipo de discurso teórico en dicho país. Tampoco la crítica feminista angloamericana es privativa del ámbito anglosajón. Sirva como ejemplo el caso de la estadounidense Judith Butler, quien en *Gender Trouble* despliega métodos y fines más próximos a Irigaray, Cixous o Kristeva que a sus compatriotas. Con los calificativos *francesa* y *angloamericana* se intenta, pues, acotar un ámbito más metodológico que geográfico⁴⁵⁸. Y si esto es así, se debe a que en Francia la línea de crítica dominante, más influyente, difundida y exportada corresponde a lo que han hecho Irigaray, Cixous y Kristeva, mientras que en los países de habla inglesa predominan los métodos sacados libros como el de Elaine Showalter y el de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Son opciones diferentes, aunque, como señala Liz Yorke⁴⁵⁹, para todas ellas el fin último sea muy parecido. Una vez más, como ocurre con frecuencia y como sucede más aún con los mitos artísticos, la parte se toma por el todo, y de ahí nacen bautizos apresurados que, no obstante, dejan una marca indeleble sobre ciertas realidades, sobre todo en el campo de la literatura y el arte.

Si estas dos denominaciones están consolidadas y se usan con frecuencia, no puede decirse lo mismo de la que ahora nos ocupa. No es *crítica feminista hispánica* un término de uso corriente, y no lo es por motivos previsibles. Uno de ellos es el hecho de que no se trate de una tendencia crítica o teórica del todo afianzada, o que sea tributaria en gran medida de la angloamericana. Otro, y éste resulta a nuestro parecer más plausible, el que esta *crítica feminista hispánica* no cuente apenas con una metodología o unas propuestas propias que la hagan fácilmente reconocible y distinguible, como sí sucede, según hemos visto, con la angloamericana y la francesa. La crítica feminista hispánica es tributaria en buena medida de estas dos, y sobre todo de la primera. Si tanto Francia como los países anglosajones han dado a la crítica feminista figuras de renombre, cuyas ideas y métodos son citados y usados por otros en trabajos de dicha orientación, no es posible decir lo mismo del ámbito hispánico. Por ello,

⁴⁵⁸ Toril Moi afirma a este respecto que “los términos ‘anglo-americana’ y ‘francesa’ no denotan estrictamente demarcaciones nacionales, no hacen referencia a los lugares donde nace una determinada crítica, sino a la tradición intelectual a la que se adscribe (*Teoría literaria feminista*, cit., pág. 11).

⁴⁵⁹ YORKE, Liz, *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Women’s Poetry*, Nueva York/Londres, Routledge, 1991, pág. 13.

proponer un término como *crítica feminista hispánica* es en cierta manera como proponer un neologismo, ya que no es una denominación afianzada. También, como todo neologismo, conlleva un riesgo, pues no contamos, de un lado, con una amplia bibliografía que nos respalde, como era el caso en la angloamericana y la francesa; y, de otro lado, la propia denominación encierra en sí misma no pocos problemas, que pueden desembocar en objeciones justificadas. Problemas y objeciones que vamos a intentar atajar a continuación y que, a pesar de su insoslayable presencia, no nos hacen desistir de usar ese nombre. Dichas objeciones son esencialmente dos, y tienen que ver con el uso de “crítica feminista”, por un lado, y con el de “hispánica” (y no “española”), por otro.

Comencemos por la primera de estas dos objeciones. ¿Qué razón nos inclina a hablar de crítica feminista, con todos los problemas que ello conlleva? Manteniendo un criterio que ya seguimos en los dos apartados anteriores, usamos *crítica feminista* por comodidad, porque es la denominación que se ha extendido y porque creemos que no vale la pena confundir al posible lector con un nombre nuevo en una disciplina como la teoría y crítica literaria, que adolece de cierta saturación terminológica. Dentro de esta etiqueta englobamos, eso sí, las diversas partes señaladas por Elaine Showalter en su ya citado artículo “Feminist Criticism in the Wilderness” y las matizaciones que hicimos al respecto. Así, si en el caso de la crítica feminista francesa el problema, a lo hora de usar la dominación de *crítica*, era que difícilmente podía afirmarse que fuera (sólo) una crítica literaria, en este caso el problema tiene otras raíces. Porque lo que aquí llamamos *crítica feminista hispánica* es más que una crítica literaria; incluimos en ella también las labores de difusión y rescate de escritoras olvidadas, de difusión de las aportaciones de la crítica feminista de otros países, la crítica literaria propiamente dicha y un tipo de textos que están más cerca del ensayo y la divulgación. En este sentido, esta crítica feminista hispánica se asemeja más a la angloamericana que a la francesa.

La otra posible objeción a que nos enfrentamos es el uso de *hispánica* (y no *española*) para acotar este segmento de la crítica feminista. Lo hemos preferido así porque esta crítica feminista a la que nos referimos no pertenece sólo a España, ni se hace sólo en español, ni implica sólo a la literatura española. Incluye también la crítica que se lleva a cabo en España sobre literatura española o hispanoamericana; la crítica que se hace en España sobre literatura extranjera; los trabajos destinados a la difusión en el ámbito hispanohablante de las bases de la crítica feminista importadas de otros países; y, por encima de todo, la floreciente y muy influyente crítica feminista que se realiza en Estados Unidos sobre literatura hispánica, es decir, en el ámbito del hispanismo norteamericano. A todo ello queremos referirnos con *crítica feminista hispánica*. Claro está que se trata de un ámbito enorme y variado, pero una de nuestras intenciones es precisamente hacer una clasificación de esta la crítica (o críticas) feminista en el dominio hispánico, así como ver cuáles son los principales cimientos metodológicos sobre los que se sostiene y cuál es su deuda con la crítica feminista francesa y, sobre todo, con la

angloamericana. Dicha clasificación, que vamos a exponer a continuación y que va a marcar el desarrollo del presente apartado, divide la crítica feminista hispánica en tres modalidades diferentes.

En primer lugar, por su importancia cuantitativa, por su gran influencia y por su carácter pionero, está la crítica feminista hispánica hecha en Estados Unidos, que aquí llamaremos *crítica feminista hispánica estadounidense*. Se trata, como resulta fácil de deducir, de aquellos trabajos críticos de orientación feminista escritos por hispanistas que o bien son norteamericanos o bien son profesores en alguna universidad norteamericana, y que están dedicados a estudiar algún aspecto de la literatura española o hispanoamericana desde un punto de vista o desde una metodología feministas. Por la posición de sus autores, y por el lugar en que sus trabajos salen a la luz (los artículos aparecen en revistas especializadas, y muchos de los libros suelen publicarse en editoriales de universidades), es una crítica eminentemente académica, tanto en sus emisores como en los receptores.

En segundo lugar, aunque muy relacionada con la anterior, está la crítica feminista hispánica española, que aquí, para abreviar y para evitar la cacofonía, llamaremos simplemente *crítica feminista española*. Dentro de esta segunda modalidad, hallamos a su vez dos tipos. De un lado, aquellos trabajos de orientación feminista que versan sobre literatura española o hispanoamericana, que se deben a críticos españoles y que están publicados en España. Se desarrolla, como la norteamericana, en ambientes predominantemente universitarios (congresos, editoriales, tesis doctorales etc.), y es en gran parte tributaria de los enfoques de aquélla. De otro lado, aquellos trabajos, también de orientación feminista, que no se centran en la literatura española sino en el estudio de literaturas extranjeras y, sobre todo, en la difusión en España de metodologías e ideas de la crítica feminista de otros países. No obstante, tiene en común con el primer tipo su desarrollo en ambientes académicos y su estrecha relación con la crítica feminista angloamericana, ya que la mayoría de las ideas que pretende difundir tienen este origen.

Por último, proponemos una tercera categoría que vamos a llamar, quizás con cierto riesgo, *crítica feminista hispánica de divulgación*. Con esta denominación pretendemos abarcar aquellos textos publicados en España que se ocupan de la literatura escrita por mujeres y usan enfoques más o menos feministas, pero que no aparecen en un ámbito académico ni pretenden agotar el tema ni hacer un tratamiento exhaustivo del mismo. Se trata, principalmente, de ensayos de cierta extensión o de artículos aparecidos en suplementos y revistas culturales, no de estudios especializados o con pretensiones científicas. Su carácter menos exhaustivo se compensa con una mayor difusión entre el público lector, ya que este tipo de textos suelen publicarse en editoriales o medios importantes y suelen estar firmados por escritores (y sobre todo autoras) conocidos. Su importancia, en cualquier caso, se debe a su capacidad de divulgar ciertas ideas acerca de la literatura escrita por mujeres y la crítica feminista. Que es, huelga

decirlo, mayor que la de la crítica feminista académica, aunque, por su propia naturaleza, esta crítica feminista de divulgación conlleve un evidente riesgo de simplificación.

De estos tres ámbitos que acabamos de definir, son el primero y el tercero los que más nos interesan.

El primero, la crítica feminista hispánica estadounidense, es la faceta más importante de la crítica feminista dentro del hispanismo. Aunque no deja, como veremos, de ser una adaptación de los conceptos teóricos del feminismo angloamericano, al menos hay que reconocer que fueron los hispanistas norteamericanos los primeros que aplicaron un enfoque feminista al estudio de las literaturas hispánicas. La bibliografía que sigue esta orientación es notablemente superior en Estados Unidos que en España. Además, la crítica que ha usado un instrumental teórico feminista en España mantiene una deuda con las aportaciones estadounidenses y, salvo escasas excepciones, no aporta nuevas ideas. Se limita a adoptar y aplicar lo que se observa en los estudios feministas sobre literatura española que se han publicado en Norteamérica. Es casi asimilable a éstos, y por eso no distinguiremos entre ambos campos aquí, pues lo que se dice de la crítica hispánica anglosajona es extensible a la española.

El tercero, la crítica feminista de divulgación, resulta un campo de enorme interés por su capacidad de influencia y, por tanto, su peso en el imaginario cultural. Sin duda, uno de los debates que más tinta ha hecho correr y que más páginas ha llenado en los últimos años tiene como tema de discusión las relaciones entre las mujeres y la literatura. Así, regularmente aparecen artículos en la prensa que se refieren a ello, y también libros de cierta calidad. Obviamente, ciertos lectores, que nunca leerán un artículo de crítica feminista publicado en una revista especializada o un estudio más específico al respecto, sí leerán en cambio un artículo en un suplemento cultural o un ensayo escrito por una autora de éxito. Esta capacidad de divulgación y de influencia nos parece importante, y por eso vamos a dedicar a esta crítica feminista divulgativa un espacio importante en este apartado.

Respecto a la otra crítica feminista que se practica en España, no vamos a detenernos demasiado en ella. En la mayoría de los casos, está en manos de especialistas en literatura de habla inglesa, con lo cual los estudios de esta orientación se consagran casi siempre a la obra de escritoras de dicho ámbito lingüístico. En otras ocasiones, no es tanto el análisis de textos de acuerdo a un punto de vista feminista como la exposición de teorías y métodos de estudios feministas, procedentes de otros países, lo que más interesa. De ambas tendencias hay ejemplos numerosos. Por otra parte, debemos decir que una buena parte de la crítica feminista que se practica en España se difunde a través de ponencias y comunicaciones presentadas en congresos y simposios, por lo que muchos de los volúmenes de estudios literarios de signo feminista que se publican en España son actas que recogen las aportaciones expuestas en ese tipo de encuentros. Asimismo, algunos casos estos acontecimientos están organizados por grupos de

trabajo feministas muy activos que han ido apareciendo en los últimos años en nuestras universidades⁴⁶⁰.

La crítica feminista hispánica anglosajona es, como hemos dicho, la parte más importante de influyente de la crítica feminista hispánica, y no sólo por la profusión bibliográfica (se trata de unas de las tendencias que gozan de más éxito dentro del hispanismo en la actualidad), sino también porque ha abierto nuevas vías de estudio y ha aplicado métodos antes desconocidos en el estudio de la literatura en español. Ahora bien, la amplia bibliografía existente plantea el problema de cómo abarcarla a la hora de trazar una panorámica y una valoración de la misma, que es lo que este apartado pretende ser. Aquí vamos optar, respondiendo a nuestros intereses principales, por centrarnos sobre todo en la crítica feminista que se ocupa del estudio de las escritoras españolas de la segunda mitad del siglo XX, es decir, desde la posguerra hasta hoy. Al tomar esta opción, no sólo estamos atendiendo a nuestros objetivos primordiales. También estamos reflejando el hecho de que la mayor parte de la bibliografía en este campo se ha ocupado de las escritoras de estos años, lo cual no es sorprendente, puesto que es en esos años cuando las mujeres acceden de forma más generalizada al cultivo de las letras (tras el precedente del XIX). En definitiva, es entonces cuando hay más escritoras, cuando éstas empiezan a ganar premios y ser más reconocidas, y eso se traduce en una mayor cantidad de estudios críticos.

El proyecto general que mueve a la mayoría de estos estudios literarios de orientación feminista realizados en países anglosajones es más o menos el mismo que mueve a la crítica feminista en general: paliar el trato desigual de que han sido víctimas las escritoras de nuestra tradición y crear un modelo teórico que sirva para compensar todo esto. La búsqueda de un nuevo modelo crítico es una consecuencia directa de la incompreensión de la crítica anterior, ya que se piensa que dicha incompreensión se debe a la ausencia de un método de análisis literario adecuado, un método que sepa destacar los valores de la literatura escrita por mujeres y las dificultades a que ha de enfrentarse. Así, combatir la desigualdad, denunciar los prejuicios y buscar la diferencia son los tres objetivos fundamentales de la crítica feminista hispánica angloamericana. Para conseguir tales fines, el hispanismo feminista anglosajón busca su inspiración, como era de esperar, en la crítica feminista anglosajona. Si ésta, como ya

⁴⁶⁰ Baste citar aquí algunos ejemplos de todo esto: GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther (eds.), *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá*, Madrid, horas y HORAS, 1999; AA.VV., *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, Madrid, horas y HORAS, 2001; SEGURA GRAÍÑO, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*; Madrid, Narcea, 2001, los tres originados en el seno del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid; SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, María Belén y FARIÑA BUSTO, M^a Jesús (eds.), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000, y SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels, *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, resultado ambos de la labor del Centro *Dona y Literatura* de la Universitat de Barcelona; IBEAS, Nieves y MILLÁN, María Ángeles, *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, 1997; VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (coord.), *Mujeres novelistas del panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000; CARBONELL, Neus y TORRÁS, Meri (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

explicamos anteriormente, adaptaba a los estudios literarios los conceptos feministas de *igualdad, género y diferencia*, otro tanto harán los estudios literarios hispánicos de orientación feminista. Sin embargo, hay una diferencia entre ambas. Las primeras cultivadoras de la crítica feminista en los países anglosajones partían del feminismo y lo aplicaban a la literatura, al lado de otras influencias notables como la desconstrucción; la crítica feminista hispánica anglosajona parte, en cambio, de sus antecesoras inglesas y norteamericanas, y muchas de las ideas y de los métodos nuevos que propone no son más que una adaptación de los propuestos por críticas como Elaine Showalter, Susan Gubar y Sandra Gilbert o Ellen Moers. En otras palabras, la crítica feminista hispánica anglosajona ya cuenta, en su nacimiento, con el apoyo de una crítica feminista anterior, y es por eso por lo que aprovecha esta ventaja valiéndose del instrumental teórico anterior.

Así, pues, esta crítica feminista que se desarrolla en el seno del hispanismo anglosajón depende mucho de la crítica feminista anglosajona. Basta con echar un vistazo a algunos estudios del ramo para ver cómo ciertos conceptos que expusimos en el apartado 3.2.1 (el discurso a doble voz, las etapas en el desarrollo de la literatura de las minorías, la ansiedad de la autoría) aparecen y se repiten. Más adelante comentaremos este fenómeno con más detalle. Ahora trataremos de dar algunos ejemplos ilustrativos

María del Carmen Riddel, en *La escritura femenina en la posguerra*, estructura su estudio de algunas obras de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga en torno a la presencia en ellas del discurso a doble voz (tomado de Showalter) y de la ansiedad de la autoría (tomado de Gubar y Gilbert)⁴⁶¹. Este recurso al discurso a doble voz para explicar la literatura española escrita por mujeres también es usado por Elizabeth Ordóñez en su libro *Voices of Their Own* y por Geraldine C. Nichols en *Escribir, espacio propio. Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí misma*⁴⁶². John C. Wilcox, en *Women Poets of Spain. Towards a Gynocentric Vision*, aplica la conocida clasificación de Showalter (*femenina, feminista, de mujer*) a la evolución de la poesía española escrita por mujeres desde el siglo XIX. Habla de una fase de imitación (el siglo XIX) y de interiorización (la tercera década del siglo pasado) de los modelos de la tradición masculina (que sería el período femenino), de una segunda fase de protesta contra la condición femenina (que sería el feminista) y una última fase de autodescubrimiento, que correspondería a la poesía femenina a partir de la transición democrática⁴⁶³. Asimismo, es frecuente encontrar la idea, expuesta por Gilbert y Gubar en *La loca del desván*, de que los textos escritos por mujeres son en realidad palimpsestos y que hay que buscar constantemente significados ocultos y sumergidos. Esta convicción se manifiesta,

⁴⁶¹ RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española*, Nueva York, Peter Lang, 1995.

⁴⁶² ORDÓÑEZ, Elizabeth, *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, Cranbury /Londres /Mississauga, Associated University Press, 1991; NICHOLS, Geraldine C., *Escribir, espacio propio. Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

⁴⁶³ WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1997, pág. 2.

entre otros lugares, en los estudios de Nichols, Wilcox, Ordóñez y Riddel ya citados, en *Des/cifrar la diferencia*, también de Nichols, en *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, de Concha Alborg⁴⁶⁴ y, en general, en bastantes de los artículos y libros a que haremos referencia más adelante.

Sin embargo, y a pesar de que la herencia de la crítica feminista anglosajona en su homóloga hispánica arroja sin lugar a dudas el dividendo más importante, no es la única fuente o influencia. Antes al contrario, pues la crítica feminista hispánica angloamericana revela un gran eclecticismo metodológico, y en eso también sigue a los precedentes, como señala Concha Alborg⁴⁶⁵. Ella misma reconoce que, en su libro, utiliza conceptos tomados de *La loca del desván* y de las teóricas francesas Cixous, Kristeva e Irigaray, al lado de otros de raigambre freudiana o estructuralista. Nichols, por su parte, acude, en los estudios sobre escritoras españolas incluidos en *Des/cifrar la diferencia*, a Beneviste, Barthes, Todorov, Shlovski y Bajtin, ello al margen de métodos feministas⁴⁶⁶. Tampoco es extraño hallar en este dominio métodos, ideas y conceptos provenientes de la crítica feminista francesa, así como de pensadores tan influyentes en todos los niveles como Derrida, Lacan o Foucault. Elizabeth Ordóñez, en *Voices of Their Own*, reconoce su deuda con éstos y con las críticas feministas francesas, al igual que en su artículo “Inscribing Difference: ‘L’écriture féminine’ and New Narrative by Women”⁴⁶⁷. Lo mismo sucede con *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, de Isolina Ballesteros⁴⁶⁸. Y Stephen M. Hart, en fin, revela ya desde el título de su libro *White Ink. Essays in Twentieth-Century Fiction in Spain and Latin America* su deuda con las ideas de Hélène Cixous, cosa que reconoce y explica en el prólogo⁴⁶⁹.

En algunos artículos y libros sobre literatura española de orientación feminista se hallan, pues, conceptos tomados de la crítica feminista francesa. No obstante, son sólo referencias puntuales, conceptos a los que se recurre en momentos determinados. De ninguna manera se puede decir que la crítica feminista hispánica anglosajona se avenga por completo con los fines y los métodos de la francesa, que, como vimos en el apartado anterior, se diferenciaban mucho de los anglosajones. El hispanismo feminista angloamericano tiene una relación más directa con las ideas que críticas como Showalter y otras propusieron a lo largo de la década de 1970. De ahí provienen sus fines y casi todos sus métodos. No pretende, como sí hacían las francesas, discutir desde la raíz conceptos como mujer, escritura o textualidad, sino sólo revalorizar y

⁴⁶⁴ ALBORG, Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pág. 13.

⁴⁶⁶ NICHOLS, Geraldine, *Des/cifrar la diferencia*, cit., págs. 22-26.

⁴⁶⁷ ORDÓÑEZ, Elizabeth, “Inscribing Difference. ‘L’écriture féminine’ and New Narrative by Women”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 45-58.

⁴⁶⁸ BALLESTEROS, Isolina, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang, 1994.

⁴⁶⁹ HART, Stephen M., *White Ink. Essays on Twentieth-Century Fiction in Spain and Latin America*, Londres, Tamesis Books, 1993, págs. 7-8.

describir una tradición literaria femenina. Acepta, por tanto, los conceptos tradicionalmente establecidos de literatura y de crítica. Y, en consecuencia, en este caso sí podemos afirmar que se trata de una crítica literaria. Ahora bien, aunque las aportaciones de la crítica feminista anglosajona constituyen sin duda el tronco metodológico y teórico del hispanismo feminista anglosajón, no se debe olvidar que esta crítica feminista hispánica angloamericana se vale también de otras fuentes. Que no configuran su impulso central (o troncal, por seguir con la misma idea), pero que sirven para hallar soluciones concretas en los desafíos que impone el análisis de ciertos textos. Así, el fin y el origen de la crítica feminista hispánica anglosajona están siempre relacionados con el feminismo crítico anglosajón, pero en el proceso que media entre ambos puede haber ramificaciones e injertos que conectan con otras escuelas teóricas. De ahí que hayamos calificado a esta crítica feminista como ecléctica.

Abandonamos ya las raíces teóricas y metodológicas de la crítica feminista hispánica angloamericana para adentrarnos ya en sus objetivos principales y la manera en que son alcanzados. Como decíamos más atrás, los estudios feministas hispánicos parten de la necesidad de valorar convenientemente un corpus, el de la literatura escrita por mujeres, que ha sido injustamente tratado y poco o mal (re)conocido. El primer paso que se da para combatir esta injusticia consiste en reconocerla, localizarla y denunciarla, y de ahí que muchos estudios literarios feministas encuentren su origen en ello.

Geraldine C. Nichols comienza *Escribir, espacio propio. Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas* denunciando que “entre los estudios monográficos de la narrativa española contemporánea, no figura ninguno que se enfoque exclusivamente en la narración femenina” y que, en los estudios generales, “la mujer brilla por su ausencia, o por su peculiaridad”⁴⁷⁰. A continuación, señala que los estudiosos del campo han trazado sus esquemas histórico-literarios entre jalones masculinos, y que sólo se han referido a escritoras como Matute, Martín Gaité, Laforet o Quiroga de pasada o “con comentarios que dan a entender que éstas no forman parte del canon”. De estos comentarios, sacados de los estudios de Alborg, De Nora, Sanz Villanueva, Gil Casado y Sobejano, incluye Nichols algunas citas, al tiempo que destaca el poco espacio que dedican a las obras de estas escritoras⁴⁷¹. En otro lugar, la misma estudiosa norteamericana vuelve a recordar que “entre los estudios monográficos de narrativa española de la posguerra, son poquísimos y recientes los que se enfocan exclusivamente en la narración femenina”, y también que, a pesar de la importancia de ciertas escritoras españolas de la segunda mitad del siglo XX, “nadie se ha propuesto investigar en conjunto la obra de estas mujeres con miras a distinguir una posible tradición propia”⁴⁷². De forma similar se expresa

⁴⁷⁰ NICHOLS, Geraldine C., *Escribir, espacio propio. Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y moix por sí mismas*, cit., pág. 9.

⁴⁷¹ *Ibíd.*, págs. 9-11.

⁴⁷² NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., pág. 27.

Concha Alborg cuando abre su libro *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa* con las siguientes palabras:

“Desde que Carmen Laforet ganó el primer premio Nadal (...), se ha hecho patente el desequilibrio entre la crítica dedicada a los escritores y escritoras españoles contemporáneos. A pesar de que cinco escritoras fueron galardonadas con tan cotizado premio (...), no se ha considerado tanto a las mujeres como a sus compañeros de generación. En general, solamente se ha prestado una atención relativa al papel de las novelistas dentro de la generación de la posguerra (...)⁴⁷³ .

La labor de Alborg en su libro es doblemente compensadora, ya que no se ocupa de escritoras como Matute, Laforet o Martín Gaité, quienes, dentro de la tónica general de escasa valoración por parte de la crítica, han merecido cierta atención, sino de otras que “habían interrumpido sus carreras literarias después de haber tenido cierto éxito y que eran, en algunos casos, prácticamente desconocidas”⁴⁷⁴. Phyllis Zatlin, por su parte, plantea el problema en términos parecidos – “in spite of the quantity and quality of their work, women writers, even in the 1980s, retain their traditional invisibility for some critics”⁴⁷⁵ –, como también Sharon Keefe Ugalde, quien, refiriéndose a la poesía, dice que “la mujer tiene una larga historia de ausencias dentro de las antologías y los estudios generacionales”⁴⁷⁶. En general, ésta es una queja que aparece de una u otra manera en la mayoría de los libros que estudian la literatura española escrita por mujeres desde una perspectiva feminista. No obstante, queremos destacar, antes de terminar con esta enumeración de ejemplos, dos casos más, que aportan ciertas novedades dentro de la tónica general. Janet Pérez, en *Contemporary Women of Spain*, hace una denuncia parecida a las anteriores (“Until recently, remarkably little scholarly treatment was accorded Spanish women writers, whether in Spain, the United States, or elsewhere”⁴⁷⁷), pero, acto seguido, da cifras concretas acerca de las tesis doctorales y los artículos publicados en revistas sobre mujeres escritoras españolas, para luego proseguir con otros datos:

“Another symptom of generalized scholarly neglect of the majority of Spanish women writers is the limited space allotted them in literary histories and anthologies, where the few mentioned [Matute, Quiroga, Martín Gaité] are exceptions that prove the rule that the woman writing in Spain is at considerably risk of being ignored (...)⁴⁷⁸ .

⁴⁷³ ALBORG, Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, cit., pág. 9.

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 10.

⁴⁷⁵ ZATLIN, Phyllis, “Women Novelist in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 28-44; pág. 28.

⁴⁷⁶ KEEFE UGALDE, Sharon, *Conversaciones y poemas*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. VIII.

⁴⁷⁷ PÉREZ, Janet, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne Publishers, 1988, pág. 1.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 2.

Aun así, Pérez no deja de señalar que, a pesar de esta ignorancia, España ha producido más mujeres escritoras de lo que generalmente se cree, y que ello justifica el trabajo de reivindicación y recuperación por parte de la crítica feminista. En otro libro, esta misma estudiosa afirma que, aunque las jóvenes poetisas españolas han desafiado normas y convenciones, aún tienen que recobrar su pasado y entrar en el canon⁴⁷⁹.

Joan L. Brown, a su vez, compara la situación en el canon de las escritoras españolas y las Reino Unido, Estados Unidos y Francia, y destaca la gran diferencia entre unas y otras:

“The representation of female authors in the canon in Spain since the Renaissance is appreciably less than that of women in England and, to a smaller degree, in the United States and France, as judged by their presence in literary histories and “masterworks” anthologies. This is especially true over the past two centuries. From the second half of the eighteenth century through the early twentieth century, the period in which a large proportion of literature in English is the work of women, female writers did not contribute substantially to the literature of Spain (...)”⁴⁸⁰.

Sin embargo, más adelante Brown indica que, a pesar de que el número de escritoras españolas sigue siendo bajo, el interés de la crítica por la literatura escrita por mujeres ha ido creciendo tanto en España como en Estados Unidos, aunque, eso sí, “parity with male authors in encyclopedic literary histories is still far from sight”⁴⁸¹.

La denuncia del olvido que han sufrido las escritoras españolas por parte de la crítica es importante, desde el punto de vista teórico-literario, porque es el primer paso hacia la construcción de nuevos métodos de análisis y nuevos instrumentales teóricos. La sola denuncia, obviamente, no tendría implicaciones críticas. No pasaría de ser algo casi anecdótico. Pero si esa denuncia del olvido viene acompañada por las armas precisas para combatirlo, entonces pasamos a la puesta en marcha de una nueva metodología, de un nuevo modelo de análisis literario. Éste es un objetivo general de la crítica feminista hispánica anglosajona. Y se trata de un objetivo que tiene su base en una convicción muy elemental: la creencia de que la literatura española escrita por mujeres no ha sido convenientemente valorada o comprendida porque no existen los instrumentos metodológicos y teóricos adecuados para ello. Así explican, pues, tanto el olvido de que han sido víctimas las escritoras como su episódica presencia en el canon y en la historiografía literaria.

Este reclamo de un nuevo modelo de análisis es, como ocurría con la denuncia, un rasgo muy frecuente en los estudios literarios feministas hispánicos. De manera más o menos detallada, con mayor o menor extensión, son varios los textos en los que se encuentra una mención a ello. María del Carmen Riddel dedica especial atención a ello en el primer capítulo

⁴⁷⁹ PÉREZ, Janet, *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, Nueva York, Twayne, 1996, pág. 161.

⁴⁸⁰ BROWN, Joan L. (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Cranbury/ Londres/ Mississauga, Associated University Press, 1991, pág. 13.

⁴⁸¹ *Ibid.*, pág. 18.

de *La escritura femenina en la posguerra española*. Allí aventura dos posibles causas para explicar la escasa valoración de la literatura escrita por mujeres:

“(…) Los modelos que la mujer utiliza, que incorpora y subvierte en su obra, no suelen ser los que el hombre está creando en el momento en que ella se pone a escribir, sino anteriores. Se produce, entonces, un desfase, que contribuye a que la literatura femenina parezca, por lo general, rezagada. Este desfase, unido a la subversión de las formas, es el origen del desprecio de la producción literaria femenina por parte de la crítica (...)”⁴⁸².

El desfase y la subversión desconciertan, según Riddel, a la crítica, que usa los mismos parámetros para la literatura escrita por hombres y por mujeres, lo cual perjudica a esta última:

“La evaluación de la escritura femenina se ha hecho tradicionalmente a partir de su capacidad de ajuste o enlace con lo que escriben o han escrito los hombres. Pero las mujeres adoptan un punto de vista diferente, paralelo y en oposición al masculino; por lo tanto, no pueden nunca incorporarse totalmente al patrón. El determinar lo valioso de la literatura femenina en base a (*sic*) a cánones establecidos por la literatura masculina no es estimable. Para hacer una evaluación adecuada sería necesario comenzar por tratar de entender, a partir de las obras, cuáles son los fines artísticos, literarios y comunicativos que tienen las mujeres y ver si los consiguen. La evaluación de la obra femenina precisa de una mayor autonomía de la que hasta ahora ha tenido (...)”⁴⁸³.

Así, Riddel demanda la creación de nuevos parámetros para valorar la literatura escrita por mujeres. Porque, si esta literatura es diferente, serán necesarios nuevos esquemas para juzgarla, y no serán válidos los esquemas tradicionales impuestos por los hombres a partir de la literatura escrita por hombres, que sólo llevan a la mala interpretación de la literatura de mujeres. De ahí la necesidad y la legitimidad de la crítica feminista, que “está logrando la admisión de la contribución femenina a la tradición” y evitando “la evaluación indebida a la que se sometía la literatura femenina cuando ésta se comparaba con los cánones establecidos por la producción masculina”⁴⁸⁴. Un modelo crítico diferente para comprender una literatura diferente, en definitiva. Sólo así se evitará la marginación de las mujeres en el canon, la historias literarias y la crítica literaria.

Elizabeth Ordóñez, por su parte, señala que un síntoma de la incapacidad de la crítica tradicional para valorar adecuadamente la literatura escrita por mujeres es la dificultad con que

⁴⁸² RIDDEL, María del Carmen, *La literatura femenina en la posguerra española*, cit., pág. 12.

⁴⁸³ *Ibíd.*, pág. 12.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 13.

se encuentra a la hora de clasificar las obras de autoría femenina y de relacionarlas con las tendencias estéticas de cada época:

“(...) in many studies of the postwar novel, narrative by women has been but sparsely included, constituting as it does a body of text often stubbornly resistant to categorization within critical schemata devised during the last two decades (...). Terms as existentialist, social, realist, committed, and ‘new’ acquired great prominence as critics such as those cited attempted to establish directions or perspectives from which to view the postwar narrative war. Though their work is serious (...) the terminology which these critics employed often came to exert a kind of tyranny over the text, and novel by women – frequently resistant to such abstract categorization – were lost in the shuffle (...)”⁴⁸⁵.

Sobre esta dificultad vuelve a llamar la atención Elizabeth Ordóñez en su extenso estudio sobre las narradoras españolas contemporáneas, *Voices of Their Own*, donde también sostiene que la desatención de la crítica hacia las mujeres escritoras quizás se deba a que no hay un instrumental teórico adecuado para su valoración:

“(...) when women narrative is included in studies of the novel, it appears curiously unmanageable (...), [it] seemed uneasy about where or how to include works by women. Their categorizations revealed instability and provisionality vis-à-vis the works of women (...)”⁴⁸⁶.

A esto se une, prosigue Ordóñez, la vigencia, entre los críticos, de la incuestionada ecuación que relaciona lo femenino con lo inferior, hasta el punto de que muchas veces se ve como deficiencias artísticas lo que sólo son diferencias. Subsanan esta tendencia es, pues, una razón de peso para practicar una crítica de orientación feminista. Ésta puede servir para que las obras de las mujeres sean valoradas con justicia, en la medida en que se interesa por cuestiones dejadas de lado por otras tendencias críticas, cuestiones que son precisamente las que determinan la diferencia en la literatura escrita por mujeres. Así lo cree, y así dice haberlo experimentado, John C. Wilcox:

“In reading this work [la crítica feminista estadounidense y británica], I have discovered a host of distinctive features which, it seems to me, characterize female as opposed to male poetics texts (...). They have provided me with a gendered reading strategy; they have prescribed for my andromyopic eyes gynocentric bifocals (...)”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ ORDÓÑEZ, Elizabeth, “Reading Contemporary Spanish Narrative by Women”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7, 2, 1982, págs. 237-251; págs. 237-238.

⁴⁸⁶ ORDÓÑEZ, Elizabeth, *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, cit., pág. 15.

⁴⁸⁷ WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, cit., pág. 4.

Se impone, por lo tanto, la necesidad de una crítica diferente para estudiar una literatura diferente, con el fin de que las diferencias sea vista como tales y no como deficiencias. Sólo demostrando que la literatura española escrita por mujeres responde a otros parámetros se podrá llegar a una buena comprensión de la misma. Y éste es el deber que la crítica feminista hispánica angloamericana se ha asignado, el camino que conduce a acabar con las injusticias y las desigualdades de trato que han relegado a las escritoras a un lugar subsidiario en la historia literaria y el canon.

Hay que llevar a la práctica una crítica distinta, aplicada a una literatura distinta. He aquí la razón de ser de la crítica feminista hispánica. Pero, ¿de qué manera se lleva a cabo este proyecto y qué métodos se usan para ponerlo en práctica?

Aplicando conceptos tomados de la crítica feminista anglosajona, en el hispanismo se observa un esfuerzo continuo por (re)crear o (re)construir una tradición literaria femenina. En ello hay implícitos dos fines muy claros: de un lado, demostrar que los críticos han dejado de lado y minusvalorado toda una tradición literaria; de otro, demostrar, mediante el estudio comparativo de las obras de varias escritoras, que se puede hablar en efecto de una tradición literaria femenina, ya que hay los suficientes rasgos en común entre las obras de las distintas escritoras como para hacerlo. No equivale esto a afirmar que todas las mujeres, por ser mujeres, escriben igual; sólo implica creer que “las mujeres, por ser mujeres, se enfrentan a problemas parecidos [que] (...) están determinados en gran parte por la cultura específica a la que las escritoras pertenecen y a sus circunstancias personales en relación con esa cultura”⁴⁸⁸. Este afán por demostrar la existencia de una tradición literaria femenina española es paralelo, como puede deducirse de estas palabras de Riddel, al esfuerzo por poner de manifiesto cómo dicha tradición ha interactuado con la cultura dominante (masculina o patriarcal).

Para poner en marcha esta reconstrucción de la tradición femenina literaria, la crítica feminista hispánica anglosajona usa, por encima de todo, una estrategia que aquí vamos a llamar “ubicar desubicando”. Consiste en el esfuerzo continuado por poner de relieve lo que las escritoras de una generación o de un país tienen en común, dejando de lado al mismo tiempo sus posibles puntos de contacto con sus coetáneos o contemporáneos masculinos. Con este método, se ubica a las escritoras

⁴⁸⁸ RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española*, cit., pág. 13.

dentro de una tradición (la femenina), mientras se las desubica respecto a otra (la de los escritores varones). La justificación que podría explicar esto tendría que ver con algunas ideas que acabamos de exponer. Se supone que la crítica tradicional ya ha puesto en relación a las escritoras con los escritores, y que en esa relación son las primeras las que han salido perdiendo. Además, al hacer esta comparación, al tratar a escritores y escritoras con los mismos instrumentos teóricos, ha quedado de manifiesto la insuficiencia de los mismos para comprender la literatura escrita por mujeres. Así, se impone afrontar el estudio de las obras de autoría femenina desde otro punto de vista. Ya no es necesario ubicarlas dentro de las corrientes dominantes (masculinas, en teoría) de cada época, pues ello sólo sirve para tergiversarlas y, al fin y al cabo, eso ya ha sido hecho por la crítica y la historiografía tradicional, con malos resultados. Es necesario, pues, ubicarlas en una nueva tradición, una tradición en la que imperen otros parámetros, en la que las obras se valoren de acuerdo a raseros distintos. De ahí el nombre que hemos dado a esta tendencia crítica: ubicar las obras de las mujeres dentro de la tradición femenina, desubicarlas de la tradición masculina, de aquella que los críticos han definido partiendo de la literatura escrita por hombres.

Este método es, sobre todo, comparativo: consiste en contrastar las obras de varias escritoras (generalmente, pertenecientes a una misma generación) y extraer las características comunes a todas ellas. Partiendo, eso sí, de la hipótesis de que las escritoras, como decía María del Carmen Riddel, por ser mujeres se enfrentan a problemas parecidos al escribir, y ello da lugar a características literarias parecidas. Éste es el punto de partida de uno de los capítulos de *Des/cifrar la diferencia*, de Geraldine C. Nichols, titulado “Caída/Re(s)puesta: la narrativa femenina de posguerra”. Su hipótesis de trabajo se resume en que la situación peculiar de la escritora en la posguerra “originó un tipo de escritura que puede ser entendida como un intento de explicar y responder a dicha realidad”⁴⁸⁹. Esto se manifiesta en dos de las novelas que Nichols analiza, *Nada*, de Carmen Laforet, y *Primera memoria*, de Ana María Matute. Según la estudiosa norteamericana, entre las dos novelas hay una gran semejanza:

⁴⁸⁹ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., pág. 27.

“(…) hay una asombrosa identidad entre las novelas. Si comparamos la amplia evolución de las novelas escritas por hombres y que se consideran claves de esos mismos años – *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena*, *El Jarama*, *Tiempo de silencio* – resalta aún más la identidad temática y formal de las escritas por mujeres (...)”⁴⁹⁰.

He aquí un primer ejemplo de la tendencia que antes hemos identificado como “ubicar desubicando”. Es innegable que las novelas de Laforet y de Matute se parecen; ambas están narradas en primera persona por mujeres que recuerdan sus años de adolescencia en ambientes familiares cerrados y opresores, y ello al margen de otras similitudes bien señaladas por Nichols. El problema radica en que ésta no explica las diferencias entre las novelas de estas dos escritoras y las de Cela, Sánchez Ferlosio y Martín-Santos que también cita. Por otra parte, la elección de *Nada* y *Primera memoria* es lógica, en tanto en cuanto se trata de novelas importantes y representativas de la narrativa femenina de posguerra. Pero en un estudio que se titula “Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de posguerra”, limitarse sólo a dos novelas de la primera generación de posguerra es insuficiente. Si Nichols hubiera tomado como ejemplos *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, o *Algo pasa en la calle*, de Elena Quiroga, sus conclusiones acerca de las diferencias entre las novelas de la época escritas por hombres y las de autoría femenina probablemente serían distintas. Asimismo, y ésta es también una acusada tendencia de la crítica feminista en general, es frecuente que se vea la tradición *masculina* como algo monolítico, sin variedad ni individualidades. En este caso sucede lo mismo, porque es obvio que Cela, Sánchez Ferlosio y Martín-Santos, a pesar de las similitudes que puedan señalarse entre ellos, no escriben el mismo tipo de novela. Y, en cualquier caso, no todos los escritores de posguerra en España escribieron novelas como las citadas, por mucho que éstas sean obras de referencia casi obligada. Hay autores que Nichols no menciona (como Ignacio Aldecoa o Jesús Fernández Santos, por citar sólo dos) y que quizás tengan más puntos de contacto con Matute y Laforet que con sus coetáneos masculinos.

El loable intento de reconstruir una tradición literaria femenina se topa aquí (y no será la única vez) con la tendencia a relacionar a las escritoras entre sí, aun a costa de separarlas de sus compañeros de generación masculinos. ¿Tiene algún sentido esta

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 28.

tendencia, es justificable? Como en muchos casos, acaba por ser un arma de doble filo. Por un lado, puede enriquecer la comprensión de la literatura escrita por mujeres, puesto que se llama la atención sobre algunas cuestiones antes inéditas y sobre la existencia de posibles similitudes entre las obras de varias escrituras, lo cual llevaría a la definición de una literatura femenina. Pero, por otro, la tendencia a separar a toda costa la literatura escrita por mujeres de la escrita por hombres puede llevar a los mismos malentendidos e infravaloraciones que la crítica feminista pretende combatir. Que las mujeres se enfrenten a problemas similares no tiene por qué implicar que, de manera obligatoria, plasmen problemas y conflictos similares en sus obras, aunque ello no quiere decir que no puedan hallarse rasgos comunes en las obras de varias escritoras.

Una vez más, el problema estriba en la inclinación de la crítica feminista a no ser demasiado integradora. Nos parece muy legítimo que se compare y se estudie la obra de algunas escritoras, pero, al final, esto resulta empobrecedor. Lo interesante sería comparar también las obras escritas por mujeres con las escritas por hombres, porque sólo así podría quedar más claro que existe en verdad una tradición literaria femenina. Sin embargo, dejando de lado a los escritores sólo se consigue caer en los mismos defectos que la crítica feminista ha achacado a la crítica hecha por hombres y perder la oportunidad de tener una visión más amplia y completa de la literatura y su evolución. Se podría argüir, claro está, que estudiar sólo a las mujeres escritoras es la única forma de llegar a saber si hay ciertas similitudes entre ellas, si es posible hablar de una tradición propia; se podría alegar también que éste no es sino el primer paso hacia un futuro estudio completo, que sí compararía a escritoras y escritores. Pero este hipotético primer paso no ha llevado a la crítica feminista hispánica hacia ese fin integrador. Antes al contrario, hay una ausencia generalizada de referencias a escritores en los estudios de esta orientación, y pocas alusiones a las líneas dominantes que la crítica tradicional ha marcado, como no sea para afirmar que las obras de las mujeres no se encuadran bien dentro de ellas. Y esto también es un tanto falseador, pues da a entender que las obras de los hombres sí que se enmarcan sin problemas en las tendencias señaladas por la crítica y la historiografía literarias, lo cual no es, evidentemente, cierto.

Al final, la crítica feminista que se ha hecho en los países de habla inglesa (sobre todo en Estados Unidos) sobre literatura española no refleja la idea de Showalter

sobre la literatura escrita por mujeres como perteneciente a dos culturas al mismo tiempo (la femenina y la masculina), sino que acaba por crear una suerte de espacio ideal, una tradición propia sin lazos con las demás de la época. Esto puede ser bueno o malo, según se mire. Bueno es que esta estrategia ayude a enriquecer nuestra comprensión acerca de la literatura escrita por mujeres, pero malo es que se tienda a no relacionar esta literatura con el contexto literario que la rodea y con lo establecido por los críticos anteriormente (con el contexto social sí que se la relaciona, como veremos). En todo esto parece haber una especie de rabieta infantil o de respuesta airada a esta crítica que, según denuncian los estudios literarios feministas, ha ignorado y despreciado la literatura de mujeres. Si vosotros no habéis hablado de las escritoras, nosotros no vamos a hablar de vosotros: ése es el mensaje que la crítica feminista parece dirigir a la crítica que llaman patriarcal o machista al ignorar sistemáticamente sus aportaciones y a los escritores. Según nuestra opinión, éste no es el camino adecuado para el fin que se persigue, por muy defendible que sea este fin. El debate en torno a esta cuestión vendría a tener su equivalente, dentro del mundo de la política, en la discusión acerca de la paridad y de la discriminación positiva.

Para crear esta tradición femenina de la literatura hispánica, que se basa fundamentalmente en la comparación entre la obra de varias escritoras, se ha servido la crítica feminista de varios recursos. Entre los más importantes figuran los siguientes: la preponderancia de un análisis temático y de los personajes; el relacionar de continuo la literatura y el contexto social, esto es, la situación de la mujer con las obras de las escritoras; la convicción de que las obras escritas por mujeres encierran siempre un significado profundo y escondido que tiene que ver con la propia condición femenina de la autora y que la crítica ha de desvelar (esto sería lo que Elaine Showalter llamaba discurso a doble voz; la obra de la mujer como palimpsesto, que decían Susan Gubar y Sandra Gilbert). Pero, por encima de todo, la crítica feminista ha analizado la literatura hispánica escrita por mujeres teniendo permanentemente en cuenta el sexo, el género, la desigualdad de su autora. Es decir, las lecturas feministas de obras de autoría femenina revelan que quien está detrás de ellas no ha olvidado en ningún momento que la responsable del texto es una mujer, y de ahí que todas sus premisas y sus conclusiones estén imbuidas de esta pretensión.

Es un filtro que se interpone entre la obra y quien la estudia, y que tiñe todas sus aportaciones e ideas de un tono peculiar.

Así, pues, para la crítica feminista hay en la obra de las mujeres dos claros niveles que han de ser tomados en consideración: lo patente y lo latente.

La crítica feminista suele partir de un análisis de los aspectos más superficiales de las obras literarias, tales como los personajes, los motivos principales y el argumento, para pasar de ahí a un análisis de lo que se encuentra latente por debajo de esos niveles. Lo latente siempre tiene que ver con la condición de mujer y de escritora de quien está detrás de la obra, de su autora. De esta forma, la manera en que se interpretan esos elementos superficiales revela la búsqueda de un significado más profundo, más recóndito, que se relaciona con la búsqueda, por parte de la autora, de su identidad como mujer y como autora; sería, pues, un reflejo de la lucha por hallar un espacio vital y textual, de su guerra por conquistar su propio espacio dentro de una cultura (masculina) dominante y hostil hacia ella y hacia su actividad creadora. Por tanto, el análisis feminista suele tener en cuenta siempre que la autora del texto es una mujer, y que por esta razón se enfrenta a una serie de problemas cuyo reflejo es localizable en su obra. Y, por este mismo motivo, hay un intento de hallar semejanzas entre los textos de mujeres, ya que se supone que las escritoras se enfrentan a desafíos parecidos y que eso repercutirá en sus obras de modo similar.

Este afán por encontrar lo oculto en los textos escritos por mujeres lleva, como decimos, a que éstos sean objeto muchas veces de una doble lectura.

Elizabeth J. Ordóñez, en *Voices of Their Own*, hace ese tipo de lectura de *Nada*, de Carmen Laforet⁴⁹¹, lectura que extiende a buena parte de la narrativa de posguerra escrita por mujeres:

“The postwar Spanish narrative of female adolescence is (...) more than a vivid document of the conflictive status of young women in post-Civil War in Spain (...). It also allows the reader an early glimpse of woman’s desire as implied writer to achieve some measure of creative and cultural, as well as personal authority (...), it also speaks in more muted tone of the young woman’s reinscription of her cultural position into a text she may more fully claim her own (...). The postwar narrative of female adolescence is thus

⁴⁹¹ ORDÓÑEZ, Elizabeth, *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, cit., págs. 34-51.

especially revealing when considered within the framework of double coming of age as woman as writer (...)⁴⁹².

Además, Ordóñez emprenderá el estudio de la novela de adolescente escrita por mujeres presuponiendo que hay también otros dos niveles inscritos en ella:

“This narrative metonymically inscribes the delicate social negotiations and textual renegotiations that the young woman writer’s precarious demanded at that time. These strategies here produce two voices: a more dominant and conservative one telling of the young woman’s ultimate insertion into socially sanctioned respectability; another, more muted one, that also dares to desire along the margins of (the Father’s) patriarchal law (...)⁴⁹³.

Nada encarna, según Ordóñez, a la perfección estos niveles, ya que, a pesar de que su capa más superficial está construida para dar la impresión de conformismo social, en un nivel más profundo emerge un enfrentamiento con los discursos dominantes; y, por debajo de su condición de novela de iniciación de la adolescente Andrea, se despliega otra iniciación no menos importante: “an explicit and early search for a text adequate and appropriate for the young woman writer”⁴⁹⁴. Aparentemente, la historia de *Nada* es la del paso de Andrea de una figura masculina, su tío Juan (quien, mediocre y pasivo, representa la degeneración de la autoridad patriarcal), a otra, el padre de su amiga Ena, que, por su espíritu emprendedor y activo, es el símbolo de Cataluña. Este último representa la cara positiva del patriarcado. Al mismo tiempo, Andrea encuentra en la madre de Ena un modelo femenino positivo que no ha hallado en casa de su familia. Su identificación con ella supone la interiorización del modelo que representa: una esposa y madre burguesa, aparentemente privilegiada dentro del orden patriarcal pero alineada en cualquier caso. Pero, por debajo de esta solución conservadora en apariencia, late otra que no lo es tanto, otra historia que, como dice Ordóñez, se halla “alongside or bellow the surface”. En este segundo nivel, Ordóñez encuentra una revisión de la narración freudiana en la relación entre Andrea y la madre de Ena:

⁴⁹² *Ibíd.*, pág. 33.

⁴⁹³ *Ibíd.*, pág. 34.

⁴⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 36.

“By stressing the essential continuity of the mother-daughter relation (...), Ena’s mother comes to represent the maternal side of Demeter-Kore relationship, first to her daughter, the (...) with Andrea. The mother, rather than the lover, becomes the bearer of meaning (...). *Nada* already sows the seeds for such source of female authority (...) underlying the more apparent lurks (...), the implications of such female boding and sources of inspiration (...). Instead of tying off into a modernized myth of Cinderella, Andrea’s final affirmation with Ena and her mother signals the narrative transgression that Rachel Blau DuPlessis has found recurrent in the writings of modern women writers (...)”⁴⁹⁵.

A la luz de este análisis de Elizabeth Ordóñez, el final de la novela de Carmen Laforet, conservador en apariencia, implica un ramillete de subversivas posibilidades para la joven y emergente escritora, y en esa clave es posible leer no sólo el final, sino otros pasajes que podrían parecer, desde otra perspectiva, más inocuos:

“The disgust felt by Andrea upon her first kiss implies something beyond the mere physical o psychological revulsion that a young girl may feel upon her first brush with male carnality. It may also serve as a disturbing metaphor for the struggle in which the young woman writer attempts to evade the undesired planting of male lips upon her own; that is, the imposition of men’s words (or the paternal symbolic contact) upon her own silent or silenced lips. When Andrea escapes from Gerardo and the imposition of his text – he spoke citing continuously from books he had read – she escapes metaphorically from the oppression of utterances alien to her own. By reclaiming her right to speak – her own words – she prepares territory for their own autonomous discourse. This perhaps the least apparent legacy of *Nada*, but it is without doubt the most lasting, the one of most enduring inspiration (...)”⁴⁹⁶.

En este largo pasaje se deja ver la influencia de Lacan y de la crítica feminista francesa, pero no lo hemos reproducido por eso, sino porque representa la tendencia de la crítica feminista hispánica a buscar en el texto, incluso en los niveles más superficiales y en las anécdotas en apariencia más nimias, significados relacionados con la doble lucha que mantiene la mujer escritora, como mujer y como escritora, contra el orden dominante.

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 49-51.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 199.

Curiosamente, en otro análisis de la famosa primera novela de Carmen Laforet encontramos también una buena muestra de este tipo de análisis. Recordemos que el ya citado “Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de posguerra”, de Geraldine C. Nichols, se centraba, entre otras novelas, en el estudio de *Nada*. Y, aunque los contenidos que esta última resalta son diferentes de los que interesaban a Ordóñez, el método es sumamente parecido.

Para Nichols, tanto *Nada* como *Primera memoria*, de Ana María Matute, “se estructuran alrededor una misma propuesta: explicar la verdadera génesis de la doble ruina que vivieron las protagonistas en su adolescencia: la del mundo en torno, escindido, por la guerra; y la suya propia, aparente corolario de la maduración”⁴⁹⁷. La explicación de esta ruina tiene que ver con dos reglas que se exponen en el primer libro del *Génesis*: la mujer tiene la culpa de la ruina del mundo, y quien la hace la paga. En el *Génesis*, continúa Nichols, se cuenta que tanto Adán como Eva sufren la pérdida del Paraíso, pero la posición a que ambos se ven avocados después de la expulsión es distinta y desigual: la mujer es condenada a ser el sexo débil, el hombre gana en recompensa la hegemonía sobre todas las criaturas de la tierra, vive degradado él también, pero no tanto. Así, “desde una perspectiva feminista, la analogía con el Estado español de la posguerra no es aquí difícil de percibir”⁴⁹⁸, y Nichols analizará las novelas de Laforet y Matute de acuerdo con esta premisa. Por un lado, *Nada* refleja, en su trama novelesca, las pésimas condiciones morales y económicas de un país deshecho por la guerra. Pero, por otro, en el nivel del discurso o enunciado de la novela, Nichols percibe que “lejos de ser una novela condenatoria del régimen, *Nada* coincide ideológicamente con el discurso oficial de éste”, ya que “los dos discursos, el de la novela y el del régimen, usan el mismo mito del pecado original para explicar – y, peor todavía, para justificar – la existencia de un mundo asimétrico, o sea, para estructurar y dar significado a sus respectivas historias”⁴⁹⁹. Al igual que el discurso oficial franquista identificó los demonios que causaron la ruina del país, el periplo de Andrea en casa de sus parientes será un intento de descubrir la matriz de la ruina familiar, los demonios familiares que condujeron a ella. Desde esta perspectiva, la mayoría de los personajes adquieren significados añadidos, como es el caso de Gloria, la mujer-serpiente:

⁴⁹⁷ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., pág. 28.

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 29.

⁴⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 30.

“(…) Gloria representa la pervivencia en el seno familiar – léase nacional – de los efectos del malhadado empeño histórico de la II República, que pretendía mejorar la situación de las clases bajas. Cegados los dos hermanos – ambos rojos, desde luego – por el fervor igualitario de su gobierno, se dejaron enamorar de una chica del pueblo bajo y luego intentaron elevarla a su propia categoría burguesa. Tal empeño, fuese a nivel nacional o particular, estaba condenado a fracasar; era olvidarse de lo que el régimen franquista vendría a llamar ‘el destino trascendental de la eterna España’: vivir jerárquica y tradicionalmente, cada cual en su lugar (...)”⁵⁰⁰.

Gloria representa, para Nichols, lo marginal en este esquema, porque es pelirroja, sensual y materialista, porque es “una catalana con *seny*, diferente de los castellanos místicos y hambrientos tales como sus parientes políticos, y por ende inasimilable por esa buena familia burguesa y castellanoparlante de la calle de Aribau”, y porque, en definitiva, debió haber sabido mantenerse en su lugar y no dejarse trastornar por la propaganda, pecado de soberbia que también cometió el pueblo español⁵⁰¹. Pero hay otra figura femenina que parece ser la causa de la ruina. Se trata de la abuela, fundadora del hogar que todos recuerdan como el paraíso, y “modelo de santa madre española” por “su abnegación, su piedad y bondad”:

“Y es que ha sido el pecado originario de esta santa madre, Eva vieja, lo que ocasionó la degeneración del mundo. Al preferir un hijo sobre otro, y a los dos varones sobre las hembras, ella sembró el faccionalismo que ha sido la ruina de esta casa/nación. Estamos ante una revisión tan misógina del Génesis, mito misógino si lo hay, que es difícil comprenderla: resulta que no fue Dios Padre quien prefirió un sexo sobre otro, ni luego a un hermano sobre otro, sino Eva, la primera entre todas las pecadoras (...)”⁵⁰².

La interpretación que Nichols lleva a cabo de *Nada* es, como se ve, diferente de la de Ordóñez, mas sólo en cuanto al contenido. La primera se centra más en los paralelismos entre la situación política del país y la de la familia de la novela, entre el *Génesis* y la obra de Laforet; a la segunda le interesa más la manera en que la novela

⁵⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 31.

⁵⁰¹ *Ibíd.*, págs. 31-32.

⁵⁰² *Ibíd.*, pág. 32.

esconde, detrás de su apariencia conservadora, un mensaje más subversivo que atañe tanto a la joven mujer como a la joven escritora. Sin embargo, ambas parecen haber tomado de Elaine Showalter la idea del discurso a doble voz, ya que tanto la una como la otra ven en *Nada* varios niveles de lectura, incluso a veces contradictorios, según la perspectiva que se adquiera y las capas del discurso a que se atienda.

Como Ordóñez y Nichols, también María del Carmen Riddel estudia la evolución de la obra de tres escritoras de posguerra – Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga – partiendo de la convicción de que existen, en sus novelas, capas profundas de significado que hablan siempre de su evolución como mujeres y escritoras, de su asimilación de la diferencia. Riddel propone tres etapas en la trayectoria de estas tres autoras⁵⁰³.

El inicio de sus carreras se caracteriza por la presencia de la ansiedad de la autoría (concepto tomado de *La loca del desván*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar), a consecuencia del descubrimiento o la intuición de la “diferencia” entre ellas, ya que son mujeres y escritoras. La dependencia que la feminidad implica y la autonomía que requiere la escritura producen contradicciones que son palpables en sus primeras novelas, donde se manifiesta a la perfección el discurso a doble voz. Estas novelas (*Pequeño teatro*, de Matute, *El balneario*, de Martín Gaité, y *La enferma*, de Quiroga) son negativas y sofocantes, pues no ofrecen alternativas.

En una segunda etapa las escritoras tratan de explicar cuál es el proceso que lleva a la diferencia mediante la novela de iniciación o *bildungsroman*: *Primera memoria*, de Matute, *Tristura* y *Escribo tu nombre*, de Quiroga, y *Entre visillos*, de Martín Gaité. Los temas que se repiten en ellas son la orfandad, la ausencia masculina y la presencia de figuras femeninas fuertes.

Finalmente, entre finales de la década de 1969 y de la de 1970, estas tres novelistas llegan a una madurez que se manifiesta sobre todo en la reevaluación que hacen de lo femenino y en la asimilación de la diferencia. *La trampa*, de Matute, *Presente profundo*, de Quiroga, y *El cuarto de atrás*, de Martín Gaité, son novelas más introspectivas, expresivas y libres que las anteriores.

La evolución de estas tres escritoras tiene en común la necesidad de resolver conflictos relacionados con la conciencia de la diferencia, lo cual se manifiesta en la

⁵⁰³ RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española*, cit., págs. 14-21.

presencia constante de la doble voz en sus obras. De ahí que Riddel observe siempre, en el discurso de sus novelas, una división entre dos niveles textuales: “uno convencional y externo, que queda asociado a la realidad social; otro interior e individual que revela el intento de autonomía y que contradice y subvierte el primero”⁵⁰⁴. Lo característico del segundo nivel textual, de la segunda voz del discurso doble, radica en que “transporta un contenido reprimido que proporciona la motivación oculta o poco perceptible del personaje femenino”⁵⁰⁵. Sin embargo, esto se manifiesta de maneras diferentes en las etapas de evolución de las autoras y en la obra de cada una de ellas. Así, por ejemplo, en la primera etapa, Riddel observa que en las primeras novelas de Matute, Martín Gaité y Quiroga el contenido latente (la segunda voz) corresponde a “una búsqueda de expresión que pueda transmitir el relato del interior femenino”⁵⁰⁶. Una búsqueda frustrada, porque Zuazo y Liberata, las protagonistas de *Pequeño Teatro* y *La enferma*, respectivamente, carecen de voz propia para transmitir su historia, y Matilde, el personaje principal de *El balneario*, sólo la tiene en el sueño. Una búsqueda, en fin, con consecuencias y causas claras para Riddel:

“De esto podemos inferir la disyuntiva fundamental de la narrativa femenina: el ser femenino independiente sólo puede existir fuera del mundo convencional. Las autoras inician su carrera buscando a tientas el camino que permita congraciar la femineidad (*sic*) y la independencia, y que proporcione el espacio necesario para expresar su “diferencia” (...). La resolución de las historias subterráneas de estas novelas son el suicidio, el sueño y la locura. Estos corresponden a la rebeldía, el miedo y la resistencia con los que se hace frente al mundo y son las huidas o los refugios que el segundo nivel textual de las novelas proporciona a las protagonistas (...)”⁵⁰⁷.

En el segundo estadio de la evolución de Matute, Martín Gaité y Quiroga el discurso a doble voz sigue presente, pero su manera de manifestarse ha cambiado respecto a la etapa anterior, y lo ha hecho en paralelo al modo en que las escritoras y sus protagonistas encaran las dificultades inherentes a la diferencia y al hecho de ser mujer. Riddel tilda a las novelas de esta etapa de autobiográficas, y lo hace porque ve

⁵⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 27.

⁵⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 27.

⁵⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 61.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 61.

una analogía entre los conflictos a los que enfrenta la protagonista de cada una de ellas y los de las novelistas, entre la situación narrativa y la situación vital de las autoras⁵⁰⁸. La doble voz se manifiesta en la narración, al contrario que en la primera etapa. Pero la inadaptación interna de las protagonistas muestra que éstas ven el ambiente que las rodea como muy limitado, y por eso se resisten, aunque sólo sea interiormente, a integrarse en él:

“(…) la contradicción se manifiesta formalmente en el ‘discurso a doble voz’. La voz que corresponde al interior del personaje se opone y aparece prácticamente sofocada por la voz más convencional que configura el mundo. Sin embargo, y al contrario que en las novelas iniciales de estas autoras, esa segunda voz interior no se elimina a través del desenlace dramático del relato. El final ambiguo de estas *Bildungsromane* se debe fundamentalmente a que la segunda voz femenina del discurso se mantiene y se mantiene porque ahora va cobrando importancia en la escritura de estas autoras (...)”⁵⁰⁹.

Riddel no deja de señalar que las cuatro novelas que analiza en esta segunda etapa son considerablemente diferentes. Pero cree asimismo que sus significativos parecidos (como la interiorización, por parte de las adolescentes protagonistas, de la rebeldía o la ambivalencia de los finales) indican que “las autoras perciben de manera parecida el destino de la mujer con intereses que difieren de los tradicionalmente prescritos para ella” y que “de haber creído en el orden establecido (...) quizás las autoras hubieran escrito novelas con finales felices para sus protagonistas femeninos”⁵¹⁰. Por todo ello, Riddel concluye que “las semejanzas entre las novelas revelan que las autoras se enfrentan a problemas comunes, problemas que son, en última instancia, resultado de la combinación en ellas de la femineidad (*sic*) y la escritura”⁵¹¹.

Finalmente, en la última etapa propuesta por Riddel llega la madurez, tanto literaria como personal, de las autoras: han logrado construirse un espacio literario propio y una sólida reputación, han servido de punto de partida a una nueva generación de escritoras y ya les preocupa menos el ser mujeres y escribir al mismo

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pág. 67.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, pág. 118.

⁵¹⁰ *Ibid.*, pág. 117.

⁵¹¹ *Ibid.*, pág. 117.

tiempo. Esto no significa que la contradicción inherente a la escritura femenina haya desaparecido; sólo que ésta “se incorpora tranquilamente a las novelas que escriben ahora con mayor soltura y que (...) ‘la ansiedad de la autoría’ que caracteriza toda la obra anterior disminuye considerablemente”, con la ayuda de los cambios sociales y literarios acaecidos en España⁵¹². El cambio fundamental afecta a la actitud frente a la diferencia, que ahora aceptan e incorporan ventajosamente a sus novelas. El discurso a doble voz permanece, si cabe más marcado aún, aunque también con más fusión entre las dos voces, de manera que la voz femenina anterior que antes se subvertía ahora se convierte en la principal y se ancla al presente de la escritura. Los resultados de este avance se cifran en novelas subjetivas, fragmentarias, de estructura compleja, que incorporan varias perspectivas aunque estén narradas en primera persona, en las que no hay tensión entre lo exterior y lo interior, sino integración. Y lo que de verdad importa es la actitud del personaje y, sobre todo, la fuerte identificación entre la actitud del personaje y la de la autora. Por esta vía, las autoras son capaces de escapar de las limitaciones anteriores, tanto en lo literario como en lo vital, explicar cómo han superado los conflictos ligados a su diferencia e inaugurar un nuevo espacio:

“(...) Carmen Martín Gaité [en *El cuarto de atrás*] se escapa de las limitaciones que se le imponen como mujer por medio de la creación literaria, de su escritura. Al mismo tiempo, escapa de las limitaciones literarias aportando en su novela sus experiencias de vida femeninas y haciéndose del control y poder necesarias para expresarlas. Contraponiendo el orden histórico al literario, órdenes ambos masculinos, establece, en ese entresijo racional, un espacio propio, en aparente desorden, como hacen Elena Quiroga en *Presente profundo* y Ana María Matute en *La trampa*, que es en realidad otro orden, el orden femenino, en el que los personajes, la narradora y su lector, y por último la autora real y todos sus opuestos tienen cabida, pueden coexistir y continúan dialogando (...)”⁵¹³.

María del Carmen Riddel explora a lo largo de todo el libro la presencia del discurso a doble voz en las novelas de Matute, Martín Gaité y Quiroga. Reconocer la presencia de este doble discurso implica proponer varios niveles de lectura para la obra literaria. Por debajo de las capas más superficiales y evidentes de la obra, por

⁵¹² *Ibíd.*, pág. 123.

⁵¹³ *Ibíd.*, págs. 161-162.

debajo de los personajes y los argumentos, laten siempre cuestiones relacionadas con los conflictos a que ha de enfrentarse la mujer escritora en su posición de doble marginada (como mujer y como escritora). Y así, la evolución que Riddel observa en la carrera de esta autora responde en buena medida a su evolución vital, a su manera de enfrentarse a los desafíos que la sociedad les impone por ser mujeres, por un lado, y por ser mujeres que escriben y publican, por otro. En consecuencia, las conclusiones a que llega Riddel en *La escritura femenina en la posguerra español* se parecen mucho a las que Elizabeth J. Ordóñez, en *Voices of Their Own*, y Geraldine C. Nichols, en *Des/cifrar la diferencia*, exponían a propósito de *Nada* (y la segunda, también a propósito de *Primera memoria* y otras novelas posteriores, aunque aquí no hayamos aludido a ello). Las tres abogan por ir excavando en la obra de la mujer, hasta llegar, sin por ello olvidar la superficie, a lo más profundo de las mismas, donde espera a todo aquel que pretenda hacer una lectura feminista lo que hace realmente femeninas a las obras escritas por mujeres: la manifestación de los conflictos de la mujer con la escritura y la vida, presentes hasta en textos que, leídos superficialmente, nadie diría que encierran esos motivos.

Se podrían dar más ejemplos de esta tendencia a buscar en las profundidades de la obra literaria escrita por mujeres los conflictos relacionados con la condición femenina y la escritura⁵¹⁴, pero no queremos alargarlo más y creemos que, con lo dicho, ha quedado bastante bien explicado este método de estudio de la crítica feminista hispánica angloamericana. Sólo para concluir, y a modo de síntesis, diremos que este tipo de lectura de la obra literaria incorpora varias de las constantes en la crítica feminista hispánica anglosajona que señalamos más atrás. En primer lugar, se da preponderancia a los aspectos temáticos y relacionados con los personajes y a las relaciones entre lo literario y lo social. Asimismo, se tiene en cuenta en todo momento que la obra leída está escrita por una mujer, y eso conduce a que se parta, en la investigación, de la hipótesis de que en algún momento se hallarán rasgos que permitan decir que esa obra es diferente de las escritas por hombres. Esta hipótesis es la responsable en buena medida de teorías como la del discurso a doble voz y de análisis como los de Ordóñez, Nichols y Riddel. Y también de ciertas lecturas un tanto forzadas de la literatura escrita por mujeres, ya que a veces se

⁵¹⁴ Vid. ALBORG, Concha, *Cinco sombras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, cit., págs. 35, 84 y 178; WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, cit., págs. 275-276.

intenta que la obra de una mujer encaje a toda costa con las teorías sobre la literatura femenina, tanto que se llega incluso a forzar las conclusiones, a extremar las interpretaciones y a mezclar los niveles de la obra de manera un tanto caótica. Veáanse, por ejemplo, las siguientes palabras de Riddel acerca del final de *Entre visillos*, de Martín Gaité:

“(...) Natalia, tristemente, anticipa que Pablo no va a regresar. Ésta no va a contar con el apoyo del profesor que tanto la ha animado. Pero esto hubiera sido contradictorio respecto a lo que la novela presenta en su totalidad. Si en el fondo hay una oposición al patriarcado estricto y a la jerarquización arbitraria, el que Natalia se hubiera sometido al criterio del profesor lo hubiera colocado en una situación como la que la novela denuncia. Es decir, la superioridad masculina sobre la femenina y la dominación del hombre sobre la mujer. Un mayor dominio que el que Pablo Klein proporciona hubiera sido una imposición del orden establecido y por lo tanto contradictorio con lo que parecen ser las premisas de la novela (...)”⁵¹⁵.

Este final alternativo del que habla Riddel, ¿sería contradictorio con lo que parecen ser las premisas de la novela o con las premisas que la propia Riddel parece querer imponer a la novela de Martín Gaité para que responda a un determinado esquema? Más bien parece que lo segundo, aunque no sea éste un defecto achacable solamente a la crítica feminista.

Por último, otra constante que revela la búsqueda del discurso a doble voz que hemos comentado es la tendencia a mezclar narrador y los personajes con la autora, los conflictos de los unos y los de la otra. Esto enlaza, además, con el tener en cuenta de continuo que la autora de la obra estudiada es una mujer, tan propio de la crítica feminista.

Relacionado con lo anterior (y también con buena parte de otras características citadas) está un método de estudio bastante practicado dentro de la crítica feminista hispánica angloamericana: la entrevista hecha a escritoras españolas o hispanoamericanas, generalmente por profesoras estadounidenses. Las entrevistas pueden constituir el grueso del estudio o pueden ser un complemento del análisis de

⁵¹⁵ RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española*, cit., págs. 117.

la obra literaria de la escritora. Y también pueden servir como introducción a volúmenes colectivos monográficos dedicados a una sola autora.

Entre las primeras están *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, de Geraldine Nichols⁵¹⁶; *Conversaciones y poemas*, de Sharon Keefe Ugalde⁵¹⁷; y *Palabra de mujeres*, de María del Mar López-Cabrales⁵¹⁸. El grueso de estos tres volúmenes lo componen las entrevistas con las escritoras, que van precedidas de introducciones, más breves, en las que, generalmente, se explican las intenciones del libro y los motivos que llevaron a elegir a unas determinadas autoras. Entre las segundas figura *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra. Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, de Concha Alborg. En este volumen, cada entrevista viene seguida de un estudio monográfico de la trayectoria literaria de la autora, de manera que aquí sí hay un equilibrio notable entre las entrevistas con las escritoras y la crítica literaria a ellas dedicada⁵¹⁹. Finalmente, entre las últimas podemos destacar las entrevistas incluidas en los volúmenes monográficos *Movbeable Margins. The Narrative Art of Carme Riera* y en *From Fiction to Metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*⁵²⁰.

Dentro del ámbito de la crítica feminista, estos volúmenes de entrevistas a escritoras responden a intereses diversos, normalmente explicados en los prólogos.

⁵¹⁶ Incluye una breve introducción de veintinueve páginas, en la que se explican las premisas del libro, y extensas entrevistas con (en orden de aparición) Ana María Matute (págs. 31-68), Esther Tusquets (págs. 70-101), Ana María Moix (págs. 103-125), Carmen Laforet (págs. 127-142), Montserrat Roig (págs. 147-185) y Carme Riera (187-227).

⁵¹⁷ KEEFE UGALDE, Sharon, *Conversaciones y poemas*, cit.; se compone de una introducción de diecinueve páginas, seguida de conversaciones con varias poetisas de la posguerra española, ordenadas por orden de edad. Cada entrevista se completa con una brevísima antología de poemas de la autora y una lista de sus libros publicados. Las poetisas que figuran en el volumen son las siguientes: María Victoria Atencia (págs. 3-21), María del Valle Rubio Monje (págs. 23-37), Clara Janés (págs. 39-55), Juana Castro (págs. 57-75), Amparo Amorós (págs. 77-95), Pureza Canelo (págs. 97-111), Rosa Romojaro (págs. 113-127), Fanny Rubio (págs. 129-147), Ana Rossetti (págs. 149-167), María del Carmen Pallarés (págs. 169-187), Concha García (págs. 189-201), María Sanz (págs. 203-219), Carmen Borja (221-231), Andrea Luca (págs. 233-245), Blanca Andreu (págs. 247-263), Amalia Iglesias Serna (págs. 265-281) y Luisa Castro (págs. 283-297).

⁵¹⁸ LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, *Palabra de mujeres*; Madrid, Narcea, 2000. La primera parte es una introducción de treinta y siete páginas; la segunda, más larga, está formada por las entrevistas de trece escritoras, cada una de ellas precedida de una corta semblanza en la que se consignan las circunstancias que rodearon la conversación y los méritos de las entrevistadas. Éstas son (por orden de aparición): Ana Rossetti (págs. 55-62), Juana Salabert (págs. 63-72), Belén Gopegui (págs. 73-83), Marta Sanz (págs. 85-97), Irene Gracia (págs. 99-107), Elvira Lindo (págs. 109-116), Soledad Puértolas (págs. 117-134), Josefina Aldecoa (págs. 135-143), Rosa Regàs (págs. 145-150), Esther Tusquets (págs. 151-166), Cristina Fernández Cubas (págs. 167-176), Ana María Moix (págs. 177-189) y Dulce Chacón (págs. 191-203).

⁵¹⁹ Así, a las entrevistas con Eulalia Galvarriato (págs. 21-30), Elena Soriano (págs. 55-67), Mercedes Formica (págs. 103-115), María Dolores Boixadós (págs. 155-169) y Josefina Aldecoa (págs. 199-213) les siguen los estudios "Eulalia Galvarriato y el patriarcado" (págs. 31-53), "Elena Soriano: el exilio interior" (págs. 70-101), "Mercedes Formica: falangismo y feminismo" (págs. 117-253), "María Dolores Boixadós: una escritura trasterrada" (págs. 171-198) y "Josefina Aldecoa y la generación de la posguerra" (págs. 215-247), más una completa bibliografía.

⁵²⁰ GLENN, Kathleen M., SERVODIDIO, Mirella y VÁSQUEZ, Mary S. (eds.), *Moveable Margins. The Narrative Art of Carme Riera*, Cranbury/Londres/Mississauga, Associated University Press, 1999; SERVODIDIO, Mirella y WELLES, Marcia L., *From Fiction to Metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

Los de Nichols están relacionados con la doble marginación – como catalanas y como mujeres – que sufrieron las escritoras entrevistadas, una marginación que podría haber estimulado “por un mecanismo desconocido la creatividad literaria” y que quizás explique las afinidades entre ellas⁵²¹. La pretensión de Concha Alborg es recuperar las voces de las escritoras menos conocidas de la posguerra española, la de Keefe Ugalde, hacer lo propio con algunas de las poetisas españolas más importantes de la mitad del siglo XX, y la de López-Cabrales, en fin, recoger los testimonios de algunas escritoras en activo.

Pero las entrevistas son importantes, además de por ser un método más o menos recurrente, porque en ellas se ponen de manifiesto los objetivos de la crítica feminista hispánica y porque, además, estos objetivos, revelados en las preguntas planteadas por las entrevistadoras, concuerdan con las tendencias generales de la crítica feminista hispánica antes descritas. A este respecto, hay un tipo de pregunta que las entrevistadoras plantean repetidamente a las escritoras. Responde al deseo, por parte de la entrevistadora, de saber cuáles son las escritoras que la autora entrevistada conoce, ha leído o ha tomado como modelos o referencias. Esta cuestión aparece, eso sí, con algunas variantes. A veces, como sucede en las conversaciones del libro de Sharon Keefe Ugalde, se pregunta sobre todo acerca de escritoras del pasado, cosa que también hace Nichols, quien trata de saber si las escritoras entrevistadas se sienten parte de una “tradición femenina” o una “cadena de escritoras”. Y Alborg, por su parte, pregunta a las autoras sobre su relación con sus compañeras de generación y su conocimiento de la obra de escritoras más jóvenes. Asimismo, se plantean cuestiones acerca de las dificultades de las mujeres para desarrollar una carrera literaria, el trato de la crítica, etc.

Esta clase de pregunta es importante por su recurrencia, por supuesto, pero sobre todo porque ahonda en los mismos intereses y métodos que caracterizan a la crítica feminista hispánica angloamericana. Más atrás decíamos que uno de sus objetivos principales era (re)construir o (re)crear la tradición literaria femenina, y que para ello usaba un método comparativo que aquí habíamos llamado “ubicar desubicando”. Se trataba de relacionar a las escritoras entre sí para elaborar las bases de una tradición femenina, aun a costa de olvidar e ignorar el contexto literario que rodeaba a esas

⁵²¹ NICHOLS, Geraldine C., *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Roig y Riera por sí mismas*, cit., pág. 13.

escritoras (esto es, sus contemporáneos o antecesores masculinos). En las entrevistas se observa el mismo fenómeno, ya que rara vez se pregunta a las escritoras acerca de sus escritores de referencia, y muchas veces son las propias autoras las que han de aclarar que sus más importantes referentes son hombres y no mujeres.

Por otra parte, estas entrevistas revelan la importancia que la materia personal y biográfica tiene para la crítica feminista, ya que se cree “imprescindible manejar tal información junto con lo literario para poder tener una idea de lo que significa la diferencia sexual/textual de la mujer escritora”⁵²². Y ésta era otra tendencia que se manifestaba ampliamente en los análisis feministas de la literatura española escrita por mujeres.

Así, las entrevistas, lejos de ser un capítulo anecdótico dentro de la crítica feminista hispánica, constituyen un excelente ejemplo de los fines y las premisas de esta orientación crítica. El deseo de crear a toda costa una tradición literaria femenina, usando un método comparativo entre obras de escritoras y dejando de lado a menudo las de los escritores, se une a un constante reclamo de la condición de mujer de las escritoras, lo cual conduce a un análisis crítico pseudo-autobiográfico. Todo ello, claro está, destinado a la búsqueda del grial de la crítica feminista, la diferencia literaria femenina, a veces enterrada bajo tantas y tantas capas de significado que su hallazgo se antoja una empresa casi titánica.

Y, por encima de todo, la crítica feminista hispánica es el resultado de la aplicación al estudio de las literaturas hispánicas de esquemas críticos concebidos para el estudio de otras literaturas, fundamentalmente la británica y la estadounidense. Este hecho, que salta a la vista al leer los estudios hispánicos de signo feminista, es reconocido por sus mismos responsables. María del Carmen Riddel declara haber utilizado la “crítica feminista desarrollada en Estados Unidos para la novelística femenina inglesa y estadounidense de los siglos XIX y XX”, y lo justifica alegando que “existen semejanzas entre autoras tan distanciadas espacial, social y temporalmente porque las premisas a partir de las cuales se define al individuo han cambiado poco desde hace siglos”⁵²³. Riddel aboga por la legitimidad de aplicar estas teorías a la literatura española, y lo argumenta tal y como hemos visto; pero hay otras estudiosas que se interrogan con más detalle acerca de la

⁵²² *Ibíd.*, pág. 14.

⁵²³ RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española.*, cit., pág. 179.

validez de este planteamiento. Elizabeth J. Ordóñez, después de exponer las bases teóricas que guiarán su análisis de *Voices of Their Own*, consigna que todas ellas son francesas, norteamericanas y francesas, y se hace la siguiente pregunta: “Have they anything to do with women in Spanish Culture? Is it fair to import willy-nilly theories from abroad and force Spanish texts into their perhaps procrustean beds? Why not Spanish feminist theory?”⁵²⁴. Ante la ausencia de teorías feministas (o válidas para sus propósitos) que detecta en España, Ordóñez opta por aplicar al estudio de la literatura española escrita por mujeres las ideas de procedencias foránea, sin replantear más su validez. Por último, Nichols también se pregunta algo parecido – “¿hasta qué punto son válidas las interpretaciones de textos españoles hechas por críticas extranjeras?”⁵²⁵ –, pero añade que “en rigor todo/a crítico/a es ajeno/a al/a la creador/a de la obra que comenta, resida su extrañeza en su nacionalidad, su género, su edad o su mismo nombre” y que “si por un lado las extranjeras ganan perspectiva con la distancia, por otra pueden perder significados importantes”; además, Nichols concluye que “nadie puede ser objetivo en sus juicios” y que “es una práctica feminista aclarar cuáles pueden ser nuestras limitaciones o condicionamientos al interpretar un texto”⁵²⁶.

Pero en el ámbito de la crítica feminista hispánica, esta práctica feminista señalada por Nichols es, valga la redundancia, muy poco practicada. En la mayor parte de los casos, se limita a aplicar las ideas de la crítica feminista anglosajona (y a veces de la francesa) sin cuestionar su validez o sus limitaciones. Incluso cuando alguien se plantea el problema, como acabamos de ver, pasa por encima deprisa, sin detenerse en ello. Hay, en general, una ausencia de una verdadera teoría literaria y de una crítica que sea (valga de nuevo la redundancia) de verdad crítica con los modelos de estudio que se adoptan. Y ser crítico no significa sólo destacar lo negativo de un modelo de explicación de la obra literaria, sino contar con sus limitaciones y defectos para subsanarlos. Hacer, en suma, un balance para limar asperezas y mejorar ese modelo. En la crítica feminista hispánica esto no se da, sino que se opta por adaptar en bruto la herencia crítica foránea. Y esto sorprende en una crítica como la feminista, que pretende precisamente poner en cuestión los parámetros (masculinos) que han regido la crítica y la historia literarias durante tiempo. Sorprende, porque no

⁵²⁴ ORDÓÑEZ, Elizabeth, *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, cit., pág. 24.

⁵²⁵ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., pág. 21.

⁵²⁶ *Ibid.*, pág. 22.

se replantea sus propios orígenes, las imposiciones de unos modelos críticos determinados. Hay, como decimos, una ausencia de crítica de la crítica y de teoría literaria.

No obstante, existe una notable excepción a esta carencia. Una excepción en cierta manera frustrada, pues se queda a medio camino.

La *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* es esta notable pero frustrada excepción. Y lo es porque, aunque en el primero de sus volúmenes (*Teoría feminista: discursos y diferencias*) hay tres excelentes introducciones teóricas de las que luego hablaremos, el propio carácter colectivo de la obra diluye las intenciones primarias del proyecto. Aun así, las consideraciones teóricas del primer tomo no dejan de ser un excelente replanteamiento de las motivaciones que pueden guiar una teoría feminista.

Esta historia feminista de la literatura española consta de tres partes. En la primera, que corresponde al primer volumen, se plantea “una *teoría del discurso sexuado y de las construcciones del discurso genérico*”, mientras que en la segunda, que abarca los volúmenes segundo y tercero, se estudia cómo se manifiestan esas construcciones en la literatura española; es decir, se analiza la imagen de la mujer en las obras literarias. Finalmente, los dos últimos volúmenes se dedican a la literatura escrita por mujeres. De esta manera, la segunda parte se corresponde con lo que Elaine Showalter llamaba crítica feminista, mientras que la tercera enlaza con su concepto de ginocrítica. Estas segunda y tercera parte de la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* están compuestas por artículos de diversas estudiosas, sobre todo españolas y norteamericanas, algunas de las cuales ya hemos citado aquí.

Pero lo que más nos interesa de esta historia de la literatura es el primer volumen, en el que Rosa Rossi, Iris M. Zavala (que es la coordinadora del proyecto) y Miriam Díaz-Diocaretz realizan tres valiosos acercamientos a las bases de una teoría feminista. Estos tres textos suponen una novedad respecto a lo que hemos estudiado en este apartado. Hasta ahora, lo que hemos visto aquí eran comentarios de obras de escritoras en los se aplicaban ideas tomadas de otras críticas feministas, sobre todo norteamericanas. Los textos de estas tres estudiosas no se ocupan de obras ni de escritoras en concreto, sino que intentan delimitar cuáles son las necesidades a que debe dar respuesta una teoría literaria feminista, en qué niveles de la obra ha de

detenerse, de qué presupuestos tiene que partir. Y esto, si lo comparamos con los estudios hispánicos reseñados en estas páginas, es toda una novedad. Una estimulante novedad.

En la introducción del volumen, titulada “Instrumentos y códigos. La ‘mujer’ y la ‘diferencia sexual’”, Rosa Rossi denuncia que los estudios literarios se han mostrado “muy poco atentos a la diferencia sexual en la utilización de sus propios instrumentos”, y ello es lamentable porque:

“La literatura rezuma presencia de la mujer y la diferencia sexual, por ser la literatura esfera del conocimiento de la comunicación directamente ligada a la mimesis y a la diégesis, dos actividades creativas, intelectuales, que no soportan ser relegadas, como por ejemplo la filosofía o la teología, en una dimensión abstracta y, por ende, absoluta (lo que en el patriarcado quiere decir masculina) (...)”⁵²⁷.

Encontrar los instrumentos de análisis adecuados para hallar y definir esa diferencia será el fin de la teoría feminista. Pero, antes que nada, Rossi ve la necesidad de definir los niveles en que ha de localizarse la diferencia. Porque si bien es cierto que la historia “ha ido usando a nivel histórico-antropológico a la mujer como signo e instrumento”, al mismo tiempo “ha ido construyendo conceptos y estructuras formales (...) que sería una locura querer sexuar”, como, por ejemplo, dentro de los estudios literarios, las nociones de connotación y denotación de Hjelmslev, lo paradigmático y sintagmático de Saussure y el esquema comunicativo de Jakobson⁵²⁸. Aquí es nulo el papel de la subjetividad, y Rossi va a centrarse en el nivel de la enunciación, que es, no por casualidad, donde “se abre el camino a la subjetividad y encontramos el cruce posible con la diferencia sexual”:

“En el estudio de la enunciación (...) se abre una rica dialéctica entre neutro y no neutro en los elementos mismos del esquema formal. Porque si por un lado no se ve cómo se pueda sexuar en sí el enunciado en tanto que ‘resultado de la utilización del código’, al contrario, no se ve cómo no se pueda tener en cuenta la sexuación en la enunciación como

⁵²⁷ ROSSI, Rosa, “Instrumentos y códigos. La ‘mujer’ y la ‘diferencia sexual’”, en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, San Juan/Barcelona, 1993, págs. 13-25, pág. 13.

⁵²⁸ *Ibid.*, págs. 15-16.

‘situación en que el enunciado es producido’ o ‘acto individual en que se revela el hablante’. Una sexuación del hablante que seguirá actuando en todo el texto, con un riqueza que sólo la literatura ofrece y permite (...)”⁵²⁹.

De este planteamiento se puede disentir o no, pero no se puede negar que al menos hay en él, a diferencia de otros ya vistos, un intento por definir los niveles de la obra que cuentan dentro de una teoría feminista. No olvidemos que la superposición y la indefinición de los niveles de la obra literaria eran dos de las tendencias recurrentes en la crítica literaria hispánica. Rosa Rossi intenta evitar esta confusión:

“En mi opinión, es fundamental (...) la distinción (...) rigurosa entre instrumentos de análisis del texto con su carácter formal y autónomo (...) y los códigos de comunicación literaria, códigos que no pueden en ningún caso ser neutrales, y que vertebran a la comunicación literaria, que los reelabora y los recodifica desde las leguas histórico-literarias (...) [que] fijan y transmiten los códigos relativos a la sexualidad y, por ende , a la ‘mujer’ en base a (*sic*) las relaciones reales entre los dos sexos, en cuanto a las formas de poder (...)”⁵³⁰.

Ella misma reconoce que su orientación debe mucho a Bajtin, como también lo reconocen Iris Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz en los dos textos que completan este primer volumen de *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Ambos siguen la misma línea que el de Rossi, esto es, intentan definir los ámbitos en que debe moverse una teoría feminista, pero de forma general, sin centrarse en autoras concretas.

Iris M. Zavala parte del hecho de que “la cultura está dominada por varios saberes y poderes (...), de una serie de opiniones ‘autorizadas’ que han definido lo que sea un texto de cultura y su valor”⁵³¹. Por tanto, se impone la necesidad de desenmascarar este dominio:

⁵²⁹ *Ibíd.*, págs. 16-17.

⁵³⁰ *Ibíd.*, pág. 19.

⁵³¹ ZAVALA, Iris M., “Las formas y funciones de una teoría feminista. Feminismo dialógico”, en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*, cit, págs. 27-76; pág. 27.

“Nos proponemos lo que en otro momento he llamado una *epistemología responsable*, que significa poner al descubierto algunas de las mentiras pasadas por grandes verdades. Parto de la certeza de que la cultura (los grandes textos en nuestro caso) transmite valores y valoraciones, y está en constante producción de otredad (...). Se trata de *descolonizar el canon del patriarcado*, de re-apropiarlo y re-escribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos (...)”⁵³².

Para ello, Zavala parte de la hipótesis de que “el discurso genérico es un *constructo* o *construcción* cultural histórica, de que la inscripción del *género sexual* (el discurso genérico o sexuado) es una forma de representación (...) realizada con la ayuda de la palabra y que está íntimamente ligada a la formación de identidades e identificaciones colectivas”⁵³³. La propuesta de Zavala, ante esto, es leer los textos “dialógicamente”, lo cual significa “leer al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del sujeto marginado y silenciado”, y también “prestar oído al uso del lenguaje, su timbre, su entonación, sus tropos, sus imágenes, sus temas, su corporeidad”⁵³⁴. Un punto de vista que no es, según ella misma declara, temático, sino semiótico y político, y en el que la huella de Bajtin es obvia.

Zavala llama asimismo la atención sobre la necesidad de discutir la validez de teorías feministas francesas y norteamericanas para el estudio de la literatura hispánica:

“(...) por desgracia, a menudo se parte de estos paradigmas para analizar la literatura hispánica sin preocuparse en absoluto de la validez de esos modelos que se aceptan como *canónicos*. Es decir, sin pensar en la especificidad de la cultura en la península ibérica y las instituciones (Iglesia, Estado) que han permitido registrar, conservar y reproducir los discursos que traducen pensamientos y saberes constituidos antes, con los cuales se polemiza o a los que se acepta transformándolos (...)”⁵³⁵.

Con la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Zavala intenta poner en práctica esta pretensión, pero, como indicamos más atrás, el proyecto se queda a medio camino, debido a la pluralidad de las aportaciones que

⁵³² *Ibíd.*, pág. 28.

⁵³³ *Ibíd.*, pág. 35.

⁵³⁴ *Ibíd.*, págs. 37-38.

⁵³⁵ *Ibíd.*, pág. 43.

componen la obra. Aun así, las consideraciones teórico-feministas que abren esta historia de la literatura se cuentan, desde el punto de vista de la teoría literaria, entre lo más valioso de la crítica feminista hispánica, en la medida en que ponen en pie toda una argumentación acerca de las necesidades que debe cubrir una teoría literaria feminista, por un lado, y una teoría literaria feminista aplicada al estudio de la literatura hispánica. Y eso es mucho más de lo que han hecho otras cultivadoras de la crítica feminista dentro del hispanismo. Puede que estas otras estudiosas no pretendieran replantearse los parámetros teóricos que han utilizado. Es posible, pero eso no resta mérito al trabajo de Zavala, Rossi y Díaz-Diocaretz, a su tentativa de poner en cuestión todo lo heredado. Sólo hay que leer las conclusiones de la última de ellas para comprobar que su proyecto, aun discutible como todos, parte de unos cimientos más sólidos:

“(…) Para analizar lo específico en el discurso (poético) de la mujer, el factor de género sexual – esa constante de la matriherencia o de la memoria histórica – ha de ponerse en correlación con los otros elementos textuales internos, y enfocarse desde el punto de vista de la relación mutua. Así, a mi juicio, nociones aisladas como las de *la clase, el género sexual o la raza* resultan insuficientes si no se sitúan en un marco más multi-dimensional, en el cual la producción cultural de la mujer forme parte del discurso social y de la vida discursiva. Sólo en este contexto dialógico e interdisciplinar – a varias voces – será posible integrar el sociotexto y la poética social que sugiero para reconocer, desde las diferencias de los textos escritos por mujer, a los extranjeros que llevamos y que nos hablan dentro”⁵³⁶.

Cerrar con esta cita las páginas dedicadas a esta *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* nos parece de lo más adecuado.

Hasta este momento, sólo hemos hablado de libros y artículos de orientación feminista que se encuadraban dentro de un ámbito académico. Se trataba de estudios especializados, dirigidos a un público especializado y aparecidos en muchas ocasiones en medios editoriales relacionados con universidades. Sin embargo, hay en España, sobre todo en los últimos años, una manifestación particular de la crítica feminista que no se desarrolla ni se difunde en contextos académicos o universitarios

⁵³⁶ DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, “La palabra no olvida de donde vino’. Para una poética dialógica de la diferencia”, en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, San Juan/Barcelona, 1993, págs. 77-124, pág. 124.

y que no se dirige de preferencia a un lector especializado. Es lo que llamamos, al principio de este apartado, crítica feminista hispánica de divulgación.

Dentro de esta particular modalidad de la crítica feminista, encuadramos una serie de ensayos que tienen como tema principal la reflexión en torno a diversos aspectos de las relaciones entre la mujer y la literatura.

Decir que son ensayos implica afirmar que dichos textos responden a una serie de rasgos bien definidos⁵³⁷. En primer lugar, y frente a la crítica especializada, estos libros se caracterizan por la inexhaustividad y por un rechazo de la erudición y de la especialización en el tratamiento de los temas. Éstos son enfocados desde la condición de un hombre común, ya que el ensayo está dirigido a un lector no especializado, de cultura media, curioso, sensible y abierto a la reflexión sobre la realidad. Por otro lado, la argumentación está basada, en este tipo de textos, en lo particular y lo concreto, y el autor incorpora con frecuencia sus vivencias particulares y sus valoraciones subjetivas para respaldar sus opiniones. Finalmente, el estilo suele ser humilde y familiar, una lengua natural con ausencia de tecnicismos.

Hallamos todas estas características, en mayor o menor medida, en los libros que consideramos están dentro de la modalidad divulgativa de la crítica feminista de divulgación. Algunos están más cerca de la crítica académica que otros, pero, en líneas generales, en todos ellos aparece la falta de especialización, la subjetividad, la ausencia de pretensiones de agotar el tema tratado y la búsqueda de un lector medio, no de un especialista. Por eso hemos decidido agrupar a estos textos bajo la denominación de “crítica feminista de divulgación”, haciéndonos eco de lo que se conoce como obras de divulgación científica, con las cuales se pretende acercar al público medio ramas del saber de una manera sencilla y accesible, aunque sin empobrecerlas. Se trata, más que nada, de acercar determinados conocimientos adaptándolos al nivel de comprensión y de saber de un lector medio, enterado pero no especializado. De ahí, por ejemplo, la ausencia de tecnicismos, las síntesis y la falta de exhaustividad. Y también la publicación de este tipo de textos en editoriales conocidas. Con la crítica feminista de divulgación sucede lo mismo, pues no es sino el resultado de un intento de llevar la reflexión sobre la mujer y la literatura a un campo más amplio. Al igual que la literatura científica de divulgación, aparece en

⁵³⁷ Todas las características del género ensayístico que enumeramos a continuación están tomadas de la siguiente fuente: ARENAS CRUZ, Elena, *Hacia una construcción general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

editoriales conocidas. Y, además, sus autoras son algunas veces escritoras conocidas, que aportan su punto de vista particular sobre un tema que les toca de cerca. Por eso se presupone que esas obras tendrán, ya de entrada, cierto interés.

Aunque la crítica feminista de divulgación ha adquirido en España mayor auge en los últimos cinco o seis años, hay dos libros que se remontan a la década de 1980: *La rateta encara escombra l'escaleta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*, de Patrícia Gabancho, aparecido en 1982, y *Desde la ventana*, de Carmen Martín Gaité, publicado por vez primera cinco años después. A pesar de sus diferencias, ambos libros son de los primeros en haber citado en España a críticas feministas como Elaine Showalter o Ellen Moers y en haber planteado, fuera de ambientes universitarios, algunas cuestiones.

El libro de Gabancho fue, a juzgar por las reacciones de algunas escritoras catalanas⁵³⁸, polémico en su momento, y constituyó un notable éxito de ventas. En él, la autora analiza lo que ella considera “el *boom* catalá de la literatura de dona”, centrada temáticamente en la búsqueda de la identidad y el mundo de los sentimientos, y en “un reciclatje general que posa els valors subjectius per damunt dels collectius que prevalien fins ara”:

“El llibre és, doncs, un repàs a tots els temes que des sempre han estat el centre d'allò que en diem literatura femenina (concepte també a revisar): la identitat, les relacions, la parella, l'amor, la sexualitat, la maternitat, la solitud, tot afegint-hi aquells que són històricament més recents: avortament, llenguatje, violació, tradició (...)”⁵³⁹.

Así, el libro de Gabancho es un repaso no exhaustivo por la obra de autoras catalanas (y que escriben en catalán) como Marta Pessarrodona, Carme Riera, Montserrat Roig o Maria-Mercè Marçal. Un repaso que no rehuye el comentario personal y abiertamente subjetivo, y las críticas directas. Durante todo el libro, Gabancho no oculta que su idea de lo que debe ser la literatura de mujer no se corresponde con lo que escriben las escritoras catalanas, y eso repercute en el tono del mismo y en las conclusiones finales.

⁵³⁸ Vid. los testimonios al respecto de Montserrat Roig y Carme Riera en el libro de Geraldine C. Nichols *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Roig y Riera por sí mismas*, cit.

⁵³⁹ GABANCHO, Patrícia, *La rateta encara escombra l'escaleta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*; Barcelona, Edicions 62, 1982, pág. 7.

Desde la ventana, de Carmen Martín Gaité, tiene como origen una serie de cuatro conferencias que, bajo el título general de “El punto de vista femenino en la literatura española”, pronunció la autora en la Fundación Juan March en noviembre de 1986. Pero el punto de partida de estas reflexiones sobre algunas escritoras españolas clásicas y contemporáneas está en una intuición primera que la propia autora explica:

“La primera de estas conferencias, de donde salió la idea de las demás, se me ocurrió a partir de una intuición, más poética que teórica, sobre el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de la fantasía para la mujer recluida en ellos. Dentro de estos espacios, la ventana se me pareció como un elemento fundamental casi como un símbolo (...)”⁵⁴⁰.

Moviendo éstos y otros hilos, Carmen Martín Gaité desarrolla a lo largo del libro análisis sugestivos de escritoras como Santa Teresa, María de Zayas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro y Carmen Laforet. Especial interés tiene su comentario de *Nada* y de otros personajes femeninos de las novelas de la posguerra escrita por mujeres, quizás porque ella es una testigo de primera mano de esos años. En el cuarto capítulo, titulado “La chica rara”, cuenta cómo la novela de Laforet vino a hacer añicos los heroicos estereotipos femeninos que aparecían en la novela rosa de posguerra, y cómo ése fue un ejemplo que estimuló la imaginación de las mujeres que, como ella misma, pretendían ser novelistas. Afirma, asimismo, que en la presencia reiterada de ese personaje de la chica rara puede verse un rasgo común a las escritoras de su generación.

Por otro lado, la escritora salmantina deja constancia en varias ocasiones que el suyo no pretende ser más que un ensayo, una reflexión personal, aunque documentada, sobre la mujer en la literatura española. Se resiste a incluir notas a pie de página para que el texto conserve el carácter fluido de una conferencia, y, en la introducción, al contar cómo la lectura de *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, le sugirió gran parte de las ideas del libro, parece querer emular más el libro de la escritura británica que un estudio de crítica feminista académico. Confiesa, además, que no le convence mucho el término “crítica feminista”; y aunque dice conocer y

⁵⁴⁰ MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (edición original: 1987), pág. 33.

haber leído, debido a coloquios, congresos y estancias en universidades norteamericanas, algunos libros de crítica feminista (cita a Showalter, Gubar y Gilbert, entre otras) afirma que “el tono de los trabajos de esta índole que han caído en mis manos (...) me ha resultado aburrido y profesoral, a leguas del humor y el temple narrativo con que Virginia Woolf se declara excluida de la patriarcal metodología de los varones doctos”,⁵⁴¹.

Tras estos dos antecedentes, la crítica feminista hispánica de divulgación conoce en España cierto auge en los últimos años, con la publicación de *Heroínas de ficción*, obra colectiva editada por Mónica Monteys en 1999; *La Eva futura/La letra futura*, de Lucía Etxebarria, *Literatura y mujeres*, de Laura Freixas, y *La imagen de la mujer en la literatura española*, de Berta Vías Mahou, todos ellos publicados en 2000; y *Mujeres de la posguerra*, de Inmaculada de la Fuente, y *En brazos de la mujer fetiche*, de Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Puente, aparecidos en 2002. Aun pudiéndose incluir todas ellas dentro de la crítica feminista de divulgación, son obras de contenido, origen y pretensiones diferentes.

Heroínas de ficción, *La imagen de la mujer en la literatura española* y *En brazos de la mujer fetiche*⁵⁴² estarían en la línea de lo que Elaine Showalter llamaba crítica feminista, es decir, la lectura feminista de los personajes femeninos en obras de escritores, denominada por otros “crítica de las imágenes de la mujer”.

El primero de estos dos libros estaría a medio camino entre la crítica feminista de divulgación y la académica. Es el resultado de un ciclo de conferencias que fue impartido en el Instituto Francés de Barcelona en 1998 por docentes universitarios y escritores como Ana María Moix, Marta Pessarrodona, Lluís María Todó y Rosa Regàs. El tema de las conferencias recogidas en el libro es el personaje femenino en novelas del XIX y del XX, como Madame Bovary, Ana Ozores, Eugenia Grandet o Dorotea Brooke. El segundo abarca un mayor ámbito cronológico, pero es por eso mismo más superficial. Cada capítulo se consagra a un arquetipo femenino (la mujer imprudente, la astuta, la ideal, la atrevida disfrazada de hombre, la virtuosa, la caída, la insatisfecha, la luchadora y la carente de cualidades) y a sus ejemplos, de manera que por las páginas desfilan desde Eva y Pandora a Nora Helmer y Leni Gruyten,

⁵⁴¹ *Ibíd.*, pág. 33.

⁵⁴² MONTEYS, Mónica (ed.), *Heroínas de ficción*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999; VÍAS MAHOU, Berta, *La imagen de la mujer en la literatura española*, Madrid, Anaya, 2000; ETXEABARRIA, Lucía y NÚÑEZ PUENTE, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.

pasando por Ana Karenina, Ginebra, Beatriz, Dulcinea o Margarita. Por último, *En brazos de la mujer fetiche* es un estudio acerca de la imagen femenina en autores españoles de los siglos XIX y XX, como Clarín, Pérez Galdós, Gómez de la Serna, o Valle-Inclán.

*Mujeres de la posguerra*⁵⁴³, por su parte, quiere ser un intento de construir la historia de una generación, como se deduce del subtítulo del libro: *De Carmen Laforet a Rosa Chacel*. No es exactamente un libro sólo de crítica literaria, aunque en algunos pasajes así lo parezca; ni es tampoco un libro de historia, aunque a veces se acerque a ello. Historia, literatura y arte se mezclan en las semblanzas de las mujeres retratadas por Inmaculada de la Fuente, agrupadas en tres partes. En la primera, “Los desolados cuarenta”, se incluye a Carmen Laforet. En la segunda, “El lento despertar de los años cincuenta”, hay capítulos dedicados a Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Dolores Medio y dos escritoras “aliadas del régimen”, Mercedes Formica y Mercedes Salisachs. En la tercera y última, “Las creadoras del exilio”, se acerca a las figuras de Rosa Chacel, María Zambrano, Mercè Rodoreda, María Teresa León, Maruja Mallo y Concha Méndez. Todo ello se completa con una bibliografía final.

Desde el punto de vista crítico-literario, este libro de Inmaculada de la Fuente no aporta gran cosa, pero no creemos que sea ésa su principal pretensión. La autora parece más volcada en aunar la evolución creativa y la vital en sus semblanzas, para conocer tanto la vida como la obra de estas mujeres de posguerra, y optar por ese camino trae consigo un enriquecimiento biográfico, informativo y anecdótico, a costa de desistir de un análisis crítico más profundo. Pero, como decimos, no nos parece que esto último sea el objetivo de Inmaculada de la Fuente, y, en cualquier caso, una mayor profundidad analítica quedaría fuera de una obra de divulgación, publicada por una gran editorial, como es *Mujeres de la posguerra*. Lo que sí es más discutible es el título, y cierta tendencia a trazar continuos paralelismos entre las mujeres estudiadas. He aquí una vez más la tendencia a ubicar desubicando que habíamos observado en la crítica feminista hispánica académica. En *Mujeres de la posguerra*, se intenta en muchos momentos relacionar a unas escritoras con otras, incluso valiéndose de pequeñas anécdotas o coincidencias. Da la impresión de que la autora quiere justificar de esta manera el meter en el mismo saco a Laforet, Matute y Martín

⁵⁴³ DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra*, Barcelona, Planeta, 2002, pág. 2002.

Gaite junto otras, como Chacel, Mallo, Zambrano o León, que generacionalmente (por no decir estética o intelectualmente) poco o nada tienen que ver con ellas. De nuevo se observa un olvido de ciertos criterios de clasificación por querer relacionar a cualquier precio a las mujeres. Aparte del hecho de haber sido mujeres, creadoras y contemporáneas, unas y otras no tienen demasiado en común. Pero, como acabamos de decir, esta manera de agrupar a las mujeres por el simple hecho de serlo es una constante de la crítica feminista. Al margen de esto, el libro de Inmaculada de la Fuente cumple con creces su papel de amena y documentada introducción a la vida y la obra de algunas mujeres importantes de nuestra cultura, e incluso tiene el acierto de incluir a escritoras afines al régimen franquista.

Hemos dejado para el final los libros de Laura Freixas y Lucía Etxebarria porque constituyen un testimonio de primera mano de las ideas que las propias escritoras tienen acerca de la literatura escrita por mujeres y la posible existencia de una literatura femenina. Y, por último, porque son, sobre todo el de Freixas, un buen resumen del estado de la cuestión, esto es, de las ideas que circulan hoy en día sobre las mujeres y la literatura.

Los dos libros, a pesar de tener un enfoque parecido y unos puntos de vista muy afines, poseen un alcance y una estructura diferentes. El de Freixas pregona desde el título un carácter monográfico que cumple, mientras que, en el de Etxebarria, sólo un capítulo de la parte titulada *La letra futura* está consagrado al tema que nos interesa. Eso sí, en ambos casos la manera de encarar la cuestión gira en torno a idénticos propósitos: la *denuncia* de la discriminación de escritoras y lectoras en la España de hoy y la *defensa* de la existencia de una literatura femenina.

El capítulo que Lucía Etxebarria dedica al tema en *La letra futura*, titulado “Con nuestra propia voz: a favor de una literatura de mujeres”⁵⁴⁴, se corresponde con estas dos líneas, aunque en este caso, quizás por razones de espacio, todo está tratado de manera más superficial. Así, Etxebarria se dedica primeramente a defender la existencia de una literatura femenina para luego denunciar la discriminación de las mujeres en el terreno de las letras. De las ideas que expone en este capítulo nos ocuparemos en el apartado 4.3 del presente trabajo, donde estudiaremos más a fondo la figura de Lucía Etxebarria.

El libro de Laura Freixas tiene una estructura muy clara que favorece enormemente su lectura. Aparte de un “Prólogo malhumorado” y una larga

⁵⁴⁴ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*., Barcelona, Destino, 2000, págs. 105-121.

conclusión titulada “Conclusiones y dilemas”, consta de dos partes. La primera (“Aquí y ahora. Mitos y datos”) repasa problemas como la discriminación de las mujeres en el campo de las letras o en la RAE, el desprecio de los críticos por una literatura llamada despectivamente femenina o de/para mujeres o la diferencia numérica de libros publicados por hombres y mujeres en las grandes editoriales. Ésta es, pues, la parte de la denuncia. En la segunda parte, llamada “Del pasado al presente: o mujeres o artistas”, se hace un completo recorrido por los problemas a los que se ha enfrentado la mujer a lo largo de la historia de la literatura, los géneros que ha cultivado predominantemente, las aportaciones de la crítica feminista y el sexismo en el lenguaje. Es ésta la parte de la defensa de la literatura femenina, defensa que se completa en la conclusión.

Hay que decir, ante todo, que el libro de Freixas está muy bien documentado y hace gala de un amplio conocimiento tanto de la literatura universal como de la crítica feminista. También es de justicia señalar que la autora huye de oportunismos y de visiones dogmáticas, parciales o superficiales sobre el tema. Ya en la primera página hace la siguiente afirmación:

“(…) no ignoro la mala fama – no siempre inmerecida – que se cierne sobre las escritoras que de un modo u otro subrayan que son mujeres: se hacen sospechosas de explotar se presunta condición de víctimas con el doble fin de aumentar las ventas de sus libros (apelando a la complicidad de un público en su mayoría femenino) y de curarse en salud contra las malas críticas (atribuyéndolas al machismo de unos críticos hombres en su mayoría (...))”⁵⁴⁵.

Sin embargo, todo esto no impide que sea consciente de las actitudes de ciertos críticos que parecen considerar la literatura de y/o para mujeres como algo opuesto a la buena literatura y que lo denuncie incluyendo una gran cantidad de citas de reseñas de suplementos culturales que justifican su enfado ante ello⁵⁴⁶. Asimismo, también llama la atención sobre el hecho de que el número de libros publicados por hombres y mujeres en España sea tan desigual, o que lo sea también la proporción entre académicos y académicas en la Real Academia Española.

Cuanto se dice es cierto, pero convendría matizar algunas observaciones. Así, junto a la ausencia de las mujeres en la Academia hasta hace poco y a la escasa presencia de las mismas a día de hoy, cabría recordar otras ausencias, como las de Unamuno, Ortega y Gasset o Juan

⁵⁴⁵ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000, pág. 17.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, págs. 21-22 y 55-66.

Ramón Jiménez, o, entre los escritores vivos, Vázquez Montalbán, Javier Marías, Eduardo Mendoza, Sánchez Ferlosio o Caballero Bonald. Hay que tener en cuenta que el ser candidato a ocupar un sillón depende tanto de la votación final como de que sea presentada la candidatura y del consentimiento del propio candidato. Y existe el caso de una escritora, Carmen Martín Gaité, que, contando con sobrados méritos y apoyos para ingresar en la institución, desoyó repetidamente las sugerencias de su candidatura, como explica su amigo y actual presidente de la Academia Víctor García de la Concha⁵⁴⁷.

En un apartado de la segunda sección del libro, titulado “Crear o procrear”, Freixas analiza la dificultades que, a lo largo de la historia, han tenido las escritoras para conciliar su papel de madres (que es el exigido por la sociedad) y su vocación literaria. Entre otros ejemplos, destaca el caso de Sylvia Plath como el más ilustrativo, e incluye fragmentos de su diario en los que se refleja su deseo de resolver “la incompatibilidad entre el proyecto vital propio y el papel de esposa”⁵⁴⁸. Estamos de acuerdo con Freixas en que el caso de Plath es muy ilustrativo, y que dicho conflicto se podría encontrar en otras muchas escritoras. Pero, al mismo tiempo, también nos parece que la mención a Plath es en cierta manera un argumento *ad hoc* que sirve para corroborar unas ideas que ya se dan por válidas de antemano. Porque, a fin de cuentas, resulta que este conflicto entre procrear y crear, a pesar de su importancia, no es extensible a todas las escritoras, y lo es aún menos en la versión extrema que es la de Plath. Y con esto llegamos también a otra de las faltas del libro de Freixas: el casi total olvido de escritoras que, curiosamente, no servirían para reafirmar sus argumentos sino más bien para lo contrario. Por ejemplo, justo después de hablar de Sylvia Plath, Freixas dice que muchas escritoras tienen peculiaridades biográficas comunes, como “la de hacer la carrera siendo muy jóvenes o muy mayores, o ambas cosas, pero con un largo silencio en los años consagrados al matrimonio y la maternidad”⁵⁴⁹. Estos datos, sin dejar de ser ciertos, requerirían ser expuestos con más exactitud y detalle, pues esta tendencia a la generalización malogra en extremo la credibilidad de los argumentos utilizados.

Lo mismo ocurre en otras partes del libro. Por ejemplo, no creemos que fueran necesarias los apartados dedicados a los géneros literarios, en los que, al lado de algunas ideas valiosas – por ejemplo, cuando afirma que “es comprensible que [las mujeres] optaran por los géneros más privados, que no exigían una labor pública (...) o que ni siquiera conllevaban publicación”⁵⁵⁰ – se incluyen bastantes generalizaciones. Se dice, hablando de la autobiografía, que las de las mujeres son más fragmentarias y más lineal la de los hombres, y que dicha característica puede

⁵⁴⁷ ANÓNIMO, “Con el español aún padecemos el síndrome de corral” (entrevista a Víctor García de la Concha), *El cultural*, 18-VII-2001, págs. 6-9; pág. 8.

⁵⁴⁸ FREIXAS, *op. cit.*, pág. 126.

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 129.

⁵⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 151.

extenderse a otros géneros⁵⁵¹; o que, en las memorias, el hombre “tiende a idealizar su vida o a colocarla dentro de moldes heroicos”, mientras que la vida escrita por mujeres “está dirigida al autoconocimiento o a la autojustificación”⁵⁵².

Esta tendencia a la generalización y la simplificación la hallamos igualmente en las conclusiones, cuando se intenta decidir si existe o no una literatura femenina. Freixas afirma, por ejemplo, que “en conjunto, las obras escritas por mujeres han convertido por primera vez en personajes literarios a las mujeres por sí mismas y entre ellas”⁵⁵³, y eso puede ser, en líneas generales, admitido, aunque, una vez más, no se dan ejemplos o argumentos al respecto. Sucede lo mismo al hablar de un posible estilo femenino, tema que la propia Freixas considera “resbaladizo”. Atribuye a los textos de mujeres un carácter “fragmentario, simultáneo y difuso más bien que lineal”, con un predominio de los sentidos del tacto y el olfato por encima de la vista, una sensualidad exuberante y difusa; textos, resume la autora, “más parecidos a redes que a flechas”⁵⁵⁴.

Al resaltar todo esto no queremos denunciar que estas ideas sean falsas. Nada más alejado de nuestras pretensiones. Sólo deseamos decir que, para aceptar estas ideas como válidas, necesitaríamos que se echara mano de ejemplos concretos y significativos y no de vagas generalizaciones. No pretendemos, pues, refutar todos sus argumentos e ideas, sino poner de manifiesto la generalización y la deformación que se manifiesta en algunos de ellos y que contribuyen a que se simplifique un tema tan complejo como el de las mujeres y la literatura y, por ende, que determinadas cuestiones acerca de ello queden sin resolver. No obstante, a Freixas hay que reconocerle el mérito de haber resumido estas cuestiones en *Literatura y mujeres*, además de llamar la atención sobre algunos temas de gran interés y poco analizados. En cualquier caso, el libro de Freixas, a pesar de la amplia bibliografía enumerada al final y de las notas y las referencias bibliográficas que salpican sus páginas, no es más que un ensayo, esto es, una obra que no pretende agotar los asuntos a que refiere. Y, en su faceta informativa, divulgativa y sugeridora de posibles campos de investigación, es una obra ejemplar.

⁵⁵¹ *Ibíd.*, págs. 158-159.

⁵⁵² *Ibíd.*, pág. 158.

⁵⁵³ *Ibíd.*, pág. 204.

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 206.

3.2.4. Un desván propio (un balance de la crítica feminista).

No resulta difícil deducir cuáles han sido las fuentes de inspiración para el título de este apartado. *La loca del desván* era uno de los principales libros de crítica feminista angloamericana, y la palabra *propio* (o su correspondiente en inglés, *own*) está presente en los títulos de varios de los estudios comentados en las páginas anteriores. Y también, por su puesto, en el de el emblemático ensayo de Virginia Woolf *Una habitación propia*.

¿Por qué, pues, un desván propio? Porque puede ser, a nuestro juicio, una metáfora bastante acertada de la situación a que ha llegado la crítica feminista, de sus logros y sus limitaciones. La crítica feminista se ha edificado un desván propio, asentado sobre los legados de otras teorías literarias, la historia literaria y otras disciplinas. Sobre el eclecticismo, por tanto. Y ese espacio inaugurado por la crítica feminista está, como un desván, aislado y conectado a la vez, es independiente pero sólo hasta cierto punto. Cuenta con leyes un tanto diferentes de las del resto de la casa, pero no puede ocultar que está unido a ella, no puede separarse. Está aislado pero conectado.

La crítica feminista no ha llegado a proponer una teoría o una crítica literaria del todo nueva, del todo radical. La rama francesa lo ha intentado, pero su carácter utópico vuelve en gran parte inviable el proyecto. Además, en general la crítica feminista se vale de instrumentos parecidos a la crítica que pretende combatir o corregir, e incluso puede acabar cayendo en los mismos defectos, como vimos en el apartado dedicado a la crítica feminista hispánica. No hay duda, eso sí, de que el feminismo aplicado a los estudios literarios ha enriquecido nuestra concepción de la literatura, y ha revelado nuevos puntos de vista y nuevos campos de estudio. Pero, como decimos, no ha podido evitar caer en algunos defectos de la crítica general y tampoco ha sido capaz de elevarse por encima de cierta esterilidad metodológica.

Según nuestro parecer, uno de los mayores problemas de esta crítica reside en su manera de centrarse siempre en la mujer, en lo femenino, cuando se estudia obras de escritoras. Se da por sentado que las escritoras, por ser mujeres, van a reflejar en sus textos problemas relacionados con su especial situación en la sociedad (como mujeres y como escritoras: doble discriminación, doble problema), y de ahí el esfuerzo por buscar en todo momento el reflejo de esa condición femenina. Para lograr este fin, a veces se recurre a una sobre-interpretación de los textos, a una búsqueda de lo femenino en cualquier detalle, por insignificante que sea. No hay, en principio, nada malo en ello, pues toda obra está abierta a múltiples interpretaciones, siempre y cuando se justifiquen adecuadamente y no se use el texto como pretexto. Sin embargo, el partir de la hipótesis de que la obra de la mujer va siempre a esconder motivos relacionados con la mujer resulta, a la postre, un tanto empobrecedora, porque existe el peligro de forzar la interpretación de una obra que no presenta estas condiciones para hallar esos motivos a toda costa. Sencillamente, para que encaje en unos esquemas interpretativos dados de antemano. Y

en eso, las críticas feministas demuestran estar imbuidas de prejuicios, al igual que los críticos a los que censuran. En este sentido, el procedimiento de “ubicar desubicando”, que comentábamos a propósito de la crítica feminista hispánica, viene a responder al mismo tipo de prejuicio: dar por hecho que las obras de las mujeres se van a parecer y relacionarlas para crear una tradición, muchas veces sin decir que un texto escrito por una escritora (o su obra completa) puede estar más cerca de la de un escritor que de la de una escritora de su generación.

La crítica feminista debería ser, a este respecto, realmente integradora y responsable. No hay que tener miedo a reconocer que una obra de una mujer parece escrita por una mujer, como tampoco hay que tener miedo a reconocer que obras escritas por un judío, un español o un homosexual parecen, en efecto, escritas por un judío, un español o un homosexual. En algunos casos, esta condición determina mucho el texto, en otros no. Cuando esto sucede, reconocerlo es una responsabilidad, y no debe ser tomado este reconocimiento como un desdoro. En la obra literaria se encarnan, conscientemente o no, los rasgos de la persona que escribe, y eso no tiene que ver con la autobiografía. Pero esos rasgos son muchos: están la cultura, la raza, la nacionalidad, el sexo. En la obra de un autor concreto, la raza puede tener un papel primordial, mientras que en la de otro puede no ser así. De la misma manera, en la obra de una escritora su sexo, y todo lo que rodea al hecho de ser mujer en un momento de la historia, puede ser muy importante, y puede determinarla sobremanera; pero esto no tiene por qué ser así en todas las escritoras. Además, no hay que olvidar que la literatura es también camuflaje, juego de máscaras, disfraz. Al autor le es dada la posibilidad de metamorfosearse en su texto, y éste no tiene por qué reflejarlo de manera unívoca. Por todo ello, proponemos que la crítica feminista ha de ser integradora, responsable, abierta. Una vez ha puesto de manifiesto que hay ciertas cuestiones relacionadas con la condición femenina que es posible estudiar en la obra literaria, ¿por qué no integrarlas en un esquema de explicación de la obra que sea plural, que no esté sólo atento a lo femenino? Así se enriquecería no sólo la comprensión de los textos de las mujeres, sino también la de los textos de los hombres.

En definitiva, la mayor virtud y el mayor defecto de la crítica feminista radica en este empeño de ceñirse constantemente a la mujer a la hora de estudiar la literatura escrita por mujeres.

Es su mayor virtud, porque es lo único que la diferencia de otras escuelas críticas. Sin ello, no sería más que una amalgama de diversos métodos y de diversas teorías. De hecho, el enfoque feminista y centrado en la mujer es el aglutinante que logra hacer compatible esa diversidad y darle la apariencia de un todo. Pero, aparte de ello, la crítica feminista no tiene una categoría de análisis que pueda extrapolarse y que pueda aplicarse al análisis de obras literarias que no estén escritas por una mujer o que no planteen problemas relacionados con la mujer. En suma, lo que la crítica feminista propone para la literatura escrita por mujeres es lo mismo que podría ser propuesto para la literatura de otras minorías y, en fin, para cualquier literatura, pues

en la creación siempre hay una lucha, patente o no, entre la individualidad y la colectividad, entre originalidad y tradición, entre lo dado y lo buscado. Por esta razón, la crítica feminista carece de una verdadera idiosincrasia, de algo que (como sí ocurre con otras corrientes teórico-críticas del siglo XX) la haga diferente, más allá de su interés por la mujer, que no deja de ser, al fin y al cabo, una categoría temática. Así, mientras que otras escuelas han aportado conceptos más abstractos, menos contingentes, y que por ello permiten ser aplicados a varias clases de textos literarios, la crítica feminista ha optado por una fuerza motor limitada desde el principio. Quizás porque no pretenda otra cosa, desde luego. Pero, a la hora de hacer una valoración de esta orientación, este hecho pesa como un lastre, y resta personalidad y novedad a la crítica feminista. De ahí que sea a la vez su mayor defecto y su mayor virtud, su mejor baza y su gran limitación.

Eso sí, a la crítica feminista le corresponde el mérito de haber modificado ciertas ideas acerca de la literatura escrita por mujeres y la mujer escritora. Por ejemplo, y en esto habremos de detenernos más en el próximo capítulo, ha aportado sin duda un nuevo concepto de lo que es (o puede ser) lo femenino en literatura, con lo cual ha superado antiguos prejuicios decimonónicos (y anteriores y posteriores) que relacionaban a la mujer con el canto a la naturaleza, la espontaneidad o el sentimiento.

Dentro del terreno del imaginario cultural, la crítica feminista está contribuyendo a la creación de tantos mitos y arquetipos sobre la mujer escritora y lo que las mujeres escriben como los (en su mayor parte negativos) tradicionales. Su manera de contestar a los mitos y arquetipos negativos heredados de la tradición engendra más mitos y arquetipos, de manera que se ha dado y se da una suerte de guerra que revierte positivamente en el imaginario cultural, ya que éste se enriquece con dicha contienda. Por ejemplo, la convicción de buena parte de la crítica feminista acerca de la existencia de una literatura femenina provoca el que esta idea se haya consolidado dentro del imaginario cultural, con resultados que analizaremos en el próximo capítulo.

Quedaría aún por abordar la cuestión de si existe o no una literatura que pueda ser llamada femenina. Durante el presente capítulo, hemos intentado atajarla, pues nos parece un asunto demasiado complicado para ser tratado a la ligera, y, además, no es el tema que pretendíamos abordar aquí. Pero como quiera que cualquier texto que trata sobre la literatura escrita por mujeres, por corto o superficial que sea, no puede eludir la cuestión, tampoco vamos a dejarla por completo de lado en estas páginas.

El problema, según nuestro punto de vista, no radica en que se esté de acuerdo o no con la afirmación de que existe una literatura femenina. Además, si no se ha llegado a dar una definición convincente y sin fisuras de la literatura, difícilmente se podrá lograrlo para la literatura femenina. Más importante nos parece mostrar cómo, a la

hora de defender la existencia de la literatura de mujeres, se puede caer en los mismos defectos que la crítica masculina, patriarcal o *falogocéntrica*, es decir, en la generalización y la simplificación. Si los hombres utilizaban estas dos armas para rebajar a las escritoras, no hacen menos las críticas feministas para defender una tradición literaria femenina, separada de la masculina (a la que ven como una todo monolítico) y con unas características particulares.

No creemos posible llegar a una respuesta definitiva acerca de si hay o no una literatura femenina o no. Y tampoco creemos que la crítica feminista haya conseguido tal objetivo, aunque sí haya insistido en destacar la recurrencia de ciertos temas y motivos en la literatura escrita por mujeres, insistencia que corre paralela, por cierto, a su despreocupación en lo que se refiere a los aspectos formales y estructurales de la obra literaria. Pero sí sabemos que los argumentos se usan habitualmente para defender su existencia no ayudan tampoco a contestar a esa pregunta y no hacen sino deformar la realidad y dar una visión sesgada de las cosas. Y eso, claro está, repercute en la mitificación artística y alimenta el imaginario cultural.

4. Arquetipos y mitos artísticos.

4.1. La feminidad literaria y el malditismo femenino: dos variables para la definición de mitos y arquetipos.

4.1.1. El malditismo femenino.

No es frecuente encontrar, dentro del último cine español y fuera de las biografías fílmicas, películas que tengan escritores profesionales como personajes principales, y menos aún autores de lo que se conoce como subliteratura. Sí es más o menos habitual hallar en algunas películas personajes que escriben, o que desean escribir o publicar, en la línea del joven creador que se abre camino en un contexto urbano y bohemio (sin duda, un arquetipo bastante extendido en todo tipo de ficciones) o del escritor maduro y frustrado que busca su oportunidad. Pero se trata, en general, de escritores cultos (y, muchas veces, de culto), con cierto halo bohemio y alternativo (es el caso del escritor protagonista de *Lucía y el sexo*, de Julio Medem) y que no ganan demasiado dinero con la literatura. La figura del autor de éxito, profesional y enriquecido por su trabajo no ha dado tanto juego en nuestro cine, o en el cine en general, aunque siempre pueden mencionarse excepciones, casi todas dentro del cine norteamericano.

Esta ausencia en nuestro cine más reciente de este tipo de personaje confiere ya de entrada un especial atractivo al undécimo largometraje de Pedro Almodóvar, *La flor de mi secreto*, estrenado en 1996. La protagonista de esta película, interpretada por la actriz Marisa Paredes, es Leo Macías, una exitosa autora de novela rosa que se oculta tras el pseudónimo de Amanda Gris (porque su marido es un alto cargo militar de la OTAN) y que, en medio de una grave crisis matrimonial, vive al borde del alcohol, las pastillas y el suicidio, descontenta con lo que escribe y con las normas que le ha impuesto el género literario que le da dinero.

Encontrar personajes que desean ser escritores, o que ya lo son, no es extraño en el cine de Pedro Almodóvar. En *Entre tinieblas*, por ejemplo, había ya un personaje muy parecido al de Leo Macías: una monja, interpretada por Chus Lampreave, que es escritora de éxito pero que firma sus libros con el nombre de su hermana, que es, de hecho, quien los promociona ante los medios de comunicación. También el joven protagonista de *Todo sobre mi madre* deseaba ser escritor, como lo eran igualmente el

personaje interpretado por Amparo Soler Leal en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* o el de Peter Coyote en *Kika*. La figura del escritor es una figura más o menos reiterada en su filmografía, pero sólo en *La flor de mi secreto* este personaje adquiere un protagonismo central, lo cual hace esa película mucho más interesante para nuestro trabajo. Asimismo, también lo es porque pone de manifiesto dos aspectos importantes y que serán centrales en este capítulo. Por un lado, la figura de una escritora al borde del abismo. Por otro lado, un género considerado tradicionalmente como propio de las mujeres, la novela rosa.

Pedro Almodóvar presenta en su película estos dos motivos valiéndose de diversos recursos, y distribuyéndolos en varios niveles. Desde el argumento propiamente dicho hasta los simples planos de objetos, pasando por los diálogos, son muchos los momentos y muchas las maneras en que ambos motivos se deslizan en el desarrollo de *La flor de mi secreto*. Por encima de todos ellos, hay un recurso que destaca en tanto en cuanto es también típico del cine de Pedro Almodóvar: la inclusión de referencias culturalistas para crear un juego de alusiones paralelas que funciona como un subtexto y que ayuda a comprender mejor la película. Es éste un recurso muy almodovariano, y muy explotado en *Todo sobre mi madre*, donde el título, que remitía al original de *Eva al desnudo (All About Eve)*, la presencia de la obra de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* y las citas de Truman Capote creaban un juego subterráneo de referencias encaminado a enriquecer la trama principal. En *La flor de mi secreto* cobra importancia este recurso en la medida en que pone de manifiesto, como decimos, algunas cuestiones interesantes acerca de la relación entre la mujer y la literatura. Pero, aun siendo la principal manera en que este tema se destaca en la película, no es la única. También es importante el argumento de la película.

La historia central de *La flor de mi secreto* contiene varios elementos significativos en este sentido, como el alcoholismo y la adicción a las pastillas de la escritora protagonista, además de una desesperación que la conduce a un intento de suicidio, rodado con bastante detalle y delectación. Los impulsos suicidas y las adicciones son atributos importantes, como veremos más adelante, de un tipo de arquetipo artístico al que por el momento nos referimos con el nombre de “escritora al borde del abismo”. Pero, además del argumento, este arquetipo se materializa en la película mediante otros recursos. Son muy importantes, por ejemplo, varias escenas en las que, sin diálogos, valiéndose sólo de algunos primeros planos, se incluyen algunas referencias culturalistas que se engarzan en la trama y que revelan, en fin, una sutil

coherencia con la misma. En una de éstas, que es la que abre la película, la cámara avanza desde el rostro de una Leo dormida hasta el suelo, donde se encuentran varios libros y un cuaderno tirados en desorden. De aquéllos vemos el lomo, lo cual nos permite leer sus títulos y sus autores: entre ellos figuran *Después de dejar al señor McKenzie*, de Jean Rhys, *Un ángel en mi mesa*, de Janet Frame y los dos tomos de los cuentos completos de Julio Cortázar. Luego la cámara desciende y enfoca la cubierta de otros dos volúmenes que también se hallan sobre el suelo: *Ella imagina*, de Juan José Millás, y *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes. De repente, una ventana se abre y entra una ráfaga de viento que mueve las páginas del último de estos libros y lo deja abierto por una página donde se lee una frase subrayada, “indefenso frente al acecho de la locura”, con una corrección a lápiz que, tachando “indefenso” y colocando encima su equivalente femenino, la convierte en “indefensa frente al acecho de la locura”. En la misma línea está otra escena muda, y muy corta, en la que Leo Macías copia en un cuaderno una cita de Djuna Barnes que reza “Tiene usted delante a una mujer creada para la ansiedad”.

Otras escenas, en cambio, se valen de los diálogos para colar estas referencias culturalistas o para incluir reflexiones sobre la mujer y la literatura. La de más peso a este respecto transcurre en la redacción de *El País*, adonde Leo ha acudido para hablar con Ángel, el responsable del suplemento cultural, sobre la posibilidad de colaborar con artículos o reseñas sobre literatura. En un momento de la conversación, Ángel, personaje interpretado por Juan Echanove, pregunta a Leo sobre sus gustos literarios, y ésta responde lo siguiente:

“Mujeres sobre todo. Aventureras, suicidas, dementes tipo Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jean Rhys, Flannery O’Connor, Virginia Woolf, Edith Wharton, Isak Dinesen, Janet Frame. Uno de esos artículos, “Dolor y vida”, trata de todas ellas. Por eso lo he dicho todo de carrerilla. Las tengo muy presentes”.

Poco después, Ángel, después de admitir que a él también le interesa la literatura femenina, pide a Leo su opinión sobre Amanda Gris. Ante la respuesta desafiante de Leo (“¿Cómo sabe que es una mujer? Nadie ha visto una foto suya, nadie sabe quién es”), Ángel responde con un argumento que, por el tono tranquilo y convencido con el que lo pronuncia, parece considerar lleno de sentido común: “el género que escribe es típicamente femenino, va desde Barbara Cartland al culebrón venezolano”.

Por muy artificiosas y forzadas que a veces puedan parecer estas referencias, además del propio personaje de Leo Macías/Amanda Gris y del tono de la película en su conjunto, lo cierto es que no dejan de poner de relieve las dos cuestiones que centrarán nuestra atención en este apartado. De un lado, un determinado arquetipo de escritora, el cual queda de manifiesto a través de dos recursos principales: el propio personaje de Leo y su breve viaje a través de la desesperación; y las menciones – ya sean verbales o visuales – a otras escritoras que comparten con ella un periplo parecido al suyo, esas “aventureras, suicidas y dementes” de quien ella misma dice que son sus autoras preferidas. De otro lado, un determinado tipo de género literario que se considera “tradicionalmente femenino”. Éstas son las dos cuestiones más importantes en torno a la mujer escritora y la literatura escrita por mujeres que hay en *La flor de mi secreto*; y son también las que nos van a ocupar por en las siguientes páginas. A la primera de ellas, la que tiene que ver con el arquetipo que hemos denominado provisionalmente “escritora al borde del abismo”, la llamaremos *malditismo femenino*, y en breve trataremos de explicar la razón. A la segunda, *feminidad literaria*, y en ella no sólo incluimos la novela rosa, sino también todo aquello que se considera femenino o propio de la mujer dentro de la literatura. Una cuestión bastante compleja, como veremos más adelante, cuando nos ocupemos de ella.

Si *La flor de mi secreto* nos ha servido para introducir lo que llamamos malditismo femenino, ello no quiere decir que sea ése el único lugar que nos ha sugerido esa denominación y que ha motivado la exploración del arquetipo y de los mitos artísticos que subyacen bajo la misma. De hecho, ha sido más bien la coincidencia entre una serie de obras pertenecientes a autores y géneros diferentes (entre las que se cuenta la película de Almodóvar) y publicadas en fechas relativamente próximas lo que nos ha llevado a investigar al respecto. Una de ellas es *Los nombres de Antígona*, un volumen de semblanzas biográficas que el escritor español Benjamín Prado publicó en 2001. En este libro, Prado hace cinco retratos de otras tantas escritoras del siglo pasado, Carson McCullers, Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, María Teresa León e Isak Dinesen, y, en lo que parece un ejercicio de mitocrítica no intencionado, unifica a todas ellas bajo la advocación de Antígona. Son todas ellas diferentes nombres de una misma diosa, de un mismo arquetipo, la Antígona del título, y lo son por razones que el propio Benjamín Prado explica en el prólogo:

“Las vidas de las protagonistas de este libro coinciden, en unos u otros aspectos, con el drama de Antígona, a veces son casi otra manera de contar esa misma historia, y por eso las he identificado con ese símbolo del sufrimiento y del valor que representa la hija de Edipo; por muchas razones, Anna Ajmátova, Marina Tsvietáieva, Carson McCullers, Isak Dinesen y María Teresa León son ella, con otro nombre. El Tiempo, juez único de todas las cosas, ha convertido en mito y en una parábola llena de avisos y enseñanzas, la historia trágica y maravillosa de sus vidas (...)”⁵⁵⁵.

Además de esta colección de biografías de escritoras, hay otro libro de Benjamín Prado que también nos ha inspirado a la hora de proponer el arquetipo al que ahora nos referimos y de estudiar el malditismo *femenino*. Se trata de su penúltimo poemario, *Todos nosotros*⁵⁵⁶. Cuatro extensos poemas incluidos en este libro rememoran la vida y la obra de otras tantas escritoras del siglo XX: *Sylvia Plath en Madrid*, *Yo y Anna Ajmátova*, *Tú qué sabrás de Marina Tsvietáieva* y *Mirando fotos de Anne Sexton*. Dos de ellas, las escritoras rusas Ajmátova y Tsvietáieva, son también objeto de sendos capítulos en *Los nombres de Antígona*. Y, en cualquier caso, las cuatro tienen en común, al margen de las más obvias coincidencias, una existencia tortuosa, existencia a la que tres de ellas (Plath, Sexton y Tsvietáieva) decidieron poner fin.

Finalmente, otro lugar en que hemos encontrado una sugerencia para desarrollar la idea del malditismo *femenino* es la segunda novela de Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*. Mediado el libro, su protagonista y narradora, Beatriz, relata que acude a un seminario sobre literatura femenina, y confiesa que ella ya “había leído en su día a las escritoras que admiraba, a Virginia, a Jean, a Djuna, a Dorothy, a Jane, a Carson, a Sylvia, a Charlotte, a Doris”⁵⁵⁷. No resulta difícil encontrar los apellidos correspondientes a esos nombres propios. Son Woolf, Rhys, Barnes, Parker, Austen o Bowles (aquí está la única duda posible), McCullers, Plath, Brontë y Lessing.

Antes de continuar con nuestra explicación, deseamos aclarar que, al echar mano de estas fuentes para ubicar en un principio la cuestión del malditismo femenino, no lo hacemos porque nos parezcan autoridades al respecto. Se trata más bien de indicadores de un determinado estado de cosas. Creemos que si hay varias personas que, en un período no demasiado extenso de tiempo, coinciden en la exposición de ciertas ideas y en la valoración parecida de algunas escritoras, ello puede deberse a que existen

⁵⁵⁵ PRADO, Benjamín, *Los nombres de Antígona*, Madrid, Aguilar, 2001, págs. 13-14.

⁵⁵⁶ PRADO, Benjamín, *Todos nosotros*, Madrid, Hiperión, 1998.

⁵⁵⁷ ETXEBARRIA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino, 1998, pág. 191.

determinadas ideas o arquetipos que están latentes dentro del imaginario cultural. Así, usamos las referencias de Pedro Almodóvar, Benjamín Prado y Lucía Etxebarria como síntomas que nos hacen sospechar de la existencia de ciertos arquetipos y mitos artísticos. O, mejor dicho, como apoyos para lo que en principio no era más que una intuición propia acerca de la existencia de arquetipos y mitos dentro del imaginario cultural. El hecho de hallar en estas obras (y en otras que mencionaremos más adelante) una visión de una serie de escritoras que se revela, ya sea implícita o explícitamente, coincidente que con la nuestra no hace sino animarnos a seguir por esta senda de investigación con cierta convicción. O, al menos, más de la que podríamos tener sin el apoyo de estas obras.

En un principio, dos cosas llaman la atención tras considerar a las escritoras mencionadas en la película de Pedro Almodóvar, en el poemario y el volumen de biografías de Benjamín Prado y en la novela de Lucía Etxebarria. De un lado, cierta coincidencia en los nombres; de otro, aunque esto sólo se da en *La flor de mi secreto* y *Los nombres de Antígona* de manera explícita, un criterio unificador que reúne a las escritoras citadas bajo unos parámetros concretos.

Entre las escritoras enumeradas en la película de Almodóvar y en la novela de Etxebarria se da un grado de coincidencia muy significativo, exactamente cinco de nueve: Bowles, Parker, Woolf, Barnes, y Rhys. Al margen de esta confluencia, Plath, Brontë, Lessing y McCullers no eran mencionadas en *La flor de mi secreto* y sí en *Beatriz y los cuerpos celestes*, mientras que con Frame, O'Connor, Wharton y Dinesen sucede lo contrario. Cada una de estas dos obras, a su vez, muestran coincidencias distintas con las de Benjamín Prado. Entre las escritoras que éste incluye en sus dos libros y las que hallamos en la novela de Etxebarria se dan dos menciones comunes: Plath, McCullers; y, entre la película de Almodóvar y los libros de Prado, una sola: Dinesen. Así, al contrastar las obras de estos tres autores, las escritoras que son citadas al menos por dos de ellos son las siguientes: Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen.

Estas coincidencias se pueden interpretar como producto del azar, lo cual no deja de ser cierto, pues no es más que el azar lo que ha hecho que tengan lugar. Pero también se podrían interpretar de acuerdo a otras causas y siguiendo una intuición que nos lleva a ver todo esto como una posible manifestación de ciertos aspectos del imaginario artístico y, en concreto, de un tipo concreto de mitos y arquetipos artísticos, como acabamos de apuntar.

Ahora bien, no habría que olvidar que la elección de unas escritoras u otras se debería, en principio, al gusto personal de cada autor, o incluso al azar, como acabamos de sugerir; puede incluso que se trate de unos nombres elegidos entre otros muchos sin ton ni son, sin un criterio especial. Siempre se debe contemplar esa posibilidad, pero algunas circunstancias nos hacen pensar en que hay un criterio unificador. Por ejemplo, en el caso de Benjamín Prado intuimos que la selección es consciente, pues hay nombres que aparecen tanto en *Todos nosotros* como en *Los nombres de Antígona*, y el hecho de agrupar a varias escritoras en un mismo libro bajo el nombre de Antígona (y con un prólogo en que ello se justifica y se explica) revela un esfuerzo por relacionarlas y destacar su nota común. Este esfuerzo parece existir también en la película de Almodóvar, ya que también hay un epígrafe que engloba a todos los nombres mencionados, pero también entra dentro de lo posible que la elección de éstos en concreto se deba a una selección arbitraria entre otras “suicidas, aventureras y dementes”. En cualquier caso, y a pesar de que no pueda saber con exactitud cuál ha sido el criterio de elección, sí es cierto que anteponer uno o varios calificativos a la lista de escritoras unifica a todas ellas, más allá de su individualidad. Finalmente, el caso de la novela de Lucía Etxebarria es el más indefinido, pues el criterio con que su protagonista unifica a las escritoras que enumera se reduce a su gusto personal (“las escritoras que admiraba”, dice de ellas). Pero las similitudes entre las mismas, que comentaremos en breve, y la coincidencia con los nombres de *La flor de mi secreto* son obvias, y hacen que podamos colocar la etiqueta de aventureras, suicidas, dementes y Antígonas también delante de la mayoría de ellas. En este caso, no es el criterio unitario con el que aparecen mencionadas lo que nos hace pensar en un arquetipo concreto, sino las similitudes entre ellas y el hecho de que tengan casi todas ellas una vida tortuosa. Por lo tanto, se trata de una manera implícita de llegar a esta conclusión, al contrario de lo que sucedía con *La flor de mi secreto* y *Los nombres de Antígona*, en las que sí se hacía una mención explícita de una serie de características comunes y que, por tanto, nos ponían más en la pista de la existencia de un arquetipo. En este sentido, tampoco en *Todos los nombres* se observa un criterio explícito que unifique las referencias a Plath, Sexton, Ajmátova y Tsvietáieva; es más bien la relativa coincidencia en las vidas de estas escritoras lo que nos hace encontrar el nexo común entre ellas y ponerlo de manifiesto. Pero tanto en la novela de Etxebarria como en el poemario de Prado se trata, en fin, de una conclusión *a posteriori*, derivada de los datos implícitos, y no debida a una indicación explícita del autor.

Dos son, pues, las razones principales que nos han hecho relacionar las obras de Almodóvar, Etxebarria y Prado: la coincidencia en los nombres citados y la coincidencia, en principio, de las características de bastantes de las escritoras mencionadas. La primera de estas razones ha quedado ya explicada en el recuento comparativo que hemos llevado a cabo de las listas de escritoras aparecidas en cada obra, el cual nos ha llevado a establecer una suerte de lista de referencia con las escritoras citadas al menos dos veces. A explicar la segunda, que es más importante, puesto que debe justificar el que relacionemos aquí a estas autoras y podamos hablar de un arquetipo común a todas ellas, nos dedicaremos más a partir de ahora.

Tan sólo un párrafo más atrás, afirmábamos que eran dos las vías por las cuales las obras de Almodóvar, Prado y Etxebarria nos habían conducido a la sospecha de que podíamos hallarnos ante un posible arquetipo artístico en torno a la mujer escritora. La primera era explícita, y se basaba en una indicación expresa dentro de la obra que agrupaba a las distintas escritoras citadas; era el caso de *Los nombres de Antígona*, donde la heroína griega servía de nexo, y de *La flor de mi secreto*, en la que la etiqueta de “aventureras, suicidas y dementes” precedía a las escritoras mencionadas. La segunda era implícita, no se basaba en una indicación textual explícita, sino que provenía de las conclusiones que el lector sacaba a partir de las similitudes entre las escritoras enumeradas. Se trata, pues, de dos maneras diferentes de sugerir lo mismo, una *a priori* y otra *a posteriori*, una buscada y puesta de relieve con una denominación, otra no. Ahora bien, debemos justificar la validez de estas dos vías si queremos llegar a proponer la existencia de un posible arquetipo. Y ello trae consigo dos tareas: por una parte, comprobar si entre las escritoras de la lista a que hemos llegado tras comparar las de Almodóvar, Prado y Etxebarria hay las suficientes similitudes como para proponer un arquetipo, y, en caso de que así sea, ver de qué signo son esas semejanzas y en qué radican; y, de otro, decidir si alguno de los nombres que ha sido dado a estas escritoras (“aventureras, suicidas y dementes”; Antígonas) resulta adecuado para referirse a ellas, y para bautizar el posible arquetipo, y por qué.

Comencemos por las posibles semejanzas entre las escritoras. ¿Hay algún rasgo común a Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen, algo que pueda hacer sospechar que estamos ante un arquetipo artístico, más allá de las calificaciones de los autores que las mencionan?

Vamos a adelantar que sí existen varios rasgos que las unifican; y, si no a todas, a un número significativo de ellas. Para empezar por lo más superficial y evidente, se puede afirmar que entre ellas figuran varias de las más conocidas escritoras del siglo XX, como Woolf, Plath y Dinesen, muy populares por motivos diversos, que analizaremos después. Las demás no lo son tanto, desde luego, pero en la mayoría de los casos se trata, al menos, de autoras cuya obra está traducida a varios idiomas y no resulta, por ejemplo, difícil de encontrar en España. En cualquier caso, es probable que, si se hiciera una encuesta en medios especializados sobre las escritoras más populares del siglo XX, varios de estos nombres aparecieran en la lista final.

Asimismo, otro rasgo común que llama la atención desde un principio es el que todas ellas, sin excepción, escribieran en inglés, incluso la danesa Isak Dinesen. Este nexo de unión, el de la lengua en que escriben, no es un dato secundario, sino más bien al contrario, como explicaré más adelante⁵⁵⁸.

Sin embargo, creemos que la circunstancia que más une a estas escritoras es el hecho, ya sugerido con anterioridad, de que todas ellas tuvieran unas vidas peculiares y, en muchos de los casos, nada convencionales. Es éste sin duda uno de los motivos por los cuales Benjamín Prado llamaba Antígona a las mujeres biografiadas en *Los nombre de Antígona* y en *La flor de mi secreto* se colocaban las etiquetas de “aventureras, suicidas y dementes” delante de las escritoras mencionadas por Leo. De igual manera, también las autoras de la lista a que hemos llegado considerando estas dos fuentes y la novela de Etxebarria tienen mucho de Antígonas y de aventureras, suicidas y dementes. Las vidas de Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen son, como dice Benjamín Prado, otra manera de contar la historia de Antígona, y en muchas de ellas hay suicidios, aventuras y demencia.

Suicidas y dementes fueron Sylvia Plath y Virginia Woolf, que pusieron fin a una vida llena de problemas mentales, continuas depresiones y crisis, agudizadas ambas por su obsesiva dedicación a la literatura y su afán de perfección, como queda de manifiesto en sus respectivos diarios y cartas.

⁵⁵⁸ Conviene recordar, además, que, al margen de esta lista de escritoras que se repiten al menos dos veces, tanto en *La flor de mi secreto* como en *Beatriz y los cuerpos celestes* todas las escritoras citadas son anglosajonas (Frame es australiana, Wharton y O'Connor son norteamericanas, y Lessing y Brontë, británicas). De otro lado, Benjamín Prado, al lado de sus omnipresentes y admiradas poetas rusas, a las que, por cierto, también cita repetidamente en un libro sobre poesía (*Siete maneras de decir manzana*, Madrid, Anaya, 2000), dedica un poema de *Todos nosotros* a Anne Sexton, otra poeta norteamericana.

Jane Bowles, por su parte, conoció la decadencia física y mental y murió sola y casi inválida en un hospital de Málaga, sin haber escrito durante años. También se sospecha que fue envenenada por su criada y amante marroquí, por quien sentía una irrefrenable pasión. A esto se le añadían problemas de alcoholismo, que también sufrieron Dorothy Parker, Carson McCullers y Djuna Barnes. De estas tres, la segunda murió inválida, después de vivir casi veinte años con la parte izquierda de su cuerpo paralizada y haber sido una escritora de gran éxito. Las otras dos fallecieron en medio de la miseria y el olvido. También el olvido conoció Jean Rhys durante años, después de ser una escritora conocida y valorada en ciertos círculos, aunque ella sí tuvo una segunda oportunidad en vida y regresó a la escena literaria de forma esplendorosa con *Ancho mar de los Sargazos* en 1966. La vida de muchas de ellas fue errante y aventurera. Lo fueron las de Rhys, Barnes y Bowles; y lo fue la de Isak Dinesen, muy conocida gracias a su libro de memorias *Lejos de África* y, más aún, a la popular película que se rodó en la década de 1980 basándose en él. Asimismo, también Dinesen sufrió enfermedades físicas y mentales, ya que padeció la sífilis y fue anoréxica. Por último, otro rasgo peculiar que hallamos en la vida de varias de ellas es el lesbianismo y la bisexualidad, presente en Woolf, Barnes y Bowles.

Después de comprobar que en verdad existen bastantes concomitancias entre las vidas de estas escritoras, nos animamos a establecer un cuadro de variantes que sirva para sistematizar y describir esa idea de las “vidas peculiares” que apuntábamos más arriba. Y que, por tanto, pueda servir de base para establecer un arquetipo artístico sobre la mujer escritora. Ese cuadro de variables estaría formado por aquellas circunstancias vitales de la vida de Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen que se den al menos en dos de ellas. Y son las siguientes: alcoholismo, ruina, olvido, enfermedad mental, enfermedad física, suicidio (o tentativas), vida errante, lesbianismo. Así, al considerar cómo se manifiestan estas variables en nuestras autoras, nos encontramos con el siguiente cuadro: el alcoholismo se da en Jane Bowles, Djuna Barnes, Dorothy Parker y Carson McCullers; la ruina, en Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen; el olvido, en Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys y Dorothy Parker; la enfermedad mental, en Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Sylvia Plath e Isak Dinesen; la enfermedad física, en Jane Bowles, Djuna Barnes, Carson McCullers e Isak Dinesen; el suicidio, en Virginia Woolf y Sylvia Plath, y las tentativas en Dorothy Parker; la vida errante, en

Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Carson McCullers e Isak Dinesen; y el lesbianismo, en Virginia Woolf, Jane Bowles y Djuna Barnes. Al mismo tiempo, también es posible plantear la combinación de las variantes y las escritoras a la inversa, y comprobar si todas estas escritoras cumplen al menos dos de estas variables. Haciéndolo de tal manera, el resultado es el siguiente: Virginia Woolf (suicidio, enfermedad mental, lesbianismo); Jane Bowles (alcoholismo, pobreza, olvido, enfermedad mental, enfermedad física, vida errante, lesbianismo); Djuna Barnes (alcoholismo, pobreza, olvido, enfermedad mental, enfermedad física, vida errante, lesbianismo); Jean Rhys (pobreza, olvido, vida errante), Dorothy Parker (alcoholismo, pobreza, olvido, intentos de suicidio); Sylvia Plath (pobreza, enfermedad mental, suicidio); Carson McCullers (alcoholismo, enfermedad física, vida errante) e Isak Dinesen (pobreza, enfermedad mental, enfermedad física, vida errante).

En definitiva, las variables vitales que hemos considerado aparecen al menos en dos de las escritoras, mientras que en la vida de todas ellas, a su vez, hay también un mínimo de dos de dichas variables. Lo que nos interesa de todo esto es el hecho de que se vayan perfilando ya los atributos de un posible arquetipo artístico, el relacionado con lo que llamábamos al comienzo del presente apartado malditismo femenino. Cómo llamaremos a ese arquetipo y de acuerdo a qué parámetros lo definiremos es algo que dejaremos para más adelante, pues antes debemos hacer frente a otro problema que, hasta el momento, hemos dejado de lado: la obra de todas estas escritoras.

En efecto, hasta ahora no nos hemos referido más que a la vida de las autoras que estamos teniendo en cuenta en la construcción de nuestro arquetipo. En ese ámbito hemos detectado notables semejanzas, pero no creemos que ello sea tan fácil en lo que respecta a la producción literaria. Si acudimos de nuevo a las fuentes de que nos hemos servido a lo largo de este apartado, podemos comprobar que, de forma paradójica, no son los aspectos puramente literarios los que sirven para reunir a una serie de escritoras bajo un común denominador. Y nos parece que ello tiene algo de paradójico, porque al fin y al cabo se está hablando de escritoras. Pero comoquiera que en muchas ocasiones no son los factores estrictamente literarios los que contribuyen a la difusión o valoración de un autor, una obra, una estética o una época, tampoco podemos sorprendernos a este respecto. Además, y como ya indicamos en nuestra primera aproximación al mito artístico, el contexto que rodea a un objeto artístico (entendiendo contexto en un sentido amplio) es, en muchos casos, una fuerza de primer orden que

explica la mitificación de un determinado objeto artístico, y el signo de dicha mitificación. Por el momento, en nuestro intento de descripción y fijación del arquetipo artístico relacionado con el malditismo femenino, hemos tenido sólo en cuenta las circunstancias vitales; y si lo hemos hecho así, ello se debe a que es ciertamente la vida de todas estas escritoras una fuerza mitificadora de primer orden en su caso; es posible que la mayor. Sin embargo, no podemos tampoco soslayar la obra de todas estas escritoras que hemos estado considerando, aunque sólo sea para ver si hay algo común entre todas ellas. Porque el vínculo en el orden de lo biográfico ya había sido puesto de manifiesto, en mayor o menor medida, por Pedro Almodóvar y Benjamín Prado, aunque, eso sí, en estas páginas hemos intentado sistematizar un poco más sus aportaciones, y la inspiración que de ellas hemos tomado.

Más que en la obra en sí de estas escritoras, que nos llevaría a una serie de comparaciones muy poco productivas para nuestros objetivos, vamos a tratar de encontrar afinidades entre sus trayectorias literarias. Sería posible, claro está, emprender un balance general que probablemente nos llevaría a la conclusión de que sí pueden hallarse algunas semejanzas entre las obras de Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen, y de hecho algunas obras críticas de orientación feminista ya se han encargado de ello. Pero nuestro objetivo no es ver si hay rasgos comunes que avalen la existencia de una literatura femenina, sino hallar ciertas similitudes entre una serie de escritoras con vistas a la descripción de un posible arquetipo artístico y de los mitos que en él pueden englobarse. En este sentido, resulta mucho más interesante y productivo permanecer de momento en ámbitos más generales y, a nuestro juicio, mucho más importantes en la creación de mitos artísticos, como son las circunstancias, ya más literarias que vitales, que rodearon la creación en las escritoras que estamos considerando aquí. Es decir, se trata de ver en qué contextos desarrollaron su trayectoria literaria estas escritoras, qué cantidad de obra produjeron, cómo se difundió, de qué tipo de obra se trata y cómo tuvo lugar su consagración. Con todo esto actuaremos de la misma manera en que lo hicimos con las circunstancias vitales: intentaremos, otra vez, establecer una serie de variantes que sean el resultado de haber contratado las circunstancias que rodean la obra de todas estas escritoras. Así, seguiremos, como entonces, dos criterios: de un lado, daremos como buenas para la construcción del arquetipo aquellas variables que aparezcan al menos en dos de las escritoras; y, de otro, comprobaremos si en todas las escritoras de nuestra lista se dan al menos dos de dichas características.

Comparando las distintas circunstancias que rodearon la obra de Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen, hemos establecido cuatro variables diferentes: una producción escasa o relativamente escasa; la importancia de documentos personales, como cartas o diarios, casi equiparable a la de su obra de ficción; una carrera irregular o poco convencional; y la consagración tardía, en muchos casos posterior a la muerte. Veamos cómo se dan estas circunstancias en las escritoras seleccionadas.

Una producción escasa o relativamente escasa la hallamos de manera muy clara en Jane Bowles, Sylvia Plath, Dorothy Parker, Djuna Barnes, y algo menos en Jean Rhys, Carson McCullers e Isak Dinesen. Sólo Virginia Woolf constituye una excepción a este respecto. La importancia de los documentos personales, que son tan difundidos como sus obras de ficción, es un rasgo sobresaliente en Sylvia Plath y Jane Bowles. También, aunque en menor medida y por razones que explicaremos más adelante, en Virginia Woolf. El caso de Isak Dinesen es peculiar, en tanto que su obra más conocida es autobiográfica, pero se distancia de las anteriores en que fue una obra que ella misma publicó, no documentos personales recuperados tras su muerte. Una carrera irregular o poco convencional, ya sea por altibajos, llegada tardía a las letras, olvido o regreso tardío, es la de casi todas estas escritoras, a excepción una vez más de Woolf; y lo es especialmente en Jean Rhys, Djuna Barnes, Isak Dinesen, Dorothy Parker, aunque también, y por otras causas, en Sylvia Plath y Jane Bowles. Y, finalmente, la consagración y recuperación *post mortem* es un rasgo común a casi todas ellas, quizás con la relativa excepción de Jean Rhys – que gozó de una segunda oportunidad en vida – y de Isak Dinesen.

Si ordenamos las variables de la otra manera, el resultado que obtenemos es el siguiente: Virginia Woolf (importancia de documentos personales; consagración tardía), Jane Bowles (obra escasa; importancia de documentos personales; carrera irregular o poco convencional; consagración tardía), Djuna Barnes (obra escasa; carrera irregular o poco convencional; consagración tardía), Jean Rhys (carrera irregular o poco convencional; consagración tardía), Dorothy Parker (obra escasa; carrera irregular o poco convencional; consagración tardía), Sylvia Plath (obra escasa; importancia de documentos personales; carrera irregular o poco convencional; consagración tardía), Carson McCullers (obra escasa; carrera irregular o poco convencional) e Isak Dinesen (obra escasa; carrera irregular o poco convencional).

Tener en cuenta estos cuatro atributos para la construcción de nuestro primer arquetipo artístico nos obliga asimismo a hacer algunas matizaciones al respecto, ya que resulta evidente que algunos de ellos están estrechamente relacionados, y que dependen mucho unos de otros. Al mismo tiempo, no significan lo mismo en todas las autoras, ni implican las mismas cosas. Por ejemplo, hablar de obra escasa en Sylvia Plath, que sólo vivió treinta años, no es lo mismo que hacerlo para referirse a Djuna Barnes (1892-1992), Jane Bowles (1917-1973) o Isak Dinesen (1885-1962). Lo mismo sucede con la carrera irregular o poco convencional. La de Plath puede ser calificada como tal debida a la brevedad, lo cual a su vez tiene que ver con los pocos años que vivió; no así las de Djuna Barnes o Jean Rhys, caracterizadas por largos períodos de silencio tras un arranque brillante, la de Isak Dinesen, que destaca por su comienzo tardío, en la década de 1930, o la de Jane Bowles, quien, debido a la hemorragia cerebral que le sobrevino en 1957, pasó el resto de su vida sin poder casi leer y escribir. Por otro lado, en lo que atañe a los documentos personales, como diarios y cartas, su peso también tiene diferentes explicaciones y ha de ser valorado de distinta manera. Las *Cartas* de Jane Bowles y las *Carta a mi madre* y los *Diarios* de Sylvia Plath vienen, en gran medida, a compensar la escasa producción de dichas escritoras, y de ahí su gran difusión, sobre todo en el caso de la segunda, como veremos más adelante. También gozan de gran difusión los diarios y las cartas de Virginia Woolf, pero es evidente que ello no se debe a la escasez de su obra, sino más bien, a nuestro parecer, al interés por conocer las motivaciones interiores de la escritora inglesa, sus problemas psicológicos y, en último extremo, las causas de su suicidio. Esto también sucede con las cartas y el diario de Plath, pero, como decimos, la diferente extensión y peso de la obra de una y otra hacen de ambos casos diferentes. En el de Plath ahondaremos más en el apartado 4.4 del presente trabajo. Algo similar sucede con Isak Dinesen, cuyos libros autobiográficos, que dieron lugar a una famosa película, son más conocidos que su cuantiosa y excelente producción de narraciones breves y su única novela, *Vengadoras angelicales*.

Dicho todo esto, es posible ya llegar a algunas conclusiones sobre este arquetipo en torno a la mujer escritora, y relacionado con el malditismo femenino, que estamos definiendo y fijando a lo largo de estas páginas. Por una parte, para este arquetipo hemos considerado variables relacionadas con la biografía (alcoholismo, ruina, olvido, enfermedad mental, enfermedad física, suicidio, vida errante, lesbianismo, muerte temprana), y hemos concluido que las vidas de las escritoras tenidas aquí en

cuenta presentan, al menos, dos de dichas variables. Por otra parte, hemos considerado igualmente variables relacionadas con el desarrollo y la difusión de su obra (una producción escasa o relativamente escasa; la importancia de documentos personales, como cartas o diarios, casi equiparable a la de su obra de ficción; una carrera irregular o poco convencional; y la consagración tardía, en muchos casos posterior a la muerte), que también aparecen, en un mínimo de dos, en las escritoras citadas.

Todos estos rasgos propuestos caracterizan lo que hemos llamado malditismo femenino, y de este malditismo femenino va a surgir el primero de los arquetipos artísticos que vamos a estudiar, arquetipo que se define en función de la combinación de estos dos ejes de variables que hemos expuesto, el de las circunstancias vitales y el de las circunstancias literarias. O, dicho de otro modo, en función de la presencia de los atributos que hemos señalado. Así, se podría incluso hacer un símil iconográfico, ya que de la misma manera que la representación visual de un santo o un dios se reconoce por una serie de atributos concretos, lo mismo sucede con un arquetipo artístico. En nuestro caso, a este arquetipo que hemos trazado se le reconocería por los atributos que hemos propuesto para él distribuidos en dos ejes, el de la biografía y el de la trayectoria literaria.

No obstante, antes de seguir adelante nos vemos forzados a hacer una nueva aclaración sobre la naturaleza de los arquetipos y los mitos artísticos. Recordemos que, para Gilbert Durand, los arquetipos son, como para Jung, “imágenes primordiales” de carácter colectivo⁵⁵⁹, que, en contacto con las diversas culturas, los arquetipos van a dar lugar a los símbolos, en los que ya se pierde la universalidad de aquéllos, ya que “mientras que el arquetipo está en la vía de la idea y de la sustantificación, el símbolo está simplemente en la vía del sustantivo, del hombre, a veces incluso del nombre propio”, y “tiende a devenir en simple signo”⁵⁶⁰. Si los arquetipos eran inmutables, comunes a varias culturas y civilizaciones, el símbolo es variable, como lo es también el mito, que supone el primer esbozo de racionalización, pues utiliza el hilo del discurso, y promueve el sistema religioso y la doctrina religiosa de la misma manera que el arquetipo promovía la idea y el símbolo el nombre⁵⁶¹.

Siguiendo la concepción de Durand sobre el arquetipo, que se deriva de Jung, vamos a decir lo mismo del imaginario cultural. El arquetipo artístico está también en línea de la idea, y no en la de lo concreto, donde sí se encuentra el mito artístico. Por lo tanto, el mito

⁵⁵⁹ DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, cit., pág. 55.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 55; las cursivas son nuestras.

⁵⁶¹ *Ibíd.*, pág. 56.

artístico no sería sino la concreción de un arquetipo, esto es, la encarnación de un arquetipo – que es ideal, como acabamos de señalar – en una realidad concreta. De aquí se deduce igualmente que la realidad nunca nos ofrece un arquetipo en estado puro, que nunca vamos a encontrar un arquetipo tal cual en las religiones, en las obras literarias, o en el mundo de la cultura, que es el que aquí estudiamos; lo que vamos a encontrar son encarnaciones de ese arquetipo (los mitos, por ejemplo) que sólo responden parcialmente a las características del mismo, en función del contexto donde esa arquetipo se concrete. De ahí, por ejemplo, las diferentes manifestaciones de un mismo arquetipo en forma de mitos distintos en culturas y tiempos diferentes. Con los arquetipos y los mitos artísticos sucede lo mismo. Nunca se encuentran aquéllos en estado puro en la realidad, sino las encarnaciones parciales que son éstos. Para llevarlo ya al arquetipo artístico en torno al malditismo femenino que estamos definiendo aquí, diremos que, en este caso, dicho arquetipo artístico (al que en breve daremos una denominación) se caracteriza por todos los atributos que hemos enumerado para él, tanto en lo vital como en lo literario. Sin embargo, la presencia de *todos* esos atributos es un ideal que no aspiramos a encontrar en escritoras que existieron. Y no aspiramos a ello porque no olvidamos en ningún momento que todos esos atributos conforman un arquetipo, no un mito. Ahora bien, sí creemos que esos atributos se materializan en casos concretos, y, si no en su totalidad, sí en un número bastante significativo como para ser tenido en cuenta. Por esta razón hemos considerado que no es descabellado proponer la existencia de algunos mitos artísticos que se corresponderían con ese arquetipo artístico. Esos mitos serían la encarnación (imperfecta, claro está, porque no podría ser de otra manera) de ese arquetipo, una encarnación en la que podemos hallar al menos cuatro de todos los atributos del arquetipo. Esos mitos serían, pues, escritoras concretas, las que hemos mencionado a lo largo de todo este recorrido: Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen. A lo largo de nuestra explicación, se ha podido ver que ninguna de ellas encarna a la perfección el arquetipo del malditismo *femenino*, pero que cumplen al menos unos mínimos a este respecto. Ellas son, pues, mitos artísticos y, por lo tanto, manifestaciones concretas, o *concretadas*, de un arquetipo. Un arquetipo que vamos a denominar “Antígona” o “Dama del grito”.

Así, para la construcción de este arquetipo, hemos seguido una ruta circular. Hemos partido de una serie de obras – una película de Pedro Almodóvar, dos libros de Benjamín Prado y también, aunque menos, una novela de Lucía Etxebarria – que nos han servido de inspiración y de respaldo para nuestras propias ideas, pues nos han ayudado a reconocer que la existencia de un arquetipo relacionado con el malditismo femenino podía ser algo más que una impresión personal. A continuación, y valiéndonos de esas fuentes a modo de termómetros de lo imaginario, hemos confeccionado una lista de escritoras, como si se

tratara de un corpus inicial con el que trabajar. A partir de ella, hemos intentado encontrar los rasgos comunes entre las autoras que la integraban, con el fin de llegar a establecer una serie de atributos que pudieran caracterizar el arquetipo artístico que tratábamos de definir. Finalmente, hemos llegado a este fin, a definir el arquetipo artístico en función de unos atributos y a darle un nombre, y a consignar que las escritoras que habíamos citado a lo largo de nuestro recorrido eran mitos artísticos dependientes de ese arquetipo. Y, para completar este recorrido, diremos que las escritoras que hemos considerado, y de las que nos hemos servido para el dibujo del arquetipo artístico de la “Antígona” o la “Dama del Grito”, no son, obviamente, los únicos mitos artísticos que derivan de dicho arquetipo. Con la propuesta de atributos para este arquetipo, aspiramos a que éste sea un modelo aplicable a otros casos, al margen de los aquí tenidos en cuenta. En este sentido, y sin alejarnos de las fuentes de que nos hemos ayudado, las poetas rusas Marina Tsvietáieva y Anna Ajmátova, tan citadas por Prado, serían también manifestaciones de ese arquetipo, o, lo que es lo mismo, mitos artísticos derivados de ese arquetipo, pues cumplen con un número significativo de sus atributos.

Así, pues, nuestra hipótesis principal proviene de la intuición de que existe un arquetipo artístico, encarnado en sus mitos artísticos correspondientes, que habita en el imaginario artístico de nuestros días y cuyas características se corresponden con los rasgos señalados para caracterizar a las escritoras a las que he hecho mención hasta ahora. Es un arquetipo, creemos, bastante extendido, y que se construye a partir de una serie de atributos que entran dentro de lo que aquí hemos llamado malditismo femenino. Y lo hemos colocado bajo el signo de Antígona, siguiendo la sugerencia que nos brindaba el libro de Benjamín Prado, porque, además de que esta figura resume muy bien la esencia de lo que deseamos describir, nos parece que acudir a una figura de la mitología clásica para nombrar un arquetipo resulta más esclarecedor, ya que, con solo citar la denominación, cualquier lector más o menos informado puede hacerse una idea de a qué hacemos referencia con ello. Por otro lado, también usamos para referirnos a este arquetipo el término “Dama del grito” por razones que quedarán de manifiesto más adelante.

Otro aspecto que habría que destacar en lo que a este arquetipo se refiere es que el malditismo femenino (y el interés por el mismo) no es un fenómeno que pertenezca en exclusiva a la literatura. Por poner sólo un caso muy conocido, este fenómeno se puede extender a la pintura, donde encontramos una figura como Frida Kahlo, que dio un amplio testimonio de su sufrimiento físico y psíquico en multitud de lienzos y en un peculiar diario. O a la escultura, que ofrece el dramático caso de Camille

Claudiel (curiosamente, ambas estuvieron a la sombra de dos grandes hombres artistas: Diego de Rivera y Auguste Rodin). Esto mismo parece opinar la escritora Ana María Moix, que en 1996 incluyó a ambas en un volumen de semblanzas biográficas titulado *Extraviadas ilustres*⁵⁶². Al lado de Kahlo y Claudel, Moix retrata a otras ocho extraviadas: la emperatriz Elizabeth de Baviera, la escritora y amiga de Nietzsche y Rilke Lou Andreas Salomé, la escritora y mecenas Natalie C. Barney, la bailarina Isadora Duncan, la diseñadora Coco Chanel, la pintora Tamara de Lempicka y las escritoras Carson McCullers y Djuna Barnes. En el prólogo a este librito de semblanzas, Margarita Rivièrre aventura que quizás es ese “paseo por el borde del abismo que es sentirse libres” lo que “une a estas diez mujeres”⁵⁶³. De hecho, y al margen de las ya mencionadas McCullers y Barnes, muchas de las mujeres retratadas por Moix encajarían dentro del arquetipo de Antígona. Y ello nos sirve, al igual que las obras de Almodóvar y Prado, para respaldar la existencia de tal arquetipo; o, dicho de otra manera, tanto la película *La flor de mi secreto* como los libros de Prado y Moix pueden ser tomados, a nuestro parecer, como manifestaciones en las que afloran ciertos contenidos latentes en el imaginario cultural de una determinada época. Son éstos los contenidos que hemos decidido estudiar y reorganizar de acuerdo a una metodología, y de ahí que hablemos de un arquetipo en particular, con sus propios atributos.

Asimismo, otra significativa manifestación de este arquetipo es la reciente publicación de un volumen de estudios literarios que, bajo el título general de *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, pretende reflexionar sobre la importancia de la esquizofrenia para la comprensión de la obra de algunas escritoras⁵⁶⁴. Entre ellas, algunas que ya hemos mencionado en estas páginas (Sylvia Plath, Jane Bowles, Janet Frame) junto a una popular norteamericana que podría también estar bajo el signo de Antígona (Gertrude Stein) y dos menos conocidas (Nella Larsen y Mary Barnes). Lo curioso de este volumen es que reúne a todas estas escritoras en función de cómo se manifiesta una característica extraliteraria en su obra literaria y de cómo ello influye en la visión que se tiene de dichas autoras. De nuevo se tiende a unir la vida y la obra cuando se comenta la producción de una escritora, y es ésta una tendencia que aparece repetidamente cuando se lee lo que se escribe sobre algunas mujeres escritoras. Al mismo tiempo, el hecho de reunir a un

⁵⁶² MOIX, Ana M^a, *Extraviadas Ilustres. Diez retratos de mujer*, Barcelona, Comunicación y publicaciones, 1996.

⁵⁶³ RIVIÈRRE, Margarita, “Prólogo”, MOIX, Ana M^a, *Extraviadas Ilustres. Diez retratos de mujer*, cit., págs. 3-5; pág. 4.

⁵⁶⁴ AA.VV., *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, cit.

grupo de escritoras bajo el nombre de Ofelia, además de destacar ya desde el título el criterio de esa reunión, acerca este volumen, al menos en intención, a *Los nombres de Antígona* de Prado, aunque en rigor sean libros diferentes. Los aproxima porque ambos volúmenes usan un personaje consolidado en el imaginario cultural (un mito artístico, podría decirse) para hablar de unas cuantas escritoras, y, además, dos personajes que se distinguen por un halo trágico, aunque exista una gran diferencia entre la enajenación suicida de Ofelia y la fuerza clarividente y lúcida de una Antígona que defiende lo que cree un derecho propio. De nuevo sale al encuentro la tendencia a relacionar a la mujer escritora con el grito, el desgarró y la tragedia. En suma, la mitificación impulsada por lo trágico. Siguiendo con esta idea, resulta pertinente citar ahora un comentario aparecido, precisamente, en una reseña de *Los nombres de Antígona*:

“Un lector informado podría preguntarse cuántos autores y autoras van a escribir todavía sobre Isak Dinesen, Carson McCullers y otras *escritoras legendarias*. ¿Queda alguna escritora o escritor español sin su selección de Antígonas, *atormentadas ilustres*, *mujeres apasionadas*? Hay buenas razones para creer que el filón de los *daguerrotipos literarios*, de uno y otro sexo, no sólo no empieza a agotarse, sino que empieza a cobrar carta de naturaleza en nuestro país (...)”⁵⁶⁵.

Dos cosas atraen esencialmente nuestra atención en este párrafo. Por una parte, la coincidencia, en los términos usados para referirse a cierto tipo de escritoras, con algunas de las obras ya comentadas aquí. En efecto, en “atormentadas ilustres” y “mujeres apasionadas” resuenan ecos de los calificativos usados en el volumen de biografías de Ana María Moix y en el largometraje de Pedro Almodóvar. Y, por otra parte, y esto nos parece quizás más sugestivo, el hecho de que Lourdes Ventura hable de “escritoras legendarias” y “daguerrotipos literarios”. Quizás sea algo aventurado por nuestra parte suponer algo así, pero parece que el adjetivo “legendarias” está usado con un sentido muy próximo a lo que aquí entendemos por mítico dentro del arte; y, además, con “daguerrotipo literario” parece referirse a un tipo de escritor o de escritora que queda fuertemente fijada en el imaginario, al igual que el daguerrotipo es el procedimiento fotográfico por el cual el negativo se obtiene sobre un material tan sólido como una plancha de cobre. Quizás de manera inconsciente Lourdes Ventura se refiere en su reseña a algo muy similar a lo que hemos llamado en este trabajo arquetipo

⁵⁶⁵ VENTURA, Lourdes, “*Los nombres de Antígona*, de Benjamín Prado”, *El Cultural*, 16-V-2001, pág. 25; las cursivas son nuestras.

artístico, lo cual no haría sino refrendar una vez más nuestra intuición al respecto. No obstante, todo esto no es más que una posible interpretación de sus palabras, basada en la sugerencia que suponía la coincidencia de ciertos términos. No debe de ser tomada más que como eso, aunque no deje de ser una sugestiva coincidencia.

Hecho este inciso, en el que hemos recordado otras obras donde se habla de algo que podría identificarse con el arquetipo de Antígona y en el que hemos propuesto que este arquetipo no sólo afecta a la literatura, nos centraremos de nuevo en este arquetipo y sus manifestaciones míticas.

En primer lugar, recordaremos aquí que la creación de un arquetipo artístico y, más en concreto, su encarnación en un mito artístico se debe a la simplificación o la deformación de una determinada realidad, o a la nueva significación que se añade a dicha realidad sin por ello invalidar otras. En cierto modo, el mito tiene mucho de metonimia, pues, en el proceso de mitificación, muchos aspectos del objeto artístico se dejan de lado y otros, en cambio, saltan a un primer plano. Esto resulta evidente en el conjunto de escritoras de que hemos hablado a lo largo de este apartado. Porque todas estas escritoras son más que su mito, ese mito que aquí hemos decidido estudiar de acuerdo a unos parámetros específicos. Como ya hemos señalado más atrás, en los apartados dedicados a la definición del mito en la sociedad contemporánea, la mitificación, tal y como la entendemos, conlleva una deformación o simplificación. En los casos de las escritoras cuya mitificación entronca con el arquetipo de Antígona, este proceso se pone también de manifiesto con suma claridad, ya que Virginia Woolf, Jane Bowles, Djuna Barnes, Jean Rhys, Dorothy Parker, Sylvia Plath, Carson McCullers e Isak Dinesen no se reducen sólo a ese arquetipo. Son mucho más, desde luego. Pero en este trabajo hemos decidido estudiar un tipo de mitificación en concreto, sus procesos, sus causas y sus fuerzas mitificadoras. No pretendemos abarcar todos los mitos y arquetipos artísticos que afectan a las mujeres escritoras, sino centrarnos en parcelas específicas del imaginario cultural relacionadas con dicho tema. De ahí que proponamos la existencia de un arquetipo artístico determinado, que se manifiesta en una serie de mitos artísticos. Ello no quiere decir que, para estas u otras escritoras, no se puedan proponer otros arquetipos o mitos. Significa únicamente que éstos son los que aquí proponemos, de acuerdo a un parámetro específico, que es el malditismo femenino. Partiendo de otros parámetros se llegará, claro está, a otros arquetipos y otros mitos.

Asimismo, cuando se habla de mitificación, hay que tener en cuenta que los mitos artísticos, o, mejor dicho, las deformaciones que conducen a la creación de los

mismos, responden a procesos complejos en los que intervienen varios factores. No existe, en general, una sola causa que explique la formación de un mito artístico, e incluso explicar los diversos motivos que llevan a la creación de uno de ellos es una tarea muy selectiva. Acabamos de reconocer que, para estudiar un arquetipo artístico y sus mitos correspondientes, hemos hecho una selección de variables e intereses, y que, por lo tanto, no hemos pretendido en ningún momento abarcar todos los arquetipos y mitos, y todos los parámetros al respecto. Pues bien, con la explicación de las causas que llevan a la mitificación ocurre algo similar, ya que esto depende mucho de los parámetros elegidos para estudiar los mitos y arquetipos. El haber escogido el ámbito del malditismo femenino nos impone también ceñirnos a una serie de causas en particular.

Varias son, a nuestro juicio, las causas principales por las cuales se produce la mitificación bajo el signo del arquetipo de Antígona, y casi todas bastante relacionadas entre sí.

A la primera de estas causas – la relación en la cual se imbrican las circunstancias vitales, y literarias del escritor – hemos consagrado varios pasajes de este apartado, ya que constituye la base del arquetipo artístico que hemos definido. Se trata de un relación que está más allá de la literatura propiamente dicha porque no afecta sólo al texto en sí, pero que, a la vez, está dentro porque constituye un fenómeno que tiene lugar en el seno del fenómeno literario entendido en un sentido amplio y porque, en definitiva, afecta al texto en la medida en que éste entra en juego y se ve modificada la percepción y la recepción del mismo. Entre la vida, la muerte y la obra del escritor se establece una ósmosis, un intercambio continuo de influencias que hace que tanto unos como otros se enriquezcan o empobrezcan y adquieran un nuevo significado interdependiente.

Este tipo de mitificación afecta a las escritoras de las que he hablado, pero no sólo a ellas; antes al contrario, es una de las fuerzas mitificadoras más importantes de la modernidad literaria. Desde el Romanticismo – pero más a partir del simbolismo y de las vanguardias – se observa una entronización de la figura del genio y del creador y, paralelamente, un gran interés por su travesía vital. Es bien conocido cómo la bohemia y las vanguardias dieron una enorme importancia a la actitud vital o la pose del artista. Éste se veía, en cierto modo, obligado no sólo a expresar su rechazo al mundo burgués y a sus reglas a través de su obra, sino también a demostrarlo con su comportamiento. Así se afianzó la idea del artista como genio, como ser humano excepcional, superdotado,

diferente, superior. Una idea – o, en muchos casos, una aspiración – que ha ganado terreno y ha condicionado la visión popular sobre el artista. Se espera que el artista sea *raro*, y que traslade el genio de su creación a sus apariciones públicas o su trayectoria vital. Se espera, en definitiva, un creador *raro* para un arte popularmente visto como *raro*, y son muchos los que se esfuerzan en potenciar este malditismo. A este respecto, es pertinente sacar a colación las siguientes palabras de Hans Mayer:

“La Literatura entra dentro de lo singular y obedece a sus leyes. Esto es válido tanto por lo que se refiere a la subjetividad creadora, como a la singularidad de forma y contenido. Trata siempre de cosas excepcionales. Han fracasado ante esta conjunción de principios todos los llamamientos político-culturales que le han invitado a tratar de existencias cotidianas y normales apenas rotas”⁵⁶⁶.

Estas palabras de Mayer tocan un asunto muy interesante para nuestra exposición: la excepcionalidad como cualidad literaria. Y, lo que es más importante aún, como fuerza mitificadora. La excepcionalidad, en varios sentidos, es una característica esencial del arquetipo de Antígona, y de las escritoras que hemos puesto bajo su signo, como creemos ha quedado de manifiesto en varias ocasiones. Pero no es exclusiva de ellas, sino que podemos hallarla en otros escritores. Es el caso de Valle-Inclán, por ejemplo, caso que Dru Dougherty pone de relieve en un artículo titulado precisamente “La mitificación de Valle-Inclán”:

“En su día, el escritor gallego se ocupaba de crear su propio mito, y desde su muerte en 1936 los demás no han dejado de imitarle, un proceso que necesariamente ha *deformado* su perfil pero que también lo ha mantenido vivo. Valle-Inclán es materia de mito – literario, estético, político etc. – porque la actualidad viene encontrando en él una forma que se presta a ser llenada con los significados más variados, indicio de que se trata de un raro estímulo a la recreación por parte de lectores, espectadores y consumidores”⁵⁶⁷.

Dru Dougherty nos recuerda además otros dos fenómenos significativos. El primero, que la mitificación se da con frecuencia en la historia de la literatura, como se ve en la manera en que Larra es apropiado por la Generación del 98, que destaca otra

⁵⁶⁶ MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura*, Madrid, cit., pág. 15.

⁵⁶⁷ DOUGHERTY, Dru, “La mitificación de Valle-Inclán”, cit., pág. 201.

faceta de su personalidad, la trágica⁵⁶⁸. El segundo, la propia voluntad de mitificación que demostró en vida Valle-Inclán, quien no perdió de vista “la necesidad de crearse una imagen para estar a la altura de su tiempo, para ser siempre contemporáneo”, y por eso adoptó las máscaras de bohemio, *dandy*, vate ocultista, aristócrata de las letras, embajador intelectual, portavoz del pueblo, consciente de que “los demás iban a deformarle si antes no se deformaba a sí mismo”⁵⁶⁹.

Valle-Inclán es, como lo fue también Byron en su día, un ejemplo paradigmático de un fenómeno de mitificación que podría denominarse “literaturización del escritor”, y que consistiría en la creación, ya sea por parte del propio escritor o por otras vías, de una suerte de personaje, debido a las circunstancias más o menos novelescas o excepcionales de su vida o la potenciación de algunos aspectos de su existencia para adquirir una determinada imagen. Las escritoras a que he estado haciendo referencia a lo largo del presente apartado son buenos ejemplos de este fenómeno. Y particularmente en Sylvia Plath, en cuyo caso nos centraremos más adelante.

Por otro lado, esta “literaturización del escritor” adquiere, dentro del ámbito del arquetipo de Antígona que estamos definiendo, un cariz peculiar, debido, a nuestro juicio, a la influencia de una clase de personajes femeninos que podrían considerarse todo un arquetipo. Este arquetipo femenino al que nos referimos posee una larga tradición en la literatura, el arte y la música occidentales, y se ha encarnado en varios personajes y representaciones a lo largo de la historia. Se trata de una clase de mujer fuerte y apasionada, que llega hasta el último extremo, con frecuencia hasta la muerte, a causa de sus sentimientos y sus pasiones. Ya sea un conflicto amoroso, familiar, político o económico, este tipo de personaje se caracteriza por aceptar con gran lucidez y clarividencia su destino, por muy trágico que pueda ser.

Una de las primeras manifestaciones de este arquetipo en la literatura occidental es Antígona, y, en este sentido, no resulta extraño que Benjamín Prado titulara *Los nombres de Antígona* un libro sobre Ajmátova, Tsvietáieva, McCullers, León y Dinesen. En la mitología y la literatura griegas, Antígona es la hija de Edipo, y quien le acompañó en su exilio y en su sufrimiento. Luego, de vuelta a Tebas, contempló la lucha fratricida entre sus hermanos, Eteocles y Polinices, en la que murieron ambos, y por atreverse a dar sepultura al segundo, contraviniendo las órdenes

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 202.

⁵⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 203.

de su tío Creonte, fue condenada a muerte y enterrada viva en la tumba de los Labdácidas, de quienes descendía. Se ahorcó en prisión y Hemón, su prometido, se suicidó sobre su cadáver. Según Prado, la vida de las protagonistas de su vida “coinciden, en unos u otros aspectos, con el drama de Antígona, a veces son casi otra manera de contar la misma historia”, y por eso las identifica con “ese símbolo del sufrimiento y el valor universal que representa la hija de Edipo”⁵⁷⁰.

Aparte de estas que retrata Prado, Antígonas ha habido muchas a lo largo de la historia del arte universal. Antígonas eran, en cierto modo, Melibea, Madre Coraje, la religiosa portuguesa, la Dama de las Camelias, Madama Butterfly, Norma, Catherine Earnshaw, Isolda, Anna Karenina, Nora, Madame Bovary. Todas ellas son creaciones memorables que han consolidado este arquetipo de la Antígona, de la dama del grito. Todas ellas, a pesar de sus diferencias, coinciden en ser mujeres apasionadas, que llegan hasta el límite en pos de una elección, que muchas veces se sacrifican a sí mismas por los demás pero que, en definitiva, toman las riendas de su propia vida. La mención de todas ellas juntas nos hace pensar que quizás exista una tendencia a relacionar a las mujeres con el sacrificio, al menos en el terreno artístico, y que no es ésta una tendencia que haya muerto o que no exista en el arte de los últimos tiempos. Sería revelador recordar las dos películas más conocidas y aplaudidas del director danés Lars Von Trier, *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad*, para ver cómo este arquetipo de la mujer que se inmola a sí misma por los otros sigue latente en estos años. Aunque diferentes en su argumento y estética, ambas películas tienen un personaje principal parecido: una joven que se sacrifica, hasta la muerte, por un ser amado (en la primera, Bess lo hace por su esposo y, en la segunda, Selma decide que la vista de su hijo es más importante que su propia vida).

Este arquetipo de la mujer doliente pero fuerte, en lucha continua contra el mundo y coherente con sus sentimientos y deseos, es una creación, algo ficticio, pero ha contaminado la visión que se tiene sobre muchas escritoras famosas que tuvieron una vida llena de episodios tortuosos. Dichas escritoras se convierten en una suerte de personajes novelescos, como acabamos de decir. Prueba de ello es que sus circunstancias vitales saltan a un primer plano continuamente. Lo vimos a propósito de *La flor de mi secreto* y de los libros de Benjamín Prado y de Ana María Moix, y lo

⁵⁷⁰ PRADO, Benjamín, *Los nombres de Antígona*, cit., págs. 13-14.

veremos con más detalle cuando estudiemos detenidamente el caso de Sylvia Plath, en el que esto se manifiesta de manera ejemplar.

Éste es uno de los motivos por el que la vida de los autores interesa tanto. El otro se halla asimismo relacionado con la idea del genio y de la excepcionalidad del artista, pero sus causas y sus implicaciones son distintas. En este caso, juega una gran importancia el sentimiento de la imposibilidad de acceder al misterio último de la obra y de la creación y la fascinación que produce tal limitación. Esa ya mencionada sed de explicación inherente al hombre de la que hablaba George Steiner⁵⁷¹. Para intentar acceder a ello, se opta sin embargo por hacerse con un arsenal que ayude a rozarla al menos un poco. Y es entonces cuando revelan su utilidad todos los documentos de que podamos disponer para ello, documentos entre los que se cuentan, además de la crítica literaria, los diarios, las cartas, los testimonios de amigos o contemporáneos, las biografías. Cuando se siente verdadera pasión por un autor, todos los documentos e informaciones que se pueden obtener sobre él son pocos, el lector se convierte en un auténtico vampiro o detective en busca de su alma, de la esencia de su ser y su escritura. Cualquier referencia le interesa y sobresalta, le colma casi tanto como si hablaran de él, y, en este sentido, su avidez no conoce límites. Estas publicaciones crean en torno a la obra y a la figura del escritor un tejido que influye en la visión que de ambos poseemos. Así, pues, la vida del artista que conocemos a través de sus cartas o diarios se une a su obra, a las interpretaciones críticas y al anecdotario no escrito sobre él para mitificarlo, es decir, para crear un mito artístico con el que pasa a engrosar las filas del imaginario artístico colectivo. Y si se trata de un autor con obra escasa, la difusión y popularidad de documentos personales como cartas y diarios es aún mayor, ya que se tiende a rescatar otros documentos complementarios, y, si su vida tiene cierto interés o puede llevar a comprender mejor las claves de una obra que es vista como autobiográfica, esta tendencia es mayor. Veremos también esto con más detalle a propósito de Sylvia Plath.

Por último, otra importante fuerza mitificadora que afecta al arquetipo de Antígona es la influencia de la crítica feminista, sobre todo la anglosajona. Como ya explicamos con anterioridad, la crítica que sigue esta orientación se ha esforzado en destacar los obstáculos de las mujeres escritoras para llevar una actividad literaria normal en una sociedad que no las tolera del todo, y en ver cómo esta tensión se refleja en sus textos.

⁵⁷¹ STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, cit.

Es ésta más o menos la tesis del influyente libro *La loca del desván*, de Susan Gubar y Sandra Gilbert⁵⁷², quienes aseguran que los textos de las mujeres son palimpsestos que dicen las cosas al bies y que la figura de la doble loca o la esquizofrénica es un personaje frecuente en la literatura anglosajona escrita por mujeres en los siglos XIX y XX. Así, las escritoras, de Jane Austen y Mary Shelley a Emily Brontë y Emily Dickinson, produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad). Uno de estos noveles de significado más profundo es la loca del desván del título. Este personaje, como Bertha Mason en *Jane Eyre*, suele ser en cierto modo la doble de la *autora*, una imagen de su ansiedad y su furia. Según Gilbert y Gubar, mucha de la poesía y la novela escrita por mujeres invoca a esta criatura loca para que las autoras pudieran aceptar sus sentimientos inequívocamente femeninos de fragmentación, su agudo sentimiento de las discrepancias existentes entre lo que son y lo que se supone han de ser. La “doble loca” o la “esquizofrénica” supone, a la vez, una respuesta a su ansiedad, ya que “al proyectar su ira y malestar en figuras terroríficas, creando dobles tenebrosos para sí mismas y sus heroínas, las escritoras están identificando y revisando las autodefiniciones que les ha impuesto la cultura patriarcal”⁵⁷³.

Estas ideas de Gilbert y Gubar, que han influido mucho en el estudio de la literatura escrita por mujeres, encuentran eco en el arquetipo de Antígona y en las ideas acerca del malditismo femenino expuestas en este apartado. Creemos que la influencia de la crítica feminista refuerza la mitificación que aquí estamos analizando, en la medida en que las escritoras que encajan dentro del arquetipo de Antígona se corresponden muy bien con las ideas de dicha tendencia crítica acerca de la mujer y las dificultades de la creación en una sociedad patriarcal. La tendencia a explicar la obra de una escritora en virtud de su biografía (y de las dificultades para escribir) es una constante en la crítica feminista (sobre todo, en la anglosajona y la hispánica); y eso, creemos, pone en primer plano la correspondencia entre lo vital y lo literario en las mujeres escritoras, y fortalece y alimenta, debido en gran parte a la enorme influencia de la crítica feminista, la mitificación de las escritoras bajo las coordenadas del arquetipo de Antígona.

⁵⁷² GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan, *La loca del desván*, cit.

⁵⁷³ *Ibid.*, pág. 93.

Un ejemplo reciente de esto último lo tenemos en el volumen de ensayos, ya citado, *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, donde se pretende “estudiar la función social de la enfermedad en su expresión textual y los significados que pueda tener para las autoras objeto del estudio”, basándose además en la convicción de que “la locura funciona como un significante que claramente sitúa a la mujer en el lugar del otro”⁵⁷⁴. En el prólogo de este volumen se ponen asimismo de relieve algunas ideas relacionadas con cuestiones que acabamos de comentar aquí. La afirmación, por ejemplo, de que “la esquizofrenia puede entenderse como una protesta frente a la sociedad, o como un intento de huida de la trampa en la que el individuo está confinado”⁵⁷⁵ recuerda mucho a *La loca del desván*, libro que por cierto es citado también en el prólogo. Y la mención a la gran atención que, históricamente, se ha prestado a los creadores locos y a los artistas torturados, entre los que se cita a Nietzsche, Van Gogh, Sade, Woolf y Artaud, entronca igualmente con nuestras ideas acerca del malditismo femenino, el arquetipo de Antígona y la excepcionalidad literaria.

La influencia de la crítica feminista en la delimitación del arquetipo y en los procesos de mitificación es, pues, importante, y lo es aún más cuando entra contacto con otros factores que hemos considerado. De todo ello hablaremos ampliamente al estudiar un mito artístico en concreto, el que se ha creado a partir de la figura de la escritora estadounidense Sylvia Plath. En ese punto tendremos la ocasión de profundizar en todas estas ideas y de desarrollarlas como merecen.

Finalmente, deseamos destacar la importancia del cine en la consolidación del arquetipo de Antígona y de los mito correspondientes dentro del imaginario cultural. El cine es un factor deformador y, por tanto, mitificador de primer orden, y no sólo para este arquetipo, pues ha tenido y tiene un gran poder de difusión para la literatura. Tanto a través de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias como a través de las biografías de escritores, las películas han contribuido a rescatar autores y estéticas literarias, ya sea mediante la reedición de títulos olvidados o mediante la traducción y publicación de libros antes inéditos en una lengua. Por ejemplo, hasta hace pocos años Jane Austen era una autora no demasiado conocida ni leída en España, y sus obras no eran muy fáciles de encontrar. Sin embargo, a raíz de una popular adaptación al cine de su novela *Sense and Sensibility* (y de otras cuatro versiones cinematográficas de otras

⁵⁷⁴ AA.VV., *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, cit., pag. 9.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, pag. 11.

tantas obras suyas en pocos años, algunas con actores muy conocidos) sus novelas empezaron a ser reeditadas, y hoy son fáciles de encontrar en nuestro país. Otro tanto sucedió, hace algunos años más, con E.M. Forster, un desconocido en España, a raíz de las adaptaciones al cine de James Ivory; o con Edith Wharton, rescatada con la versión cinematográfica de *La edad de la inocencia*, dirigida por Martín Scorsese.

En cierto modo, reconocer la influencia del cine en la creación de mitos artísticos relacionados con el malditismo femenino es algo lógico, ya que precisamente toda nuestra explicación partía de una película, *La flor de mi secreto*. Pero la relación de este arquetipo de Antígona con el cine va más allá del largometraje de Almodóvar, y enlaza a su vez con un rasgo al que la aludimos cuando empezamos a hablar de dicho arquetipo: el hecho de que todas las escritoras que hemos tenido en cuenta para su definición escribieran en inglés. Es más, todas las mencionadas en la película de Almodóvar y en la novela de Etxebarria, sin excepción, pertenecían a la tradición literaria anglosajona, y también había una significativa presencia de autoras de lengua inglesa en los libros de Prado.

La coincidencia de que todas las escritoras aquí consideradas escriban en esa lengua y encajen con el arquetipo de Antígona podría deberse a una casualidad, por supuesto. Ahora bien, esa coincidencia podría ser vista como algo tan llamativo como lógico. Y sería lógico por dos razones.

De un lado, porque muchas autoras han pasado a ser más conocidas y valoradas gracias a la crítica feminista y ésta, al empezar a desarrollarse en Estados Unidos, ha tendido a centrarse en las escritoras de lengua inglesa. Y, además, se ha interesado especialmente por imposibilidad de las escritoras para adaptarse a los modelos de mujer imperantes en su época y la tensión que ello les produce, tanto en su vida como en su discurso. Parece, pues, que la crítica feminista ha contribuido a la difusión de este arquetipo de escritora, que es, en definitiva, el que mejor se corresponde con sus propias ideas sobre la dificultad de la mujer para escribir y para encontrar su habitación propia dentro del mundo.

Y, de otro, porque la influencia que tiene hoy Norteamérica (y, en general, todo lo que se hace en lengua inglesa) en la creación, difusión y consolidación de mitos no encuentra parangón en todo el mundo. Estados Unidos cuenta, de entrada, con la ventaja de que sus películas se distribuyan en todo el mundo y ayuden a conocer a personajes y figuras históricas que, sin esta plataforma de difusión, difícilmente hubieran llegado a ser tan populares. Esto funciona también en lo que respecta a las

escritoras relacionadas con el arquetipo de Antígona, y en dos sentidos, además: por las versiones cinematográficas de sus obras; y, sobre todo, porque sus vidas son, en potencia, altamente adaptables al cine, en tanto en cuanto pueden atraer el interés del público por su peculiaridad.

Varias de las escritoras que hemos usado para delinear el arquetipo de Antígona son autoras de obras que han sido adaptadas al cine. Algunas, incluso, se han convertido en películas bastante populares, debido a que o bien los actores o bien el director de la adaptación eran conocidos e importantes. Es lo que sucedió, hace ya algún tiempo, con la versión cinematográfica de la novela de Carson McCullers *Reflejos en un ojo dorado* (*Reflections in a golden eye*), dirigida en 1968 por John Huston y protagonizada por Marlon Brando y Elizabeth Taylor. Otros dos relatos suyos (*The Member of the Wedding*, traducido en España como *Frankie y la boda*; y *The Ballad of the Sad café*, traducido como *La balada del café triste*) fueron objeto también de adaptaciones, en 1952 y 1995, respectivamente. La obra de Virginia Woolf, por su parte, conoció dos adaptaciones en la década de 1990: la preciosista *Orlando*, dirigida en 1993 por Sally Potter, y la correcta *Mrs. Dalloway*, dirigida por Maureen Gooris en 1999 e interpretada por Vanessa Redgrave. En 1981, el conocido realizador norteamericano James Ivory, todo un especialista en llevar al cine clásicos de la literatura anglosajona, hizo lo propio con la novela *Quartet*, de Jean Rhys.

No obstante, el caso más destacado de una escritora cuya popularidad y difusión se eleva gracias al cine es, sin lugar a dudas, Isak Dinesen. En 1985, el director americano Sydney Pollack realiza la película *Memorias de África* (*Out of Africa*), basada en los libros de memorias de Dinesen *Lejos de África* (*Out of Africa*) y *Sombras en la hierba* (*Shadows on the Grass*) y con dos destacados intérpretes norteamericanos en los papeles principales: Robert Redford y Meryl Streep. La película, que potencia los aspectos más convencionalmente románticos de la vida de Dinesen, se convierte en un gran éxito y en la gran vencedora de la ceremonia de la entrega de los Premios Óscar al año siguiente, ya que obtiene siete estatuillas. Aún sigue siendo una de las películas más populares de los últimos años. Poco después, en 1987 la recuperación de la obra de Dinesen se completó con el largometraje danés *El festín de Babette* (*Babette Gæstebud*), basado en un relato homónimo y que obtuvo el Óscar al mejor film de habla no inglesa en 1988.

El caso de la película *Memorias de África* reviste interés, además de por poder aumentar la difusión y la popularidad de la obra de una escritora, porque encierra

en sí misma los dos sentidos en que el poder mitificador del cine se manifiesta: la adaptación de una obra y la biografía.

Otras películas se han centrado en la figura de las escritoras, en su periplo vital. En 1994, el norteamericano Allan Rudolph estrenó *La señora Parker y el círculo vicioso* (*Ms. Parker and the Vicious Circle*), que reflejaba la vida de Dorothy Parker y la famosa tertulia que mantenía en un hotel neoyorquino. En el momento de escribir estas líneas, una de las películas más premiadas y más aplaudidas por el público y la crítica en todo el mundo es *Las horas* (*The Hours*). Basada en la novela del mismo título de Michael Cunningham, galardonada con el Premio *Pulitzer*, la película trata de la vida de tres mujeres que se ven influidas por la novela de Virginia Woolf *Ms. Dalloway*: la propia escritora; una joven ama de casa en Los Ángeles en la década de 1940; y una editora de mediana edad en el Nueva York de finales del siglo pasado. Los personajes están interpretados por tres de las actrices más populares y respetadas de hoy (Nicole Kidman, Julianne Moore y Meryl Streep, respectivamente), y el elenco se completa con nombres tan conocidos como Ed Harris, Claire Daines, Miranda Richardson, Jeff Daniels o Alison Janney. La novela es un curioso ejercicio de literatura dentro de la literatura, y de culturalismo, y tiene como algunos de sus motivos centrales el suicidio, la enfermedad y el miedo a la locura. Por último, hay que mencionar brevemente que en estos momentos se rueda una película sobre la vida de Sylvia Plath, titulada *Sylvia & Ted* y protagonizada por Gwyneth Paltrow, que suponemos hará hincapié en las tormentosas relaciones de Hughes y Plath.

El cine, como decíamos más atrás, es una fuerza mitificadora de primer orden. Esto no quiere decir que baste con que la novela de una escritora se adapte al cine para que esa escritora resulte mitificada; o que se haga una película sobre la vida de una autora para que suceda lo mismo. La mitificación depende más del tipo de adaptación que se haga, o de los aspectos de la vida de la escritora que se destaquen. Pero lo que resulta indudable es que el cine ayuda a la difusión y recuperación de escritores, y en este sentido puede contribuir en gran medida a la mitificación. Puede contribuir, por supuesto, lo cual no equivale a decir que siempre ocurra eso. Ahora bien, sí es cierto que la mitificación de un objeto artístico, o su consolidación dentro del imaginario cultural colectivo, resulta más probable cuanto más conocido y difundido ha sido dicho objeto. Y, en este sentido, medios como el cine ayudan, y mucho, a la mitificación.

Con esta mención al cine, damos por terminado por el momento nuestro recorrido por el primero de los arquetipos que proponemos aquí, aquel que se relaciona con el malditismo femenino y que hemos colocado bajo la advocación de Antígona.

Como hemos indicado ya varias veces, volveremos a hablar de este arquetipo en el último apartado de este capítulo, cuando nos ocupemos del mito artístico surgido a partir de la obra y la vida de Sylvia Plath. Asimismo, también nos referiremos a ello de nuevo al final del presente apartado, cuando hagamos una recopilación y valoración conjunta de todos los arquetipos aquí propuestos.

4.1.2. La feminidad literaria.

Si, para llegar a este arquetipo relacionado con el malditismo femenino partíamos de una escena de la película *La flor de mi secreto*, para emprender nuestra explicación acerca de lo que llamaremos feminidad literaria, y los arquetipos que surgen de ahí, vamos a volver por unos instantes a esa misma escena.

Recordemos brevemente esta secuencia. Leo Macías, que escribe novelas sentimentales bajo el pseudónimo Amanda Gris, ha ido a la redacción de un importante diario madrileño ante la posibilidad de poder colaborar en suplemento cultural. El responsable de éste, Ángel, la lleva a su despacho, y durante unos instantes conversan sobre las posibles condiciones y sobre literatura. Cuando Leo confiesa que le gustan las escritoras “aventureras, suicidas y dementes”, Ángel responde que a él también le “interesa la literatura femenina”, y acto seguido le pregunta su opinión sobre Amanda Gris. Leo, visiblemente contrariada, contesta con otra pregunta (“¿Cómo sabe que es una mujer?”) que refuerza con dos argumentos de peso (“Nadie ha visto una foto suya, nadie sabe quién es”). Ante ello, Ángel, aunque en un principio reconoce que Leo tiene razón, replica que “el género que escribe es típicamente femenino, va desde Barbara Cartland al culebrón venezolano”. Esta respuesta pone de manifiesto un interesante (y polémico) problema: ¿hay algo *típicamente femenino* en la literatura, un tipo de literatura que, por sus características, pueda ser tildada de *femenina*? En *La flor de mi secreto*, este problema conlleva sugerentes ramificaciones. Por ejemplo, cuando Leo pregunta “¿Cómo sabe que es una mujer?”, nos remite a la tradición de la escritora que esconde su verdadera personalidad bajo un pseudónimo, un fenómeno muy importante en el siglo XIX (recuérdese a George Eliot, las hermanas Brontë, George Sand, Víctor

Catalá o Fernán Caballero). En este caso, no es un nombre de varón, pero, aun así, la idea que subyace a todo esto es que la escritura de novela rosa no es considerada una actividad demasiado adecuada para la esposa de un alto cargo de la OTAN, como no lo era la escritura en el siglo XIX para las mujeres. Al mismo tiempo, esta escena sugiere otro problema también bastante debatido en los últimos tiempos: si un texto no está firmado, si no sabemos quién es su autor o a qué sexo pertenece, ¿es posible saber si se trata de un hombre o de una mujer por las marcas que hay en el propio texto?⁵⁷⁶. Según la reacción de Ángel en *La flor de mis secreto*, así es, al menos en lo que respecta a un género determinado, la novela rosa. Ahora bien, el problema se puede extender a otros ámbitos, no sólo a este tipo de novelas o a los géneros literarios. Es posible, a nuestro juicio, ver si hay una serie de características que son consideradas típicamente femeninas. Así, a lo que es considerado como típicamente femenino en literatura vamos a llamarlo aquí *feminidad literaria*. Y las siguientes páginas estarán consagradas a definir ese concepto y a proponer los arquetipos y mitos artísticos que surgen del mismo.

¿Qué es la feminidad literaria? El problema de usar términos como éste es que se prestan a la confusión, y más aún dentro de un ámbito tan sobrecargado de nombres y teorías como es el de la reflexión sobre las mujeres y la literatura. Al hablar de feminidad literaria no aludimos a la literatura (llamada) femenina, o de mujeres o para mujeres, o a las características propias y esenciales de la literatura escrita por mujeres.

La feminidad literaria no es una cuestión de esencia sino de juicios repetidos que acaban por imponerse y de deformaciones y mitificaciones diversas. Es decir, que hablar de feminidad literaria no significa hablar de *lo que es propio y característico de la literatura escrita por mujeres* y sí de *lo que es con frecuencia visto como propio y característico de la literatura escrita por mujeres*. Y significa también reconocer que existen bastantes prejuicios e imágenes consolidadas acerca de la literatura escrita por mujeres, que confieren a ésta algunos rasgos concretos. Y con prejuicios no nos referimos sólo a juicios peyorativos, sino más bien a juicios

⁵⁷⁶ Hace unos años, el suplemento cultural del periódico *El país* propuso un curioso juego: publicó cuatro relatos breves sin firmar y animó a los lectores a que enviaran cartas diciendo si dichos textos eran obra de un hombre y de una mujer y porqué. Hay que decir que no hubo gran acuerdo al respecto, ya que cada cuento recibió un número parecido de cartas que le otorgaban autoría masculina y femenina (*Babelia*, 23-X-1993, págs. 4-5; y 11-XII-1993, págs. 4-5).

preconcebidos. Así, pues, esos juicios previos que atribuyen a la literatura escrita por mujeres unas características propias construyen lo que denominamos feminidad literaria.

No es éste, desde luego, un término que surja de la nada. En el origen de este término están dos palabras muy relacionadas entre sí pero usadas en contextos distintos: la *feminidad* y el *género*.

Por feminidad suele entenderse “lo que es propio y característico de la mujer” (según el *Diccionario de la Real Academia Española*), pero esta misma definición nos revela las primeras dificultades. Cuando se dice, por ejemplo, que una mujer es muy femenina, ¿a qué aspectos de la misma se hace alusión? No creemos que a lo biológico o lo sexual, porque este dominio no admite un ponderativo como *muy*: en este ámbito, o se es hombre (porque se tengan los órganos sexuales y las capacidades reproductoras propias de un hombre) o se es mujer (porque se tengan los órganos sexuales y las capacidades reproductoras propias de una mujer), y no hay estados intermedios. Por eso es necesario buscar para expresiones como ser muy femenina y ser muy masculino (o ser muy hombre y muy mujer) otro origen que no sea el de la biología o la sexualidad. Enseguida aparecen como fuentes de explicación las causas culturales y sociales, y puede que en ellas se hallen algunas soluciones posibles, aunque no eliminen otros problemas. Valiéndose de una explicación social o cultural, ¿qué significa decir que una mujer es muy femenina? En rigor, que cumple con lo que se considera propio de la mujer. Hasta aquí, parece todo claro. Pero hacer una afirmación como ésta o responder así a una pregunta implica que otros muchos interrogantes salgan al paso. Decir que algo se considera propio de la mujer nos obliga a desviarnos, de momento, por una ruta que al menos esclarezca un poco eso que es visto como propio o específico de la mujer. Y más que intentar definir esencias, trataremos de analizar algunas expresiones frecuentes que tienen que ver con *lo femenino*.

Imagínese por un instante a una mujer a la que suele aplicarse el calificativo de “muy femenina”. Normalmente, se piensa en una mujer delicada, discreta, elegante, que se comporta sin brusquedad ni rudezas, que se arregla, se pinta y va a la moda, que se viste sin esconder los atributos femeninos de su cuerpo y parece sentirse cómoda con todo ello. Su imagen opuesta sería la de *marimacho* más que la de andrógina (porque en esta última es frecuente encontrar un componente de sofisticación y atildamiento). Este uso del calificativo “muy femenina” aplicado a esta clase de mujer es bastante común, y es utilizado también en diversos contextos y disciplinas varias. Al orden corintio se le consideraba el más femenino de los griegos por su gracilidad y ligereza, en contraposición a la robustez del dórico, visto como masculino. Cada cierto tiempo, cuando llegan las grandes citas de la moda y los desfiles de los diseñadores más importantes, la prensa especializada comenta que vuelve la mujer “muy femenina” o “muy mujer”, lo cual se traduce, encima de la pasarela, en escotes, tacones, minifaldas, ropa ajustada. Es decir, todo lo que no esconde los atributos físicos propios de la mujer, y lo que potencia una serie de prendas vistas culturalmente como femeninas.

Parecen existir, por tanto, unos atributos que conforman la iconografía de lo femenino y la feminidad, al igual que también lo masculino y la masculinidad. Afectan a la manera de vestirse, de hablar, de gesticular, a los gustos. Es, sobre todo, una cuestión de imagen; o de significantes, significados y deformaciones, si seguimos las ideas de Roland Barthes sobre el mito contemporáneo. Sin embargo, hay también funciones y papeles que, sin ser de origen biológico y sin afectar sólo a la imagen, se han atribuido tradicionalmente a las mujeres hasta ser consideradas como propios de ellas; es por esto por lo que el pensamiento feminista ha propuesto el concepto de *género*. Un concepto liberador para la mujer y un avance respecto del feminismo de la igualdad, que permitió, en palabras de M^a Dolores Rivera Garretas, deshacer un “entramado social densísimo tejido en torno al cuerpo de la mujer”⁵⁷⁷.

El género, construido socialmente, está constituido por una serie de patrones de comportamiento que una cultura determinada atribuye a cada uno de los sexos. Aceptar la existencia del género implica, pues, discutir la supuesta base biológica de los comportamientos femeninos y masculinos y aceptar que lo que se suele entender por femenino y masculino no son conjuntos de datos anatómicos, sino construcciones sociales y culturales cambiantes, a pesar de su relativa continuidad. Por lo tanto, el concepto de género supone ya dar una respuesta a la desigualdad, porque sirve para explicar, por ejemplo, la desigual repartición de trabajo que denunciaba el materialismo histórico o el hecho de que se considere la maternidad y el hogar como funciones propias de la mujer. El género, entendido desde este punto de vista, es un término que cuenta con una larga tradición teórica y cierta aceptación desde la década de 1970 en el pensamiento feminista, mientras que la palabra feminidad, por su parte, parece restringida al habla corriente y ha sido desterrada del feminismo. Pero son términos paralelos y muy próximos, como resulta evidente, y aquí podríamos valernos de cualquiera de los dos.

La elección *feminidad* y no *género* para denominar el problema de lo que se considera típicamente femenino en literatura responde a diversos motivos. El primero de ellos es que existe cierto riesgo de confusión al hablar *género literario*, que desaparece, en cambio, si hablamos de *feminidad literaria*. En cierto modo, el contexto resuelve la posible ambigüedad, pero, de todas maneras, nos parece menos arriesgado usar feminidad literaria. Recurriendo a este término, no sólo la confusión se diluye, sino que además se entiende mejor lo que pretendemos decir, ya que es la idea de la feminidad (y todo lo que sugiere en un lenguaje cotidiano y no viciado por la teoría) lo que queremos destacar. También hemos de reconocer que la expresividad de la palabra feminidad radica tanto en su frecuencia oral como en que hace mención sobre todo a la imagen de la mujer, y eso resulta particularmente atractivo cuando se habla de lo imaginario, ya sea artístico o no.

⁵⁷⁷ RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, cit., pág.152.

Así, de la misma manera que la feminidad presupone que hay una idea de lo que es femenino y de lo que no (o de lo que es más femenino y de lo que lo es menos), la feminidad literaria nos traslada, en la literatura, a lo que se considera propio y característico de la literatura escrita por mujeres. Y lo que nos proponemos comprobar en estas páginas es si, al igual que hay ciertos atributos y comportamientos que son considerados más femeninos que otros en la vida cotidiana, existen a su vez algunos rasgos literarios que se ven como específicos o característicos de las mujeres escritoras. Con esto no deseamos proclamar la existencia de unas literaturas más femeninas que otras, y sí que hay unas literaturas *vistas o consideradas como* más femeninas que otras, y que ello alimenta sin duda el imaginario cultural. En consecuencia, intentaremos dilucidar cómo contribuye esta circunstancia al nacimiento de mitos y arquetipos artísticos, cómo se produce la simplificación o deformación que conduce a ellos y cómo influye todo esto en la imagen de las escritoras. En definitiva, cuáles son los mitos y arquetipos artísticos que surgen alrededor de la feminidad literaria.

Pero los prejuicios y las imágenes que jalonan la feminidad literaria deben descansar sobre algún soporte. Es decir, si aceptamos que existe una idea de la feminidad literaria paralela a la de feminidad, debe constatarse que, de igual modo que hay unos atributos iconográficos que componen la imagen de lo visto como femenino en el vestir y el comportarse, existen rasgos que se ven como específicos de la literatura escrita por mujeres. Llegados a este punto, el reto que nos asalta puede cifrarse en la siguiente pregunta: ¿qué es lo que suele considerarse como específicamente femenino en la literatura escrita por mujeres? Y esta pregunta conlleva asimismo otra de igual importancia: ¿a qué fuentes debemos acudir para hallar las características de la *feminidad literaria*?

Antes de hablar de las fuentes, vamos a aclarar que, según nuestro punto de vista, la feminidad literaria no es un concepto monolítico o unívoco; antes al contrario, se manifiesta a través de varias facetas, y cambia según el tiempo y las fuentes en que rastree. No es lo mismo las ideas que hoy en día se tienen de lo típicamente femenino en literatura que las que circulaban en el siglo XIX, por ejemplo. Y no dicen lo mismo sobre la feminidad literaria la crítica feminista, que aboga por la existencia de una literatura femenina, que aquellos que no reconocen la huella de lo femenino en los textos escritos por mujeres. Estas distinciones nos llevan a proponer dos ámbitos diferentes en que la idea de la feminidad literaria se manifiesta y puede ser rastreada.

De un lado, está la concepción que denominaremos *tradicional* o *histórica* de la feminidad literaria, que es, como indica la propia denominación, la más antigua de las dos que barajaremos. Esta feminidad literaria tradicional se manifiesta en dos ámbitos diferentes: el que revelaba la escena comentada de *La flor de mi secreto*, es decir, la novela rosa; y el estudiado en el apartado 3.1, esto es, todas aquellas ideas que allí expusimos acerca de la sensibilidad femenina y cómo ésta se manifestaba en su escritura. Ambas tienen en común, eso sí, el

relacionar a la mujer con el sentimiento, la ternura y, a veces, el sentimentalismo, tendencia ésta que es una constante desde entonces (y aún antes) y que creemos no ha sido superada del todo.

De otro lado, hay una concepción *contemporánea* de la feminidad literaria, que llamamos así porque es muy reciente. Apenas tiene unos treinta o cuarenta años, ya que es el resultado de la mayor incorporación de la mujer al mundo literario y, sobre todo, de la aparición y la influencia de la crítica feminista. Se trata, por tanto, de una idea muy reciente, a diferencia de la anterior, y aparece bajo dos signos muy distintos. El primero es el que enlaza propiamente con la crítica feminista, orientación que se ha esforzado, como ya hemos comentado en innumerables ocasiones, en destacar lo específico de la literatura escrita por mujeres; es de esta búsqueda de la diferencia de donde surge su concepción de la feminidad literaria, que es positiva y no peyorativa, a diferencia de la idea tradicional. El segundo, aunque también surgido en los últimos tiempos y sobre todo como consecuencia de la mayor presencia de escritoras, es más difícil de localizar y menos claro en sus puntos principales. Se diferencia de la crítica feminista en que suele censurar y atacar la idea de la existencia de una literatura femenina, y, por tanto, la feminidad literaria, y puede hallarse fundamentalmente en reseñas hechas a libros recientes escritos por mujeres.

No obstante, la distinción entre estas dos concepciones de la feminidad literaria contemporánea no implica grandes diferencias a la hora de destacar lo que se considera típicamente femenino en literatura. Con frecuencia, ambas señalan los mismos rasgos como propios de la literatura escrita por mujeres. Lo que ocurre es que donde la crítica feminista ve algo positivo o, cuando menos, normal, la otra crítica ve algo negativo y censurable. De hecho, muchas veces un mismo rasgo es visto como bueno o malo según se mire desde un lado u otro. Así, pues, la distinción entre estos dos ámbitos dentro de la feminidad literaria contemporánea es más una cuestión de punto de vista que de contenido o definiciones.

De esta manera, partimos de dos ámbitos para hablar de la feminidad literaria (el tradicional y el contemporáneo), divididos a su vez en dos facetas diferentes cada uno. Sin embargo, en las páginas siguientes nos vamos a centrar en lo que hemos llamado feminidad literaria contemporánea, y ello por varios motivos. No es que la feminidad literaria tradicional no sea un ámbito interesante para la definición de arquetipos artísticos y la creación de mitos. Lo es, y mucho, en tanto que muchas de esas ideas sobre la literatura escrita por mujeres siguen vivas hoy. Y, de hecho, le dedicamos por esa razón un apartado del tercer capítulo del presente trabajo. Pero, en parte porque ya expusimos en dicho apartado los rasgos más significativos que distinguen la feminidad literaria tradicional en el siglo XIX; y en parte porque los arquetipos y mitos que deseamos definir y analizar aquí corresponden a una etapa más reciente, hemos decidido pasar más deprisa por la feminidad literaria tradicional y centrarnos más en la contemporánea. Asimismo, dentro de esta última, cuando hablemos de la influencia de la crítica feminista, también remitiremos a los apartados del capítulo en que hablamos de ella. Sí nos

detendremos más en la definición de la feminidad literaria contemporánea de signo negativo, ya que es un ámbito de mayor interés para nuestro trabajo y menos estudiado.

Ante todo, hay que aclarar que, pese a optar por la opción que acabamos de exponer, somos conscientes de que la consideración de cierta clase de rasgos literarios como típica (y peyorativamente) femeninos no es exclusiva de nuestra época, que ha heredado buena parte de prejuicios de las anteriores. Sin embargo, sí es ahora cuando existe una contrarréplica de peso, creadora a su vez de ciertas ideas y ciertos mitos que se van poco a poco consolidando. Esa dialéctica ha creado muchas figuras míticas interesantes y, en ocasiones, algunas coincidencias muy sugerentes, que intentaremos mostrar en breve.

Al intentar pensar en lo que se considera tradicional y peyorativamente femenino en literatura, hay varias imágenes que acuden de inmediato a la mente. Algunas –como la poetisa del XIX, relacionada con la bachillera, la marisabidilla y la sabihonda⁵⁷⁸ – son muy antiguas, otras un poco más cercanas – la escritora de novela rosa – y, en fin, hay algunas muy recientes (esas autoras que escriben de, para y sobre mujeres y que tan mala prensa suelen tener). Estos tres arquetipos literarios están más cercanos de lo que puede parecer en un principio. Los tres abundan, a su manera, en una idea bastante extendida sobre lo femenino: aquella que relaciona a la mujer con lo sentimental más que con lo racional, con el corazón más que con la cabeza, con lo delicado, lo íntimo, lo cerrado, la voz baja, el tono menor, la discreción. Una suerte, pues, de prolongación literaria de lo que se considera propio de la feminidad, de lo femenino tal y como lo hemos explicado ya. Esta idea de la feminidad literaria restrictiva y negativa se extendió cuando hubo un número significativo de mujeres que empezaron no a escribir (pues eso no es posible controlarlo: a saber cuántas Emily Dickinsons se han quedado en el fondo de armarios que nadie se molestó en revisar), sino a publicar. Esto no sucedió hasta el siglo XIX y, aunque para ilustrarlo se suele citar a la tradición anglosajona, que dio a la historia literaria nombres femeninos de lustre en aquella época, en España sucedió otro tanto, aunque sobre todo en la lírica. Es a partir de entonces cuando las mujeres que destacan en las letras no son principalmente monjas o aristócratas; cuando su número crece de forma muy significativa y se establece entre ellas, sobre todo entre las poetisas de la primera generación del XIX, un sentimiento de hermandad y de grupo que está fomentado tanto desde su conciencia

⁵⁷⁸ Para una visión completa de estos estereotipos se pueden consultar las siguientes fuentes, ya citadas en el apartado 3.1: DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura en el XIX español*; JIMÉNEZ MORALES, M^a Luz, “*Marisabidillas y literatas del XIX español: jalones literarios en la lucha por la emancipación femenina*”, en RAMOS PALOMO, Dolores (ed.), *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*; MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*.

interior como desde fuera, debido a los juicios y opiniones que sobre ellas circulaban. Y es también en ese momento cuando el auge de la prensa y la creación de revistas femeninas, a veces de vida efímera, favorece la publicación y difusión de sus escritos. Pero, fundamentalmente, esta nueva situación, que se da sobre todo a partir de 1840, tiene que ver con la influencia del liberalismo y el Romanticismo, como muy bien ha señalado Susan Kirkpatrick⁵⁷⁹ y como ya expusimos en su momento. Recordemos que el Romanticismo favorecía la creación femenina, ya que si cantar era cosa tan natural para el – o la – poeta como el trinar de los pájaros, no hacía falta una gran formación para escribir versos, y cualquiera podía tener la esperanza de verlos apreciados como expresiones de sentimientos espontáneos. Esto podía legitimar la producción poética de las mujeres, pero, al mismo tiempo, no deja de ser también verdad que en el siglo XIX parecía estar muy claro lo que era la poesía de las poetisas, como se ve en los versos de Rosalía de Castro que ya citamos (“Daquelas que cantan as pombas e as flores / todos din que teñen alma de muller./ Pois eu que n’as canto, Virxe de la Paloma, / ¡ai!¿de qué a teréi?”⁵⁸⁰).

El canto a las pequeñas cosas de la naturaleza, como las flores, las mariposas o los pájaros es un tema principal en las poetisas decimonónicas españolas, como queda de manifiesto al leer sus composiciones líricas y como han demostrado Kirkpatrick y Marina Mayoral en sus estudios consagrados al tema. Al lado de estos motivos recurrentes, hay un tipo de poema que se aparece en muchas de las escritoras de entonces y que Kirkpatrick llama autobiografía poética. En él la autora intenta justificar su vocación presentando su inclinación hacia la escritura como algo inevitable, sin duda porque sabía que dicha inclinación no contaba con el beneplácito total de la sociedad. Asimismo, otra composición poética típica de entonces, y muy bien estudiada por Mayoral, es la que expresa la solidaridad entre las poetisas. Ambas, la autobiografía poética y la epístola lírica solidaria, serán manifestaciones que encontrarán cierta prolongación a partir de la aparición de la crítica feminista, como indicaremos más adelante.

Si este arquetipo de la poetisa que canta a los árboles, los pájaros y las flores es antiguo, también lo es, aunque menos, el de la escritora de novela rosa, que parece más propio del siglo pasado. Ya a finales del XIX y principios del XX había una cantidad considerable de autoras que se dedicaban a la novela por entregas y al folletín, pero es en la segunda mitad del siglo XX

⁵⁷⁹ KIRKPATRICK, Susan, “Introducción”, en *Antología de poética de escritoras españolas*, cit.; KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas*, cit.

⁵⁸⁰ DE CASTRO, Rosalía, *Follas novas*, en *Poesía*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1980.

cuando se erigen como reinas del género dos prolijas escritoras que se convertirán en dos de los autores más leídos de nuestro tiempo: Corín Tellado y Danielle Steele. El hecho de que los más exitosos cultivadores del género sean mujeres y de que también lo sea presumiblemente la mayoría de sus lectores, ha provocado que el calificativo de *femenino* haya ido pegado a este género, considerado casi siempre subliteratura. Es lo que se ve, por ejemplo, en *La flor de mi secreto*. Aunque también es cierto que esto está empezando a cambiar, como lo prueban los reconocimientos de que ha sido objeto Corín Tellado (ensalzada por grandes escritores como Vargas Llosa o Cabrera Infante) o la creciente aceptación de los cultivadores y cultivadoras de un género también algo denostado y popular como la novela negra.

Estas dos figuras, la de la poetisa romántica y la de la escritora de novela rosa, son las principales manifestaciones de la feminidad literaria tradicional, de la que no nos vamos a ocupar más por el momento.

Pasemos ya a hablar de la feminidad literaria contemporánea, que es el ámbito en que nos moveremos para proponer arquetipos y mitos artísticos. Decíamos más atrás que había a este respecto dos facetas distintas, una, relacionada sobre todo con la crítica feminista, que valoraba y ensalzaba la feminidad, y otra de signo contrario, que puede hallarse en medios diversos, pero principalmente en reseñas y artículos de suplementos culturales y revistas especializadas. Son éstos medios muy importantes a la hora de rastrear los arquetipos y mitos artísticos que habitan el imaginario cultural de una determinada época o lugar, y de ellos nos serviremos con frecuencia aquí. A definir esta segunda faceta de la feminidad literaria contemporánea, la que se caracteriza por una valoración negativa de lo que se considera femenino en literatura, nos vamos a dedicar a continuación, y dejaremos para más adelante la que se desprende de la crítica feminista. Una vez realizados estos dos repastos, confrontaremos ambos dominios y nos ocuparemos ya de definir y de proponer los arquetipos y los mitos artísticos que pueden englobarse dentro del dominio de la feminidad literaria.

Existe un ámbito sobre el que ha recaído la etiqueta negativa de lo femenino, un dominio muy interesante por cuanto no pertenece al pasado ni se mantiene dentro de los límites de la subliteratura, como sucedía con los arquetipos de la poetisa y de la escritora rosa, respectivamente. Se trata, en principio, de una literatura escrita en su mayoría por mujeres, que versa con frecuencia sobre las mujeres (pues las tiene como protagonistas y plasma sus inquietudes, sus anhelos, su intimidad) y que, por todo ello, suele ser calificada por los críticos de los suplementos culturales y las revistas especializadas, de *femenina*, adjetivo que encierra ciertos tintes negativos, debido, según parece, a que se trata de una literatura reductora, ombliguista y programática, que aprovecha el filón de una mayoría de lectoras. Una clase de

literatura que, tal y como acabamos de decir, está en principio escrita por mujeres, pero no siempre. De hecho, hay varios escritores que suelen verse como escritores “de, sobre y para mujeres”, y para justificarlo se aduce que saben describir muy bien la psicología femenina, lo cual no deja de ser un argumento un tanto vago, pues también Flaubert, Galdós, Clarín y muchos otros lograron describir muy bien *una* o *varias* psicologías femeninas. Y, además, ¿es que existe *la* psicología femenina, una única que algunos escritores saben retratar y otros no? No lo creemos así y, en todo caso, el oficio de escribir consiste en fabular, así que no debería sorprendernos el que un escritor o una escritora sepa dibujar con trazos exactos la manera de pensar y de sentir del otro sexo.

Al margen de esta cuestión, es cierto que, con cierta frecuencia, se acusa a algunas escritoras de caer en una tierra de nadie llena de grandes peligros en que la calidad literaria desaparece de repente. Es una tierra a la que se llama *literatura femenina* y en la que, según los acusadores, a veces se pierden también escritoras de calidad. El problema está en que, cuando se critica la obra de una mujer por incurrir en dicho terreno, no se define qué se entiende por literatura femenina, y con ello la confusión no hace sino crecer y crecer. Todos parecemos tener una idea vaga de a que se refieren los se valen de dicho calificativo, pero las opciones son demasiado variadas como para tratarse de una realidad bien definida. ¿Sería una especie de réplica de *El diario de Bridget Jones*? ¿Una novela intimista, lírica, con protagonistas femeninas y un fuerte grado de introspección? ¿Una obra de gran carga autobiográfica, que habla del autodescubrimiento y de una crisis de identidad? Un poco de todo esto parece haber, pero este cajón de sastre no esclarece demasiado las cosas.

Ahora bien, existe otro fenómeno paralelo que es el del tipo de lector al que se supone va dirigida esta literatura, y aquí ya entramos en otro terreno tan misterioso o más que el anterior. Si las características mencionadas en el párrafo anterior aludían a la existencia de una literatura *sobre* mujeres (y con frecuencia *de* mujeres), este nuevo problema se refiere a la posible existencia de una literatura *para* mujeres. ¿Hay en verdad libros cuyo lector modelo o pretendido es la mujer o, complicando más el asunto, un determinado tipo de mujer? Muchos son los que afirman que así es, y entre ellos hay dos frentes bien distintos. De un lado están las escritoras, que en entrevistas y declaraciones señalan que la gran mayoría de quienes se les acercan en las ferias para que les sea dedicado su libro es de sexo femenino. De otro lado, algunos críticos que, al tiempo que sancionan la existencia de una literatura de mujeres (en sus temas, y también en su autoría) le ponen también el calificativo de “para mujeres”. Laura Freixas es quien con más ardor y detalle ha denunciado esta tendencia, como queda de relieve en las siguiente palabras:

“(...) la crítica periodística tampoco reflexiona con luz y taquígrafos sobre el posible carácter femenino de una obra, pero sí alude a ello como de

paso, no para explicar sino para juzgar, introduciendo juicios de valor so capa de juicios de hecho (...). Lo que hacen muchos críticos (...) es establecer una sintonía entre *femenino* y *malo* (...)"⁵⁸¹.

Aunque la misma Freixas aclara poco después, y en otros lugares, que no es una tendencia que afecte a la mayoría de la crítica periodística española en la actualidad, sí afirma que “no se puede negar que ciertas ideas misóginas circulan” en ese ámbito⁵⁸². Tomando como punto de partida para su argumentación diversas reseñas aparecidas en suplementos culturales y revistas literarias en los últimos diez años, Freixas se afana en demostrar que esta misoginia literaria existe y realiza un esfuerzo de sistematización.

Son dos los lugares donde esta escritora expone sus conclusiones sobre la mala prensa que tienen las mujeres escritoras y lo femenino en la crítica periodística española reciente: el ya citado libro *Literatura y mujeres* y el (más completo) artículo “Lo femenino’ en la crítica literaria española”, incluido en un cuaderno especial de la revista *Letra Internacional* titulado *Escritoras y mercado literario*. Las conclusiones a las que llega en ambos textos son muy similares, aunque en el segundo, quizás por ser posterior, se observa un mayor grado de elaboración y sistematización. El método es el mismo, y consiste en comparar reseñas y ver cuáles son las críticas recurrentes en ellas.

En *Literatura y mujeres*, Freixas resume las ideas misóginas acerca de la literatura escrita por mujeres en cuatro frentes principales: la confusión o identificación sin más de la literatura de, sobre y para mujeres, sin hacer matizaciones al respecto; la atribución del carácter femenino de una obra a “turbias maquinaciones mercantiles”, y no a una preferencia del autor o autora por unos temas, un estilo o una ideología; la asunción de que lo femenino en literatura (o la literatura de, sobre o para mujeres) es un síntoma de baja calidad; y, por último, una tendencia que consiste en destacar la calidad de algunas escritoras como excepción dentro de su sexo y, paralelamente, en vilipendiar a otras arguyendo que sus defectos son característicos de lo femenino en literatura⁵⁸³.

Para justificar la existencia de estas ideas en la crítica literaria española reciente, Freixas cita un buen número de reseñas publicadas en diversos medios a lo largo de los últimos diez años aproximadamente. Algunas de ellas son muy ilustrativas de las ideas que pretende denunciar y sacar a la luz, aunque, claro está sacadas de contexto siempre es peligroso tomarlas tal y como son. Afirmaciones como “su prosa bordea siempre la línea semiborrada que separa la buena literatura de *lo que suele llamarse* “literatura de mujeres” o “existe un tipo de novela, *normalmente escrita por mujeres*, que habla de sentimientos a flor de piel y vive en los espacios

⁵⁸¹ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., págs. 67-68.

⁵⁸² *Ibíd.*, pág. 70.

⁵⁸³ *Ibíd.*, págs. 70-74.

donde las emociones constituyen el único eje en que se sustenta la narración”⁵⁸⁴ ejemplifican muy bien lo que Freixas desea denunciar, al tiempo que muestran lo difuso que puede ser este asunto y la poca definición de las ideas al respecto (lo decimos por el uso de fórmulas tan vagas como “lo que suele llamarse” o “normalmente”, muy poco aclaratorias).

Aun mostrando ideas muy similares y usando el mismo método, las conclusiones que Laura Freixas expone sobre este tema en el artículo “Lo femenino’ en la crítica literaria española” presentan mayor interés. En él afirma que el calificativo “femenino”, según lo utilizan los críticos de los suplementos y las revistas de literatura, es sinónimo de: feminista o políticamente correcto; intimista; comercial; y particular (no universal)⁵⁸⁵. Tras proponer estas cuatro categorías, cada una de las cuales está argumentada con un mínimo de dos ejemplos, Freixas llega a la conclusión de que su más obvio denominador común es “que todas ellas implican un juicio de valor negativo”⁵⁸⁶. Y eso, continúa, equivale a decir que “femenino” es sinónimo de “malo”. Acto seguido, la autora emprende una réplica a todas estas posturas entresacadas de los ejemplos citados, y aduce, con toda razón, que el feminismo de un texto (o cualquier ideología) no es un argumento suficiente como para condenar una obra; o que el intimismo por sí mismo no es sinónimo de mala calidad, ya que intimistas son al fin y al cabo las novelas de Clarice Lispector, Marcel Proust o Virginia Woolf. También comenta la acusada antítesis entre valor literario y atractivo comercial, una antítesis que no es nueva pero que parece haber adquirido nuevo vigor con este debate sobre lo femenino en la literatura y el sexo de los lectores. Los fragmentos de reseñas de que se vale Freixas – algunos de ellos ya usados en *Literatura y mujeres* – ilustran muy bien estas ideas de la autora sobre el significado de “lo femenino” en la crítica literaria española reciente. Vamos a reproducir partes de algunos de ellos, aquellos que nos parecen los más ilustrativos y los más útiles para nuestra exposición posterior, si bien el tono y las ideas de la mayoría no difieren en demasía de los incluidos en *Literatura y mujeres*. Comencemos por el siguiente, que ejemplifica, para Freixas, el denuedo de una obra sólo atendiendo a su carácter feminista:

“*El río Sabbathday* es una novela de mujeres, un novela femenina, una novela feminista incluso. La propia militancia en movimientos feministas es uno de los asuntos a que se hace frecuente alusión a lo largo del libro (...). ¿Es el feminismo un valor literario? Evidentemente, no. Por muy justa y ética que se la causa que un escritor decida abrazar o defender, la calidad literaria no tiene nada que ver con ella, y en el caso que nos ocupa el mayor

⁵⁸⁴ *Ibid.*, págs. 68 y 69; las cursivas son nuestras.

⁵⁸⁵ FREIXAS, Laura, “Lo femenino’ en la crítica literaria española”, en *Letra internacional*, 73, invierno de 2001, págs. 41-49; págs. 41-43.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, pág. 43.

peligro que corre Korelizt, procede precisamente de una concepción más bien chata y poco elástica del ideario feminista. ¿Cómo explicar, si no, el tufillo inequívocamente maniqueo que desprende la historia (...)?”⁵⁸⁷.

En cierto modo, esta reseña desmiente lo alegado por Freixas a propósito del rechazo, por parte de los críticos, a un libro por su feminismo, y a propósito de la identificación entre femenino y feminista con tintes negativos. Martínez de Pisón no censura la novela porque sea femenina o feminista o de mujeres, sino porque es maniquea, y porque la justicia social no tiene que ver con la calidad literaria. No creemos, pues, que sea éste el mejor ejemplo para justificar o explicar lo que Freixas intenta demostrar sobre la equivalencia entre femenino y feminista. Otros ejemplos, en cambio, sí resultan más significativos. Es el caso de los dos fragmentos usados para ilustrar la idea de “femenino=intimista”. En uno de ellos se lee que una novela “se aparta de ese intimismo y esa introspección *habituales* en la *abundante* literatura femenina”, y en otro que las protagonistas de la trama “se lastran de *eso que se denominaba en otro tiempo ‘sensibilidad femenina’*”⁵⁸⁸. Además de las palabras en sí, deseamos destacar aquí una vez más cómo se usan términos aproximados para hablar de la literatura escrita por mujeres.

Al margen de las reseñas citadas por Laura Freixas en las fuentes comentadas, lo cierto es que es posible hallar otras en las que se muestra una concepción parecida de lo femenino en la literatura o de la literatura femenina entendida como algo negativo, de menor valor. Veamos algunos casos, comenzando por la siguiente (y muy ilustrativa, a nuestro juicio) cita:

“Si la literatura femenina de la que tantas veces se habla responde a una realidad, probablemente las novelas de Adelaida García Morales se ajusten con exactitud al modelo que en esos textos se propone. Relaciones de procesos íntimos narrados en una primera persona dubitativa, siempre en busca de una ansiada identidad más llevadera, pocas referencias a la realidad histórica y una preferencia por el relato de unos mundos privados femeninos a los cuales los hombres tienen limitado acceso (...)”⁵⁸⁹.

Hay en este párrafo una definición bastante clara de lo que se considera literatura femenina, que merece la pena comparar con la siguiente cita:

⁵⁸⁷ MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, “Falsa culpable”, reseña de *El río Sabbathday*, de Jean Hanff Korelizt, *ABC cultural*, 10-VI-2000, pág. 13.

⁵⁸⁸ FREIXAS, Laura, “Lo femenino’ en la crítica literaria española”, cit., pág. 42; las cursivas son nuestras.

⁵⁸⁹ SATORRAS, Lluís, “Mujeres Atormentadas” (reseña de *El testimonio de Regina y Una historia perversa*, de Adelaida García Morales), *Babelia*, 17-III-2001, pág. 10.

“A nadie le gustan las etiquetas (...). No obstante, son inevitables, y si hay alguien que no está seguro de que la ‘literatura femenina’ existe, sólo tiene que leer esta nueva entrega de relatos de Soledad Puértolas para salir de dudas. Es literatura de mujeres destinada de manera muy natural a las lectoras, que parecen ser ahora más numerosas que los lectores. No hay nada malo en ello: todo autor escribe para construirse un mundo más a su medida (...). El tono general es de melancolía, de luces tenues, de ambientes de silencio (...). Las voces narradoras son siempre femeninas, aunque en algún cuento se dé la voz a un hombre; da igual, ellos suelen pensar en un lenguaje que es el que las mujeres esperan que empleen (...)”⁵⁹⁰.

Se observa cierta coincidencia entre ambas reseñas a la hora de afirmar que existe una literatura femenina reconocible como tal. Si bien la primera de ellas es más explícita en cuanto a la enumeración de características, la segunda nos introduce en otro problema importante en este ámbito, que no se le había pasado por alto a Freixas: el de las lectoras, supuesta mayoría dentro del público y, por tanto, blanco de operaciones comerciales. En dicho problema incide otra reseña consagrada a una novela premiada recientemente:

“*Lo que está en mi corazón* es una novela de consumo tejida con los mimbres de lo previsible (...); aunque siempre descrito desde una exaltación feminista que, sin ser militante ni radical, acaba resultando totalizadora. No se trata ya de la perspectiva femenina de la historia, sino que ésta viene a a demostrar cierta superioridad (...). El libro, de estilo correcto, se mantiene en la línea del *best-seller* hispanoamericano, dirigido a una clase media lectora femenina que parece ya demandar esta clase de producto, cercano al guión cinematográfico para filmes de serie B”⁵⁹¹.

Otra reseña de una novela igualmente premiada hace hincapié en el mismo asunto:

“(...) ya era hora de que el Premio Planeta, atento siempre a los gustos populares (...), tuviera a bien de homenajear sin tapujos a la novela rosa de toda la vida (...); ahora la lectriz (*sic*) u oyente de antaño es una persona

⁵⁹⁰ MARÍN, Juan, “Parece que no pasa Nada” (reseña de *Adiós a las novias*, de Soledad Puértolas), *Babelia*, 29-IV-2000, pág. 8.

⁵⁹¹ MARCO, Joaquín, “*Lo que está en mi corazón*, de Marcela Serrano”, *El cultural*, 28-XI-2001, pág. 14.

‘cultivada’ y seguramente aprecia la poesía de Antonio Gala (...), va al cine en VO y lee novelas ‘para divertirse’. Si hace años la sagacidad de Lara puso de moda en nuestro país la novela histórica y el reportaje periodístico (...), desde hace un lustro más o menos estaba acechando (...) el amplio mercado de la novela femenil que con tanto talento y acierto practican plumas tan exitosas como la del citado vate cordobés y en la que decaen hasta escritores de verdad (veáanse las últimas novelas de Martín Gaité o Almudena Grandes) (...)”⁵⁹².

De nuevo queda de manifiesto aquí la posible relación entre un tipo de literatura (tildada con frecuencia de femenina) y un tipo de público, el de las lectoras. Dentro de poco nos detendremos en este problema, pero antes vamos a poner algunos otros ejemplos que muestran una determinada concepción de lo considerado como típicamente femenino en la literatura. Algunas veces, esta concepción se manifiesta en la sorpresa que produce el que una mujer no opte por una opción estética:

“No es habitual que una escritora de cuarenta años elija imaginar en su primera novela el monólogo de un hombre de setenta y tres; y no lo es porque parece un desperdicio que una mujer no asuma la voz íntima femenina, tan estimada en la literatura de nuestros días (...)”⁵⁹³.

Si la firmante de esta reseña destaca este hecho como algo excepcional, es sin duda porque lo habitual para ella es que una escritora de cuarenta años se estrene en la novelística con una novela sobre la intimidad femenina. Y ello es altamente interesante, porque parece mostrar que hay cierta tendencia a que una mujer hable de una mujer en su debut como novelista. Un sentimiento similar expresa Miguel García-Posada cuando alaba cómo Clara Sánchez, en su novela *Últimas noticias del paraíso*, logra acertar en la creación de un narrador y protagonista masculino, y se sorprende de que aporte “un pequeño disentimiento, o quizás no tan pequeño, a cierta poética ginocéntrica”⁵⁹⁴.

Todas las reseñas citadas refrendan más o menos las tesis de Laura Freixas sobre lo femenino en la crítica literaria española que se realiza en suplementos y revistas. Freixas, que

⁵⁹² GARCÍA GALIANO, Ángel, “Pura vida (subliteratura de diseño)” (reseña de *Pequeñas infamias*, de Carmen Posadas), *Revista de libros*, 24, diciembre de 1998, pág. 46.

⁵⁹³ GAMONEDA LANZA, Amelia, “La voz en fuga” (reseña de *Una desolación* y *Hammerklavier*, de Yasmina Reza), *Revista de Libros*, 65, mayo de 2002, pág. 41.

⁵⁹⁴ GARCÍA-POSADA, Miguel, “Noticias de la felicidad” (reseña de *Últimas noticias del paraíso*, de Clara Sánchez), *Babelia*, 29-IV-2000, pág. 5.

aduce en el artículo citado que su selección es “imparcial” y que las citas por ella elegidas son “representativas”, afirma no haber hallado otras definiciones de lo femenino:

“No he encontrado ejemplos de otras definiciones, que se han dado históricamente, de lo femenino en literatura, interpretándolo en términos de irregular, original o incorrecto; o como literatura espontánea, poco culta, “natural”, y ligada a la oralidad; o – desde una perspectiva ideológica muy otra – lo femenino como transgresor (...)”⁵⁹⁵.

Sí que se encuentran, y esto a Freixas parece habersele pasado por alto, llamadas de atención sobre el intimismo, el protagonismo de mujeres, el feminismo o el punto de vista femenino que no encierran un matiz peyorativo, y con cierta frecuencia además. Veamos algunas muestras. En esta primera se da un mentís a esa supuesta equivalencia, denunciada por Freixas, entre femenino y no universal:

“En todos los cuentos la narración se focaliza en la mujer, en la exploración de instantes y sentimientos de su vivir cotidiano, a través de la voz de la protagonista en primera persona o (...) por medio de un narrador externo en tercera persona que adopta la visión de la protagonista (...). No se entienda que estamos ante una obra simplemente femenina. Se trata, por encima de todo, de abordar la condición humana en estados de ánimo y experiencias de unas mujeres en conflicto consigo mismas (...). Porque esta docena de relatos ofrece sugerentes calas en sucesivas etapas de la mujer, en distintas edades y con parecidos estados de ánimo (...). Y lo hace sin maniqueísmos excluyentes en la adopción de una perspectiva femenina (...)”⁵⁹⁶.

En la siguiente, se menciona el feminismo como característica central de una novela sin que ello se considere un peso o algo negativo para el resultado final:

“(...) una hábil combinación de humor, feminismo y jocundia (...). El feminismo queda patente, desde un comienzo, en el protagonismo que tienen las damas en sus relatos (...). Y es también visible en las frecuentes escenas femeninas, con un marcado gusto por lo coloquial y los detalles

⁵⁹⁵ FREIXAS, Laura, “Lo femenino’ en la crítica literaria española”, cit., pág. 43.

⁵⁹⁶ BASANTA, Ángel, “Anónimas, de Paula Izquierdo”, *El cultural*, 10-IV-2002, pág. 16.

cotidianos y familiares (...). Sus atractivas damas, avispadas y sutiles, apasionadas y elocuentes, ocupan siempre los primeros planos del relato, y dejan un lugar secundario a los personajes masculinos, más turbios y, en general, más apagados (...)"⁵⁹⁷.

Y, en estas dos últimas, se constata, simplemente, el hecho de que halla puntos de vista femeninos en una novela y en un libro de cuentos:

“No recordamos en nuestro ámbito literario ninguna otra novela escrita por una mujer que observe con esa lucidez inmisericorde el desmoronamiento de una pareja en cuyo lamentable destino la responsabilidad recae originariamente en la imprudencia y la ceguera con la que sus componentes, y particularmente el hombre, han escogido a su pareja (...)"⁵⁹⁸.

“(...) casi todos los cuentos están narrados en primera persona y por mujeres (...) sensibles, de clase media, que hacen una revisión femenina de sus vidas (...). Predomina, por tanto, la evocación intimista de vivencias y sentimientos (...). La memoria y la introspección son los factores desencadenantes de todo el proceso en sus distintas variantes, casi siempre femeninas en su exploración de intimidades y en su destinatario implícito, también femenino (...)"⁵⁹⁹.

Todos estos ejemplos coinciden en constatar el carácter femenino de una obra sin por ello censurarlo o convertir esa feminidad en un objeto de crítica. Y, por lo tanto, y al igual que ocurría con otras reseñas que hemos citado o que citaba Laura Freixas, dejan entrever una determinada concepción de la feminidad literaria. En breve trataremos de definir los rasgos principales de esta concepción. Antes querríamos volver sobre un asunto ya planteado pocos párrafos más atrás, y sobre el que inciden muchas de las reseñas aquí citadas: la idea de que cierto tipo de literatura busca un público lector mayoritariamente femenino. Algunas frases en concreto – como “es literatura femenina destinada de manera natural a las lectoras, que *parecen ser* ahora más numerosas que los lectores”, “el libro [está] dirigido a una *clase media lectora*

⁵⁹⁷ GARCÍA GUAL, Carlos, “La Fascinación por la Edad Media” (reseña de *La cajita de lágrimas* y *Las Damas del fin del mundo*, de Ángeles de Irisarri), *Babelia*, 6-XI-1999, pág. 8.

⁵⁹⁸ SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, “Destinos unidos, destinos desunidos” (reseña a *El enigma*, de Josefina Aldecoa), *Abc cultural*, 2-II-2002, pág. 13.

⁵⁹⁹ BASANTA, Ángel, “Adiós a las novias, de Soledad Puértolas”, *El cultural*, 24-V-2000, pág. 12.

femenina que parece ya demandar esta clase de producto, cercano al guión cinematográfico de clase B”; o “el *amplio mercado* de la novela femenil que con tanto talento y acierto practican plumas tan exitosas como el citado vate cordobés [Antonio Gala]” (las cursivas son nuestras) – hacen hincapié de manera muy directa en este fenómeno. Aunque, una vez más, con cierta vaguedad, ya que de nuevo nos topamos con expresiones como “parecen ser”, que no dejan claro si, de hecho, las lectoras son más numerosas que los lectores. De otro lado, también es verdad que, en ciertos casos, estos comentarios llegan a ser muy virulento y mordaz, y buena prueba de ello son unos elogios a Umbral citados por Laura Freixas que reproducimos a continuación:

“Usted, Umbral, no hace literatura obvia y cornucopística como los galos y los sampedros y los mojigatos. Usted hace escritura, y para apreciar la escritura hay que saber leer. Por eso no vende usted tantos libros como los galos que decíamos, pues que ellos redactan para señoras desocupadas de mediana edad y fortuna media que saben leer menos que su tía Algadefina pero constituyen la clientela básica de los novelones de seiscientas páginas y en cuanto acaban de engullir una cornucopia literaria exclaman arrobadas: ‘¡Qué bien escrito está. Aunque es un poco fuerte...!’⁶⁰⁰.

La alusión en este párrafo a las lectoras es un tanto despectiva, por no hablar de la referencia inequívoca a dos escritores españoles tan leídos como Antonio Gala (también citado con fines parecidos en otra reseña) y José Luis Sampedro. Pero, más que denunciar este tipo de comentarios, lo que queremos es destacar que tanto este fragmento que acabamos de citar como algunos otros reproducidos anteriormente sugieren la existencia de un lector (y comprador) potencial mayoritario que son las mujeres. Y, en consecuencia, sugieren igualmente que, en muchos casos, una obra literaria puede estar concebida para satisfacer la demanda de esas lectoras. En otras palabras, que la presencia de ciertos rasgos (sobre todo temáticos) en una obra puede responder a un intento de buscar un lector pretendido en particular.

Es hora ya de recopilar y resumir las características más repetidas para definir lo femenino en la literatura, según lo que hemos encontrado en las reseñas aquí consideradas, con el fin de llegar a un dibujo más certero de una de las facetas en que se manifiesta la feminidad literaria contemporánea.

Contrastando las reseñas que hemos repasado y las aportaciones de Laura Freixas, hemos llegado a la conclusión de que la feminidad literaria se distingue, de acuerdo a dichas fuentes,

⁶⁰⁰ Incluido en *Literatura y mujeres*, cit., págs. 68-69 y en “Lo femenino’ en la crítica literaria española”, cit., pág. 42.

por los siguientes rasgos: la fuerte presencia de sentimientos y emociones en un primer plano; la tendencia a la introspección; el predominio del intimismo; el uso de la primera persona femenina, de voces narrativas femeninas; la focalización sobre la mujer y sus conflictos, y la frecuencia de personajes femeninos; y, por último, la existencia de un lector pretendido o ideal que es asimismo mayoritariamente femenino, y con un nivel de exigencia no muy alto. A todo esto se le podría añadir una característica no mencionada hasta ahora y en la que hacen hincapié algunas reseñas dedicadas a obras narrativas escritas por mujeres: la escasa atención prestada a los personajes masculinos o lo desdibujados que con frecuencia parecen. Lo vemos, por ejemplo, en una reseña ya citada de dos novelas de Adelaida García Morales, en la que su autor se lamenta de que a dichas novelas les falte “profundidad en la caracterización de los personajes, sobre todo en el caso de los hombre, meros comparsas de una novela supeditada a lo femenino”⁶⁰¹. Y en esta otra, a propósito de una novela de Rosa Regàs, en que se censura el “excesivo esquematismo de los personajes masculinos, frente a la complejidad de los femeninos”⁶⁰². O en esta otra: “sus atractivas damas (...) dejan un lugar secundario a los personajes masculinos, más turbios y, en general, más apagados”⁶⁰³.

Así, pues, éstos son los rasgos con que vamos a caracterizar la feminidad literaria contemporánea, tal y como se desprende de la primera de las fuentes de nos hemos servido para su definición. Como ya advertíamos más atrás, se trata de una concepción que, en muchas ocasiones, viene envuelta entre los pliegues de críticas y valoraciones negativas de lo femenino en literatura, aunque no siempre. En cualquier caso, lo que nos interesa realmente no es el juicio de valor que puede afectar a la literatura escrita por mujeres, sino los rasgos que se usan para caracterizarla. Así podemos deducir qué es lo que se considera como típicamente femenino en literatura, dentro del contexto de la crítica literaria llevada a cabo en periódicos y revistas de España en los últimos años. Y llegar, pues, a una primera definición de la feminidad literaria.

Al lado de estos juicios, con frecuencia negativos, acerca de la feminidad literaria o, lo que es lo mismo, de esta llamada de atención sobre lo que es una diferencia negativa entre la literatura escrita por hombres y la que practican las mujeres, hay no pocas tentativas que destilan un afán por encontrar esa diferencia, pero considerándola algo bueno y no vergonzante, ni mucho menos un sinónimo de baja calidad. Algo, en fin, que merece la pena destacar y explorar, y que no debe esconderse.

Reconocer (e incluso exaltar) que existe una literatura que es posible tildar de femenina (y no en un sentido despectivo) y, por tanto, admitir que existe una feminidad literaria nos lleva hasta otro concepto importante en el pensamiento

⁶⁰¹ SATORRAS, Lluís, “Mujeres Atormentadas”, cit.

⁶⁰² CONTE, Rafael, “Novela y literatura” (reseña de *La canción de Dorotea*, de Rosa Regàs), *Babelia*, 17-XI-2001, pág. 11.

⁶⁰³ GARCÍA GUAL, Carlos, “La Fascinación por la Edad Media”, cit.

feminista: el de la *diferencia*. Aspirar al reconocimiento de la diferencia significa que, una vez logrado cierto grado de igualdad para la mujer dentro de la sociedad, la mujer desea que se la reconozca como un ser diferente del hombre. No mejor ni peor, sino distinto. Hay un esfuerzo, pues, por resaltar lo que es característico de la mujer en todos sus estratos vitales (sexo, psicología, relaciones personales) y ello incluye, por supuesto, la literatura.

Se pone así en marcha una gran cruzada que, con estrategias a veces un tanto dispares, camina hacia un destino común: definir aquello que la mujer aporta de nuevo a la literatura o, dicho de otra forma, definir una nueva concepción de la feminidad literaria, lejana de esa feminidad peyorativa definida por la tradición a que ya nos hemos referido. Éste es, en definitiva, una de las empresas principales de la crítica feminista, como creemos quedó de manifiesto en el apartado 3.2 del presente trabajo. Del intento que transmite la amplísima bibliografía crítica feminista por hallar la diferencia femenina en la literatura escrita por mujeres surge, pues, otro ámbito de la feminidad literaria, dentro, eso sí, del recinto de la feminidad literaria contemporánea que estamos definiendo. Este intento aparece con un signo netamente diferente del que acabamos de explicar, ya que denota una valoración positiva de la diferencia y un afán reivindicativo sin par. Ahora bien, y tal y como hemos advertido alguna vez, ello no significa que los rasgos que la crítica feminista propone como típicos de la literatura escrita por mujeres sean muy diferentes de los que encontramos rastreando en las reseñas de la prensa española reciente. La diferencia, como veremos, es en muchas ocasiones más de punto de vista y de juicio que de contenido.

La amplísima bibliografía a que ha dado lugar la crítica feminista nos sitúa asimismo ante un grave problema: ¿qué obras tener en cuenta, qué corpus manejar para llegar a una definición de esta segunda faceta de la feminidad literaria contemporánea? No es éste un problema nuevo, ya que debimos enfrentarnos a él también a la hora de hacer una síntesis de las principales aportaciones de la crítica feminista. No obstante, ahora vamos a seguir esencialmente la misma línea que seguimos entonces, y vamos a aprovechar aquí todo lo que allí expusimos. Es decir, que prestaremos especial atención a los textos fundamentales de la crítica feminista anglosajona ya glosados y, sobre todo, a las aportaciones de la crítica feminista hispánica. Dado que la coincidencia de ambos es grande (pues ya dijimos que la segunda depende muy mucho de la primera), habrá una especial coherencia en cuanto a ideas. De otro lado, advertimos también que, en muchos casos, realizaremos una síntesis de las principales ideas de fuentes ya citadas en

el apartado 3.2, y remitiremos al mismo para una exposición más detallada de dichas ideas.

Como ya tuvimos la ocasión de demostrar cuando hablamos de la crítica feminista anglosajona y de la crítica feminista hispánica, la segunda es, en buena parte de sus postulados, deudora de la primera. Lo cual implica, entre otras consecuencias, que varias de las ideas expuestas en ciertas obras críticas de orientación feminista – en general, las que fueron pioneras en este campo – se convierten en referencias casi obligatorias. Y, en definitiva, que sus ideas se repiten y se adoptan de continuo, y que es posible hallar su huella en libros posteriores. Entre las ideas que han hecho fortuna dentro de la crítica feminista están las de Elaine Showalter y las de Sandra Gilbert y Susan Gubar, sobre todo en dos libros casi fundacionales: *A literature of their own* y *The Madwoman in the Attic*, respectivamente.

Analizando las obras de crítica feminista, se comprueba que hay una deuda constante con las ideas presentadas en estos dos libros. Y, lo que resulta de mayor importancia para nuestro estudio, las características que estas autoras señalaron en su día para definir la literatura femenina han sido recogidas y repetidas en otras obras posteriores, hasta el punto de convertirse, como veremos justo a continuación, en algunos de los más destacados atributos que definen esta segunda concepción de la feminidad literaria contemporánea.

Si se miran con un afán sintetizador las aportaciones de Showalter y de Gilbert y Gubar, es fácil darse cuenta de que, en el fondo, todas ellas buscan definir una tradición literaria femenina, y ver cuáles son los puntos que la distinguen. Así, tampoco es extraño que, a pesar de la terminología diferentes que una y otras utilizan, haya una confluencia en lo que a los conceptos se refiere. Uno de estos conceptos es el que Showalter llama “discurso a doble voz” (“double-voiced discourse”), el cual parte de la idea de que el discurso de la mujer está dentro de dos tradiciones al mismo tiempo:

“(...) in the reality to which we must address ourselves as a critics, women's writing is a “double-voiced discourse” that always embodies the social, literary, and cultural heritage of both the muted and the dominant (...). Women writing are not, then, *inside* and *outside* of the male tradition simultaneously (...). The difference of women's writing, then, can only be understood in terms of this complex and historically grounded cultural relation”,⁶⁰⁴.

⁶⁰⁴ SHOWALTER, Elaine, “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *The New Feminist Criticism. Essays on Women Literature and Theory*, cit., págs. 263-264.

El mayor o menor peso de la tradición masculina dominante en este discurso a media voz es lo que determina la muy citada y adaptada clasificación que Showalter propuso para la historia de la literatura anglosajona de mujeres de los siglos XIX y XX (y para cualquier subcultura literaria)⁶⁰⁵. Una primera fase, que es la que Showalter llama *femenina (feminine)*, se caracteriza por la *imitación* de las características principales de la tradición dominante y de sus modelos artísticos y sociales. Se trata, pues, del período en que la tradición masculina domina el discurso de las mujeres, que a veces es incluso conservador y antifeminista. En una segunda fase, llamada *feminista (feminist)*, domina la *protesta* contra los valores dominantes y opresores y la defensa de los valores de la minoría. En esta fase, el discurso a doble voz se manifiesta de forma sobre todo polémica, ya que se pueden encontrar en las obras de las mujeres reivindicaciones feministas más explícitas que en el período anterior, aunque aún tenga gran peso el discurso masculino dominante. Finalmente, en la última fase, llamada *de mujer (female)* la mujer ha superado tanto la necesidad de hacer reivindicaciones explícitas como la sumisión a los modelos propuestos por los hombres, lo cual le lleva a descubrir su punto de vista femenino y su escritura de mujer. Es decir, ya no se escribe con la aceptación de los roles femeninos ni con la beligerancia feminista, sino con un deseo de descubrirse como mujer, de ver lo que de particular hay en el hecho de escribir como tal. La nota principal es, por tanto, el *autodescubrimiento*, una búsqueda de una identidad propia a través de la escritura. Así, en esta última fase el discurso a doble voz bascula más hacia lo femenino, y su presencia es mayor que en las anteriores.

El discurso a doble voz, que revela la lucha con la tradición dominante por parte de las mujeres escritoras, aparece también, aunque con distinto nombre, en *La loca del desván*, de Gilbert y Gubar⁶⁰⁶. Para estas dos autoras, la literatura escrita por mujeres en el XIX, y también el XX, es dual, ya que tiene que “decir la verdad pero decirlo de soslayo”, un verso de Emily Dickinson que las autoras toman como una suerte de lema para su libro, como se ve en el siguiente párrafo:

“En suma, como la poeta estadounidense del siglo XIX H.D., que declaró su estrategia estética titulado una de sus novelas *Palimpsest*, las mujeres, de Jane Austen y Mary Shelley a Emily Brontë y Emily Dickinson, produjeron obras literarias cuyas concepciones

⁶⁰⁵ SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own*, cit.; SHOWALTER, Elaine, “Toward a Feminist Poetics”, en *The New Feminist Criticism. Essays on Women Literature and Theory*, cit., págs. 125-143.

⁶⁰⁶ GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan, *La loca del desván*, cit., pág. 11.

superficiales ocultan u oscurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad) (...)"⁶⁰⁷.

Decir que las mujeres escriben palimpsestos es lo mismo que decir que su discurso es un discurso a doble voz, que su voz es una voz dual. Y a través de esta doble voz, de estos palimpsestos, las mujeres pudieron empezar a revisar las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina, en especial de las polaridades paradigmáticas del monstruo y el ángel⁶⁰⁸, que es otra de las constantes señaladas tanto por Gilbert y Gubar como por Showalter como características de la literatura escrita por mujeres.

El discurso a doble voz; la evolución del discurso de las mujeres hacia una fase de autodescubrimiento, tras pasar por otras dos, de sumisión y de reivindicación; la revisión (y a veces la subversión) de los modelos femeninos tradicionales y la creación de nuevos tipos de personajes; y la visión de la literatura escrita por mujeres en cierto modo como una lucha contra la cultura dominante. Todas estas ideas de Elaine Showalter, Susan Gubar y Sandra Gilbert han hecho fortuna en la crítica feminista hispánica. De una manera o de otra, la mayoría aparecen en muchos libros y artículos, y constituyen una parte muy importante de los atributos de este segundo tipo de feminidad literaria contemporánea. Ya vimos en el apartado 3.2.3 cómo Elizabeth Ordóñez, Geraldine C. Nichols y María del Carmen Riddel usaban el discursos a doble voz, que consideraban característico de la literatura femenina, para estudiar la obra de algunas escritoras españolas. Remitimos a dicho apartado para una exposición completa de ello.

Hay un libro que es una referencia casi obligatoria en este campo, pues propone una clasificación de la novela contemporánea escrita por mujeres. Nos referimos a *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, de Biruté Ciplijauskaitė. Ciplijauskaitė, que considera que “la dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad”⁶⁰⁹, acepta la clasificación de Showalter, aunque advierte que no se puede aplicar con la misma precisión a la literatura de todos los países. Señala igualmente que, hasta hace poco, la mujer no ha podido dedicarse simplemente a escribir, sino que escribía *en contra* o *en defensa de*, y hoy, a pesar de que la situación ha mejorado, el

⁶⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 87.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*, págs. 90-91.

⁶⁰⁹ CIPLIJAIUSKAITĖ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994 (edición original: 1988), pág. 15.

cuestionamiento continúa⁶¹⁰. Así se explica, según Ciplijauskaitė, la abundancia de novelas en primera persona escrita por mujeres.

Lo que Ciplijauskaitė llama “novela femenina en primera persona” o “novela femenina autobiográfica” se caracteriza por una importante presencia del yo y de la introspección. Se entabla en ella una indagación sobre la propia situación de la mujer que le lleva a la autoexploración, para ver qué hay de particular en el mundo femenino y, a la vez, concienciarse de su situación social y luchar contra ella. Al mismo tiempo, se busca una expresión original para su íntima personalidad, un estilo femenino que hable del yo y de la feminidad a la vez. En este proceso, es fundamental emprender un diálogo con la novela tradicional y, sobre todo, el auto-descubrimiento.

Todas estas características se manifiestan, de uno u otro modo, en los cuatro tipos de novela que propone Ciplijauskaitė: novela del despertar o de la concienciación; novela psicológica; novela histórica; y novela de rebelión⁶¹¹. La primera, la segunda y la cuarta tienen en común, precisamente, ser diferentes versiones de la *bildungsroman* femenina, es decir, la concienciación, el despertar y el auto-descubrimiento a través del discurso en primera persona de una mujer, aunque por vías diferentes. Mientras que la primera cuenta “la experiencia de la mujer en la lucha por afirmarse como un ser independiente”⁶¹², la segunda sería muy parecida, aunque con más hincapié en los aspectos psicológicos, y la cuarta se centraría en lo erótico o lo político. La novela histórica femenina, por su parte, transmite la historia desde una perspectiva subjetiva, que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos exteriores.

Los aspectos en que más insiste Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea* son, pues, el auto-descubrimiento y la auto-exploración de la mujer como motivos reiterados que, además, determinan las distintas modalidades en que esa novela femenina contemporánea; y, relacionado con ello, el uso de la primera persona como recurso repetido.

El auto-descubrimiento, auto-conocimiento o la auto-exploración; la narración como búsqueda de la identidad para la mujer; el peso de lo interior y de la intimidad; la novela de concienciación como modalidad particular del *bildungsroman* o de la novela de formación, que en las mujeres es diferente porque, al fin y al cabo, sus experiencias y su formación también lo son. Estas características, además de haber sido

⁶¹⁰ *Ibíd.*, págs. 16-17.

⁶¹¹ *Ibíd.*, págs. 20-30.

⁶¹² *Ibíd.*, pág. 21.

señaladas por Ciplijauskaitė en su libro, se hallan en casi todos aquellos estudios que tratan de trazar los rasgos más destacados de la literatura escrita por mujeres en España en los últimos años. Veamos algunos ejemplos.

Cristina Ruiz y María del Mar López-Cabrales coinciden en señalar que la narrativa española escrita por mujeres, a partir de la década de 1970, se caracteriza por la búsqueda de identidad de la mujer⁶¹³. Isolina Ballesteros, por su lado, considera que la opción autobiográfica, que lleva al auto-conocimiento y la auto-afirmación, es importante en “el proceso de construcción del espacio femenino”, y que “el género autobiográfico, por su carácter autoreflexivo, ha sido tradicionalmente utilizado por la mujer para dar expresión al discurso femenino”⁶¹⁴. Afirmaciones similares hallamos en artículos y libros de estudiosos anglosajones como Stephen Hart, Catherine Davies, Elizabeth Ordóñez o Emilie Bergman. Esta última, por ejemplo, hace un llamamiento sobre la necesidad de definir la novela de formación de las mujeres – “While rites of passage to manhood have clear and familiar archetypes, the female *Bildungsroman* requires a modification of terms”⁶¹⁵ – como manera de poner de relieve sus características propias y diferentes de la masculina. Elizabeth Ordóñez, a su vez, considera que las escritoras españolas tienen “their own version of the *Bildungsroman*”:

“(...) much of contemporary Spanish fiction written by women is primarily concerned with the narrative rendering of female experience (...). [A feminist reader] will discover how women writers simultaneously explore the contradictions of female adolescence and the coming of age of fiction by Spanish women. (...) writers as Laforet, Matute, Kurtz and Martín Gaité encode the woman’s struggle for identity (...)”⁶¹⁶.

Stephen M. Hart, por su parte, divide su volumen de estudios *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America* en cuatro secciones, y una de ellas se titula “The Novel of Development”⁶¹⁷. Antes de analizar las novelas de Carmen Laforet, Mercè Rodoreda y Clarice Lispector que incluye en dicho

⁶¹³ LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, *Palabra de mujeres*, cit., pág. 40; RUIZ, Cristina, *Panorama de escritoras españolas (vol.II)*, cit., págs.171-172.

⁶¹⁴ BALLESTEROS, Isolina, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, cit., págs. 25 y 30.

⁶¹⁵ BERGMANN, Emilie, “Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 141-156; pág. 141.

⁶¹⁶ ORDÓÑEZ, Elizabeth, “Reading Contemporary Spanish Narrative by Women”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7, 2, 1982, págs. 237-251; pág. 242.

⁶¹⁷ HART, Stephen M., *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, cit., págs. 9-35.

apartado, Hart habla también de la necesidad de revisar el concepto de *bildungsroman* a la luz de la escritas por mujeres – “the notion of the *Bildungsroman* needs to be revised when applied to a series of formation-novels written by women in the twentieth century”⁶¹⁸ –, y más adelante insiste sobre la importancia de este arquetipo narrativo en la narrativa escrita por mujeres. Por último, y también dentro del ámbito de la narrativa, Catherine Davies acepta en su estudio *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero* la clasificación de Biruté Ciplijauskaitė para clasificar la novela española escrita por mujeres de los últimos años, aunque ella se centra en la narrativa feminista⁶¹⁹.

También cuando se trata de la poesía española reciente escrita por mujeres se menciona el auto-descubrimiento como un rasgo importante de la misma.

John C. Wilcox, en *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, donde por cierto aplica la clasificación de Showalter a la evolución de la poesía española de mujeres desde el XIX, clasifica la lírica escrita por mujeres en la España posterior a Franco con la etiqueta de “self-discovery”⁶²⁰. Y según Sharon Keefe Ugalde, las poetisas españolas de las últimas décadas “buscan en lo más íntimo de su ser un conocimiento femenino de la experiencia femenina”, lo cual puede darse a través del auto-descubrimiento o de la protesta⁶²¹. Asimismo, Keefe Ugalde pone el acento sobre el problema que esta construcción de la identidad propia supone para la mujer escritora, ya que la tradición está impregnada de preocupaciones masculinas. Y no sólo la tradición, sino también el lenguaje, que canaliza su fuerza expresiva “a través de los mitos, de los símbolos, de los tropos y otras convenciones literarias”⁶²². Ante esto, las poetisas actuales recurren, continúa Keefe Ugalde, a dos estrategias fundamentales: la subversión y la revisión.

Subversión y revisión de la tradición y el lenguaje heredados – recursos ambos ya señalados por Sandra Gilbert y Susan Gubar como típicos de la literatura escrita por mujeres – serán también dos rasgos muy repetidos a la hora de describir en qué consiste lo femenino en literatura. Son dos términos usados por doquier y presentes en un buen número de estudios consagrados al tema que ahora nos ocupa, tanto para la poesía como para la narrativa. En el campo de la primera, John C. Wilcox, cuya obra

⁶¹⁸ *Ibid.*, pág. 10.

⁶¹⁹ DAVIES, Catherine, *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford/Providence, Berg, 1994.

⁶²⁰ WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, cit., pág. 2.

⁶²¹ KEEFE UGALDE, Sharon, *Conversaciones y poemas*, cit., pág. XII.

⁶²² *Ibid.*, pág. XII.

sobre la lírica escrita por mujeres en España acabamos de citar, considera como rasgos típicos de lo que él llama visión ginocéntrica (“gynocentric vision”) “the subversion and revision of cultural and literary myths” y “the subversion of patriarchal literary taste and judgements” en textos que son una suerte de palimpsestos⁶²³. Laura Freixas opina algo parecido, ya que propone la revisión de símbolos convencionalmente asociados con la feminidad y la reinterpretación de arquetipos femeninos como dos de las características propias de la poesía escrita por mujeres⁶²⁴. También la ya citada Elizabeth Ordóñez habla de subversión y de revisión cuando examinan la narrativa española contemporánea escrita por mujeres. Destaca que uno de los principales desafíos de las mujeres escritoras es reescribir textos desde su propio punto de vista – lo cual pondría de manifiesto una vez más la idea del discurso a doble voz – y señala que “the primary locus of women’s subversion and escape from external phallogocentric definitions and discourse is her own body”⁶²⁵. Phyllis Zatlin va incluso más allá, y relaciona el reflejo de las experiencias femeninas con la subversión:

“In the late 1970s (...) the salient unifying thread of their work was doubtless thematic: their open treatment of the female experience. In the first half of the 1980s, the characteristic shared by much of the women’s narrative is a fascination with the metafictional mode. Perhaps the one aspect all these works have in common, however, is their tendency toward subversion. Non surprisingly, the narrative of these new women writers is in the process of reexamining – and undermining – the old taboos and myths, the time-worn patriarchal attitudes toward sex roles and sexuality. On occasions, it supplants the old myths with new ones, only in turn to destroy them as well (...)”⁶²⁶.

La subversión de los modelos de conducta tradicionalmente impuestos a la mujer y la revisión de los mitos asociados con lo femenino a lo largo de los siglos tiene que ver mucho con otro rasgo muy señalado para describir la literatura escrita por mujeres, y que se halla también en consonancia con la idea del descubrimiento y la concienciación. Se trata de la creación de personajes y arquetipos femeninos diferentes de los creados por los hombres, y también de la concesión de un mayor protagonismo a los personajes femeninos, por sí mismos y no en relación con los masculinos

⁶²³ *Op. cit.*, págs. 12-13.

⁶²⁴ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., pág. 154.

⁶²⁵ ORDÓÑEZ, Elizabeth, “Inscribing Difference: ‘L’écriture feminine’ and the new narrative by women”, cit., págs. 52-53.

⁶²⁶ ZATLIN, Phyllis, “Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to express the Female Perspective”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 29-44; pág. 30.

necesariamente. Es éste un tema largamente tratado, tanto en la crítica feminista académica como en lo que llamamos crítica feminista de divulgación, tal vez porque es uno de los aspectos más obvios y que primero llama la atención, y, por lo tanto, uno de los más fáciles de reseñar. Recordemos también que Sandra Gilbert y Susan Gubar ya habían demostrado que una de las estrategias de la literatura femenina consistía en revisar y desconstruir las imágenes de la mujer heredadas de la literatura masculina, y en concreto la dicotomía clásica existente entre el ángel y el monstruo. Esta idea se deja sentir en muchas de las fuentes que hemos consultado.

Ymelda Navajo explica, en el prólogo de una antología de 1982, cómo, gracias a la influencia del feminismo, se ha podido crear “un tipo de literatura que intenta liberar en cada autora los esquemas tradicionales femeninos” y cómo una de las consecuencias de esto es que las mujeres crean sus propios personajes y modelos femeninos, con lo que demuestran que hay muchos puntos intermedios entre “*the angel in the house*” y “*the monster in the house*”⁶²⁷.

Laura Freixas, por ejemplo, afirma en el ya citado *Literatura y mujeres* que “en conjunto, las obras escritas por mujeres han convertido por primera vez en personajes literarios a las mujeres por sí mismas y entre ellas”⁶²⁸, y Lucía Etxebarria hace una brevísima incursión en el tema de los personajes literarios para afirmar que “la literatura masculina había creado tres prototipos básicos: mujer abandonada, mujer rechazada, mujer diabólica” y que “la femenina crea un nuevo tipo de mujer: ni bella ni rica ni elegante, pero tampoco una amazona ni una prostituta ni una arpía”⁶²⁹. En términos similares se expresan María del Mar López-Cabrales, quien señala que en las novelas escritas por mujeres hay personajes que son sujetos activos del discurso y conscientes de sus vidas, frente a las heroínas de la novela del XIX⁶³⁰, y Cristina Ruiz, que destaca el rechazo general hacia el modelo tradicional de mujer⁶³¹. Alicia Redondo Goicoechea destaca que la literatura femenina actual está orientada a “ofrecer la visión de mujeres completas, sin hurtar ninguno de los motivos tradicionalmente escondidos, como, por ejemplo, las referencias al cuerpo de la mujer, materia y energía, y su funcionamiento”⁶³². Joan L. Brown hace afirmaciones similares, pero desarrolla más la cuestión y la relaciona con otras también importantes:

⁶²⁷ NAVAJO, Ymelda, “Prólogo”, en NAVAJO, Ymelda (ed.), *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 11.

⁶²⁸ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres.*, cit., pág. 204.

⁶²⁹ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 112.

⁶³⁰ LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, *Palabra de mujeres*, cit., pág. 33.

⁶³¹ RUIZ, Cristina, *Panorama de escritoras españolas (vol.II)*, cit., pág. 172.

⁶³² REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feminista”, en SEGURA GRAÍÑO, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*, Madrid, Narcea, 2001, págs. 19-46; pág. 24.

“It is possible to argue that the major difference between literature by women and literature by men lies in the female characters created by women writers. The proportion of women heroes in literature by women surpasses that found in literature by men. These characters illustrate feminist concerns, such as the search for matrilineal roots and the dilemma of the women artist whose inherited models and myths undermine her self-esteem (...)”⁶³³.

Joan L. Brown incide aquí no sólo en la idea de que la proporción de personajes femeninos (o “mujeres héroes”, por usar sus palabras) es mayor en la literatura femenina. También afirma que dichos personajes femeninos ilustran intereses feministas, como la búsqueda de raíces maternas o el dilema de la artista en una cultura que censura su creatividad. Esto nos lleva directamente a otro importante dominio, que es el de los temas y motivos de la literatura escrita por mujeres.

Indirectamente, nos hemos referido ya a este aspecto, ya que tiene que ver tanto con los personajes como con la idea del auto-descubrimiento y la concienciación. En general, casi todos aquellos que se han interesado por la literatura escrita por mujeres coinciden en señalar que la normalización de la presencia de las mujeres en las letras ha supuesto una ampliación de motivos y temas. La escritora Carme Riera lo explica así:

“Apenas hay en la literatura textos que hagan referencia a las relaciones madre-hija. Tampoco tenemos demasiados que hablen de la amistad entre mujeres. En cambio, son muchos los que tratan de amistad masculina. Hay incluso parejas paradigmáticas de amigos (...), pero no las hay de amigas. La causa parece clara: si quienes escriben, en general, son hombres, es natural que no encontremos ningún interés en el análisis de sentimientos o sensaciones que sólo involucran a las mujeres (...)”⁶³⁴.

Ideas parecidas sostiene Laura Freixas, quien defiende que las mujeres tienen una historia propia y, por tanto, una literatura propia, de manera que “existen algunos temas que sólo han sido tratados en literatura exclusivamente (o casi) por escritoras, y sólo lo han sido, por lo tanto, desde que las mujeres escriben”⁶³⁵. Y pone como ejemplo paradigmático de ello las relaciones

⁶³³ BROWN, Joan L., “Women Writers of Spain: An Historical Perspective”, en BROWN, Joan L. (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Cranbury/Londres/Mississauga, Associated University Press, 1991, págs. 13-25; págs. 21-22.

⁶³⁴ RIERA, Carme, *Tiempo de espera*, Barcelona, Lumen, 1998, pág. 112.

⁶³⁵ FREIXAS, Laura, “Prólogo”, en FREIXAS, Laura (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996, págs. 9-20; págs. 16-17.

entre madres e hijas, que, a diferencia de las que se dan entre madre e hijo y entre padre e hija, han sido muy poco reflejadas en la literatura, y que han aparecido casi siempre en obras escritas por mujeres. Lucía Etxebarria coincide con Freixas al afirmar que las mujeres siempre han tenido una historia y unas experiencias propias, distinta de las de los hombres, y defiende la existencia de una literatura femenina, caracterizada, entre otras cosas, por una ampliación de los motivos y personajes⁶³⁶. Así, afirma que “la literatura femenina explora las relaciones entre mujeres como nunca antes se había hecho” y ello se ve en la aparición de temas que “no existían previamente en literatura”, como la relación madre-hija o entre hermanas, o “la ambigua relación amor-odio/cooperación-competencia que se establece entre amigas íntimas, especialmente en la adolescencia”⁶³⁷. Para Beth Miller, existe “a way of handling certain literary allusions, female figures (...) that characterizes the literature of women”⁶³⁸. Phyllis Zatlin señala que hay una abierta intención, en la nueva narrativa de mujeres, de dar voz a lo que ha sido previamente silenciado, es decir, a motivos como el erotismo femenino, la iniciación sexual, el lesbianismo o la libertad de reproducción⁶³⁹. Y propone, además, como dos temas recurrentes, la búsqueda de los lazos maternos y la homosexualidad. Elizabeth Ordóñez también considera que el reflejo de las relaciones madre-hija y la búsqueda de las raíces maternas (“matrilineal roots”) son dos temas recurrentes, así como todo lo referente al cuerpo femenino⁶⁴⁰. Esta misma autora, en otro lugar, incide sobre el mismo asunto de la siguiente manera:

“In many ways the adolescent female becomes a sign for the bittersweet emergence of textual as well as personal identity (...). Alienation is an issue for women writers, [who] have created texts which formulates this modern condition from a female perspective. These writers chart the alienating effects of war, marriage, motherhood, the marketplace; mark the crises of maturity and separation from lover, spouse, and children (...). And all the while the shape of their texts, the patterns of their imagery embody the insistence of their themes: the narrative text (...) recapitulates the problematical experience of female psychosexual identity in patriarchal society (...)”⁶⁴¹

⁶³⁶ ETXEABARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 111.

⁶³⁷ *Ibid.*, pág. 112.

⁶³⁸ MILLER, Beth, “Introduction: Some Theoretical Considerations”, en *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, ed. de Beth Miller, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1983, págs. 1-25; pág. 18.

⁶³⁹ ZATLIN, Phyllis, “Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to express the Female Perspective”, cit., pág. 30.

⁶⁴⁰ ORDÓÑEZ, Elizabeth, “Inscribing Difference: ‘L’écriture feminine’ and the new narrative by women”, cit., págs. 52-53.

⁶⁴¹ ORDÓÑEZ, Elizabeth, “Reading Contemporary Spanish Narrative by Women”, cit., pág. 242.

Alicia Redondo, por su parte, formula así lo que considera la aportación más significativa de las mujeres a la literatura:

“Desde hace siglos, la escritura de las mujeres españolas, como ellas mismas, ha incorporado el universo de los sentimientos, de los valores ético-morales y de lo divino como elementos centrales de su vida y, por tanto, de su escritura. Practicaban una defensa de estos valores y una *inteligencia emocional*, paralela a la *inteligencia racional*, aunque no estuviera así formulada entonces, y la incorporaban a sus escritos (...)”⁶⁴².

En lo que respecta a los temas y los motivos, otro de los puntos en que con frecuencia se suele insistir es en el interés, dentro de la literatura escrita por mujeres, por lo cotidiano y lo concreto. Lucía Etxebarria habla de una “presencia constante de lo cotidiano y lo concreto”⁶⁴³ en los textos de mujeres; Alicia Redondo, del tratamiento del espacio, “donde no suele haber descripciones globales sino detalles significativos vistos desde dentro”⁶⁴⁴; Laura Freixas, del predominio de los espacios interiores y domésticos, de lo íntimo y lo privado⁶⁴⁵. John C. Wilcox se refiere a lo mismo en el campo de la poesía. El cultivo del minimalismo y la atención a lo cotidiano y a los placeres sencillos en la poesía de mujeres son manifestaciones de lo que él llama falta de trascendentalismo⁶⁴⁶. Pero Wilcox sí intenta dar una explicación a este hecho, y lo achaca a la exclusión de las mujeres de la metafísica occidental, lo cual les ha llevado a estar más implicadas con el cuerpo y lo material (“too material, too involved with the body”)⁶⁴⁷.

Hasta aquí sólo hemos hablado de motivos y de personajes, que son, como ya hemos dicho, los niveles en los que existe una mayor coincidencia acerca de lo que es característico de la literatura escrita por mujeres. Quizás porque son los más superficiales, los más fáciles de explicar y de detectar. Sin embargo, no sucede lo mismo con otros niveles que afectan al texto, como la estructura, el estilo o el punto de vista. En estos puntos no se da una confluencia tan acusada de pareceres, y, a diferencia de lo que ocurría con los motivos y los personajes, no todos se atreven a aventurar

⁶⁴² REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feminista”, cit., pág. 24.

⁶⁴³ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 111.

⁶⁴⁴ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *op. cit.*, pág. 28.

⁶⁴⁵ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., pág. 203.

⁶⁴⁶ WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, cit., págs. 10-12.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pág. 12.

características estilísticas o estructurales propias de la literatura escrita por mujeres. Entre quienes no creen posible determinar esto se encuentra Joan L. Brown, quien afirmaba, en una cita incluida más atrás, que era posible argüir que la mayor diferencia entre la literatura escrita por hombres y por mujeres estriba en los personajes femeninos creados por las mujeres escritoras y en los motivos manejados. Tan posible resulta para ella afirmar esto sobre los personajes como imposible decir lo mismo de otros niveles:

“It is possible to argue that the major difference of gender on novelistic structure, despite the efforts of French theorist to link anatomy and technique, or on language (with exception of women's reported) (...). Evidence of specific differences in other aspects of fiction by contemporary Spanish women is lacking: the political issues, language, treatment of literary conventions, and even the degree of seriousness of women writers are both similar and different from male authors and each other (...)”⁶⁴⁸.

Algo similar sostiene Beth Miller cuando afirma: “men and women use much the same language in poetry and gender-linked differences, when they occur, are mainly in the tenor (...) not significantly in the syntax or versification or other formal elements”⁶⁴⁹.

Obviamente, no todos piensan así, y algunos se atreven a aventurar algunos recursos típicos de lo que podría denominarse estilo femenino. A veces, el intento de definir este estilo femenino no pasa de ser una enumeración de lugares comunes al respecto, sin que luego haya un verdadero desarrollo de los mismos. Se observa esto sobre todo en el ámbito de la crítica feminista hispánica de divulgación. En esta línea está, en efecto, la siguiente enumeración de Lucía Etxebarria: “(...) un lenguaje más matizado, más reflexivo y sensual, un tono intimista, un mayor uso de la primera persona y la autobiografía (...); una abundancia de imágenes recurrentes como el agua y la habitación cerrada (...), y una forma distinta de abordar las experiencias eróticas”⁶⁵⁰. De todos estos rasgos específicos así enumerados, sólo el erotismo es tratado con algo más de profundidad a continuación. Así, en el siguiente párrafo se intenta demostrar que las diferencias entre los escritores y escritoras se perciben “muy claramente en las diferentes maneras en que hombres y mujeres abordan las escenas eróticas”⁶⁵¹. Según Etxebarria, no escriben igual Colette que Maupassant, Henry Miller que Anaïs Nin, Manuel Hidalgo que Almudena Grandes, y ello debido a las siguientes razones:

⁶⁴⁸ BROWN, Joan L., “Women Writers of Spain: An Historical Perspective”, en *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, cit., págs. 21-22.

⁶⁴⁹ MILLER, Beth, “Introduction: Some Theoretical Considerations”, en *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, cit., pág. 15.

⁶⁵⁰ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 111.

⁶⁵¹ *Ibid.*, pág. 111.

“Ellos son más visuales y descriptivos, ellas más sensuales y plásticas; porque los hombres cuentan lo que ven y las mujeres lo que sienten, y así nos encontramos con descripciones masculinas de falos enormes, senos erguidos e inacabables torrentes de semen, y narraciones femeninas de hormigueos que ascienden por la columna, contracciones que disparan el vientre o habitaciones que se disuelven por obra y gracia del placer compartido”⁶⁵².

Tras estas afirmaciones, la autora añade que las mujeres tienden más a un erotismo cargado de imágenes, “entendiendo la imagen no como un simple ornato sino como un modo de conocimiento, de explorar vinculaciones entre términos que en general no suelen asociarse, de atreverse a ir más allá de lo evidente”⁶⁵³ (aunque con esto último se podría definir cualquier tipo de imagen literaria, y no sólo las de las mujeres).

También dentro del ámbito de la crítica feminista hispánica de divulgación, Laura Freixas considera que resulta más fácil “discernir géneros, argumentos y personajes” que “estudiar el lenguaje, los tropos o la estructura”, y que también es más fácil para las escritoras “innovar en lo primero que en lo segundo”⁶⁵⁴. Aun así, atribuye a los textos de mujeres algunos rasgos como un carácter “fragmentario, simultáneo y difuso más bien que lineal”; su “carácter estático, casi sin acción, como una serie de estampas o de instantes cuyo hilo conductor es una narradora más testigo que protagonista”; y un predominio de los sentidos del tacto y el olfato por encima de la vista, una sensualidad exuberante y difusa. Textos, resume la autora, “más parecidos a redes que a flechas”⁶⁵⁵.

Pero no sólo en la crítica feminista de divulgación hallamos teorías acerca de un estilo femenino. Alicia Redondo Goicoechea, por ejemplo, atribuye a la literatura femenina una renovación del punto vista desde el que están contadas las historias, de la organización del tiempo y del espacio y del lenguaje y las técnicas literarias.

Aduce que en la literatura femenina hay una decidida apuesta “por los afectos y el uso del yo”, que nace del deseo y de la necesidad amorosa, y que manifiesta un conjunto de visiones parciales del mundo “claramente diferente a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera, desde arriba, y lo pueden ver en su totalidad, en las imaginarias esencias

⁶⁵² *Ibíd.*, págs. 111-112.

⁶⁵³ *Ibíd.*, pág. 112.

⁶⁵⁴ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., pág. 205.

⁶⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 206.

masculinas”⁶⁵⁶. Al centrarse en la estructura de los textos, destaca lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y la huella del mundo inconsciente, todo lo cual considera síntomas de un forma menos férreamente definida⁶⁵⁷. Achaca esto al hecho de que sea más importante el tiempo interior y subjetivo que el simbólico y a que el presente se explique o justifique de continuo con el pasado. El fragmentarismo también distingue la concepción del espacio narrativo, en el que predominan los interiores y una manera de describir en la que no suele haber visiones globales sino detalles significativos vistos desde dentro⁶⁵⁸. Por último, y en cuanto a las técnicas de escritura, Alicia Redondo Goicoechea habla de un lenguaje indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro exagerado, con importantes silencios, blancos y elipsis. Un estilo, en fin, paratáctico “que le permite la espontaneidad necesaria con la que mostrar que no sólo es logocéntrica, que no brota únicamente del pensamiento sino también de la pasión y del deseo”⁶⁵⁹. Ahora bien, reconoce también que “sólo la perspectiva y ciertos motivos temáticos son cualitativamente diferentes a los masculinos, mientras que el resto hay que medirlas en frecuencias de uso, lo cual exige valorar, en cada caso, su mayor o menor presencia en los textos”⁶⁶⁰.

En los rasgos que Redondo Goicoechea atribuye a la literatura escrita por mujeres hay una huella más que evidente de la crítica feminista francesa y, más en concreto, de las ideas de Luce Irigaray y Hélène Cixous sobre la escritura femenina y el *parler femme*. No debe extrañarnos este hecho cuando se habla de la posible existencia de un estilo femenino, como no debe sorprendernos tampoco que, a la hora de determinar temas y personajes, se observe una influencia clara de críticas anglosajonas como Showalter, Gubar y Gilbert. Aquéllas se preocupaban más por el estilo y la escritura, mientras que éstas hacían lo propio con los motivos y su encarnación en caracteres. Así, no es raro hallar una obvia influencia de las francesas en aquellos que intentan delimitar lo que distingue el estilo femenino del masculino.

Es el caso de John C. Wilcox, quien, a pesar de reconocer que el tema del estilo ginocéntrico (“gynocentric style”) es un eterno contencioso, no se resiste a proponer algunos recursos recurrentes en el mismo. En el nivel metafórico, recuerda que existe “some agreement in the fact that images of entrapment do reappear in female-authored texts”, como también reaparecen imágenes relacionadas con el mar, la menstruación y el espejo⁶⁶¹. En cuanto a la estructura, habla de “exoskeletal’ texts”, es decir, textos invertebrados, caracterizados como “soft, warm, pliable and sensitive”⁶⁶². Esto lo relaciona además con una idea muy explorada en la crítica feminista francesa, la de escribir con el cuerpo (“Write with the body: fluidity,

⁶⁵⁶ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feminista”, cit., págs. 25-26.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, pág. 26.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, págs. 28-29.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pág. 29.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, págs. 29-30.

⁶⁶¹ WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision.*, cit., pág. 12.

⁶⁶² *Ibid.*, pág. 13.

softness, movement, life, antithetical to masculine solidity, hardness, rigidity and death”), y también con lo que él llama “Nonlinear discourse”, que considera “a distinctive feature of women's discourse”⁶⁶³.

En cualquier caso, y a pesar de estos intentos, creemos que la cuestión de si existe o no una manera de escribir típicamente femenina que vaya más allá de la recurrencia de ciertos motivos, personajes y puntos de vista es tan resbaladiza como para que no hayan sido muchos los que se hayan atrevido a lidiar con ella. Lo que sí se puede concluir, tras este repaso de las aportaciones de la crítica feminista sobre lo femenino en la literatura, es que una de las notas comunes a la mayoría de los rasgos señalados para caracterizar la literatura escrita por mujeres es la idea de revisión. Revisar motivos tradicionales, personajes y arquetipos consolidados en la literatura y géneros o subgéneros para dotarlos de un nuevo punto de vista (el femenino) parece ser, según una buena parte de las fuentes consultadas, lo característico de la literatura escrita por mujeres. Esta idea de revisión se relaciona directamente con las del discurso a doble voz y el palimpsesto, propuestas por Showalter y por Gilbert y Gubar, respectivamente; y con la idea, también propuesta por Showalter, de que la literatura femenina está dentro de dos tradiciones diferentes, la masculina y la femenina. Se trata, en fin, de una manifestación particular de intertextualidad. Revisar implica una doble presencia textual, la imbricación de dos textos o tradiciones textuales distintas: la que se intenta modificar y la que se propone como nueva. En el caso de la literatura escrita por mujeres, lo primero sería la tradición masculina y lo segundo el texto escrito por la mujer. Esto es válido para los distintos niveles del texto en que la crítica feminista ha localizado las diferencias entre la literatura escrita por mujeres y la escrita por hombres. Por ejemplo, el reflejo del auto-descubrimiento femenino y de la experiencia femenina hace que la novela de iniciación escrita por una mujer y con un personaje femenino responda en parte al modelo tradicional (masculino) de *bildungsroman* y en parte sea diferente. Y, por otro lado, la revisión de mitos y arquetipos tradicionales por parte de las mujeres supone que se añada un nuevo punto de vista a la tradición, aun partiendo de ella y de los modelos en ella consolidados.

Nuevos arquetipos y personajes femeninos; reflejo de las vivencias y las experiencias de las mujeres, dando entrada a temas antes poco tratados, como la relación entre madres e hijas o entre amigas y el auto-descubrimiento y la búsqueda de identidad; intimismo y punto de vista interior; revisión de motivos y formas tradicionales. Todas éstas son algunas de las características más repetidas para retratar la literatura escrita por mujeres. Pero, en general, quienes defienden estas ideas insisten en que “en literatura las diferencias son más de proporciones que de esencias”⁶⁶⁴, lo cual implicaría que reconocen dos cosas: que no toda la literatura escrita por mujeres responde a estos parámetros y que “gran parte de la literatura

⁶⁶³ *Ibid.*, págs. 13-14.

⁶⁶⁴ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feminista”, cit., pág. 22.

escrita por mujeres tiene marcas diferenciadoras suficientes para que los hombres lectores las perciban claramente”⁶⁶⁵. Así, la literatura femenina es, en palabras de Alicia Redondo Goicoechea, aquella en la que “su autora sea una mujer y que el texto lleva marcas perceptibles de esta feminidad”⁶⁶⁶.

Expuestos ya los rasgos que caracterizan los dos tipos de feminidad literaria contemporánea que nos hemos propuesto analizar aquí, es hora ya de cotejar dichos rasgos para ver si hay algo común entre ambas concepciones que nos permita llegar a una definición de la feminidad literaria contemporánea. Nos proponemos, después de ver cuáles son los rasgos más repetidos en ambas concepciones, llegar a establecer, mediante su cotejo, aquello que se considera típicamente femenino en literatura. Recordemos que nuestra propuesta acerca de la feminidad literaria no tiene que ver con lo que consideramos femenino en literatura, sino con aquellos atributos que más se repiten para describir lo femenino en literatura, lo que hace a la literatura escrita por mujeres diferente de la escrita por hombres.

Según lo hallado en reseñas publicadas en la prensa de los últimos años y las valiosas síntesis al respecto de Laura Freixas, la feminidad literaria se distinguía por los siguientes rasgos: la fuerte presencia de sentimientos y emociones en un primer plano; la tendencia a la introspección; el predominio del intimismo; el uso de la primera persona femenina, de voces narrativas femeninas; la focalización sobre la mujer y sus conflictos, y la frecuencia de personajes femeninos; y, por último, la existencia de un lector pretendido o ideal que es asimismo mayoritariamente femenino. Varias de estas características, a veces bajo otro nombre, las hemos encontrado también en el repaso del concepto de feminidad literaria que se desprende de la crítica feminista. Entre ellas están los nuevos arquetipos y personajes femeninos; el reflejo de las vivencias y las experiencias de las mujeres, dando entrada a temas antes poco tratados, como la relación entre madres e hijas o entre amigas y el auto-descubrimiento y la búsqueda de identidad; y el intimismo, el punto de vista interior y el predominio de la primera persona como recursos para plasmar ese auto-descubrimiento al que acabamos de aludir. No resulta sorprendente comprobar que todos los rasgos comunes a ambas concepciones de la feminidad literaria se localizan en los niveles del texto literario relacionados con los motivos y con la focalización, tanto en lo que respecta al sujeto focalizador como en lo que atañe al objeto focalizado.

Así, pues, tras hacer esta comparación, creemos que ya es hora de definir la feminidad literaria contemporánea o, lo que es lo mismo, aquello que se considera típicamente femenino en la literatura escrita por mujeres.

La feminidad literaria contemporánea se caracteriza, según todo lo que hemos dicho y las fuentes que hemos repasado, por una preferencia por lo femenino tanto en la focalización como

⁶⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 21.

⁶⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 20.

en lo focalizado. Es decir, que en el objeto focalizado predomina lo femenino y el sujeto focalizador es asimismo predominantemente femenino. Esto se traduce una mayor presencia de los personajes y las experiencias femeninas, con todas las ramificaciones y variantes que hemos señalado más atrás; y en un mayor uso de la primera persona femenina y de la mirada interior (también femenina) para transcribir esas experiencias femeninas.

Antes de pasar a ver cuáles son los arquetipos artísticos que surgen de esta feminidad literaria contemporánea, deseamos volver sobre un asunto que ya planteamos más atrás, cuando introdujimos por primera vez dicho concepto y afirmamos que íbamos a estudiar dos tipos dentro del mismo. Dijimos entonces que estas dos clases de feminidad literaria – la que se encontraba en las reseñas de los suplementos y las revistas y la que se desprendía de la crítica feminista – se diferenciaban más por su punto de vista que por sus contenidos. La primera, afirmábamos entonces, con frecuencia arrojaba fuertes críticas sobre lo que suele llamarse literatura femenina y sobre lo femenino en la literatura; la segunda, por el contrario, sólo tenía como objetivo hallar esa feminidad (la diferencia), y a veces llegaba a ensalzarla. Pero, en muchas ocasiones, lo que ésta destacaba como femenino, sin que ello transmitiera el menor atisbo de censura, aquélla lo despreciaba. Así, una misma característica podía ser criticada por una y simplemente constatada por otra. Hemos comprobado que, en un buen número de casos, así es, y que lo que los críticos de la prensa especializada considera como propio de la literatura escrita por mujeres coincide con lo que la crítica feminista señala como características distinguidoras de una literatura femenina.

Entre todas estas coincidencias hay una que llama particularmente nuestra atención y que no hemos comentado hasta ahora: la existencia de un supuesto lector modelo al que va dirigida buena parte de la literatura escrita por mujeres o, al menos, la que cumple con los rasgos que hemos definido como propios de la feminidad literaria. Ya vimos que, en algunas de las reseñas citadas, se dejaba entrever la idea de que este tipo de literatura era leída casi por completo por mujeres, y se insinuaba incluso la posibilidad de que fuera una literatura programática, auspiciada desde las editoriales buscando el éxito comercial. Algo muy parecido sostiene Laura Freixas cuando llama la atención sobre la necesidad de las mujeres de “ver reflejadas nuestras propias vivencias, hasta las más particulares”⁶⁶⁷ en la literatura, y cuando hace una reivindicación explícita de la literatura femenina como “textos con rasgos específicos que permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas”⁶⁶⁸. En otros textos citados anteriormente, como los de Lucía Etxebarria, Alicia Redondo, Ymelda Navajo, Sharon Keefe Ugalde y John C. Wilcox, se hallan afirmaciones muy parecidas, con lo cual podemos afirmar que ésta es otra de los rasgos de la feminidad literaria contemporánea. En cualquier caso, esta idea del lector pretendida o mayoritariamente femenino, que es una consecuencia de la presencia significativa

⁶⁶⁷ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., pág. 17.

⁶⁶⁸ FREIXAS, Laura, *Madres e hijas*, cit., pág. 14.

de personajes y vivencias femeninas, no deja de transmitir una concepción unívoca de la lectura, casi diríamos que una concepción adolescente de la lectura, que es aquella en la que el lector busca sentirse reflejado en lo que lee. No hay nada de reprochable en ello, pero no debe olvidarse que sólo es un tipo de lectura, y no el único, como a veces parece creer buena parte de la crítica feminista. Como muy certeramente ha señalado Cristina Fernández Cubas, gran parte de las mujeres lectoras “están buscando el espejo: se identifican con la protagonista, y buscan sus problemas en ella. Y eso no es exactamente literatura”⁶⁶⁹.

Finalmente, nos gustaría destacar un hecho que refleja bien la construcción de una feminidad literaria que nada tiene ya que ver con el desprecio del pasado y sí con el ensalzamiento de la diferencia al que nos hemos referido más atrás. Se trata de la afirmación, por parte de Alicia Redondo Goicoechea, de que existe una “literatura *disfrazada* de masculinidad”⁶⁷⁰, que es “aquella en que existe una clara ocultación de lo femenino”, y en la que “se escribe imitando la literatura masculina y soslayando cuidadosamente cualquier especificidad personal que dé pistas sobre una posible autora mujer”. Así, muchas son las escritoras “que han aprendido a escribir masculinamente, y *alguna se esconde detrás de narradores y personajes hombres*”⁶⁷¹. Aceptar, en definitiva, que hay una literatura de mujeres *disfrazada* de masculina conlleva al mismo tiempo reconocer que hay otra, con unas características concretas, que es considerada como específicamente femenina, sin que exista en ese reconocimiento un matiz peyorativo, sino más bien un deseo de que se acepte la existencia de la diferencia, de una diferencia que no esté marcada por el marchamo de la mala calidad.

Así, pues, nos parece bastante evidente que, al lado la feminidad literaria tradicional, ha surgido otra nueva, auspiciada por las propias mujeres, sobre todo desde las filas de la crítica feminista. Esta última no es producto de una serie de prejuicios, sino del intento de describir (y de sistematizar en muchos casos) lo particular de lo femenino en la literatura, la huella de las mujeres en los textos que escriben. Y a ella se une otra, que se manifiesta sobre todo en la crítica literaria periodística, que es el producto de una incorporación mayor de las mujeres al mundo de las letras.

De estas dos ideas de la feminidad literaria se beneficia y se alimenta, a nuestro juicio, el imaginario cultural. Porque, al igual que hay unas mujeres consideradas más femeninas que otras de acuerdo a unos parámetros convencional y tácitamente establecidos, del mismo modo en que se configuran grados sobre lo más y lo menos femenino y se usan calificativos como andrógina, marimacho o muy femenina para hablar de las mujeres por su forma de vestir, de moverse o de comportarse, creo que otro tanto sucede con las escritoras o, para ser más exacto, con su obra. No afirmamos con ello que haya una literatura más femenina que otra, sino que hay

⁶⁶⁹ AA.VV., “Conversando con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas: ‘Feminismo y literatura no tienen nada que ver’”, *Mester*, volumen XX, 2, otoño de 1991, págs. 156-165, pág. 159.

⁶⁷⁰ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feminista, cit., pág. 31.

⁶⁷¹ *Ibid.*, pág. 31; las cursivas son nuestras.

literaturas *vistas como* más femeninas que otras, y ello tanto teniendo en cuenta la variante más negativa de la feminidad literaria como la más positiva. De esta manera, nacen y se difunden ciertas ideas e imágenes sobre lo femenino en literatura que se van incorporando al imaginario cultural. Aparecen, pues, arquetipos artísticos sobre la feminidad literaria que, en ocasiones, pueden encarnarse en mitos artísticos, esto es, en escritoras. De la misma forma que hay unos modelos de mujer (muchas veces encarnados por las propias modelos, pero también por cantantes y actrices) que están influyendo en la imagen de la mujer en la sociedad, en la que ella adopta y en la que desean los hombres y las demás mujeres para ella. Al fin y al cabo, la sociedad y su compleja maquinaria han creado una serie de arquetipos femeninos y masculinos que, se quiera o no, contaminan las miradas sobre la mujer y el hombre y la imagen que éstos adoptan en todos los dominios de la vida.

4.1.3. Definición de arquetipos.

Hay un reciente ensayo que ha reflexionado sobre estas imágenes culturales de la mujer y que, por su atractivo punto de partida y su convincente desarrollo, vamos a usar como apoyo para construir una posible tipología de los arquetipos y mitos artísticos que surgen en torno a la idea de la feminidad literaria contemporánea. El libro se llama *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina* y está escrito por el sociólogo español Enrique Gil Calvo, quien ha publicado varios libros sobre la mujer en la sociedad actual⁶⁷². *Medias miradas* está consagrado a estudiar “el repertorio de imágenes visuales construidas socialmente para designar lo femenino”⁶⁷³, de lo cual resulta “una tipología de modelos femeninos extremos: meros tipos *ideales* resultantes de elevar a la máxima potencia cada uno de sus atributos característicos”⁶⁷⁴. Gil Calvo llama “tipos *ideales*” a lo que aquí, siguiendo a Jung y Durand, hemos llamado arquetipos artísticos. Recordemos que, en el presente trabajo, concebimos también los arquetipos artísticos como tipos ideales, en la medida en que cumplen con la totalidad de una serie de atributos determinados. Es decir, un arquetipo presentaría esos atributos en la máxima potencia, a la perfección. Es esto lo que lo diferencia del mito artístico. El mito artístico es el resultado de una encarnación efectiva de un arquetipo y, por lo tanto, es imperfecto, no ideal. No cumple con todos los atributos del arquetipo, pero sí con una parte significativa de ellos. Ya planteamos esta distinción entre arquetipos y mitos dentro del imaginario cultural a propósito del malditismo femenino, y vamos a aplicarla también a la feminidad literaria. Y en esta

⁶⁷² *La mujer cuarteada*, Barcelona, Anagrama, 1991; *La era de las lectoras*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1993, *El nuevo sexo*, Barcelona, Temas de Hoy, 1997.

⁶⁷³ GIL CALVO, Enrique, *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000, pág. 21.

⁶⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 27.

aplicación cobra gran relevancia la clasificación de Gil Calvo, que adaptaremos a continuación en la definición de arquetipos artísticos de la feminidad literaria. A ello nos anima, además de lo atractivo de las propuestas de las ideas de Gil Calvo, la coincidencia entre lo que él denomina tipos ideales y lo que aquí llamamos arquetipos.

La tipología femenina de *Medias miradas* está formada por una trinidad de imágenes de la mujer que usa un antiquísimo material simbólico, ya que no es sino el de las *tres gracias*. Así, los tres tipos ideales femeninos de Gil Calvo son los siguientes: Afrodita, que es la imagen *carnal o fetichista* (“La Puta”); Hera, que es la imagen *clásica o convencional* (“La Madre”); y Palas Atenea, que es la imagen *juvenil o andrógina* (“La Virgen”)⁶⁷⁵. El primero es el arquetipo de la imagen sexista que más deseo carnal y atracción provoca; el segundo, la clásica imagen arquetípica de las madres y esposas convencionales, legítimamente reconocidas; y el tercero se corresponde con el arquetipo andrógino de la imagen en forma y en regla: moderna, delgada, juvenil, ligera y esbelta⁶⁷⁶.

La imagen carnal o Afrodita se distingue, según Gil Calvo, por la voluptuosidad de las líneas curvas, por la potenciación y la no ocultación de los atributos turgentes típicamente femeninos. Remite a la iconografía de las diosas de la fecundidad y tiene su encarnación, dentro de la mitología contemporánea, en Marilyn Monroe. Es también una mujer blanda en los dos sentidos que ello sugiere: ser una mujer fácil y ser débil, sensiblera y sentimental⁶⁷⁷. Pero sus tres caracteres son que es libre, desde el punto de vista del estado civil, que es impura, en el eje de la castidad, y que su madurez está abierta⁶⁷⁸.

La imagen andrógina de Atenea o Palas es la antítesis contrapuesta al modelo de Afrodita: se identifica con la altura, la dureza, la esbeltez, las líneas rectas, la delgadez. No es viriloide “porque no pretende imitar modelos masculinos, sino neutralizar las diferencias entre la morfología de varones y mujeres, a fin de perfilar una figura femenina cuyas formas no se contrapongan a las masculinas: así se crea una imagen tan válida para unos como para otros”⁶⁷⁹. Se ocultan, pues, las curvas de la mujer y se va hacia una imagen más refinada, como la de Greta Grabo en el pasado o Sigourney Weaver en los últimos años. Esta Atenea se caracteriza además por ser libre, inmadura y pura.

Por último, queda “el tercer cuerpo de la diosa, que es el convencional o clásico cuerpo de Hera, como honesta y digna matrona, legítima señora de su casa”⁶⁸⁰. El modelo clásico crea el efecto de elegancia, de tener clase, distinción y estilo, lo cual se asocia con grandes damas como Audrey Hepburn e Ingrid Bergman, “cuya imagen es capaz de expresar la distinción del

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pág. 27.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, pág. 28.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pág. 31.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, pág. 125.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pág. 33.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pág. 41.

cuerpo pero sin reducirlo a la tibia morbosidad del atractivo sexual ni la enérgica dureza del ascetismo militante⁶⁸¹. Funciona como la síntesis del cuerpo carnal y del cuerpo andrógino, y posee sentido de la medida, proporción y equilibrio entre contrarios⁶⁸². Además, es pura y honesta, sujeta (pues está casada o lo ha estado) y su madurez está cerrada.

Gil Calvo recuerda en todo momento que estos que él propone son modelos femeninos extremos o arquetipos, resultado de elevar a la máxima potencia ciertos atributos femeninos, y es así como hay que tomarlos, no como descripciones precisas de los tipos de mujer existentes. Proponer tal cosa implica aceptar al mismo tiempo que hay múltiples gamas entre los distintos modelos extremos. Y, en definitiva, reconocer que la feminidad (es decir, los atributos codificados por nuestra cultura y por la sexualidad dada como esencialmente femeninos) admite matices y gradaciones.

¿Sucedo lo mismo hoy en día en la literatura? ¿Hay ciertos modelos extremos (esto es, tipos ideales o arquetipos) en los que se observa un distinto grado de presencia de la feminidad literaria? En suma, ¿existen las Afroditas, las Ateneas y las Heras literarias?

Decir que así es trae consigo proponer una serie de rasgos que caractericen la imagen literaria de la mujer escritora, es decir, definir la feminidad literaria, cosa que hemos hecho ya. Es el momento, pues, de adentrarnos en el terreno de los arquetipos que se tejen con los hilos de la feminidad literaria. Aprovechando la clasificación de Gil Calvo, tomaremos sus tres tipos ideales (Afrodita, Palas, Hera) como faros en esta descripción, pues nos parece que este trío puede dar mucho juego, y buscaremos sus equivalencias en lo literario, según la mayor o menor presencia de los atributos con que hemos definido la feminidad literaria.

Pero, antes que nada, debemos advertir que en la clasificación de Gil Calvo hay un segundo factor que se une a la presencia de los atributos femeninos: la edad. Así, la tipología de imágenes de la mujer que se expone en *Medias miradas* surge de la combinación de dos ejes, la edad y la manifestación de los atributos femeninos. En nuestro caso, vamos a seguir los mismos pasos, aunque, en lugar de hablar de edad, lo haremos de evolución literaria, pues esta segunda variable nos parece importante.

Pretendemos, pues, establecer un paralelismo entre los atributos de la feminidad, combinados con la edad, que Gil Calvo describe en su libro, y los atributos que hemos definido aquí como propios de la feminidad literaria contemporánea, unidos asimismo a la evolución. Así, son también tres los arquetipos artísticos de la feminidad literaria que aquí proponemos: el de Afrodita, en el que se manifiestan con claridad los atributos de la feminidad literaria; el de Atenea, que se caracteriza por la atenuación de dichos atributos, por la androginia literaria; y el de Hera, resultado de una síntesis de los dos anteriores, del equilibrio entre ambos extremos. Los dos primeros entrarían dentro del ámbito de la juventud y de los inicios literarios, mientras

⁶⁸¹ *Ibíd.*, pág. 41.

⁶⁸² *Ibíd.*, págs. 43-44.

que el segundo pertenecería a una etapa de madurez y de consagración. Y, como resulta fácil de deducir, aquéllos son dos extremos en cuanto a la presencia de la feminidad literaria (Afrodita, el grado máximo; Atenea, el grado cero), mientras que éste supone una superación de dichos extremos.

Ahora bien, como el propio Gil Calvo pone de manifiesto en *Medias miradas*, en la construcción de la imagen cultural de las mujeres en la sociedad, en la creación de los tipos femeninos ideales, importa tanto lo que se manifiesta (es decir, los atributos femeninos) como la manera en que se valoran o respetan esos atributos y su presencia. Y, por tanto, al modelo de mujer que cumple con esos rasgos. De ahí, por ejemplo, que este autor distinguiera entre el reconocimiento y el respeto de que es objeto Hera, frente a Afrodita.

En el terreno de la feminidad literaria observaremos también este último factor. Así, a la manifestación de la feminidad literaria y a la evolución literaria, se une el reconocimiento y el respeto que ha obtenido la producción literaria, merced a los premios y la crítica principalmente. Además, en un campo tan proclive a la polémica como es el de la literatura escrita por mujeres (plagado de cuestiones siempre abiertas, como ¿existe la literatura femenina?, o ¿que un texto sea tildado de femenino es bueno o es malo?), este aspecto del reconocimiento y el respeto adquiere especial y atractiva relevancia. Considerando este último factor, entre los tres arquetipos surgen nuevas oposiciones que los distinguen. Hera representa la respetabilidad y la consagración literarias; Afrodita y Atenea, por hallarse en la juventud, no están del todo consagradas, pero en ellas se dan grados diferentes de respetabilidad. Mientras que la segunda, por su androginia literaria, tiene más asegurado el respeto más generalizado de la crítica (pues no tendrá por ello en contra a quienes censuren la feminidad literaria), la primera corre el riesgo de ser criticada por esta razón, aunque puede contar con la ventaja de ser ensalzada por la crítica que valora positivamente lo femenino en literatura. Como afirmaba Gil Calvo, la de Atenea, por su androginia, es una imagen válida tanto para los hombres como para las mujeres, ya que neutraliza las características de ambos, y lo mismo puede decirse para la feminidad literaria. No pasa lo mismo con Afrodita, claro está, y tampoco con Hera. Ésta, más que un estado de androginia, presenta un estado de superación de los extremos. Se parece, pues, más a Atenea que a Afrodita en este sentido, pero por motivos completamente diferentes.

Después de considerar el factor del respeto y el reconocimiento literarios, los arquetipos artísticos en torno a la feminidad literaria quedarían configurados de acuerdo a los siguientes parámetros. El arquetipo de Afrodita se distingue por la juventud, por una acusada presencia de la feminidad literaria y por un reconocimiento y un respeto no totales; el de Atenea, por la juventud, por una acusada neutralización de la feminidad literaria y por un respeto y un reconocimiento mayor que el de Afrodita; el de Hera, por la madurez, por una atenuación de la feminidad literaria y por la consagración literaria. Desarrollemos un poco más todos estos atributos.

La Afrodita literaria se identificaría con aquellas escritoras en que la feminidad aparece en una forma extrema. Esto es, se corresponde con aquella imagen ideal de la escritora que poseyera en un lato grado los atributos que se consideran propios de la literatura femenina, ya se entienda desde la variante negativa defendida por algunos críticos o desde la variante positiva de la crítica feminista. Hera, según la describe Gil Calvo, es la imagen clásica o convencional de la mujer, la imagen de la madre y de la madurez. Esta imagen implica ciertas circunstancias particulares. En primer lugar, una edad más avanzada que la de Afrodita y Atenea, más entrada en la madurez. También sugiere acabamiento, perfección, limadura de durezas, asperezas o exageraciones. Ello conduce también a la idea de lo clásico que menciona Gil Calvo: lo clásico es aquello que no se aparta de lo tradicional, lo que se considera un modelo de imitación, lo que no pasa de moda. Lo clásico sugiere asimismo serenidad y buen acabado, así como la madurez, en el arte, es un sinónimo de punto culminante o momento dulce. Todas estas características valen igualmente para el retrato del arquetipo de Hera literaria. En la imagen ideal y extremo que es el arquetipo, una Hera habría de ser, en primer lugar, una escritora con cierta trayectoria importante a sus espaldas. En el caso de la Afrodita, se trata de una autora joven, y lo mismo sucede con Atenea. Pero, en la Hera, la madurez se impone: ha de ser, pues, una autora con una obra, si no ingente, sí consolidada, y ello supone cierta edad (literaria o real, o ambas). Asimismo, esa obra debe haber sido canonizada por la crítica, es decir, que ha sido bien tratada, asimilada y bien valorada. Como buen clásico que es, ya no sorprende, pues a la autora se le presuponen ya algunas virtudes incuestionables (dadas por una trayectoria que le avala, por supuesto). Las escritoras que pueden identificarse con el arquetipo de Hera pueden haber sido más parecidas al de Afrodita o Atenea en los inicios de su carrera, y pueden haber sorprendido y desconcertado como tales. Pero ahora ya no es así: ahora su posición se ha consolidado, y su asimilación se ve, por ejemplo, en la concesión de premios importantes o en el ingreso en instituciones de peso. Incluso rasgos que pudieron producir el rechazo de la crítica y el desprecio generalizado pueden ser, con el tiempo, bien valorados e incluso considerados virtudes. Es lo que sucede con la feminidad literaria, y no sólo con la que hemos definido aquí. Un caso ejemplar de este tipo de asimilación y consagración es Corín Tellado, quien, tras ser vista durante mucho tiempo como una autora de subliteratura o de literatura popular, e ignorada o denostada por ello, ha conocido un reconocimiento en los últimos tiempos. Piropeada por escritores de la talla de Mario Vargas Llosa o Guillermo Cabrera Infante, objeto de

monográficos en suplementos culturales⁶⁸³, y homenajeada incluso en instituciones tan prestigiosas como la UIMP (en agosto de 2001), Corín Tellado es una muestra paradigmática de cómo la cultivadora de un género despreciado y visto como típicamente femenino se canoniza. En definitiva, de cómo ciertas características literarias se neutralizan con el tiempo. Algo muy similar ha sucedido con un género también considerado popular, la novela negra, y con gran parte de sus cultivadoras como Patricia Highsmith, Ruth Rendell o P.D. James, cuyos libros encuentran hoy un espacio en las páginas de los suplementos y las revistas culturales. Fuera de ámbitos tan extremos, se puede decir que la concesión de premios no comerciales y la pertenencia a instituciones de relumbrón (como, en España, la Real Academia) son signos de consagración.

La Hera literaria es, por lo tanto, madura, y, aplicando los rasgos propuestos por Gil Calvo, está sujeta (porque el juicio crítico sobre ella está cerrado y su larga trayectoria, lo que ya ha escrito, condiciona las opiniones sobre ella) y pura (en tanto que clásica, sin excesos, y aceptada y asimilada por los cánones vigentes).

También la Atenea es pura, pero no por cerrada y completa, sino por todo lo contrario: por primeriza, por recién llegada al mundo de las letras. Esta doncella literaria posee todos los atributos que dicho estado sugiere: juventud, virginidad, inmadurez, libertad, pureza. Es a menudo joven y primeriza (muchas veces incluso “operaprimeriza”) e inmadura, y se da por sentado que aún no ha alcanzado la plenitud de sus recursos, que apunta maneras pero aún tiene mucho que aprender. Disfruta de una mayor libertad que Hera, ya que, al tener una obra menos numerosa, está menos clasificada por los críticos, quienes con frecuencia se mantienen a la expectativa para ver en qué devienen esas maneras que anuncia. Pero son precisamente su inmadurez y su juventud las ventajas que le permiten mejorar en un futuro. En cuanto a la pureza de la Atenea, puede ser interpretadas como inexperiencia, porque su obra está en potencia. Por el contrario, Afrodita y Hera ya han superado este primer estadio, aunque cada una a su modo. Mientras que la Afrodita es impura (porque está más inmersa en las exigencias de mercado, la crítica y los premios, y más etiquetada por ello), Hera es pura, pues se encuentra más allá de dichas exigencias por su condición de consagrada. Lo mismo sucede con la presencia de la feminidad literaria. En la Atenea es, en cierto modo, una incógnita: puede hallarse en estado larvario, como casi todos los rasgos de su

⁶⁸³ Vid. *ABC Cultural*, 27-IV-2002, págs. 4-7. Incluye un artículo de Guillermo Cabrera Infante (“Corín”, págs. 4-6) y otro de Juan Cueto (“La dama pop”, pág. 7).

temprana obra, y por tanto desarrollarse con mayor intensidad más adelante; o puede que no se desarrolle luego en absoluto. Se trata, pues, de una feminidad literaria indefinida, y de ahí su androginia. En el caso de Hera, por el contrario, o bien se ha matizado la feminidad, o bien no ha existido nunca; en cualquier caso, si la feminidad ha existido, ha derivado en una suerte de clasicismo en la medida en que su obra ha sido aceptada y asimilada. Finalmente, Afrodita encarna el modelo ideal de lo que se considera femenino en literatura, y así es vista (y ensalzada o denostada) por según qué sectores de la crítica.

Atenea, Afrodita y Hera son arquetipos artísticos que, como tales, pueden encarnarse en mitos artísticos. Y no dejan de ser, al igual que sucede con Antígona, tipos ideales que no hallan su total correspondencia en las escritoras reales, aunque sí una correspondencia muy aproximada. Estudiaremos, en los siguientes capítulos, los casos de cuatro escritoras cuya mitificación remite, a nuestro juicio, a los arquetipos aquí presentados: Espido Freire (Atenea), Lucía Etxebarria (Afrodita), Carmen Martín Gaité (Hera) y Sylvia Plath (Antígona).

Estos cuatro arquetipos artísticos en torno a la figura de la mujer escritora han surgido, hasta aquí, de la consideración dos ejes diferentes por separado: el malditismo femenino (Antígona) y la feminidad literaria (Atenea, Afrodita y Hera). Sin embargo, queremos ahora unificar ambos criterios y combinar dichos ejes, con el fin de llegar a una clasificación de arquetipos más completa. El resultado sigue reduciéndose a cuatro arquetipos, pero en cada uno de ellos se combinan la manifestación del malditismo femenino y de la feminidad literaria. Si a esto se le añade el factor de la edad y de la evolución literaria, que es el que nos va a servir para ordenar nuestro estudio, el cuadro quedaría de la siguiente manera.

Por un lado, están los arquetipos de la juventud literaria, que son Atenea y Afrodita. Se distinguen entre sí en que la primera presenta en un grado muy bajo los atributos propios de la feminidad literaria y el malditismo femenino, mientras que en la segunda dichos atributos aparecen en un grado muy alto. Por otro, están los arquetipos de la madurez y la consagración literarias, que son Hera (o Gran Dama) y Antígona (o Dama del Grito). En esta última la feminidad literaria y el malditismo femenino se dan con enorme intensidad, mientras que con aquella ocurre justo lo contrario. Así, la mayor o menor presencia de la feminidad literaria y del malditismo femenino determina nuestra clasificación de arquetipos.

Esta tipología no pretende ser totalizadora, ni abarcar todos los arquetipos y mitos artísticos que existen en torno a la mujer escritora en el imaginario cultural actual. Como ya advertimos más atrás, sólo deseamos estudiar las características y el funcionamiento de algunos arquetipos, y su encarnación en mitos artísticos, en función de unas variables determinadas. En ningún caso esta clasificación de arquetipos equivale a afirmar que los cuatro que hemos propuesto constituyen todos los arquetipos que existen sobre la mujer escritora. Al mismo tiempo, también queremos advertir que estos arquetipos artísticos no se encarnan sólo en los mitos artísticos que vamos a estudiar en los capítulos siguientes, esto es, en las escritoras que hemos escogido para ilustrar nuestra teoría. La elección de Espido Freire, Lucía Etxebarria, Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath se debe a que creemos que son encarnaciones míticas muy representativas y ajustadas de cada uno de los arquetipos, y no a que sean las únicas escritoras que pueden identificarse con ellos. De hecho, ya mostramos en la primeras páginas de este apartado que había otras muchas escritoras cuya mitificación se había producido bajo el signo de Antígona, ya que cumplían con sus atributos. Y, como señalaremos a su debido tiempo, hay más escritoras que puedan asociarse con Atenea, Afrodita o Hera.

Por otro lado, debemos decir también que la mitificación artística (o de cualquier tipo) no es un fenómeno estático sino dinámico. Barthes afirmaba que el mito tenía mucho que ver con la historia, y, siguiendo esa misma idea, se puede decir que los mitos literarios dependen mucho de la historia de la literatura. Esto afecta especialmente a los mitos artísticos que estudiaremos aquí. La valoración de un escritor puede cambiar mucho, y no sólo en el caso de los jóvenes que aún tienen una carrera por hacer. También en la valoración de los escritores fallecidos se observan estos cambios, a veces incluso de una manera extrema. Por lo tanto, la mitificación es un fenómeno dinámico. En lo que respecta a nuestro trabajo, ello afecta a la identificación de ciertas escritoras con un arquetipo. La Atenea o la Afrodita de hoy puede ser la Hera o la Antígona de mañana, y la Hera de hoy puede haber estado más cerca de la Afrodita (véase el caso de Corín Tellado) que de la Atenea. Al elegir la evolución literaria como uno de los factores para analizar los mitos artísticos y su correspondencia con ciertos arquetipos, aceptamos igualmente el carácter mudable de la mitificación y, en consecuencia, la parcialidad de nuestro estudio. Pero, aun dentro de la parcialidad a que nos condena esta opción y nuestra propia perspectiva histórica, pretendemos hacer un acercamiento lo

más completo posible a los arquetipos y los mitos artísticos que nacen de las dos variables de estudio elegidas: la feminidad literaria y el malditismo femenino.

4.2. La literatura femenina, mito y fenómeno editorial.

4.2.1. El mito del *boom*.

Es frecuente encontrar, en textos de diverso alcance que analizan la literatura española de las últimas tres décadas, alguna referencia al importante papel que dentro de ella representan las mujeres escritoras. Se suele hablar, sobre todo, de *boom*, desafortunada palabra que, desde que se aplicara a los escritores hispanoamericanos, parece haber ocupado cierto monopolio a la hora de referirse a un tipo determinado de confluencia y difusión de obras literarias; pero también de auge e incluso de moda, y se acude a diversas razones para justificar el uso de dichos términos. De esta manera, la idea de que existe o de que ha existido cierto auge de la literatura escrita por mujeres ha acabado por generalizarse, hasta el punto de que, por ejemplo, Luis Goytisolo se atreve a aventurar, en un artículo publicado no hace mucho en *El País*, que “hoy el número de escritoras sea probablemente superior al de escritores”⁶⁸⁴.

Al margen de esta impresión personal que hemos puesto como muestra, no son pocos los lugares en los que se hace referencia directa o indirecta a este hecho; y no se trata ya de opiniones más o menos aisladas dentro de un artículo consagrado a temas generales y que, por tanto, no pueden (ni pretenden) ser más que acercamientos parciales e incompletos al asunto, sino de estudios monográficos, prólogos o artículos que se hallan directamente relacionados con la literatura escrita por mujeres. Tanto en los prólogos de las antologías dedicadas de manera exclusiva a la obra de escritoras españolas como en ensayos y estudios sobre sus obras, ya sean más o menos especializados, hallamos referencias a este supuesto momento de esplendor de la literatura escrita por mujeres, ya sea bajo el nombre de *boom*, de moda o de auge.

Ahora bien, sería necesario, para emprender un análisis lo más riguroso y completo posible de este fenómeno, intentar ver a qué período de tiempo suelen referirse los que se valen de estas palabras, a partir de qué momento se habla del *boom*, del auge o de la moda, y cuáles son las razones que se esgrimen para justificar el uso de estas denominaciones (si es que se justifica su uso). No siempre quienes hacen mención a este hecho o llaman la atención sobre ello lo ubican en los mismos años y no siempre lo explican acudiendo a los mismos argumentos. En ocasiones, ni se fijan unas fechas concretas ni se explica el motivo por el cual se ha recurrido a palabras tan particulares como *boom* o moda, cargadas de connotaciones muy concretas, para describir un determinado estado de cosas. Más bien parecen aludir a ello con cierta vaguedad, como si se tratara más de una impresión general que de un hecho sobre el que se hubiera reflexionado con tiempo.

⁶⁸⁴ GOYTISOLO, Luis, “Sexualidad y creación literaria”, *El país*, 12-V-2001, pág. 5.

En cualquier caso, y aunque las fechas y las razones varían, hay cierta confluencia en ambos casos, fundamentalmente para establecer las segundas. De ello hablaremos más adelante; ocupémonos ahora de las fechas.

No existe, como decimos, una coincidencia absoluta a la hora de situar el supuesto auge de la literatura escrita por mujeres. Depende mucho de la perspectiva desde la que se hable y del tipo de texto donde aparezca la referencia a ese fenómeno. Pero, aun así, casi todos los textos que hablan del *boom* tienden a fijar su inicio alrededor de la década de 1970, pero, eso sí, sin dar una fecha concreta. Aunque muchos confluyen en considerar esa década como los años clave, los pareceres varían ligeramente.

Geraldine C. Nichols, por ejemplo, en el ya citado *Des/cifrar la diferencia*, afirma que “en la década de los setenta se produjo el llamado *boom* de la literatura femenina, narrativa principalmente”⁶⁸⁵, y señala a Montserrat Roig, a Rosa Montero, a Carmen Riera y Esther Tusquets, a Lourdes Ortiz y a Soledad Puértolas como sus principales representantes. Mercedes Monmany, en el prólogo de la antología *Vidas de mujer*, señala que la suya es una selección de “narradoras españolas que empezaron a publicar a partir de los años setenta” y que con ello desea dar una idea de “la renovación y el recambio generacional” que tuvo lugar en la literatura escrita por mujeres por esa fechas⁶⁸⁶. Este cambio lo explica Monmany recordando que, durante esa década, publican sus primeras obras de narrativa Rosa Montero, Esther Tusquets, Lourdes Ortiz y Ana María Moix, y, ya en el cambio de decenio, Soledad Puértolas y Cristina Fernández Cubas. La casi coincidencia de nombres y de fechas resulta evidente, desde luego. La diferencia más importante, en lo que al tema de la ubicación cronológica se refiere, es que Nichols sólo afirma que en la década de 1970 se produce el *boom*, mientras que Monmany, que no habla explícitamente de *boom* pero cuyas palabras sí dejan transmitir esa idea, se refiere a un relevo que se alarga hasta el cambio de década. En este sentido, es importante destacar que no es la única que ubica este fenómeno entre la década de 1970 y la de 1980, en los años de la transición democrática. Si Cristina Ruiz Guererro es menos explícita cuando dice, en el segundo tomo de su *Panorama de escritoras españolas*, que “hacia los años ochenta podemos ya hablar, al igual que sucedió en la narrativa, de un “boom” de la poesía femenina”⁶⁸⁷, Noni Benegas, por el contrario, indica, en el prólogo de *Ellas tienen la palabra*, que “los finales de los setenta y los ochenta son años de intensa actividad literaria femenina”⁶⁸⁸, aunque no llega a hablar exactamente de *boom*. Quienes sí lo hacen, y de manera muy explícita, son Sharon Keefe Ugalde y M^a del Mar López Cabrales, en sendos libros de entrevistas a poetisas y narradoras

⁶⁸⁵ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., págs. 17-18.

⁶⁸⁶ MONMANY, Mercedes, “Prólogo”, en AA.VV., *Vidas de mujeres. Relatos*, prólogo y selección de Mercedes Monmany, Madrid, Alianza, 1998, págs. 7-18; pág. 7.

⁶⁸⁷ RUIZ GUERRERO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas* (vol. II), cit., pág. 186.

⁶⁸⁸ BENEGAS, Noni, “Estudio preliminar”, en BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (ed.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, cit., pág. 18.

españolas contemporáneas, respectivamente. La primera, en *Conversaciones y poemas*, se refiere a ello en varias de las charlas con las autoras transcritas en el libro. Es un pregunta presente en casi todas ellas su opinión sobre “el *boom* actual de la poesía escrita por mujeres en España” o “el *boom* de la poesía femenina en España”⁶⁸⁹. Las respuestas de las autoras son variadas – aunque predominan las reticentes, las escépticas y las negativas –, pero lo que ahora nos interesa no es la opinión de las poetisas, sino el momento en que Keefe Ugalde sitúa el *boom*. Si tenemos en cuenta que las entrevistas están realizadas a lo largo de 1988, y que la autora pregunta la mayor parte de las veces por el *boom* actual, es fácil suponer que Keefe Ugalde ubica ese fenómeno en la década de 1980, cosa que corroboran sus propias palabras en la introducción que precede a las entrevistas, que comienza precisamente con la afirmación de que “la década de los ochenta es un período decisivo en la historia de la poesía española”⁶⁹⁰. López Cabrales, por su parte, pregunta a todas y cada una de las narradoras entrevistadas en su ya citado *Palabras de mujeres* sobre el *boom* de las escritoras, de la escritura femenina, de la escritura de mujeres o de la literatura escrita por mujeres, y, aunque no ubica el fenómeno, el hecho de que las entrevistas estén realizadas a finales del pasado decenio – y a escritoras de varias generaciones que empiezan a publicar en la década de 1970 – nos hace pensar que con ese *boom* se refiere a los últimos treinta años.

En otros lugares, sin embargo, no hallamos referencias tan explícitas como estas dos últimas al *boom* o a las fechas en que tuvo lugar, pero la idea general es bastante similar. En un pasaje de su libro *Literatura y mujeres*, Laura Freixas se refiere a la moda de “los llamados ‘libros de mujeres’”, y los define como una “categoría que engloba obras de género diverso (...) escritas – generalmente, aunque no siempre – por mujeres, que tienen a mujeres por protagonistas y la condición femenina por tema principal”⁶⁹¹. Reconoce asimismo que no es sino una más de las muchas modas que han surgido en España desde la transición, y sitúa su inicio en los años setenta, aunque añade que se trata de un fenómeno que ha ido *in crecescendo*. De hecho, la lista que cita a continuación para ilustrar la idea la componen obras publicadas entre 1975 y 1998. De otro lado, Enrique Murillo, en uno de los artículos incluidos en el dossier de la revista *Letra Internacional* titulado *Escritoras y mercado*, llama la atención sobre “el fenómeno social de la mujer escritora”, que, “en España, se ha ido consolidando de forma muy acelerada en los últimos diez años”, y opina que no parece casual que “el florecimiento de la narrativa femenina española, y su éxito de ventas, tenga lugar en la segunda fase de la transición política”, ya que, aunque no deja de recordar que dicho fenómeno “tuvo claros antecedentes en la primera fase de la transición, sólo se ha consolidado en los últimos cinco o seis años”⁶⁹².

⁶⁸⁹ KEEFE UGALDE, Sharon, *Conversaciones y poemas*, cit., págs. 272 y 249.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, pág. VII.

⁶⁹¹ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., pág. 50.

⁶⁹² MURILLO, Enrique, “Escritoras y mercado. Apuntes para una sociología”, en *Letra Internacional*, 73, invierno de 2001, págs. 50-51; pág. 50.

Al margen de las razones que se esgriman para justificar esta idea del *boom* o de la moda, la gran mayoría de los que lo hablan de ello sitúan el fenómeno desde la década de 1970 hasta la actualidad; es decir, que ese *boom*, esa moda, ese auge, ese fenómeno social o ese florecimiento se extiende a lo largo de casi treinta años. Por otra parte, si tuviéramos que tener en cuenta todas y cada una de las referencias citadas, habría que concluir que el *boom* nunca ha dejado de existir: Sharon Keefe Ugalde lo ubica en la década de 1980 para la poesía, aunque señala que el verdadero cambio y la verdadera explosión se remontan a lo inicios de ese decenio y los finales del anterior, como también opina Noni Benegas; ésta, a su vez, afirma en 1997 que “el número de poetas asusta”⁶⁹³, mientras que M^a del Mar López Cabrales parece situarlo a lo largo de los últimos treinta años. Geraldine Nichols habla sólo de la década de 1970, sin prolongarlo más, y Laura Freixas prefiere ser más prudente y referirse a una moda que comienza en los setenta y continúa durante las dos siguientes décadas. Por último, Enrique Murillo ubica la consolidación del fenómeno en los últimos cinco o seis años, pese a que mencione antecedentes.

En definitiva, el *boom* de la literatura escrita por mujeres parece extenderse a lo largo de los últimos treinta años, aproximadamente. Volveremos más adelante sobre ellos, pero antes analizaremos las razones que se usan para justificar ese *boom*, moda, auge o florecimiento.

Una de las primeras cosas que llaman la atención a este respecto es que, cuando se hace una referencia al *boom* de la literatura escrita por mujeres en España, no se suele utilizar una afirmación plena, sino que se realiza de un modo indirecto. Con esto queremos decir que quienes echan mano de estas denominaciones suelen suavizar sus afirmaciones con fórmulas del tipo “el llamado”, “el denominado como” o “lo que se conoce como”, las cuales, antecediendo a *boom*, moda o auge, hacen que dichas afirmaciones queden difuminadas y que, en cierto modo, recaiga la responsabilidad de esa denominación sobre un tercero al que no se cita. Con el fin de repasar algunas de estas denominaciones, recordaremos que Geraldine Nichols habla del “llamado *boom*”; M^a del Mar López Cabrales, del “llamado *boom*”, del “denominado *boom*”, de “lo que se ha denominado *boom*”; Laura Freixas, de “la moda de los llamados ‘libros de mujeres’”; Dolores Conqueiro, del “supuesto *boom*”⁶⁹⁴. Todo esto plantea, de entrada, dos interrogantes muy relacionados entre sí: el primero, desde dónde se empezó a hablar de *boom* y quién lo hizo por primera vez; y el segundo, por qué la afirmación de su existencia se atenúa de esta manera. Lo primero es quizás explicable por una concatenación de obras y de citas encubiertas; se puede pensar que alguien empleó por primera vez el término *boom* para referirse a la aparición de cierto número de escritoras en el panorama literario español y que, a partir de ahí, la denominación hizo fortuna y empezó a ser usada por otros. Sin embargo, no parece demasiado fácil saber quién empleó por primera vez la palabra *boom* en este contexto, ya que en la obra más temprana de las citadas, la de Geraldine Nichols, que es de 1992, ya se habla del

⁶⁹³ BENEGAS, Noni, *op. cit.*, pág. 21.

⁶⁹⁴ CONQUEIRO, Dolores, “El auge de los textos de y para mujeres”, *Babelia*, 17-VI-2000, pág. 4.

“llamado *boom*”. Por el contrario, la tendencia a suavizar la afirmación referente a la existencia del *boom* es más sorprendente. ¿Es que acaso no se justifica adecuadamente esta denominación y por eso hay que amortiguarla?

Hay que decir que, de forma previsible, no siempre se justifica o se explica qué se quiere decir cuando se habla de *boom*, auge o moda, en muchas ocasiones porque se toca el tema de pasada. Sin ir más lejos, en las entrevistas, cuando se pregunta a las autoras su opinión sobre la moda o el *boom*, las entrevistadoras parecen buscar en sus respuestas la confirmación, una confirmación que raramente se da, pues casi ninguna acepta que exista un *boom*. Sin embargo, en otros lugares sí que se intenta explicar en qué consiste ese *boom* y cuáles son las razones que permiten hablar de ello. Incluso cuando no se usan de manera explícita palabras como *boom*, moda o auge, las referencias que se hacen a la literatura escrita por mujeres en la España de los últimos años dejan deducir, como veremos, que esta idea subyace a todo el contenido. En cualquiera de los dos casos, los argumentos más usados para justificar el *boom* se agrupan en tres clases: *cuantitativos*, *cualitativos* y de *originalidad*.

Los cuantitativos se refieren al número de mujeres que publican libros y que tienen una presencia destacada en la vida literaria y cultural, ya sea a través de premios, ventas u otras razones. Los cualitativos se basan en la calidad de la literatura hecha por las mujeres escritoras. Y, por último, los de originalidad llaman la atención sobre el carácter novedoso, diferente e inédito de la literatura escrita por mujeres. De los tres, el primero y el último son, con mucho, los más utilizados, y muchas veces el segundo va mezclado con ellos, como veremos a continuación.

En la mayoría de las obras que versan sobre a la literatura escrita por mujeres en los últimos años y de las antologías consagradas en exclusiva a autoras, además de en otros lugares, se destaca el gran número de escritoras que aparecen en el panorama de las letras españolas a partir de cierto momento, su éxito y su fama, aunque no siempre se cuantifique con exactitud el alcance de ello. Ello se señala tanto para la poesía como para la narrativa.

En uno de los prólogos a la antología de jóvenes poetas *Las diosas blancas*, publicada en 1985 y reeditada al año siguiente, Ramón Buenaventura afirmaba: “hasta hace poco, la poesía escrita por mujeres no se había distinguido de la escrita por hombres más que sobre dos características: la escasez y la inferior calidad”⁶⁹⁵. Para él, la inferior calidad no es sino consecuencia de la “mencionada escasez de poetas femeninos”⁶⁹⁶ a lo largo de la historia, y no de otras razones, pero el hecho de que encabece el prólogo con un muy significativo “hasta hace poco” nos lleva a pensar que, en el momento en que escribe, Buenaventura ya no percibe esa escasez ni esa inferior calidad. Algunos años más tarde, Noni Benegas dirá, en la introducción a

⁶⁹⁵ BUENAVENTURA, Ramón, “Prólogo dos”, en BUENAVENTURA, Ramón (ed.), *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, 1986 (2ª edición; edición original: 1985), págs. 16-26; pág. 16.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, pág. 17.

la antología de poesía de mujeres titulada *Ellas tienen la palabra*, que “los finales de los setenta y los comienzos de los ochenta son años de intensa actividad literaria femenina”, y lo cifra en la repercusión pública de las jóvenes poetisas, en la creación de colecciones, premios y editoriales para mujeres poetisas, en el número de galardonadas y en el interés de los críticos, las editoriales y el público por su obra⁶⁹⁷. Más adelante proclama también que “el número de poetisas asusta”⁶⁹⁸. Asimismo, e igualmente en el ámbito de la poesía, Manuel Francisco Reina, responsable de *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, advierte sobre la “proliferación de autoras de calidad y de fama en las últimas décadas”⁶⁹⁹.

También en el terreno de la poesía encontramos otros ejemplos en los que se habla de *boom* o de un fenómeno similar. José Luis García Martín afirma que “el auge de la poesía femenina (...) caracteriza a los años ochenta”, y cifra dicho auge en el hecho de que por primera vez se le dediquen premios, colecciones y congresos en exclusividad⁷⁰⁰. John C. Wilcox, por su parte, habla de “the flowering of poetry by women” que se produjo en España tras la muerte de Franco⁷⁰¹, y Juan Cano Ballesta, en la antología *Poesía española reciente (1980-2000)*, dice que “un fenómeno muy llamativo de la literatura reciente es la abundancia de la obra lírica escrita por mujeres” y consigna la existencia de una “sorprendente floración de mujeres poetisas durante las últimas décadas” que ha revelado “figuras de gran frescura y originalidad los viejos tópicos del amor y el sexo, entre otros”⁷⁰².

Fuera de la poesía, los testimonios son más numerosos. Desde los que, como Ángeles Encinar, se refieren a un solo género –“hay muchas y buenas cultivadoras de la narración breve”⁷⁰³ – hasta los que hablan en general de “los textos de y para mujeres” –“nunca habían sido tantos y tan variados”⁷⁰⁴ –, no son pocos las referencias a ello, sobre todo en el ámbito de la narrativa. De hecho, aunque a veces no se especifique en un libro o un artículo que el ámbito tenido en cuenta es exclusivamente la narrativa escrita por mujeres, los ejemplos usados en ellos no dejan lugar a dudas. Parece que, por imperativos de mercado y de lectores, literatura es cada vez más un sinónimo de narrativa (y, aún más, de novela). Sea como fuere, esta tendencia a identificar escritora y novelista está presente en el, por lo demás, muy interesante (y ya citado) artículo de Enrique Murillo “Escritoras y mercado. Apuntes para una sociología”, que apareció, precisamente, en un dossier de la revista *Letra Internacional* titulado *Escritoras y mercado literario*. Murillo reflexiona brevemente sobre “la coagulación en el imaginario social español

⁶⁹⁷ BENEGAS, Noni, *op. cit.*, págs. 18-19.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pág. 21.

⁶⁹⁹ REINA, Manuel Francisco, “Exposición de motivos”, en REINA, Manuel Francisco (ed.), *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La Esfera Literaria, 2002.

⁷⁰⁰ GARCÍA MARTÍN, José Luis, “La poesía”, en VILLANUEVA, Darío y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990, Historia y crítica de la literatura española* (ed. de Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1992, págs. 94-156; pág. 118.

⁷⁰¹ WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, cit., pág. XV.

⁷⁰² CANO BALLESTA, Juan (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 39 y 75.

⁷⁰³ ENCINAR, Ángeles, “Prólogo”, en ENCINAR, Ángeles (ed.), *Cuentos de este siglo. Treinta narradoras españolas contemporáneas*, Barcelona, Lumen, 1995, págs. 9-14; pág. 10.

⁷⁰⁴ CONQUEIRO, Dolores, “El auge de los textos de y para mujeres”, *Babelia*, 17-VI-200, pág. 4.

de la mujer novelista como tía que *mola (sic)*⁷⁰⁵, fenómeno que él considera el más singular de los últimos años. Para ilustrar esta idea del “prestigio social alcanzado por la figura de la escritora”, nos relata un anuncio de televisión aparecido hace unos años, sabedor de que un buen barómetro de ese prestigio es la publicidad, ya que “necesita partir de ciertos consensos sociales para vender los productos que anuncia”⁷⁰⁶. El anuncio en cuestión es descrito de la siguiente manera:

“(…) chica guapa, flaca, que vive sola en un apartamento moderno, llama por teléfono a su amiga del alma para contarle en tono de felicidad máxima: ‘¡Me han aceptado la novela en la editorial!’ . Luego, tras colgar, coge las llaves de su *Ford Fiesta* y se va a dar una vuelta”⁷⁰⁷.

Acto seguido, Murillo completa esta descripción comentando que hoy en día el hecho de ser autora de novelas forma parte de lo socialmente ensalzado como parte de la modernidad, y que “una chica enrollada (*sic*) que conduce un *Ford Fiesta* es, sin duda, consumidora, productora, lectora de novelas”⁷⁰⁸.

Sin olvidar que este artículo es sólo un bosquejo y que como tal ha de ser tomado (nos lo recuerda el propio autor, así como su brevedad y la palabra *apuntes* en el título), algunas de sus ideas no dejan de ser tremendamente sugerentes y acertadas. Del prestigio social de la escritora en nuestros días no queda duda si recordamos el buen número de periodistas o presentadoras de televisión que acaban por escribir y publicar un novela de repente, a veces con resultados insospechados. Pero también es verdad que no son pocos los periodistas o presentadores que publican libros de narrativa – como si se vieran obligados de ennoblecer una profesión que no cuenta con tanto prestigio como la de escritor – y que, en alguna ocasión, las novelas publicadas por presentadoras de éxito pueden responder a maniobras editoriales con el fin de captar como lectoras a sus telespectadoras (véase el caso de Ana Rosa Quintana). En cualquier caso, y volviendo al artículo y al tema que nos ocupa, Murillo pone en un primer plano algunos fenómenos importantes. Por ejemplo, la existencia de novelistas famosas como Isabel Allende, Laura Esquivel, Rosa Montero, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria, que según él (y esto es más discutible) “han hecho aumentar hasta extremos insospechados el número de practicantes del género en nuestro país”⁷⁰⁹. Y también el hecho de que “la literatura escrita por mujeres ha conquistado una muy notable parcela del mercado del libro, sin duda superior a la que

⁷⁰⁵ MURILLO, Enrique, “Escritoras y mercado. Apuntes para una sociología”, cit., págs. 51.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, pág. 50.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, pág. 50.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pág. 50.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, pág. 51.

corresponde a la literatura escrita por hombres, incluso teniendo en cuenta que son más los hombres escritores que las mujeres escritoras”⁷¹⁰.

Todo lo discutible que se quiera, esta última cita pone de manifiesto un fenómeno y una idea que parecen estar en la mente de muchos y que muchos mencionan o comentan. Sin embargo, la virtud de Enrique Murillo radica en matizar la idea del *boom* que aparece en otros lugares, y en hacerlo en dos direcciones: hablando de la presencia en un parcela del mercado del libro y especificando que no son más las mujeres escritoras que los hombres que escriben. Sencillamente, llama la atención el que la literatura escrita por mujeres haya conquistado esa parcela siendo menor cantidad que la escrita por hombres. Así, pues, se deduce de ello que lo más significativo no es el gran número de mujeres que publican, el cual no es bajo pero tampoco superior al de los hombres, como afirmaba Luis Goytisolo; lo verdaderamente significativo es el lugar preeminente que las escritoras han ocupado en el mercado literario, patente en la fama de algunas novelistas, y lo es aún más si se tiene en cuenta que son menos las autoras que los autores.

Esta idea de que los libros publicados escritos por mujeres no son más que los escritos por hombres la sostiene también Laura Freixas, quien, en *Literatura y mujeres*, hace un estudio más a fondo de ello y aventura incluso algunas causas por las cuales existe la sensación de que ocurre lo contrario. Como ya comentamos más atrás, Freixas habla en su libro de la moda de los llamados “libros de mujeres”, categoría que engloba obras de diversos géneros escritas en general por mujeres y que tienen a éstas por protagonistas o tema principal. Esta moda comienza, según Freixas, alrededor de la década de 1970 y llega hasta hoy, y entre sus hitos principales figuran libros de Carme Riera, Erica Jong, Esther Tusquets, Rosa Montero, Almudena Grandes, Carmen Rico-Godoy, Carmen Martín Gaité y Helen Fielding. La nota común que los agrupa es la siguiente:

“Todos ellos son obras de autoras en aquel momento poco o nada conocidas (o conocidas sólo como periodistas), y casi todos salieron a la luz sin el aval de un premio u otra forma de publicidad previa, a pesar de lo cual vendieron de 50.000 ejemplares para arriba (...)”⁷¹¹.

Así, pues, la clave de esta moda reside para Freixas en que un número más o menos significativo de escritoras ha conseguido vender una cantidad importante de

⁷¹⁰ *Ibíd.*, pág. 50.

⁷¹¹ FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, cit., pág. 50.; de los libros citados por Freixas, sólo dos – *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes, y *Azul*, de Rosa Regàs – salieron a la luz avalados por sendos premios (La Sonrisa Vertical y el Nadal, respectivamente). En cuanto a la afirmación de que las autoras citadas eran poco o nada conocidas entonces, es evidente que no es ése el caso de Carmen Martín Gaité, quien, a pesar de que en 1992 no era tan popular como llegó a serlo después, sí era una escritora sobradamente conocida.

libros sin una gran campaña publicitaria de apoyo. En este sentido, coincide con Enrique Murillo, quien, recordémoslo, no afirmaba que hubiera más escritoras que escritores en el mercado editorial, sino que aquéllas habían ocupado un sector importante del mismo en relación a su número. Pero Freixas va aún más allá y, valiéndose de algunos recuentos hechos por ella misma, llega a la conclusión de que “las obras firmadas por mujeres no representan sino un 20 % aproximadamente de lo que se publica y de lo que más se vende”⁷¹². Sin embargo, para Freixas no es tan importante este porcentaje como la circunstancia de que, pese a que las mujeres sean aún una minoría en el campo de las letras, se tienda a creer lo contrario. Y de ahí la pregunta que ella misma se hace: “¿por qué los medios de comunicación dan a las escritoras una relevancia fuera de proporción con su importancia numérica?”⁷¹³ Freixas propone varias explicaciones a este hecho, entre las que figuran la novedad que supone aún la presencia de mujeres en un territorio tradicionalmente masculino; la tendencia a etiquetar a los creadores por edad y por sexo; la gran visibilidad mediática, debido a que las mujeres son más llamativas; el predominio femenino en los lectores; y el interés de las editoriales por captar mujeres, debido precisamente a esa visibilidad mediática y a ese predominio femenino entre los lectores⁷¹⁴.

En definitiva, para Laura Freixas el supuesto auge de la literatura escrita por mujeres, al menos desde el punto de vista de la cantidad (o de la igualdad), no es sino el producto de un falseamiento de datos y una manipulación del estado de las cosas por parte, principalmente, de la prensa. Aunque reconoce la existencia de una moda de libros de mujeres, con las características que ya mencionamos, puntualiza que no hay más escritoras que escritores, sino al contrario, y que sólo la desmesurada atención que concitan algunas autoras hace que se llegue a pensar que es así. Coincide, pues, con Enrique Murillo en que las mujeres escritoras han conquistado una parcela del mercado del libro que no se corresponde en verdad con su cantidad real. A esta idea volveremos más adelante.

Al margen de Laura Freixas y Enrique Murillo, hay otros autores que también usan el argumento cuantitativo para hablar del *boom*. En la introducción de un número especial de la revista *Litoral* dedicado a escritoras españolas del siglo XX, se puede leer que “hoy (...) una auténtica avalancha de obras escritas por mujeres, con

⁷¹² *Ibid.*, pág. 53; para los datos de que se vale Freixas, *vid.* págs. 97-98.

⁷¹³ *Ibid.*, pág. 37.

⁷¹⁴ *Ibid.*, págs. 37-39.

notable éxito editorial y de la crítica, llenan los escaparates de las librerías”⁷¹⁵. En el prólogo de la antología de cuentos *Vidas de mujer*, Mercedes Monmany llama la atención sobre la gran cantidad de escritoras importantes que inician su andadura en la década de 1970 y el inmediato comienzo de la de 1980. E Ymelda Navajo escribía, en 1982, sobre cómo “los editores descubrieron y fomentaron a partir de ese momento [diez años antes] un género que se denominó *literatura femenina*”⁷¹⁶.

Al margen de las valiosas puntualizaciones de Murillo y Freixas, son varios, como hemos visto, los lugares en los que se da por sentada la existencia del *boom* alegando el argumento de una proliferación, avalancha o explosión de mujeres escritoras en los últimos años. El problema radica, como veremos más adelante, en que esta (supuesta) gran cantidad de mujeres que publican, venden y tienen una relevante presencia en el mundo de las letras no se cuantifica demasiado ni con demasiada exactitud, lo cual da una impresión engañosa del fenómeno. Aunque también se debe reconocer que, en muchas ocasiones, no se dispone del espacio necesario para hacerlo, ya que se trata de prólogos o artículos.

Sí se desarrolla algo más, en cambio, el conjunto de argumentos referentes a la originalidad y a la novedad de la literatura escrita por mujeres. Si los argumentos que hemos comentado hasta aquí se referían al número de mujeres escritoras – y, ocasionalmente, a su calidad –, ahora nos centraremos en aquellos que ponen de relieve, ya sea en la narrativa o en la poesía, el carácter novedoso, original e inédito de lo que escriben las mujeres hoy y lo que han escrito durante los últimos treinta años en España, desde la década de 1970 hasta la actualidad. Sin duda es este tipo de argumentos el más usado, y, pese a algunas diferencias a la hora de exponer las razones, se observa una notable coincidencia entre todas las fuentes consultadas.

En primer lugar, un buen número de ellas coinciden en señalar la década de 1970 como el momento en que se produce el gran corte en lo que a originalidad, novedad e idiosincrasia de la literatura española escrita por mujeres se refiere, y, sobre todo, en la narrativa. M^a del Mar López-Cabrales incluso relaciona este aspecto con lo cuantitativo:

⁷¹⁵ SAVALL, Lorenzo y GARCÍA GALLEGO, José M^a, “Introducción”, en *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea*, edición-selección e introducción de Lorenzo Savall y José M^a Gallego, Málaga, 1986, págs. 14-17; pág. 14.

⁷¹⁶ NAVAJO, Ymelda, *Doce relatos de mujeres*, cit., pág. 11.

“(…) es a partir de la década de 1970 cuando se inicia un proceso de creación de espacios desde donde la mujer puede comenzar a entender su historia, a profundizar en lo que ha vivido y en cómo cambiar las situaciones de injusticia. En el plano de la escritura, la narrativa comienza a ser nombrada como literatura de mujeres porque se novela de otra manera, porque, como mujeres, se afronta la vida de otra forma. La búsqueda de una identidad de la mujer a través de la literatura es evidente (…). El tipo de literatura que produce la mujer presenta otra manera de ver el mundo, hecho del que se deriva el éxito de ventas de sus textos, éxito que continúa hasta la actualidad (…)”⁷¹⁷.

Esta idea de que, a partir de la década de 1970, se da una nueva literatura escrita por mujeres (llamada generalmente *femenina* o *de mujeres*) que supone un gran cambio respecto no sólo a la escrita por hombres, sino también a la practicada por las autoras de las generaciones anteriores, se repite constantemente en obras dedicadas al tema. Así lo cree, por ejemplo, Cristina Ruiz Garrido:

“En la década de los setenta aparecen nuevos nombres de mujeres novelistas. Esta ‘segunda generación’ de narradoras españolas, que por su edad y algunas otras características se relacionan con la novelística de la llamada Generación del 68, presentan unos rasgos propios que las diferencian tanto de sus compañeros masculinos como de las escritoras de la ‘primera generación’⁷¹⁸.

Los rasgos principales que diferencian a esta nueva generación de narradoras (y que permiten, pues, hablar de un cambio en la literatura escrita por mujeres) son varios, pero resulta muy revelador que la mayoría de los autores que hacen referencia a ello se basen casi siempre en los mismos. Se insiste mucho, en primer lugar, sobre la distancia entre estas narradoras que comienzan a publicar en la década de 1970 y las de la posguerra, y no sólo en el párrafo citado⁷¹⁹, y existe una idea generalizada de que aquellos años fueron los comienzos de una “renovación estética, estilística y de sensibilidad”, de un “recambio generacional” debido a una nueva generación “muy activa y también ‘muy airada’⁷²⁰. La causa de esta diferencia se achaca a que la influencia, en esta nueva generación, de escritoras inglesas y anglosajonas como

⁷¹⁷ LÓPEZ-CABRALES, M^a del Mar, *Palabra de mujer*, pág. 39.

⁷¹⁸ RUIZ GARRIDO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas (vol. II)*, pág. 167.

⁷¹⁹ También aparece la misma idea en las obras ya citadas de NICHOLS, págs. 28, 35 y 36; NAVAJO, págs. 11-12; MONMANY, pág. 8; y RUIZ GARRIDO, págs. 168 y 174.

⁷²⁰ MONMANY, Mercedes, *Vidas de mujer*, págs. 7-8.

Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Doris Lessing y Mary McCarthy fue mayor que la de autoras españolas como Ana María Matute, Carmen Laforet u otras narradoras de posguerra⁷²¹. Así, según Navajo, muchas de las narraciones recogidas en su antología “se acercan más a la obra de las jóvenes autoras americanas o inglesas que a la ficción femenina de la posguerra española, distinta tanto en los temas como en los niveles expresivos”⁷²². Para Cristina Ruiz Garrido, por su parte, “la diferencia esencial entre las novelistas de posguerra y las que ahora surgen es que éstas comienzan a aplicar el feminismo a la producción literaria, reflexionando e indagando, a través de sus textos creativos o críticos, sobre la especificidad de una literatura escrita por mujeres”⁷²³.

Vistas las posibles causas que se utilizan para describir esta *nueva literatura de mujeres* y distinguirla de la anterior, veamos cuáles son esos rasgos distintivos en los temas y los niveles expresivos. De nuevo no todas las fuentes coinciden plenamente (y no todas explican en qué se basa el cambio: algunas se limitan a consignarlo), pero vuelve a haber a este respecto una coincidencia más que significativa.

Geraldine Nichols, por ejemplo, parte ya, de entrada, de la distinción entre una primera generación de escritoras de posguerra, representada en su estudio por Laforet y Matute, y una segunda generación, que integran Riera, Roig, y Tusquets, entre otras, “que empieza a publicar veinte años después, ya muerto Franco, con un claro sentido de diálogo polémico con la propuesta anterior”⁷²⁴. La diferencia fundamental entre ambas radica en que las segundas se rebelan contra el mundo que han heredado de las primeras y, sobre todo, contra “la idea de caída culposa típica de la generación anterior”⁷²⁵. Según Nichols, las novelas de Laforet y de Matute *Nada* y *Primera memoria* se distinguen esencialmente por presentar un mundo degradado cuyo deterioro ha sido un efecto, en última instancia, de la debilidad femenina, todo lo cual explica “la coincidente disminución de sus protagonistas, que conforme se van haciendo mujeres, más culpa tienen que expiar”⁷²⁶. Además, tienen en común el hecho de que sus protagonistas sean adolescentes en busca de una explicación de la doble ruina que las rodea: la del mundo que las rodea, escindido por la guerra, y la

⁷²¹ En esto coinciden tanto Navajo (pág. 12) como Ruiz Garrido (págs. 167-168), y, curiosamente, no sólo lo hacen en la idea, sino también en las autoras citadas, que son las mismas en uno y otro caso.

⁷²² NAVAJO, Ymelda, *op. cit.*, ,pág. 12.

⁷²³ RUIZ GARRIDO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas (vol.II)*, cit. pág. 168.

⁷²⁴ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, cit., pág. 28.

⁷²⁵ *Ibíd.*, pág. 28.

⁷²⁶ *Ibíd.*, pág. 28.

suya propia. Todo ello contrasta claramente – siempre según Nichols – con las novelas de las escritoras pertenecientes a lo que ella llama “segunda generación”. A pesar de que Nichols reconoce que las primeras narraciones de Roig, Tusquets y Riera son, como las de sus predecesoras, “relatos seudoautobiográficos (...) cuyas coordenadas espacio-temporales repiten sugestivamente las de sus autoras”,⁷²⁷ afirma asimismo que representan un conato de ruptura, tanto temática como estilística. Al margen de diferencias más concretas –por ejemplo, la circunstancia de que tanto Riera como Roig escriban en catalán o de que Riera y Tusquets supriman el nombre de sus protagonistas para, según Nichols, “desfamiliarizar” el texto y así poder objetivar el sujeto de lo narrado–, lo que para Nichols más diferencia a la narrativa de estas tres escritoras del *boom* de las de la posguerra queda bien reflejado en el siguiente párrafo:

“Las tres protagonistas se diferencian de sus antepasadas por su edad –son todas mujeres adultas, experimentadas sexual y afectivamente– y por su actitud de desafío. No quieren ser más las destinatarias de la carga de culpa que sus madres les han reservado, y para evitarlo, para construir otro tipo de vida, han tenido que rechazar el ‘ser mujer’ tal como esto se ha definido en su cultura. La configuración más llamativa de su rechazo es la erótica: se niegan a cifrar su deseo en un hombre. Dos de ellas (...) inician la más subversiva de las relaciones sexuales, la lesbiana (...). Igualmente se han negado a aceptar otras limitaciones impuestas en ellas por su cultura: no se quieren callar, rompen a escribir historias prohibidas en lenguas prohibidas; se confiesan, se buscan, se definen *no siendo*, pasivamente, sino *analizando*, activamente dueñas de las palabra raptada (...),⁷²⁸ .

Cristina Ruiz Garrido, por su parte, parece recoger en su *Panorama de escritoras españolas* bastantes de las ideas que Geraldine Nichols expone en *Des/cifrarla diferencia*, entre ellas la distinción entre una primera y una segunda generación de escritoras de posguerra. Al mismo tiempo, para Ruiz, lo que distingue de verdad la producción literaria de la segunda generación de la de la primera (y de la de sus coetáneos masculinos) es no tanto el uso que hacen del lenguaje como la selección y el tratamiento de unos temas recurrentes. La presencia de la infancia de las protagonistas en sus narraciones, que responde a la necesidad de un autoanálisis

⁷²⁷ *Ibíd.*, pág. 36.

⁷²⁸ *Ibíd.*, págs. 36-37.

encaminado a explicar su presente y su condición femenina, es sin duda una de estas constantes⁷²⁹. En muchas ocasiones estos recuerdos conducen a un rechazo de los modelos femeninos tradicionales inculcados durante la niñez y encarnados en la figura materna; en muchas otras, constituyen una explicación de su rebeldía, de su sentimiento de “no encajar en los esquemas de conducta dominantes”⁷³⁰. De ahí que las protagonistas, ante esta quiebra de los valores supuestamente femeninos, se sientan inseguras en el espacio público exterior – dominado por los hombres y por dichos valores – y se replieguen en los espacios interiores, lo cual da lugar a una abundancia de las descripciones de los objetos del hogar. No obstante, Ruiz Garrido también destaca que “por primera vez asumen su sexualidad expresada con algunas descripciones audaces”⁷³¹. Desde el punto de vista estilístico, Ruiz Garrido no detecta elementos innovadores, sino que se limita a consignar el predominio del uso de la primera persona, la autobiografía, el monólogo interior y la función expresiva, “rasgos que se han considerado peculiares de la escritura femenina a lo largo de toda la historia de la literatura”⁷³².

Así, para Ruiz Garrido, la narrativa de las escritoras que empezaron a publicar en la década de 1970 se distingue por la negación de los valores tradicionales y la exploración de nuevos caminos para la mujer. Por todo ello, se trata de una literatura testimonial, basada en la experiencia y en la búsqueda de una nueva identidad, y por eso mismo también se caracteriza por el autoanálisis. Esto último no es una novedad, ya que la propia autora reconoce que esta tendencia al autoanálisis es una constante de la literatura escrita por mujeres y que ha aparecido también en las primeras escritoras de posguerra; por esta razón, se puede concluir que, para Ruiz Garrido, la verdadera novedad de las escritoras del *boom* radica en lo temático, en proponer un nuevo modelo de mujer y nuevos desafíos para la condición femenina en sus novelas.

Algo similar opina Ymelda Navajo, quien, en el prólogo a la antología *Doce relatos de mujeres*, esboza algunas características de la narrativa escrita por mujeres en España durante los años setenta y principios de los ochenta. Ya dijimos que Navajo declaraba que muchas de las narraciones recogidas en su volumen eran distintas, tanto en los temas como en los niveles expresivos, de la ficción femenina

⁷²⁹ RUIZ GARRIDO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas (vol. II)*, cit., págs. 171-172.

⁷³⁰ *Ibíd.*, pág. 172.

⁷³¹ *Ibíd.*, pág. 172.

⁷³² *Ibíd.*, pág. 173.

de la posguerra española⁷³³, pero no señalamos cuáles eran a su juicio las diferencias fundamentales. Entre ellas ocupa un lugar destacado la influencia del feminismo, que, según Navajo, ha sabido crear un tipo de literatura que intenta liberar en cada autora los esquemas tradicionales femeninos:

“En los últimos diez años las mujeres han hecho evolucionar radicalmente su discurso literario. Con el auge del feminismo a principios de los sesenta muchas autoras consideraron que debían expiar sus culpas a través de la literatura, y desde la edición de *Memorias de una joven formal* cada escritora se sintió en la necesidad de relatar sus experiencias vitales, con las que miles de mujeres podían sentirse identificadas (...). Y lo más importante, la mujer creaba sus propios personajes y modelos femeninos y se convertía así en parte activa de sí misma frente a la caracterización mítica de la mujer a lo largo de la narración masculina”⁷³⁴.

Una vez más se insiste en la creación de nuevos modelos de personajes femeninos y en la autoexploración personal como rasgos fundamentales de la narrativa escrita por mujeres en la década de 1970. Así, la presencia de nuevos patrones y modelos sexuales, la renovación del lenguaje simbólico y la inversión de los papeles tradicionales suponen, en opinión de Navajo, “una importante aportación al esquema *unilateral* de la narración masculina”⁷³⁵.

Recapitulando todo lo expuesto hasta ahora, se puede concluir que quienes hablan del *boom* de la narrativa española escrita por mujeres a partir de los años setenta usando argumentos cualitativos (esto es, en función de los rasgos particulares de la literatura de las escritoras, que las diferencia tanto de sus predecesoras como de sus coetáneos masculinos), se basan en una serie de características concretas, que son, esencialmente, las siguientes: la negación de los valores tradicionales asignados a la mujer y la exploración de nuevos caminos, encarnado todo ello, sobre todo, en un rechazo del modelo tradicional de la mujer a la hora de crear a sus protagonistas, las cuales responden a patrones creados por la mujer y, por lo tanto, distintos de los legados por una tradición literaria en su mayor parte masculina; la búsqueda, como consecuencia de todo lo anterior, de una nueva identidad por parte de la mujer, lo

⁷³³ NAVAJO, Ymelda, *Doce relatos de mujer*, cit., pág. 12.

⁷³⁴ *Ibíd.*, pág. 11.

⁷³⁵ *Ibíd.*, págs. 12-13; las cursivas son nuestras.

cual convierte a su literatura en literatura testimonial, basada en la experiencia; la presencia, derivada en gran parte de esta necesidad de autoanálisis, de una serie de temas recurrentes, como los recuerdos de la infancia, el ambiente familiar y, en general, un pasado a través del cual intentan explicar sus frustraciones del presente y un futuro al que se mira como tiempo de redención y esperanza; una mayor atención a los espacios interiores y al intimismo, que suele mostrar el miedo de la mujer a la vida pública; y, por último, un mayor protagonismo de las mujeres adultas y sus conflictos, lo cual conlleva asimismo una presencia más acusada de la sexualidad.

Todo esto en lo referente al *boom*, la moda o el auge de la narrativa escrita por mujeres. Pero también en el ámbito de la poesía se usan argumentos cualitativos para justificar la idea del *boom*, la moda o el auge, de manera que ésta no sólo queda justificada por el elevado número de mujeres poetas que publican a finales de la década de 1970 y a principios de la de 1980 y por la especial relevancia y difusión de su obra, sino también por su originalidad y su novedad en el panorama de la lírica española.

Ramón Buenaventura, compilador y autor del prólogo de la antología *Las Diosas Blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, ya lo decía al justificar su (por entonces) atrevimiento al publicar una antología consagrada sólo a la obra de mujeres poetas. Alegaba en uno de los prólogos a la misma que una de las razones por las que se había decidido a emprender semejante tarea era “la diferencia”:

“(...) estoy en el convencimiento pleno de que las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres (...). Con todos los riesgos de mofa y escarnio que ello implica, oso decir que lo aquí recogido, más que mujeres u hombres, es un grupo de poetas entre los cuales el antólogo sospecha hay revolución para los próximos años. Un dato parecido no es detectable, en este momento, entre los poetas machos, que parecen más sumisos a la tradición (aunque se trate de tradiciones recién retocadas)”⁷³⁶.

⁷³⁶ BUENAVENTURA, Ramón, “Prólogo dos”, en BUENAVENTURA, Ramón (ed.), *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, cit., pág. 21.

Se unen aquí, como puede verse, los criterios de originalidad y de calidad. Un año después de la publicación de la antología, Ramón Buenaventura hacía frente a las críticas que ésta había suscitado desde las páginas del número especial de la revista malagueña *Litoral* dedicada a la literatura española escrita por mujeres en el siglo XX. En la defensa de su trabajo, el antólogo dejaba de nuevo escapar algunas ideas referentes a su convicción de que las mujeres poetas estaban haciendo una poesía original, nueva, inédita. “Yo tampoco creo que exista una esencia poética femenina distinta de la masculina”, advierte Buenaventura; pero, acto seguido, advierte también que no cree que exista ni una poesía pura, libre de caracteres sexuales externos, ni una poesía que no esté influida por principios viriles, ya que “la literatura entera es atrozmente viril desde su nacimiento hasta la edad contemporánea”⁷³⁷. Por esta razón, es decir, por el hecho indudable de que la sociedad “está minuciosamente arreglada para que hombre y mujeres interpreten papeles distintos y sean distintos y (...) el/la poeta no se evade de ninguna regla social más que – a veces – cuando escribe”, Buenaventura aboga por la existencia de la poesía femenina:

“Hoy por hoy, como ayer por ayer, las mujeres y los hombres se distinguen por muchas cosas (...). Como se da la circunstancia de que ahora, por fin, las mujeres están empezando por fin a desmasculinizar lo que escriben, a contarnos lo que les interesa, lo que piensan, lo que ven y lo que desean, resulta que SÍ que hay poesía femenina. ¿Dejará de haberla? Claro: cuando todo este contenido femenino se haya incorporado a la tradición literaria y la poesía haya dejado de ser masculina (...)”⁷³⁸.

Aunque en principio las palabras de Ramón Buenaventura parecen albergar una contradicción, no hay tal. Buenaventura trata de decirnos que sólo mientras la sociedad siga haciendo distinciones culturales entre lo femenino y lo masculino en función de parámetros masculinos habrá necesidad de distinguir entre poesía femenina y masculina. Entretanto, es decir, mientras las diferencias entre lo que se considera propio de la mujer y lo que se considera propio del hombre sigan vigentes, será pertinente (y necesario) hablar de poesía femenina. En cualquier caso, lo que

⁷³⁷ BUENAVENTURA, Ramón, “La marcha de las Diosas Blancas”, en *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea*, cit., págs. 238-243; pág. 240.

⁷³⁸ *Ibid.*, pág. 241.

resulta interesante de las palabras de Buenaventura para nuestro propósito no es su aparente contradicción, sino su convicción de que las mujeres poetas hacían, a principios de la década de 1980 y a finales de la anterior, una poesía diferente, innovadora, distinta, en definitiva, de la de sus coetáneos masculinos y la de sus antepasadas literarias.

En la misma idea abunda Noni Benegas cuando afirma que “a partir del advenimiento de la democracia y de la recuperación de las libertades emergen unas poetas que sorprenden, tanto por la franqueza con que relatan sus experiencias y las de su generación como por la renovación estilística que aportan”⁷³⁹. O cuando proclama que no sólo el número de las poetas asustas, sino que “también la novedad de asuntos y estilos que traen esas obras, ya refrendadas por el mercado, obliga a revisar los criterios de valor para todo el campo”⁷⁴⁰. Es precisamente lo que Benegas intenta hacer a lo largo de buena parte de su extenso estudio introductorio, en concreto las páginas dedicadas a la poesía española escrita por mujeres desde finales de la década de 1970. Los rasgos distintivos que Benegas repasa en esas páginas⁷⁴¹ quedan bien resumidos al final, en el apartado titulado “Epílogo-resumen”⁷⁴², donde trata de hacer una síntesis de todo lo expuesto en el estudio preliminar. Así, indica que casi todas las poetas antologadas escriben sobre el malestar entre lo sexos y proponen nuevas maneras de relacionarse para la mujer y el hombre, maneras en las que queden eliminados los papeles y las jerarquías tradicionales y surjan nuevas identidades. Al mismo tiempo, en sus poemas aparecen “los cuerpos tanto masculinos como femeninos en todo su esplendor y en toda su miseria, por primera vez en la ya larga tradición en nuestra lengua”⁷⁴³. En este sentido, decir el cuerpo será “uno de los desafíos, si no el mayor, con el que se enfrenten las poetas”, y, ante la imposibilidad de inventar otro idioma para ello o de encontrar en el repertorio lírico tradicional (y masculino) representaciones con las que se puedan identificar, optan por representarse con las mismas palabras, pero cargándolas de intenciones y significados propios⁷⁴⁴. Es en parte por esta tendencia a revisar la tradición y las imágenes heredadas por lo que cobra gran importancia la revisión irónica de los

⁷³⁹ BENEGAS, Noni, “Estudio preliminar”, en *Ellas tienen la palabra*, cit., págs. 17-18.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pág. 21.

⁷⁴¹ *Ibid.*, págs. 53-84.

⁷⁴² *Ibid.*, págs. 82-84.

⁷⁴³ *Ibid.*, pág. 83.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, pág. 60.

lenguajes tradicionales, del Siglo de Oro a las vanguardias, y las fusiones (muchas veces cargadas de ironía) con la lengua coloquial o con léxicos procedentes de la publicidad, el cine, la ciencia o el periodismo⁷⁴⁵. Por otra parte, también es significativo en la obra de estas poetas, según Benegas, la tendencia a “decir la niña”, es decir, a hacer una rememoración de la infancia en una poesía en la que “las fronteras entre el yo lírico y la biografía de las autoras se torna borrosa”⁷⁴⁶. La mirada al pasado y la presencia de lo autobiográfico era, como ya vimos, una de las características más destacadas por aquellos que hablaban de un *boom* desde el punto de vista cualitativo en la narrativa escrita por mujeres de los años setenta. Y la revisión y la subversión de la tradición, rasgos señalados por la crítica feminista, como ya vimos.

Así, pues, Noni Benegas llega a la conclusión de que, en conjunto, lo más destacable de las poetas antologadas en *Ellas tienen la palabra* es que “han ido desmontando el sujeto femenino de la lírica tradicional y lo han reemplazado por unas personas poéticas enormemente ricas y variadas, cada una con su voz y su entidad propia dentro del poema. Que impide alinearlas sin más dentro de la poesía femenil de antaño”⁷⁴⁷.

Finalmente, Sharon Keefe Ugalde, en la introducción al también citado libro de entrevistas a poetas españolas contemporáneas *Conversaciones y poemas*, continúa en la misma línea que Ramón Buenaventura y Noni Benegas al decir que “en la actualidad la poesía descrita por mujeres ofrece un atrevimiento, una diversidad, una fuerza expresiva y una vitalidad imaginativa anteriormente desconocidos” – de nuevo vemos cómo se mezclan los argumentos de calidad y originalidad – y al añadir que la nueva poesía femenina, desde finales de la década de 1970, tiene poco que ver con “esa otra ‘poesía femenina’ que, desde el siglo XIX, la cultura dominante (masculina) ha definido y marginado”⁷⁴⁸. Para Ugalde, esta nueva poesía femenina se caracteriza principalmente por la búsqueda, por parte de la mujer poeta, “de un conocimiento femenino de la experiencia femenina”, a través de dos enfoques, el de protesta y el de autodescubrimiento⁷⁴⁹. A la hora de encaminarse a tal fin, la mujer poeta se encuentra, según Ugalde, con el obstáculo de una cultura y una tradición

⁷⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 83.

⁷⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 57.

⁷⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 83.

⁷⁴⁸ KEEFE UGALDE, Sharon, “Introducción”, en *Conversaciones y poemas*, cit., pág. IX.

⁷⁴⁹ *Ibíd.*, pág. XII.

dominantes que convierten a la mujer en un objeto sin voz, lo cual trae consigo una crisis de expresividad que tratan de resolver valiéndose de dos estrategias: la subversión, mediante la cual desarma los símbolos los mitos y las convenciones literarias latentes en el lenguaje heredado, y la revisión, que permite a las poetisas construirse una nueva identidad transformando y apropiándose de la tradición literaria. Por estos caminos las mujeres van dirigiéndose hacia la construcción de una voz propia, y de ahí la presencia de algunas constantes en su poesía, como la revisión de figuras míticas de la tradición literaria (bíblicas o grecorromanas); la exploración del erotismo femenino, en el cual el sujeto masculino y el objeto masculino renacen en un “nosotros”; o la subversión irónica⁷⁵⁰.

A pesar de que no siempre son los mismos los argumentos de originalidad usados para justificar la existencia de un *boom*, un auge o una moda en la literatura española escrita por mujeres a partir de los años setenta, creemos que, a lo largo del repaso que hemos realizado en estas últimas páginas, ha quedado de manifiesto que se da cierta coincidencia. Así, creemos posible resumir los argumentos de los diferentes antólogos y críticos literarios referentes al tema, tanto para la poesía como para la narrativa, en los siguientes rasgos:

- Búsqueda de la identidad a través de la literatura.
- Revisión de (y, en muchas ocasiones, ruptura con) los modelos femeninos legados por la tradición.
- Fuerte presencia de lo autobiográfico.
- Presencia de experiencias vitales en buena parte inéditas en la tradición literaria, como, por ejemplo, el erotismo femenino.

Así, pues, hemos visto cómo son principalmente tres los argumentos usados por los que, explícita o implícitamente, hablan de *boom*, auge o moda; de los tres, dos son sin duda los más citados – los cuantitativos y los de originalidad –, mientras, tal y como ya demostramos en su momento, el de la calidad va generalmente unido a los otros dos (cuando no se da por hecho). En consecuencia, y resumiendo todos los argumentos expuestos, puede decirse que las razones principales por las que se habla de *boom*, auge o moda se reducen a dos: por un lado, el gran número de escritoras de calidad que comienzan a publicar y a gozar de cierto éxito y cierta difusión a partir

⁷⁵⁰ *Ibíd.*, págs. XII-XIV.

de la década de 1970; por otro, la originalidad de su literatura, tanto respecto a las escritoras de generaciones anteriores como a sus coetáneos masculinos.

Ahora bien, una vez expuestos con detalle todos estos argumentos, es hora ya de intentar ver si es exacto hablar de *boom*, moda o auge. Según nuestro punto de vista, el uso de tales términos no deja de ser un tanto exagerado e inexacto. Nada más lejos de nuestra intención el afirmar que no exista nada, que no se observe *cierta* presencia (importante o no, eso trataremos de verlo a continuación) de la literatura escrita por mujeres y de las escritoras en el mundo cultural español de los últimos treinta años. Sin duda, la hay. Pero dicha presencia – tan notable como previsible y justa, aunque en ningún caso desmesurada – se ha deformado y interpretado de acuerdo con determinados intereses, y, por lo tanto, hablar de *boom*, auge o moda es, a nuestro juicio, algo exagerado. Y ello por varios motivos.

En primer lugar, no hay un número tan alto de escritoras como la palabra *boom* sugiere, ni ahora ni hace treinta años, y, desde luego, su aparición en el panorama literario no es ni tan repentina ni tan sorprendente como la palabra *boom* sugiere. La paulatina incorporación de las mujeres al mundo del trabajo, incluido el mercado literario, el aumento general del nivel educativo y del número de estudiantes universitarios, y los cambios determinantes para las mujeres en general que sobrevinieron en la década de 1970, y sobre todo a partir de la transición, hacían en cierto modo previsible esta aparición de una cantidad más o menos elevada de escritoras. De todas maneras, la palabra *boom* conlleva un matiz de sorpresa y de cantidad que no se corresponde ni con el número de escritoras ni con su aparición: ni son tantas, ni llegan de la nada de manera sorpresiva. Más bien se trata de una consecuencia natural de un conjunto importante de cambios sociales y políticos; y aunque éstos no han conducido a la igualdad total ni en el campo de la literatura ni en muchos otros (sigue habiendo, en general, más hombres que mujeres en la vida laboral, y en ciertos sectores la diferencia es aún flagrante), los avances a este respecto no dejan de ser tan destacables como previsibles.

En segundo lugar, y siguiendo con las connotaciones de cantidad y sorpresa que posee la palabra *boom*, resulta muy significativo que sólo se empiece a usar el término a partir de la década de 1970, y que se destaque, además del gran número de escritoras que aparecen entonces, el que su literatura fuera diferente de la de las escritoras de la posguerra y de la de sus coetáneos. Y resulta significativo porque,

tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el de la originalidad, este argumento deja entrever ciertas contradicciones.

Sin duda, las escritoras que empiezan a publicar alrededor de los años de la transición hacen una literatura diferente de la que hacían en la década de 1950 Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y otras, pero señalar esto como un hecho excepcional nos parece adecuado. Supone, en primer lugar, descontextualizar las obras literarias en un sentido para sólo contextualizarlas en otro (es decir, ubicar desubicando). Si la literatura escrita por mujeres fuera una suerte de territorio autónomo, al margen de la tradición literaria española, de la realidad social y de la historia literaria, puede que esta afirmación fuese aceptable; pero, como resulta evidente que no es así, pues la obra de las mujeres escritoras está inserta en un contexto concreto, aceptar esta idea resulta mucho más problemático.

La literatura escrita por mujeres a partir de la década de 1970 es distinta de la de la inmediata posguerra y los siguientes dos decenios, pero no hay que olvidar que se trata de generaciones diferentes, con vivencias, intereses e imaginarios en buena medida diferentes. Además, la realidad española de los veinte o treinta años que siguieron al final de la Guerra Civil no es la misma que la de la segunda parte de los sesenta y los setenta, lo cual hacía prever nuevamente cambios importantes en la literatura. Al mismo tiempo, conviene no olvidar que el final de la dictadura trae consigo también el final de la censura, y eso permite escribir con mayor libertad sobre ciertos temas. Sin embargo, los cambios y las diferencias literarias subsiguientes no afectan solamente a las escritoras y a sus obras, sino a toda una generación. Por ejemplo, poco tiene que ver la obra de Ignacio Aldecoa con la de Eduardo Mendoza. Por eso decíamos más atrás que se ubica en un sentido la literatura escrita por mujeres para desubicarla en otro: se analiza en el marco de la literatura escrita por mujeres y no en el marco general de la literatura española, y si se hace esto último es sólo para consignar sus diferencias, y nunca para establecer alguna similitud. Esto es empobrecedor, al igual que lo es llamar la atención sobre las diferencias entre las llamadas escritoras del *boom* y las de las posguerra sin tener en cuenta que los cambios sociales y el salto generacional pueden ser factores que sirvan para explicar el cambio. Por otro lado, esto también implica un importante olvido: que las escritoras de lo que Geraldine Nichols llama “primera generación de posguerra”, como, por ejemplo, Carmen Martín Gaité o Ana María Matute, siguen

escribiendo y publicando en la década de 1970, y, lo que es más importante, que su literatura evoluciona y no se queda estancada en los esquemas narrativos que usaban en sus inicios literarios. No tanto Matute, quien, después de cambiar de rumbo en 1971 con *La torre vigía*, obra de ambientación medieval que venía a ser una adelanto de su monumental *Olvidado rey Gudú* (1996) y de *Aranmanoth* (2000), se sume en un silencio literario; o de Laforet, que prácticamente abandona la escritura; sino más bien Martín Gaité, que, durante esa década, publica *Retahílas* (1974) y *El cuarto de atrás* (1978), novelas que, al margen de algunos motivos recurrentes en su obra, poco tienen que ver en su estructura, sus temas o su argumento con *Entre visillos* (1958) y algunas de cuyas características se hallarían muy cerca de las señaladas como típicas de las novelistas del *boom* por Nichols, López-Cabrales, Navajo o Ruiz Garrido.

Muchas de las escritoras que empezaron su carrera en la posguerra siguen, pues, escribiendo, publicando y haciendo avanzar su discurso literario en los setenta, pero tampoco hay que olvidar su aparición en el panorama literario durante las décadas de 1940 y 1950. Sin negar que, como ya hemos reiterado en varios lugares a lo largo de este apartado, en los años setenta y ochenta empieza a publicar y a hacerse notar un buen número de escritoras, ¿no sucede algo muy parecido en la posguerra? Entre mediados de los cuarenta y principios de los sesenta, publican sus primeros libros Carmen Laforet (1944), Dolores Medio (1946), Eulalia Galvarriato (1947), Ana María Matute (1948), Mercedes Formica (1950), Elena Soriano (1951) Carmen Martín Gaité (1955), Mercedes Salisachs (1955), Elena Quiroga (1955), Carmen Kurtz (1955), Josefina Rodríguez (1961) y Concha Alós (1962), entre otras (y todo ello sin tener en cuenta a exitosas autoras de novela rosa como Carmen de Icaza o Concha Linares Becerra). Tan importante como esta concentración de nombres en estos años es que, en muchos casos, o bien su llegada al mundo de las letras se vio refrendada por importantes premios literarios, o bien varios galardones con pocos años aceleraron su consagración. Un hito bien conocido es la concesión del primer Premio Nadal de novela, en 1944, a *Nada*, de Carmen Laforet, quien por entonces era una joven desconocida de veintitrés años. Este premio, que era el más importante de la época en el ámbito de la novela, fue también ganado por Dolores Medio, en 1953, con *Diario de una maestra*; Carmen Martín Gaité, en 1958, con *Entre visillos*; por Ana María Matute, en 1960, con *Primera memoria*. Del mismo galardón resultó finalista en 1946 Eulalia Galvarriato con su única novela publicada,

Cinco sombras. Otros premios, como el Planeta, el Nacional de Literatura o el Café Gijón, también recayeron en estas escritoras a lo largo de este período, pero lo importante de ello no es el hecho mismo del premio o las premiadas, sino lo que ello denota: que, a pesar de que el ambiente social del franquismo no era el más propicio para que una mujer desarrollara una carrera de cualquier tipo⁷⁵¹, hubo un número significativo de mujeres que lograron publicar y obtener, para sus obras, reconocimiento y difusión, como señala, por ejemplo, una testigo de aquel fenómeno como Carmen Martín Gaité:

“En ninguna época de la historia de España se han publicado tantas novelas firmadas por mujeres como en las tres décadas que abarcan de los cuarenta a los sesenta. Novelas de una venta aceptable, y muchas veces avaladas por la concesión de un premio literario prestigioso (...)”⁷⁵².

La misma autora señala a continuación que ya en prensa de la época se encuentran numerosos testimonios que registran ese fenómeno como una novedad incontestable y que llegan a hablar incluso de que las mujeres “se habían lanzado descaradamente a copar el mercado editorial”⁷⁵³. Aunque no es verdad que las escritoras coparan el mercado editorial, sí lo es que había una considerable cantidad de escritoras en activo, algo cuando menos sorprendente teniendo en cuenta, como decíamos antes, lo poco favorables que eran las condiciones de la España franquista al desarrollo de una carrera por parte de las mujeres. Sin embargo, lo realmente paradójico es que, al margen de las voces que se alzaron en la época advirtiendo de que las mujeres estaban copando el mercado literario, nadie ha usado después las palabras *boom*, auge o moda para referirse a la aparición de escritoras en esta época. Tal y como ya hemos dicho varias veces en el presente apartado, no somos muy partidarios de hablar de *boom* en el terreno de la literatura; mas, si tuviéramos que aplicar ese término para describir algún momento en el campo de la literatura escrita por mujeres del siglo XX en España, lo usaríamos para la narrativa de la posguerra. Dado que la palabra *boom* posee unas claras connotaciones de sorpresa y de

⁷⁵¹ Para la situación de la mujer durante la posguerra, *vid.* MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra*, cit.; DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra*, cit.

⁷⁵² MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, cit., pág. 121.

⁷⁵³ *Ibid.*, pág. 122.

cantidad, nos parece más propio hablar de *boom* en este período que en las décadas de 1970 y 1980, pues, visto desde nuestra perspectiva actual, resulta más sorprendente y menos previsible el número de escritoras en la posguerra que en los últimos treinta años, años en los que, como ya hemos indicado, los avances en la educación, en la escolarización y en la condición de la mujer hacen que el fenómeno sea demasiado previsible y lógico como para ser llamado *boom*.

Se podría argüir, desde luego, que la diferencia radica en que aquella generación de la posguerra, a diferencia de las escritoras de los setenta, no tuvo “una progenie numerosa, sino todo lo contrario”, como hace Enrique Murillo:

“Conviene destacar, sin embargo, que la aparición de autoras como Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité en los años 40 y 50, no dio lugar a un fenómeno como el que ahora estamos viviendo. Por razones que se me escapan, y que sin duda no tienen relación con la literatura sino con la sociología (...) no tuvieron una progenie numerosa, sino todo lo contrario”,⁷⁵⁴.

Sin embargo, la “progenie numerosa” puede interpretarse de diversos modos. No sabemos si, según Murillo, se puede considerar como progenie al gran número de escritoras citadas que comienzan a publicar en su mayoría durante las décadas de 1940 y 1950 y que continúan haciéndolo hoy (como Ana María Matute o Mercedes Salisachs). Sí es cierto que ello no derivó en un fenómeno de prestigio social y visibilidad en los medios de comunicación como el que comenta Murillo, pero la razón de ello quizás habría que buscarla en diversos cambios que han transformado la sociedad y, por ende, el mercado literario. Algunos de ellos ya han sido comentados; otros serían la influencia de la televisión y de los otros medios de comunicación, el poder de los suplementos culturales y de los grandes grupos empresariales que reúnen editoriales, periódicos y cadenas de televisión y de radio y la creciente importancia – tanto en dotación económica como en promoción y ventas – de los premios literarios. El mundo de la cultura se ha transformado mucho desde la posguerra, y no hay que olvidarlo, como tampoco habría que juzgar estas últimas décadas y aquéllas con el mismo rasero. Por otra parte, Enrique Murillo cifra el contraste entre ambas épocas en que, en los últimos años, la existencia de novelistas

⁷⁵⁴ MURILLO, Enrique, “Escritoras y mercado. Apuntes para una sociología”, cit., pág. 51.

famosas como Isabel Allende, Laura Esquivel, Rosa Montero, Almudena Grandes o Lucía Etxebarria ha hecho aumentar hasta extremos sorprendentes el número de practicantes del género en nuestro país, mientras que no ocurrió lo mismo con la aparición de Laforet, Matute y Martín Gaité. También podría decirse, siguiendo la línea de este argumento y las ideas que exponía, por ejemplo, Mercedes Monmany en el prólogo a la antología *Vidas de mujer*⁷⁵⁵, que lo que distingue a la generación de mujeres que empiezan a publicar en los setenta de la generación de la posguerra es que de aquélla han surgido nombres hoy imprescindibles dentro de la narrativa española, circunstancia que no se ha dado con las escritoras de la posguerra, de cuya nómina hoy sobreviven realmente muy pocos nombres. Resulta innegable que no son pocas las escritoras de posguerra hoy olvidadas por completo, entre las que se encuentra toda una ganadora del Nadal como Luisa Forreland y otras, como Eulalia Galvarriato, Mercedes Fórmica, Elena Quiroga o Concha Alós, que, pese a su calidad, algunos premios en su trayectoria literaria o incluso su pertenencia a la Real Academia Española (Quiroga), hoy están prácticamente olvidadas, y ello a pesar de los loables intentos de algunos estudiosos de sacarlas de tal olvido⁷⁵⁶. Sin embargo, nada nos dice que no vaya a pasar lo mismo con Esther Tusquets, Carme Riera, Rosa Montero y las demás escritoras del *boom* (por no hablar de las que se dan a conocer después) dentro de cuarenta o cincuenta años. Ahora podemos saludar la coincidencia de sus inicios literarios durante la década de 1970 como un *boom* porque, hoy por hoy, son autoras importantes y de prestigio, pero nadie asegura que vaya a seguir siendo así dentro de unos veinte o treinta años.

Por último, una tercera razón por la cual nos resistimos a usar la denominación de *boom*, y que tiene que ver también con la primera, es que este supuesto *boom*, además de no ser tan inesperado, repentino y numeroso como la palabra sugiere, se extiende, según las fuentes consultadas y aquí citadas, durante demasiado tiempo como para ser considerado una explosión, una moda, un auge o un *boom*. Aunque en determinados momentos se ha podido extender la sensación de que se trata de una suerte de *boom* por diversos motivos (como premios o ventas), no se trata más que de momentos de eclosión e intensificación concretos, como explicaremos en breve.

⁷⁵⁵ Recordemos que Monmany destacaba la circunstancia de que en la década de 1970 y en el inicio de la de 1980 publican sus primeras obras escritoras hoy tan importantes como Carme Riera, Esther Tusquets, Rosa Montero, Ana María Moix, Lourdes Ortíz, Soledad Puértolas y Cristina Fernández Cubas.

⁷⁵⁶ Vid. ALBORG, Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, cit.

Por todas las razones anteriormente expuestas, preferimos, pues, no hablar de *boom* en lo que a la literatura escrita por mujeres en la España de los últimos treinta años se refiere, y proponer otros dos términos que, a nuestro juicio, podrían resultar a la larga más ajustados: fenómeno editorial y mito.

Creemos que, en cualquier caso, el título del presente trabajo ya ha dado algunas pistas acerca de nuestra postura al respecto, así como algunas otras partes del mismo. El titularlo “La literatura *femenina*, mito y fenómeno editorial” no ha sido dejado al azar, como tampoco la elección de los términos o el uso de las cursivas. Todo ello responde a una intención que esperamos quede reflejada a lo largo de estas líneas, pero que, de todos modos, vamos a exponer a continuación.

La palabra *fenómeno* no la utilizamos en la acepción, más extendida, de cosa, cualidad o suceso extraordinario o sorprendente, sino en la que se refiere a “lo que aparece o se manifiesta”, a un “suceso de cualquier clase” o a “toda apariencia o manifestación”. Al unir, además, a este sustantivo el calificativo *editorial*, ya estamos circunscribiéndolo a un ámbito muy cerrado. No sólo no deseamos que, con *fenómeno*, se entienda algo parecido a *boom* o a auge; nada más lejos de nuestra intención. El hablar de *fenómeno editorial* se debe a nuestra convicción de que la única manera fiable de comprobar la validez de ideas como el *boom* o el auge es tener en cuenta lo que atañe a la publicación de obras escritas por mujeres y a su presencia y su difusión en el mercado editorial a través de los premios y las ventas. Argumentos como la existencia de una literatura femenina, diferente de la que escriben los hombres, son, a nuestro entender, demasiado difíciles de precisar y se encuentran demasiado sujetas a discusiones, como ya hemos mostrado en otras partes de este trabajo; por ello creemos que la única manera de calibrar con ciertas garantías el alcance del *boom* – y, en definitiva, la posible deformación que conlleva – es partir de la idea primaria de que LAS MUJERES ESCRIBEN Y PUBLICAN. A nuestro juicio, éste es el punto de partida más adecuado, como ya hemos demostrado anteriormente al considerar y definir la *feminidad literaria* en función de lo que suele entenderse por literatura femenina – tanto por sus defensores como por sus detractores – y no en función de lo que es o lo que debe de ser, algo que, de todas formas, parece imposible de definir. De ahí, en consecuencia, que hayamos usado, en el título de esta apartado, el adjetivo *femenina* en cursiva.

El fenómeno editorial que se manifiesta en la literatura española escrita por mujeres en los últimos treinta años no es, por lo tanto, una explosión, un auge, un *boom*, una moda o una proliferación, tal y como aparece descrito en muchas de las fuentes repasadas en este apartado. En primer lugar, está dentro de la lenta normalización que se ha venido dando en la incorporación de las mujeres a los diversos campos laborales. La literatura no es, en este sentido, una excepción. Cada vez hay más mujeres en todos los ámbitos de trabajo, y cada vez hay más mujeres que publican libros y cuyos libros tienen una buena difusión y ventas aceptables. Pero esta incorporación es lenta y paulatina, no masiva y veloz, y de ello es una buena muestra el hecho de que no haya más mujeres que publican, ni sean más las autoras de las listas de los más vendidos. Lo que sí sucede es que hay períodos de gran intensificación y de eclosión editorial, esto es, unos años en los que se concentran algunos acontecimientos editoriales – publicaciones, antologías, premios – que hacen que parezca que existe realmente esta superpoblación, esta invasión, este, en definitiva, *boom*. Sin embargo, esta impresión no se corresponde con la realidad. Por este motivo, desde aquí postulamos que lo que se llama normalmente *boom* no es sino un fenómeno editorial que se manifiesta a lo largo de los últimos treinta años, que implica la incorporación gradual de las mujeres al mercado literario (en paralelo a la de otros mercados) y que, a veces, conoce períodos de verdadera explosión y auge.

Más adelante hablaremos de cómo se manifiestan estos períodos. Antes, deseamos aclarar también que estos períodos de concentración y eclosión editorial son los que más contribuyen a la creación de un mito artístico: el del *boom* de la literatura española escrita por mujeres. Usamos *mito artístico*, obviamente, tal y como lo hemos definido con anterioridad; es decir, no en el sentido de una oposición entre lo verdadero y lo falso, sino como la deformación o la simplificación que afecta a un determinado elemento del mundo del arte, al cual se le adosa un significado nuevo con el que pasa a formar parte del imaginario cultural. Así, este mito artístico en concreto se basaría en la tergiversación, la extrapolación y la interpretación apresurada de una serie de hechos, como la incorporación de las mujeres al mundo

literario, cierto número de publicaciones consagradas a sus obras y la concesión de algunos premios⁷⁵⁷.

Una vez aclarado todo esto, a continuación repasaremos la manera en que el fenómeno literario se manifiesta y explicaremos cómo, a partir de ello, pueden funcionar los mecanismos mitificadores.

4.2.2. Las antologías de escritoras.

Como acabamos de decir, consideramos que, en el ámbito de la literatura escrita por mujeres en la España los últimos treinta, se ha dado (y aún se da) un fenómeno editorial sostenido, pero con algunos períodos de especial intensificación en sus manifestaciones. Tres son las manifestaciones principales de este fenómeno: las antologías consagradas en exclusiva a mujeres escritoras; los premios concedidos a escritoras en los últimos años, que dan a las mismas unas ventas y una difusión considerables; la aparición de colecciones, editoriales dedicadas sólo a la literatura escrita por mujeres y la publicación de obras de no ficción que tienen a las mujeres como tema principal.

El primer período de concentración y eclosión dentro del fenómeno editorial de la literatura escrita por mujeres lo situamos en los comienzos de la década de 1980, y lo hacemos por una razón muy concreta: la aparición, en un espacio de tiempo de apenas tres años, de sendas antologías de literatura de mujeres, una de ellas de cuentos (*Relatos de mujeres*) y otra de poesía (*Las diosas blancas*), publicadas en 1982 y 1985, respectivamente⁷⁵⁸. La primera de ellas incluye escritoras que empezaron a publicar en los años setenta y que hoy son, en su mayoría nombres consagrados (Cristina Fernández Cubas, Rosa Montero, Carme Riera, Montserrat Roig, Esther Tusquets, Soledad Puértolas). La segunda selecciona poetas nacidas a partir de 1950, algunas de las cuales (como Ana Rossetti, Blanca Andreu o Luisa Castro) eran ya nombres conocidos y premiados entonces. Ambas antologías constituyeron el inicio de un hecho que ha ido

⁷⁵⁷ Resulta curioso que la misma impresión de profusión de escritoras se diera en la Inglaterra victoriana, como explica Elaine Showalter en *A Literature of Their Own*.

⁷⁵⁸ *Doce relatos de mujeres*, prólogo y compilación de Ymelda Navajo, cit.; *Las Diosas Blancas*, selección y prólogo de Ramón Buenaventura, Madrid, Hiperión, 1985.

incrementándose hasta la actualidad: la creación de proyectos editoriales consagrados a la literatura española escrita por mujeres. Estos proyectos surgen de diversas iniciativas a lo largo de la década de los ochenta y de los noventa, y su número e incidencia es considerable.

En primer lugar, destacan las editoriales y las colecciones de literatura de mujeres. Entre las primeras, están las editoriales Torremozas, dedicada sobre todo a publicar poesía y relatos de autoras de hoy, y Horas y Horas, que publica obras de pensamiento feminista. Entre las segundas, encontramos desde la Biblioteca de Autoras, una iniciativa conjunta de la editorial Castalia y el Instituto de la Mujer que se ocupa preferentemente de rescatar obras de escritoras olvidadas y de hacer antologías de períodos poco conocidos, hasta la colección “Femenino Lumen”, que da a conocer al público escritoras españolas, importantes autoras extranjeras y algunos éxitos de público, como *El diario de Bridget Jones*. También destaca, en este ámbito, la colección “Feminismos”, una iniciativa conjunta de la editorial Cátedra, el Instituto de la Mujer y la Universitat de València que ha editado o reeditado algunos textos ya clásicos del feminismo y de la crítica feminista, como *Vindicación de los derechos de la mujer*, *El segundo sexo* y *La loca del desván*, junto a estudios recientes de diverso interés. A algunas de estas iniciativas las anima el deseo de dar a conocer y promocionar nombres nuevos, y de ahí la existencia de premios sólo para escritoras, como el “Carmen Conde” de poesía, convocado por la editorial Torremozas, o el “Femenino Lumen”, que son sólo un reflejo de los muchos que hay repartidos por toda la geografía española.

Al lado de las editoriales y las colecciones destacan, por encima de todo, las antologías de escritoras. Las dos ya mencionadas, *Doce relatos de mujeres* y *Las Diosas Blancas*, eran los más visibles pináculos de una primera concentración e intensificación del fenómeno editorial. Sin embargo, no era ése el único momento en que tal cosa se produce, ya que entre 1995 y 1998 se publican cuatro antologías de literatura escrita por mujeres: *Cuentos de este siglo* (1995), *Madre e hijas* (1996) y *Vidas de mujeres* (1998), en el campo de la narrativa; y *Ellas tienen la palabra* (1997), en el de la poesía⁷⁵⁹. Por último, en 2002 aparecen *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* y *Ni Ariadnas ni Penélopes. Quince escritoras españolas para el siglo XIX*.

⁷⁵⁹ *Cuentos de este siglo*, edición y prólogo de Ángeles Encinar, Barcelona, Lumen, 1995; *Madres e hijas*, edición y prólogo de Laura Freixas, Barcelona, Anagrama, 1996; *Vidas de mujer*, selección y prólogo de Mercedes Monmany, Madrid, Alianza, 1998; *Ellas tienen la palabra*, edición de Jesús Munárriz y Noni Benegas, cit.

Tal concentración editorial resulta en verdad significativa y sorprendente. Pero, al margen del hecho de que todas ellas seleccionan sólo escritoras, los criterios son diferentes en cada una de ellas.

Cuentos de este siglo, que lleva por subtítulo *30 narradoras españolas contemporáneas*, incluye una amplia nómina de escritoras⁷⁶⁰. La selección, hecha por Ángeles Encinar, responde al deseo de continuar con cierto auge de las antologías de cuentos en los años ochenta y noventa y a compensar el hecho de que “normalmente aparecen pocas mujeres en esta clase de volúmenes y, en honor a la verdad, hay muchas y buenas cultivadoras de la narración breve”⁷⁶¹. También al deseo de reunir en un solo volumen “a escritoras representativas del siglo XX pertenecientes a cinco generaciones”⁷⁶². Sin embargo, Encinar advierte que no ha sido su intención “hacer un planteamiento feminista ni cuestionar si existe o no una escritura femenina”, a lo que añade dos datos que revelan su desconfianza hacia ese concepto: el hecho de que, en un congreso, varias escritoras afirmaran que no se planteaban si escribían con características femeninas; y una encuesta de *El País* en que se retó a los lectores a adivinar si los autores de varios textos eran hombres y mujeres y cuyo número de aciertos fue insignificante. Por último, la editora señala que el único criterio de selección ha sido la extensión y calidad de los relatos y que no ha existido ninguna intención unificadora o temática en la selección de los cuentos. A este respecto, destaca que son todos ellos representativos de la variedad de la narrativa española contemporánea⁷⁶³.

Las otras dos antologías de cuentos publicadas en esos años, *Madres e hijas* y *Vidas de mujer*, sí hacen gala, y esto es visible ya desde el título, de unos criterios temáticos y feministas muy concretos.

Madres e hijas es quizá el más claro de los dos en este sentido. Su responsable, la escritora Laura Freixas, aduce en el prólogo que la idea del libro surgió de dos frentes: por un lado, la lectura de una antología inglesa titulada *Close Company: Stories of Mothers and Daughters*; y, por otro, “el contraste entre la importancia, la riqueza, la

⁷⁶⁰ La amplia nómina de autoras incluida en la antología es la siguiente: Rosa Chacel, María Teresa León, Mercè Rodoreda, Carmen Kurtz, Mercedes Salisachs, Elena Soriano, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Concha Alós, Esther Tusquets, Ana María Navales, Elena Santiago, Marina Mayoral, Lourdes Ortiz, Cristina Fernández Cubas, Montserrat Roig, Ana María Moix, Soledad Puértolas, Carme Riera, Rosa Montero, Mercedes Soriano, Pilar Pedraza, Pilar Cibreiro, Paloma Díaz Mas, Laura Freixas, Mercedes Abad, Beatriz Pottecher y Belén Gopegui.

⁷⁶¹ ENCINAR, Ángeles, “Prólogo”, en *Cuentos de este siglo*, cit., pág. 10.

⁷⁶² *Ibíd.*, pág. 10.

⁷⁶³ *Ibíd.*, págs.12-13.

universalidad de la relación madre-hija, y su escasísima presencia en la literatura”⁷⁶⁴. Así, la antología consta de dos tipos de relatos: unos inéditos y escritos por encargo, especialmente para el volumen, y otros seleccionados de entre la producción de varias autoras en función de su temática maternofilial⁷⁶⁵. Con ello se desea abarcar un espectro generacional amplio, pero limitándose a la literatura escrita en castellano para que el volumen no fuera demasiado extenso.

Laura Freixas pretende, pues, con esta antología paliar la ausencia del tema de la relación entre madres e hijas en la literatura española, y lo hace desde una reivindicación explícita de la literatura femenina como “textos con rasgos específicos que permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas”⁷⁶⁶. Defiende que las mujeres tienen una historia propia y, por tanto, una literatura propia, de manera que “existen algunos temas que sólo han sido tratados en literatura exclusivamente (o casi) por escritoras, y sólo lo han sido, por lo tanto, desde que las mujeres escriben”⁷⁶⁷. Pone como ejemplo de ello el tema de la antología, y destaca a continuación la necesidad de “ver reflejadas nuestras propias vivencias, hasta las más particulares”⁷⁶⁸ en la literatura como uno de los argumentos principales no sólo para defender la existencia de una literatura femenina, sino también la de su propia antología. Sin embargo, y aunque se apresura a aclarar que con *Madres e hijas* no defiende la literatura beligerante y exclusivamente femenina y feminista, “tan maniquea y artificiosa como toda literatura de tesis”, ni la mitificación victimista de lo femenino ni “la actitud políticamente correcta consistente en medir las obras de arte por el rasero de su representatividad respecto a un sexo”⁷⁶⁹, no deja de haber en sus planteamientos una contradicción implícita. Si lo que pretende es, además de abogar por una aportación propia de las mujeres a la literatura, defender “un debate abierto sobre la literatura y el género [sexual]”⁷⁷⁰, y ya que gran parte de la antología está formada por cuentos de encargo, ¿por qué no dar entrada también a escritores? ¿No hubiera ello aportado un jalón verdaderamente interesante al debate que Freixas pretende entablar con su antología sobre las relaciones entre género y literatura? El que todas las novelas que versan sobre las relaciones entre madres e hijas hayan sido

⁷⁶⁴ FREIXAS, Laura, “Prólogo”, en *Madres e hijas*, cit., pág. 11.

⁷⁶⁵ De los relatos incluidos, los de Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute ya habían sido publicados con anterioridad; por el contrario, los de Josefina R. Aldecoa, Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Ana María Moix, Soledad Puértolas, Clara Sánchez, Paloma Díaz-Mas, Mercedes Soriano, Almudena Grandes y Luisa Castro fueron escritos expresamente para la antología.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, pág. 14.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, págs. 16-17.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, pág. 17.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, págs. 17-18.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, pág. 18.

escritas por mujeres, como la propia Freixas afirma al principio del prólogo tras citar algunas de ellas, no es un argumento que justifique el continuar con esa segregación y no abrir el campo a los escritores. Bien es verdad que esta postura es totalmente coherente con la idea, sostenida por Freixas, de que si un varón escribe sobre la relación madre-hija, al igual que si una mujer lo hiciera sobre una batalla, estaría echando mano más de la documentación y la fantasía que de la experiencia, y que “el resultado es distinto”⁷⁷¹.

Mercedes Monmany, encargada de la selección de los relatos *Vidas de mujer*, explica en el prólogo que la suya es una antología de narradoras españolas que comenzaron a publicar mediados de los setenta porque, según ella, esos años suponen una “frontera mental” que da idea “de la renovación y el cambio generacional que tuvo lugar en aquellos días” por parte de una generación “muy activa y también muy airada”⁷⁷². Su selección incluye una amplia muestra de las narradoras de los últimos veinticinco años, desde veteranas como Esther Tusquets y Clara Janés a recién llegadas al campo de las letras como Espido Freire y Lucía Etxebarria⁷⁷³. Al hablar de los relatos incluidos en el libro, Monmany afirma que, exceptuando los de Regás, Rossetti, Freixas, Díaz-Mas y Freire, el resto “tiene como trasfondo común, no especialmente premeditado a la hora de la elección, el plantear algún tipo de conflicto sexual o de pareja en nuestros días”⁷⁷⁴. A continuación, explica que las mujeres de los cuentos son mujeres en muchas ocasiones agotadas y extenuadas, llevadas hasta el límite por un esfuerzo heroico, pues el papel elegido para ellas por la sociedad es “el más complejo, total y exigente que nadie hasta ahora había soñado”⁷⁷⁵. Las compara, por su obsesión por ser las mejores y coparlo todo que las lleva a la crisis, con la protagonista de *El diario de Bridget Jones*, prototipo de “las heroínas de la posrevolución feminista, quienes, orgullosas al tener que valorarse a sí mismas y valorar su condición, se impusieron a sí mismas papeles casi imposibles encaminados a no defraudar a nadie”⁷⁷⁶. Suponemos que es por todo esto por lo que decidió titular a su antología *Vidas de mujer*. A continuación, hace un breve repaso del papel subsidiario y silenciado de la mujer en

⁷⁷¹ *Ibíd.*, pág. 16.

⁷⁷² MONMANY, Mercedes, “Prólogo”, en *Vidas de mujer*, cit., pág. 7.

⁷⁷³ Por orden de edad, las antologadas son: Rosa Regás, Esther Tusquets, Clara Janés, Lourdes Ortiz, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Ana María Moix, Soledad Puértolas, Fanny Rubio, Ana Rossetti, Nuria Amat, Rosa Montero, Paloma Díaz Mas, Clara Sánchez, Laura Freixas, Nuria Barrios, Luisa Castro, Lucía Etxebarria y Espido Freire.

⁷⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 8.

⁷⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 9.

⁷⁷⁶ *Ibíd.*, págs. 9-10.

la historia de la literatura y del arte⁷⁷⁷, para luego centrarse ya en el comentario de los relatos elegidos.

Vidas de mujer es en cierto modo la respuesta, casi veinte años después, a *Doce relatos de mujer*, publicado asimismo en Alianza, con Ymelda Navajo como compiladora. Decimos que es un especie de respuesta por dos razones principales: el hecho de incluir en ella a varias escritoras que entonces estaban en los comienzos de su carrera y que en *Vidas de mujer* aparecen ya como veteranas consagradas⁷⁷⁸; y una orientación marcadamente feminista o, al menos, a favor del concepto de una literatura femenina. Además, el estar publicadas en la misma editorial hace que *Vidas de mujer* pueda verse como una puesta al día, dieciséis años después, de la selección incluida en *Doce relatos de mujer*. Así, de las doce escritoras seleccionadas por Ymelda Navajo en esta última, son en concreto siete las que aparecen también dieciséis años después: Cristina Fernández Cubas, Clara Janés, Ana María Moix, Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas y Esther Tusquets. Todas ellas conforman una suerte de canon literario dentro de la narrativa escrita por mujeres a partir de la década de 1970, pues se trata de nombres que se repiten de una antología a otra y que son mencionados por los críticos con frecuencia. Aun así, en *Vidas de mujer* destacan ausencias como las de Carme Riera y Montserrat Roig, que sí están presentes en *Doce relatos de mujer* y en *Cuentos de este siglo*, y ello se debe sin duda al hecho – no declarado por la compiladora pero evidente si se repasa la selección – de que la antología se ha limitado al ámbito de la narrativa escrita por mujeres españolas en castellano. Otras diferencias en la selección de nombres habría que achacarlas, sin embargo, a la inclusión en *Doce relatos de mujer* de autoras cuyas carreras no se han desarrollado en el campo de la narrativa durante los siguientes años con la misma intensidad y éxito que en el caso de las otras. Es eso lo que ocurre con Beatriz de Moura, Rosa María Pereda y Marta Pessarrodona, que durante los últimos veinte años se han centrado más en la edición, el periodismo y la traducción y la poesía, respectivamente.

Pero si *Vidas de mujer* es en cierta manera una réplica de *Doce relatos de mujer*, no lo es sólo por la coincidencia de ciertos nombres en ambas, sino también, como decíamos más arriba, por la coincidencia de algunos criterios y la semejanza de las ideas expuestas en las introducciones. Ymelda Navajo, como también hace Mercedes

⁷⁷⁷ *Ibíd.*, págs. 10-12.

⁷⁷⁸ Las narradoras que figuran en *Doce relatos de mujeres* son Cristina Fernández Cubas, Clara Janés, Ana María Moix, Rosa Montero, Beatriz de Moura, Lourdes Ortiz, Rosa María Pereda, Marta Pessarrodona, Soledad Puértolas, Carmen Riera, Montserrat Roig y Esther Tusquets.

Monmany, destaca que la mujer en la historia literaria española “no ha significado más que una anécdota”, sobre todo para explicar cómo esa situación ha cambiado gracias a la influencia del feminismo, que “ha podido crear, en último término, un tipo de literatura que intenta liberar en cada autora los esquemas tradicionales femeninos”⁷⁷⁹. Así, Navajo reconoce que las mujeres “han hecho evolucionar radicalmente su discurso literario” y que, con el auge del feminismo, cada escritora se sintió en la necesidad de “expiar sus culpas” y “relatar sus experiencias vitales, con las que miles de mujeres podían sentirse identificadas”⁷⁸⁰, una idea que, por otro lado, también defendía Laura Freixas en la introducción a *Madres e hijas*. Los relatos recogidos por Navajo pertenecen a autoras que habían empezado a publicar en los diez años anteriores a 1982, pero la responsable de la selección no habla en ningún momento de características comunes que pudieran hacer pensar que las autoras forman un grupo o una generación. Antes al contrario, aclara que “tanto los recursos expresivos como los argumentales difieren unos de otros y [que] es en estas características donde deberíamos detenernos entonces para definir el grupo”⁷⁸¹. Lo que sí reconoce, en cambio, es que en las narraciones escogidas “el público lector podrá encontrar, eso sí, nuevos patrones y modelos sexuales, renovación del lenguaje simbólico, inversión de los papeles tradicionales, todo ello como una importante aportación al esquema unilateral de la ficción masculina”⁷⁸².

Por último, la compiladora declara que “ha existido y existe una literatura de mujeres”, y que existe “por accidente, como existe una literatura del XIX o una literatura anglosajona”, aunque reconoce que “la calidad literaria es independiente del sexo del autor”; y termina afirmando que “lo más importante sin duda es que la escritora tenga conciencia de este hecho y renuncie al *pudor de ser mujer*”⁷⁸³.

Esta relación complementaria que se da entre *Doce relatos de mujeres* y *Vidas de mujer* la hallamos también entre las dos antologías de poesía escrita por mujeres *Las diosas blancas* (1985) y *Ellas tienen la palabra* (1997), y la propia Noni Benegas así lo pone de manifiesto en las primeras líneas del prólogo de la segunda:

⁷⁷⁹ *Ibid.*, pág. 11.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, pág. 11.

⁷⁸¹ *Ibid.*, pág. 12.

⁷⁸² *Ibid.*, págs. 12-13.

⁷⁸³ *Ibid.*, pág. 13.

“Los doce años transcurridos desde la aparición en esta misma colección de *Las diosas blancas* (...) han convertido lo que entonces se calificó de fenómeno en una sólida realidad. Si aquella antología recogió la fuerza de unas tendencias que surgen a partir de la transición democrática y cuajan a comienzos de los ochenta, ésta muestra su consolidación y (...) se propone, pues, a los lectores para colmar la expectativa creada desde la irrupción de aquella antología y mostrar la expansión el afianzamiento de la poesía escrita por mujeres (...)”⁷⁸⁴.

Además, ambas han sido publicadas por la misma editorial, Hiperión, y son las dos únicas antologías de poesía consagradas en exclusiva a la lírica femenina actual, de manera que es un ejercicio curioso comprobar cuántas de las jóvenes poetas seleccionadas por Ramón Buenaventura en 1985 aparecen también entre las elegidas por Noni Benegas en 1997⁷⁸⁵. Pero dejando de lado el rasgo común de que ambas son antologías de poesía de mujeres, vemos que la coincidencia en los criterios de elección es notable.

En primer lugar, ambas antologías recogen la obra de poetas nacidas a partir de 1950. En *Ellas tiene la palabra* apenas se justifica esta elección, pero Ramón Buenaventura dice proponer esa fecha porque “es entonces cuando nacen las primeras mujeres españolas que llegarán a la adolescencia en una España netamente salida de la catástrofe”⁷⁸⁶. En segundo lugar, y esto es más importante, a ambas antologías las mueve la encomiable tarea de remediar la ausencia de mujeres poetas en las antologías de poesía española reciente y dar a conocer la obra de poetas de calidad. Así, Buenaventura dice haber emprendido su tarea motivado por diversas causas: la necesidad de ayudar y promocionar a la gente joven que escribe; remedar la escasa presencia de mujeres en las antologías “totales”; el convencimiento de que, por primera vez, las mujeres “están diciendo versos nuevos”⁷⁸⁷; y la sospecha de que, entre las

⁷⁸⁴ BENEGAS, Noni, “Estudio preliminar”, en *Ellas tienen la palabra*, cit., pág. 17.

⁷⁸⁵ Las escritoras seleccionadas por Buenaventura son Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Rosselló, Ana Rossetti, María del Carmen Pallarés, María Luz Escuin, Pilar Cibreiro, Edita Piñán, Angelines Maeso, Lola Salinas, Rosa-Ángeles Fernández Carpena, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Teresa Rosenvinge, Andrea Luca, Blanca Andreu, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán y Luisa Castro. La nómina de las antologadas por Benegas, más extensa, es la siguiente: Ana Rossetti, Carmen Pallarés, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, Esperanza Ortega, María Antonia Ortega, Neus Aguado, María Ángeles Maeso, Concha García, Esther Zarraluki, María Sanz, Andrea Luca, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Rosa Lentini, Blanca Andreu, Graciela Baquero, Pilar González España, Lola Velasco, María Rosal, Aurora Luque, Amalia Iglesias Serna, Inmaculada Mengibar, Amalia Bautista, Esperanza López-Parada, Teresa Agustín, Eloísa Otero, María José Flores, Ruth Toledano, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, Rosana Acquaroni, Ángela Vallvey, Ada Salas, Guadalupe Grande, Josefa Parra Ramos, Luisa Castro, Esther Morillas y Ana Merino. De las *Diosas Blancas* de Buenaventura “sobreviven” en *Ellas tienen la palabra* la mitad: Ana Rossetti, Carmen Pallarés, Ángeles Maeso, Andrea Luca, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Blanca Andreu, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano y Luisa Castro.

⁷⁸⁶ BUENAVENTURA, Ramón, “Prólogo”, en *Las diosas blancas*, cit., pág. 22.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, pág. 21.

poetas que aparecen en la antología, “hay revolución para los próximos años”⁷⁸⁸ Noni Benegas, por su parte, doce años después de *Las diosas blancas* denuncia el hecho de que “si se revisan las antologías de los últimos años se comprueba la casi nula presencia de autoras”⁷⁸⁹, y ello a pesar de que “el número de poetisas asusta”, como también lo hace “la novedad de asuntos y estilos que traen”⁷⁹⁰. Así, explica que la “elaboración de esta selección obedece a la necesidad de paliar su ausencia en los panoramas habituales”⁷⁹¹.

Si tanto *Las diosas blancas* como *Ellas tienen la palabra* pretenden sólo ofrecer una panorámica de la poesía española escrita por mujeres en los últimos años, *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, la última, por el momento, de las antologías dedicadas sólo a mujeres poetisas, se revela ya desde el título como mucho más ambiciosa. Lo que ocurre es que el exceso de ambición es inversamente proporcional a la solidez de criterios y al cuidado en la edición, por lo cual el resultado es un tanto decepcionante e informe.

En principio, las intenciones del autor de la selección, Manuel Francisco Reina, son muy loables: confiesa que afrontó el enorme reto movido sobre todo “el convencimiento de que la poesía escrita por mujeres en lengua castellana, salvo elogiadísimas excepciones, carecía de una obra de referencia donde se contemplara el devenir poético de todo el siglo XX a nuestros días”⁷⁹². De hecho, el dilatadísimo número de poetisas seleccionadas⁷⁹³ podían hacer pensar que ésta es, en efecto, una obra de referencia, pero al final no acaba por ser así debido a diversas razones.

⁷⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 21.

⁷⁸⁹ BENEGAS, Noni, “Estudio preliminar”, en *Ellas tienen la palabra*, cit., pág. 20.

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 21.

⁷⁹¹ *Ibíd.*, pág. 22.

⁷⁹² REINA, Manuel Francisco, “Exposición de motivos”, en *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, ed. de Manuel Francisco Reina, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002, págs. 13-14; pág. 13.

⁷⁹³ Las poetisas antologadas son las siguientes: María Josefa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal, Carolina Coronado, Dolores Cabrera y Heredia, Pilar Sinués, Rosalía de Castro, Rosario de Acuña, Concepción Estevarena, Blanca de los Ríos, Sofía Pérez Csanova, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Clementina Arderfú, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Pilar de Valderrama, Juana de Ibarbourou, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ángela Figuera Aymerich, Dulce María Loynaz, Ernestina de Champourcín, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Elena Martín Vivaldi, María Enciso, Marina Romero, Concha Lagos, Griselda Álvarez Ponce de León, Ana María Chouchy Aguirre, Gloria Fuertes, Trinidad Mercader, Guadalupe Amor, Margarita Paz Paredes, Claribel Alegría, Carilda Oliver Labra, Rosario Castellanos, Carmen Martín Gaité, Núria Parès i Sellent, Aurora de Albornoz, Julia Uceda Valiente, María de los Reyes Fuentes, Dionisia García, Carmen Salval Prados, Francisca Aguirre, Sagrario Torres, María Victoria Atencia, Pilar Paz Pasamar, Alejandra Pizarnik, Nadia Consolani, Ana María Navales, Encarnación Huerta Palacio, Clara Janés, Cristina Peri Rossi, Marta Pessarrodona, Teresa Rígggen, Elsa López, Nancy Morejón, Luzmaría Jiménez Alfaro, Rosaura Álvarez, Juan Castro, Pilar Marcos, Pureza Canelo, Elsa Cross, Paloma Palao, Isabel Abad, Margarita Arroyo, Patricia Medina, Ana María Moix, Elsa Ramírez Castañeda, Pilar Rubio Montaner, Elena Andrés, Eloísa Sánchez Barroso, Isabel Escudero, Inés Montes, Gioconda Belli, Gloria Díez, Ángeles Mastretta, Isabel Quiñones, Fanny Rubio, Amparo Amorós, Olvido García Valdés, Teresa Ortiz, Carmen Pallarés, Ana Pelayo, Isable Rosselló, Ana Rossetti, Chantal Maillard, Dolors Alberola, María Dols, Ángeles Mora, Angélica de Icaza, Julia Otxoa, Carmen Boullousa, Dulce Chacón, Neus Aguado, María Ángeles Maeso, Concha García, María Sanz, Esther Zarraluki, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Graciela Guzmán, Rosa

Lo primero que llama la atención en *Mujeres de carne y verso* es, además de la gran cantidad de poetisas seleccionadas, la laxitud de criterios de selección. Mientras que los responsables *Las Diosas Blancas* y *Ellas tienen la palabra* sólo pretendían, aun reconociendo lo mal conocida que era en general la poesía escrita por mujeres en todas las épocas, ayudar a difundir la obra de algunas poetisas españolas nacidas a partir de 1950, Manuel Francisco Reina tiene unas miras cronológica y geográficamente más amplias, ya que pretende ofrecer un panorama de poesía escrita por mujeres en lengua española en el siglo XX. Así lo muestran el subtítulo – *Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* –, la distancia entre las fechas de nacimiento de la primera y la última poeta seleccionada (1881 y 1983) y la inclusión de poetisas hispanoamericanas, “siguiendo la idea cernudiana de *patria lingüística*”⁷⁹⁴. El propio Manuel Francisco Reina declara que son dos las coordenadas principales de la antología: la primera, “anexionar a las autoras consagradas y por consagrar del panorama ibérico autoras del ámbito latinoamericano”⁷⁹⁵; la segunda, remontarse a autoras, algunas muy poco conocidas, del siglo XIX, “que con su actitud feministamente beligerante y creadora dieron paso a la nueva sensibilidad poética del siglo XX, y a las formas de pensamiento moderno”⁷⁹⁶.

No obstante, y a pesar de las valiosas intenciones de su responsable, *Mujeres de carne y verso* es en varios aspectos una antología fallida, que sólo cumple a medias con sus pretensiones primarias. Y no sólo porque sus criterios sean bastante laxos, sino porque dichos criterios se incumplen y porque hay ciertos descuidos que no son de recibo. De entrada, resulta bastante fácil detectar una contradicción entre el contenido y el subtítulo: si el volumen pretende ser una *Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, ¿por qué la selección se abre con escritoras que sólo vivieron durante el XIX, como María Josefa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Rosalía de Castro? En cierto que son sólo tres o cuatro las que no llegaron a conocer el

Lentini, Andrea Luca, Pilar Pallarés, Carmen Villoro, Blanca Andreu, Josefa Maturana, Esperanza Ortega, Zoé Valdés, Angélica Becker, Graciela Baquero, Teresa Gómez, Pilar González España, Ana Istarú, María Rosal, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Teresa Agustín, , Amalia Bautista, Amalia Iglesias Serna, Esperanza López-Parada, Aurora Luque, Inmaculada Mengíbar, Eloísa Otero, Esther Tapia, María José Flores, Violeta Pedemonte, Ruth Toledano, Rosana Acquaroni, Adriana Díaz Enciso, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Balbina Prior, Ángela Vallvey, Guadalupe Grande, Josefa Parra Ramos, Ada Salas, Luisa Castro, Lucía Etxebarria, Esther Morillas, Ana Merino, María Eloy García Machuca, Marjiatta Gottopo, Estívaliz Espinosa, Espido Freire, Carmen Moreno, Miriam Reyes, Eugenia Rico, Yolanda Castaño, Emma Couceiro, Ariadna G. García, Esther Jiménez, Carmen Jodra Davó y Laura Moll Resach.

⁷⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 14.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, págs. 13-14.

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 14.

siglo pasado, pero, en cualquier caso, ello no justifica el subtítulo aclaratorio que remata el título.

Esta inexactitud enlaza con la insuficiencia de información bibliográfica y con ciertos descuidos que se observan en ese campo. Aunque hay una nota bio-bibliográfica que precede a cada una de las muestras de poemas de las escritoras seleccionadas, y en ella se consignan las publicaciones y la trayectoria de las mismas, dos datos se echan continuamente de menos: la procedencia exacta de los poemas seleccionados y la referencia bibliográfica completa de los libros citados. En un principio, podría pensarse que la bibliografía incluida en las páginas finales compensaría esta falta con una relación completa de las obras de cada poeta, pero no es así. Frente a las muy detalladas bibliografías de algunas de ellas (como Ernestina de Champourcín o Concha Méndez, de las que se refieren más de diez títulos), destaca la total ausencia de otras (sólo hay entradas correspondientes a ochenta y dos de las ciento cincuenta y ocho escritoras seleccionadas), la incompleta referencia de las obras de otras (máxime cuando son poetas bien conocidas y difundidas, como Ana Rossetti).

Al margen de las incompletas relaciones de obras en la bibliografía, produce cierta perplejidad el que muchas de las autoras cuyos poemas han sido seleccionados luego no figuren en la bibliografía final; y nos la produce más que nada porque da la impresión de que esos poemas han salido de la nada. Evidentemente, no es así.

Una más que probable fuente para la confección de *Mujeres de carne y verso* puede haber sido *Ellas tienen la palabra*, máxime si tenemos en cuenta que casi todas las poetas presentes en la selección de Noni Benegas lo están también en la de Manuel Francisco Reina (sólo María Antonia Ortega queda fuera) y que dicha antología es citada en la bibliografía por este último. De las cuarenta poetas que figuran tanto en un volumen como en el otro, casi la mitad de ellas no son citadas en la bibliografía final de *Mujeres de carne y verso*, lo cual hace sospechar que han sido usadas fuentes secundarias (y no sus propios libros) para elaborar la selección que de su obra aparece en la antología. De entre estas diecinueve escritoras, en doce se da una coincidencia muy significativa: que los poemas suyos que figuran en *Mujeres de carne y verso* no sólo son exactamente una parte de los de *Ellas tienen la palabra*, sino que además aparecen en el mismo orden. Incluso varias veces, como sucede en el caso de Rosana Acquaroni, Concha García, Pilar González España, Eloísa Otero y Ruth Toledano, se trata de los poemas que abren la selección de *Ellas tienen la palabra*. Al lado de esta coincidencia absoluta, hay otros datos curiosos, como el hecho de que tres de los cuatro

poemas de Isla Correyero que aparecen en *Mujeres de carne y verso* estuvieran ya presentes en *Ellas tienen la palabra*; y lo mismo sucede con dos de los tres de Mercedes Escolano, dos de los cuatro de Almudena Guzmán y tres de los cinco de María Sanz. De forma paralela, observamos también peculiares coincidencias en las autoras que sí son citadas en la bibliografía final. Por ejemplo, de Carmen Pallarés sólo se cita en ella un libro de 1980, *Molino de agua*; pero de los poemas que componen su selección en *Mujeres de carne y verso*, sólo dos pertenecen a ese libro. Y tanto esos dos como los cuatro restantes son los mismos que figuran en *Ellas tienen la palabra*. Algo similar es el caso de Esther Zarraluki, de quien se citan dos libros en la bibliografía pero cuya selección está formada por los cuatro poemas que encabezaban la de *Ellas tienen la palabra*. De otro lado, también en las autoras citadas en la bibliografía se dan correspondencias importantes en cuanto a los poemas antologados, como sucede con Graciela Baquero (cuatro de cinco), Ángeles Maeso (cinco de seis) Aurora Luque y Esther Morillas (dos de tres en ambos casos).

No nos hemos esforzado en poner de manifiesto todas estas coincidencias porque nos guíe un afán de denuncia o de acusación. Deseamos dejar claro que no pretendemos afirmar con seguridad plena que Manuel Francisco Reina se haya valido de *Ellas tienen la palabra* para elaborar buena parte de su propia antología, sino más bien que son varias las coincidencias que nos hacen sospechar que ha sido así. En cualquier caso, lo que no es en ningún modo aceptable es el descuido bibliográfico y los errores, sobre todo en una obra de tal envergadura y publicada en una editorial que cuenta con los medios suficientes para que ello no se produzca. Teniendo en cuenta que una de las principales funciones de las antologías (y, sobre todo, de las antologías de poesía) es poner al alcance de un lector medio y no especializado la obra de escritores y escritoras poco conocidos o mal difundidos, y considerando que la intención de Manuel Francisco Reina al incluir nombres de poetisas hispanoamericanas mal conocidas aquí parecía responder a ese criterio, resulta poco justificable el hecho de que se escamotee la información bibliográfica completa que sí figura, por ejemplo, en *Las diosas blancas* y *Ellas tienen la palabra*. Creemos que, en el campo de la poesía, esta información es fundamental.

Asimismo, se da la gran paradoja de que una de las, en principio, mayores virtudes de *Mujeres de carne y verso*, la prolija selección de poetisas, acaba por volverse en su contra, ya que de cada una de las escritoras seleccionadas no pueden ofrecerse más que unos pocos poemas (a veces, sólo uno o dos), y ello no es ni mucho menos una

muestra significativa de su obra. Es cierto que hay poetas con una selección más amplia, pero, en cualquier caso, el gran número de nombres presentes actúa en detrimento del conocimiento mínimo de su poesía.

El problema esencial de esta antología, a nuestro juicio, es que las excelentes intenciones con que fue concebida no encontraron el canal más adecuado para verse realizadas. Es decir, que un proyecto de tal importancia y envergadura necesita de mucha investigación y de muchísimo más espacio. Condensar a tantas autoras y tantos períodos en quinientas veintiséis páginas, por muchas que sean, es insuficiente, pero suponemos que las exigencias de una gran editorial como La Esfera de los Libros así lo exigía. Una editorial más especializada en poesía, o en ediciones comentadas, y una publicación en varios tomos y con un aparato crítico y unas orientaciones más completas hubieran sido el medio ideal, pero el hecho de que *Mujeres de carne y verso* haya aparecido en un gran editorial, perteneciente a su vez a un gran grupo de comunicación, es altamente significativo, y dice además mucho acerca del fenómeno que estamos estudiando, el supuesto *boom* de la literatura escrita por mujeres.

La poesía es, como suele recordarse muy a menudo, un género minoritario. Sin embargo, no lo es tan sólo porque haya pocos lectores de poesía, sino porque incluso una gran mayoría de los lectores habituales y más o menos cultos reconoce sin pudor alguno que nunca o casi nunca lee poesía. Por eso sorprende bastante el que una antología como *Mujeres de carne y verso* se publique en una gran editorial. Si, en un principio, la iniciativa puede ser francamente aplaudida, la medianía del resultado hace levantar ciertas sospechas sobre el posible oportunismo de su publicación. Desde el suplemento cultural de *El mundo*, periódico que pertenece al mismo grupo empresarial que La Esfera de los Libros, José Luis García Martín reflexionaba sobre la antología con las siguientes palabras:

“Pretendiendo reivindicar la poesía femenina, *Mujeres de carne y verso* ejemplifica una subconsciente minusvaloración. ¿A una editorial sería se le ocurriría encargar un libro sobre la poesía del siglo XX a alguien que no ha demostrado el menor conocimiento sobre el tema y que aprovecha el encargo para mostrar un máximo desconocimiento? ¿Y sería capaz de darlo de paso sin ninguna revisión? Pero con las mujeres (...) parece que vale todo. Un presunto homenaje que tiene algo de ultraje”⁷⁹⁷.

⁷⁹⁷ GARCÍA MARTÍN, José Luis, “*Mujeres de carne y verso*”, *El Cultural*, 26-VI-2002, pág. 13.

Estamos de acuerdo con Manuel Francisco Reina en que, dentro del ámbito de las mujeres escritoras, hay pináculos oscurecidos en la historia de la literatura; también coincidimos con él en que conviene difundir la obra de muchas poetisas, tanto de jóvenes que por su escasa producción son poco conocidas como de autoras de los dos siglos anteriores que, por los años transcurridos, han caído en el olvido y nadie se ha preocupado por rescatar. Pero también coincidimos con José Luis García Martín en que las buenas intenciones y el deseo de enarbolar la espada en pos de la justicia poética no disminuye el alcance de los descuidos, y en que cualquier antología, sea del alcance y de la orientación que sea, ha de estar cuidada. Con ello queremos igualmente aclarar que no estamos en contra de las antologías exclusivamente femeninas, sino sólo de las que no cumplen unos mínimos de exigencia. El usar como criterio de selección primario el sexo de un autor para elaborar un antología es tan válido (o tan censurable) como valerse de la región o la ciudad de origen o la edad. Una antología de poesía escrita por mujeres no es criticable o defendible sólo por eso, desde luego. De hecho, ni *Las diosas blancas* ni *Ellas tienen la palabra* han suscitado por nuestra parte objeciones similares a las que ha motivado *Mujeres de carne y verso*, con lo cual queda probado que nuestras críticas a esta última no se deben a su condición, ya proclamada en el subtítulo, de antología poética femenina.

Por último, hay una antología aparecida también en 2002 que presenta la originalidad de abarcar en un solo tomo a narradoras, poetisas y dramaturgas jóvenes españolas. *Ni Ariadnas ni Penélope. Quince escritoras españolas para el siglo XXI*, coordinada por Carmen Estévez, recoge la obra de cinco narradoras, cinco poetisas y cinco autoras de teatro⁷⁹⁸, y pretende “ser una muestra de la labor literaria de un grupo de escritoras que nada tienen en común entre ellas excepto su pasión por la literatura”⁷⁹⁹. Estévez advierte que hablar de generación, grupo o tendencias es una tarea inútil, ya que en las quince autoras “el lector encontrará gran variedad de enfoque y estilos tratando, en algunos casos, los mismos temas”; asimismo, señala que la elección obedece a “criterios personales”, y que no ha sido fácil, dado que “son muchas

⁷⁹⁸ ESTÉVEZ, Carmen (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélope. Quince escritoras españolas para el siglo XXI*, Madrid, Castalia, 2002. Las narradoras incluidas en ella son Pilar Adón, Espido Freire, Teresa Gil Feito, Paula Izquierdo y Blanca Riestra; las poetisas, Laura Campmany, Luisa Castro, Esther Giménez, Almudena Guzmán y Carmen Jordá; la dramaturgas, Lluïsa Cunillé, Yolanda Dorado, Yolanda Pallín, Itziar Pascual y Margarita Sánchez.

⁷⁹⁹ ESTÉVEZ, Carmen, “Introducción”, en ESTÉVEZ, Carmen (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélope. Quince escritoras españolas para el siglo XXI*, cit., págs. 9-17; pág. 9.

las autoras que llenan los mostradores de las librerías”⁸⁰⁰. Indirectamente, también aquí se hace mención al *boom*.

Si, de todas las antologías comentadas, nos hemos detenido con más detalle en *Mujeres de carne y verso*, ello es debido a que, dentro de las antologías consagradas a escritoras en los últimos años, presenta unas especiales e interesantes características que nos sugieren diversas reflexiones sobre el fenómeno editorial de la literatura escrita por mujeres y la idea del *boom*, la moda o el auge. Al repasar los criterios de estas antologías de mujeres vemos que casi todas responden a impulsos similares. Por una parte, la necesidad de promover la presencia de escritoras en el mundo editorial, cuya ausencia de las antologías generales se considera, en general, notable. Y, por otra, la convicción de que hay una literatura femenina que se caracteriza por unos temas no demasiado explotados anteriormente, la creación de nuevos estereotipos y personajes y la aportación de nuevas experiencias. Al lado de todo eso, también se destaca el hecho de que las mujeres lectoras desean encontrar textos en los que sientan reflejadas sus vivencias particulares.

Sin embargo, y pese a esta coincidencia general de criterios, existen, por supuesto, diferencias de otra antología. Mientras que Ángeles Encinar dice no creer que exista una literatura femenina y sólo justifica su trabajo por la difusión de algunas buenas cultivadoras del relato breve poco presentes en otras antologías, Laura Freixas une el criterio temático a la convicción de que existe una literatura femenina con ciertas características propias. Lo mismo sugieren, con diversos grados de detalle y de convicción, Ymelda Navajo, Mercedes Monmany, Ramón Buenaventura y Noni Benegas en los prólogos o estudios preliminares de sus respectivas antologías. Y, por encima de todo, nos llama la atención un argumento que, ya de manera explícita, ya de forma latente y sugerida, sobrevuela la mayoría de las intenciones que guían la elaboración estas antologías: una concepción de la literatura de ficción – o, al menos, de la literatura escrita por mujeres – como algo muy próximo a la confesión o a la autobiografía, como un lugar en el que se vierten ciertas experiencias personales y que se convierte en una suerte de reflejo indirecto de la vida del autor. Se podría aducir, obviamente, que toda obra de arte es en gran medida autobiográfica, y que el escritor tiende a escribir de lo que conoce, de lo que le rodea de manera inmediata. Pero no se refieren exactamente a eso los responsables de algunas de las antologías que hemos

⁸⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 10.

comentado, sino a otra idea, cuyos puntos principales intentaremos dilucidar a continuación.

Hay algunas antologías que ya desde el título están revelando en buena medida que han sido concebidas de acuerdo a esta idea. *Madres e hijas*, *Vidas de mujer*, *Mujeres de carne y verso* y, en menor medida, *Ellas tienen la palabra*; casi todos estos títulos apelan en un mayor o menor grado a la convicción de que existe un trasvase directo entre vida y literatura. Las dos primeras y la última corroboran ampliamente esta impresión en las introducciones o prólogos, como ya hemos expuesto y comentado con anterioridad, y una orientación parecida demuestra Ymelda Navajo en el prólogo a *Doce relatos de mujeres*. En líneas generales, las responsables de estas antologías abogan por la existencia de un literatura femenina o de mujeres, en la que está muy presente lo autobiográfico, que retrata vivencias propias de las mujeres y que puede servir a éstas para sentirse identificadas cuando leen. En lo que respecta a *Mujeres de carne y verso*, es esencialmente el título lo que sugiere, mediante una marcada intertextualidad, una idea parecida. De manera inequívoca, el título de la antología de Manuel Francisco Reina remite a una frase hecha española, “de carne y hueso”, que también tiene equivalentes en otros idiomas. Esta expresión se usa, según recoge en su *Diccionario de uso del español* María Moliner, para indicar que una persona es sensible a los trabajos u ofensas, o para decir que algo o alguien es real, auténtico. Manuel Francisco Reina ha cambiado, para titular su selección, “hueso” por “verso”. Con ello, el resultado es un título sugestivo por el juego intertextual y por la similitud fónica entre la palabra sustituida y la sustituta (ambas riman en asonante). Pero, ante todo, ha puesto de manifiesto, a nuestro juicio, una determinada concepción de la poesía escrita por mujeres.

En primer lugar, del título de la antología se desprende, por su asociación con la expresión “de carne y hueso”, la idea de que las mujeres que en ella se incluyen son mujeres auténticas, reales y sensibles. Ahora bien, al cambiar “hueso” por “verso”, esta autenticidad no se manifiesta directamente por vía vital, sino por vía literaria, y esto enlaza con una idea del compilador expuesta en el prólogo, según la cual “la poesía, si no es vida, si no respira y palpita, si no está llena de glóbulos rojos, no es nada”⁸⁰¹. Al mismo tiempo, esta sustitución de hueso por verso abunda en otra idea paralela a la anterior: el considerar el verso, es decir, la poesía, como algo consustancial a la

⁸⁰¹ REINA, Manuel Francisco, *op. cit.*, pág. 13.

naturaleza de las mujeres antologadas, al igual que lo es el hueso para cualquier persona. Quizás es eso lo que quiere decirnos el responsable de la selección cuando afirma que todas las escritoras presentes en el volumen “tienen algo en común, una manera *poética de habitar el mundo* y entender la vida”⁸⁰². Afirmaciones como éstas no contribuyen a la consecución de, en palabras del propio Manuel Francisco Reina, ese “futuro sin distinción de sexos, en el que todos salgamos fortalecidos y mejorados”⁸⁰³. Si lo que se busca realmente es que se valore con justicia la obra de las mujeres escritoras, ¿a qué viene este afán por perpetuar una serie de arquetipos y de prejuicios que a la postre revierten negativamente en la consideración de las mujeres escritoras? ¿Por qué relacionar siempre la literatura escrita por mujeres con lo autobiográfico, o confesional, con una suerte de trasvase directo entre lo vivido y lo escrito? Este modo de destacar lo auténtico, lo verdadero, no hace sino perjudicar a las mujeres escritoras, ya que, por un lado, establece criterios de valoración específicos para ellas y distintos de los que se usan para la obra de los escritores; y, por otro, preconiza una visión un tanto pedestre de lo literario. Asimismo, y esto es quizás lo más llamativo, estas ideas enlazan con aquellas otras, surgidas durante el Romanticismo, que proponían que para la mujer, ser poético por excelencia, hacer versos era algo natural y consustancial a su naturaleza, siempre y cuando se limitase a cantar a los pájaros, a las flores o a Dios, temas tenidos entonces como exclusiva y característicamente femeninos.

En definitiva, *Mujeres de carne y verso* es quizás el más destacado ejemplo, dentro de las antologías dedicadas de escritoras, de relacionar la literatura escrita por mujeres con unos temas y unos rasgos determinados, tendencia que se manifiesta ya en los títulos y que se corrobora en los criterios. La abundancia en los títulos de referencias, más o menos explícitas, a las experiencias vitales de las mujeres – como se ve en *Madres e hijas* o *Vidas de mujer* – las llamadas a la autenticidad o a lo confesional – *Ellas tienen la palabras* o *Mujeres de carne y verso* – esconden antologías que responden a los criterios que acabamos de comentar. No sucede lo mismo, sin embargo, con *Cuentos de este siglo*, cuyo título, bastante neutro, no deja adivinar siquiera que se trata de una antología sólo de escritoras (aunque sí su subtítulo: *30 narradoras españolas contemporáneas*), y cuyos criterios no coinciden demasiado, como ya comentamos, con los de las otras antologías.

⁸⁰² *Ibíd.*, pág. 13

⁸⁰³ *Ibíd.*, pág. 13

Para cerrar ya, en fin, este parte consagrada a las antologías de mujeres, diremos que su aparición resulta importante y digna de estudio en la medida en que se concentra en un período de tiempo relativamente breve, lo cual no supone un *boom* sino más bien una intensificación de una tendencia que se ha venido dando a lo largo de los últimos treinta años. Además, la publicación de estas antologías supone, en su mayoría, la difusión de una determinada concepción de la literatura escrita por mujeres.

4.2.3. El poder de los premios literarios.

Al lado de la publicación en poco tiempo de varias antologías dedicadas en exclusiva a la obra de escritoras, otro hecho que caracteriza a estos períodos de eclosión y concentración de la literatura escrita por mujeres es, como ya indicamos más atrás, la concesión de premios importantes a algunas mujeres. De hecho, si se recuerdan cuáles han sido los últimos galardonados con los premios literarios mejor remunerados o de mayor difusión del país, se verá que las escritoras han copado una parte significativa de los mismos, o que, en su defecto, han sido finalistas. Hagamos un breve repaso.

Si empezamos por el Premio Nadal de Novela, convocado por la editorial Destino y decano de los galardones de las letras españolas, hay que remontarse a la convocatoria de 1998, en que resultó ganadora Lucía Etxebarria, y recordar las de 1999 y 2001, en que quedaron finalistas Lilian Neumann y Lola Beccaria, respectivamente. Un año después, en 2002, el galardón recayó de nuevo en una escritora, Ángela Vallvey.

En lo que respecta al premio no institucional mejor dotado económicamente de las letras españolas, el Premio Planeta de Novela, destaca, en primer lugar, la convocatoria de 1999, en la que la joven escritora Espido Freire fue distinguida como ganadora y la periodista Nativel Preciado como finalista. En la edición anterior, en 1998, había sido Carmen Posadas la premiada, mientras que al año siguiente, en 2000, Maruja Torres se llevó el premio. Asimismo, durante la década de 1990, varias mujeres quedaron finalistas (Ángeles Caso, Zoè Valdés, Lourdes Ortiz y Carmen Rigalt). El doblete de 1999 se repitió en 2001, cuando de nuevo dos mujeres resultaron ganadora y finalista en la quincuagésima edición del premio: la española Rosa Regás y la chilena Marcela Serrano, respectivamente. Y en 2002, la finalista fue la escritora mallorquina María de la Pau Janer. Otros certámenes patrocinados por esta editorial han tenido también con

cierta frecuencia mujeres como ganadoras: el Premio Fernando Lara de Novela premió a Ángeles Caso en 2000, y en 2001 Luisa Castro se llevó el Premio Azorín de Novela.

Asimismo, en la edición del Premio Primavera de la editorial Espasa-Calpe de 2001, fueron dos escritoras las que coparon las distinciones: Lucía Etxebarria obtuvo el galardón y Susana Fortes quedó finalista. También la convocatoria del Premio Biblioteca Breve de Seix-Barral tuvo aquel año una galardonada femenina, Juana Salabert, y lo mismo sucede con el Premio Alfaguara de Novela de 2001, que fue a para a manos de la veterana escritora mexicana Elena Poniatowska. Tres años antes, en 1998, fue Clara Sánchez la ganadora.

Finalmente, en varias de las últimas ediciones del Premio Hiperión de poesía se ha premiado a jóvenes poetas como Laura Campmany (1998), Carmen Jodrá Davo (1999), Esther Giménez (2000) y Ariadna G. García (2001, ex-aequo). En el caso de la segunda de ellas, resulta incluso más destacable que el propio premio el más que notable éxito de ventas de su poemario, *Las moras agraces*, que en 2001 ya iba por su sexta edición, un estimable techo para un libro de poemas (y mucho más para el de un autor primerizo).

Vemos, por tanto, que entre 1998 y 2002 no pocos de los premios convocados por editoriales importantes (y que, por lo tanto, tienen aseguradas una promoción y unas ventas más que considerables) recayeron en escritoras. La concentración resulta especialmente intensa en el Premio Planeta de Novela – entre 1998 y 2002, se han dado cuatro ganadoras y tres mujeres finalistas, frente a un escritor ganador y dos finalistas –, en el año 2001 – en el que varios premios recaen en escritoras – y en el Premio de Poesía Hiperión, que registra cuatro convocatorias seguidas con una mujer como ganadora. Ahora bien, de todos estos datos no deberían sacarse conclusiones o interpretaciones apresuradas, pues en ello intervienen sin duda multitud de factores, como los intereses editoriales, la calidad de las novelas, las cada vez más influyentes cuota de sexos y paridad, la composición y las preferencias de los jurados, los estudios de mercado, el deseo de buscar un público concreto etc. Obviamente, no tienen el mismo número y el mismo tipo de lectores el Premio Planeta y el Premio Hiperión, ni tampoco los mismos objetivos.

Ante una concentración de escritoras premiadas como la descrita, pueden (y suelen) darse dos reacciones esenciales. Una posibilidad es achacar esta coincidencia al azar, que es sin duda la explicación más simple y, quizás por eso, la menos practicada. La otra consiste en lo contrario, en analizar esta concentración como si se tratara de un gran acontecimiento debido a diversas causas, entre las cuales el azar no es más que una

más, y no la de mayor importancia. Dentro de esta segunda opción, las interpretaciones (y las consecuencias de las mismas) son variadas. Por un lado, esta concentración – al igual que la publicación de un número significativo de antologías de escritoras entre 1995 y 1998 – sirve para alimentar el mito de que existe un *boom* o un auge de la literatura *femenina*, aunque luego las cifras reales y un análisis más profundo de los hechos revele que no hay tal cosa. Es más, nos parece que esta concentración de premios en manos de unas cuantas escritoras es una de la principales razones por las cuales alguien como Luis Goytisolo acepta como probable el que en España haya hoy en día más autoras que autores; y sería también, posiblemente, la causa de que, como decía Enrique Sordo en su artículo ya citado, la figura de la mujer novelista, en la España de hoy, *mole*. Pero el problema reside en que los premios literarios contribuyen en demasía a construir una imagen un tanto deformada de la realidad, una imagen, por lo tanto, que alimenta el mito del *boom* y del auge de las mujeres escritoras. Porque la concesión de un premio comercial a un autor cualquiera – y en especial del Premio Planeta de Novela y también, aunque un poco menos, del Premio Primavera de Novela y del Premio Nadal de Novela – tiene el poder de difundir la obra y la imagen de ese autor hasta un punto que difícilmente podría alcanzar sin la ayuda del galardón (y más si se trata de un escritor poco o sólo medianamente conocido). Una novela galardonada con cualquiera de esos premios es objeto de una enorme promoción por parte de las editoriales, y ello incluye el uso de la publicidad y la concesión de entrevistas por parte del premiado a los medios de comunicación más importantes del país. Si tomamos como ejemplo el Premio Planeta de Novela, por ser a este respecto el más significativo debido a su importancia comercial y de difusión, es fácil comprobar cómo, durante unas cuantas semanas del último trimestre del año (que coinciden con el comienzo de la *rentrée* literaria), su ganador y su finalista centran la atención de las noticias culturales. En el momento en que se da a conocer el fallo del jurado en una fiesta nocturna, se produce el inicio de lo que será un salto a la primera plana de las noticias culturales de los galardonados. Luego, con la publicación de las novelas llegarán los anuncios y las entrevistas a los autores en prensa, radio y televisión, amén de las reseñas en los suplementos culturales y las revistas especializadas, de la firma de ejemplares y de las giras de promoción. Así, a lo largo de mes y medio aproximadamente, los rostros del ganador y del finalista se convierten en dos de las imágenes más vistas del país, al igual que las portadas de sus respectivas novelas. En esto llega la Navidad, y las obras premiada y finalista son uno de los obsequios más populares, e incluso se venden juntas

en un lujoso estuche. Más adelante, el día del libro y las ferias del libro de Madrid y de Barcelona servirán para que las novelas den los últimos coletazos antes de la edición en bolsillo, aunque para entonces ya le han salido las competidoras de Destino y de Espasa-Calpe – las novelas ganadoras del Premio Primavera y del Premio Nadal – que inician de nuevo el proceso de promoción y difusión. Este proceso resulta importante, en lo que atañe al fenómeno editorial de la literatura escrita por mujeres de los últimos años, porque es un factor deformador (y, por lo tanto, mitificador) de primer orden. Como acabamos de decir, durante un tiempo el ganador de un premio como el que la editorial Planeta convoca pasa a ser una suerte de (usando un símil cinematográfico) estrella en el firmamento de las letras españolas; y no sólo en el mundo de la cultura, sino más allá, porque no se puede negar que este galardón tiene la capacidad de hacer llegar la literatura a lugares de los que normalmente se encuentra ausente, como los titulares de los telediarios, los anuncios publicitarios en televisión o las estanterías de ciertas personas que no son lectores habituales. Durante un tiempo, el Planeta es en España sinónimo de literatura para aquellos que no se dedican a algo relacionado con las letras, es decir, para esa gran masa de personas difícil de precisar que suele conocerse con el nombre de “gente corriente”. Y así, ganadores y finalistas se convierten en personas más o menos populares o, al menos, empiezan a ser conocidas por aquellos que, hasta el día anterior de fallarse el premio, ignoraban por completo su existencia.

Pero cerremos ya esta breve digresión dedicada al poder de los premios literarios y volvamos a la relación entre éstos, las mujeres escritoras y el mito del *boom*. Según afirmábamos unas líneas más atrás, la concentración en los últimos años de un buen número de premios en manos de unas cuantas autoras es significativa, como ponía de manifiesto el repaso que hemos realizado de ello. Ahora bien, decir que es significativa no equivale a afirmar que haya una invasión, un auge o un *boom*. Ya hemos aclarado en varias ocasiones a lo largo de este apartado que la idea de la existencia de un *boom* no nos acaba de convencer, y hemos dado ya varios argumentos al respecto. Sin embargo, fenómenos como la coincidencia de varias escritoras premiadas en un espacio corto de tiempo podrían hacernos disentir de esta convicción y llevarnos a afirmar que sí es cierto que haya algo similar a un *boom*. No será así, desde luego, y en los párrafos siguientes intentaremos explicar la razón.

En lugar de aceptar la idea del *boom*, hemos preferido hablar de una incorporación progresiva de las mujeres al campo de la letras (paralelo al que se da en otras

disciplinas), una incorporación en la que, de vez en cuando, se produce una intensificación, fenómeno que toma la forma de una notable concentración editorial, ya sea por obra de la publicación de varias antologías sólo de escritoras en un espacio corto de tiempo o porque hay un número importante de mujeres que ganan los premios literarios más importantes y conocidos del país también en pocos años. Estas *sobrecargas* editoriales pueden ser vistas como importantes en sí mismas, pueden ser consideradas un avance o un retroceso, una cuestión de justicia o de corrección política, o una simple moda. Aquí nos interesan sobre todo, y como ya hemos recalcado en varias ocasiones, como fuerzas deformadoras y mitificadoras. Porque en tanto que tales, estos períodos de concentración editorial tienen más poder y son más visibles, dentro del imaginario cultural, que la publicación de un número importante de obras literarias. En este ámbito, no importa tanto la cantidad o la extensión como la intensidad y la concentración. Es decir, que resulta muy llamativo el hecho de que, durante cuatro años seguidos, cuatro escritoras ganen el Premio Planeta, o que la novela ganadora y la finalista sean obra de sendas mujeres; resulta, pues, mucho más llamativo que el hecho de que no se publiquen más obras de mujeres que de hombres, y que ni siquiera, en la historia reciente de los premios literarios en España, el número de mujeres ganadoras sea notablemente inferior al de hombres. Pero en un mundo en que las noticias caducan rápidamente y en que los productos (cualesquiera que sean) pasan de moda y se consumen con una velocidad extrema, el pasado importa cada vez menos, y la enorme visibilidad en los medios de comunicación de unos pocos se convierte en la norma. Es esto, pues, lo que sucede con las mujeres escritoras, los premios y la idea del *boom*. A lo largo de cuatro años, han sido cuatro mujeres las que han copado ese puesto de popularidad literaria extrema que es el cetro del Premio Planeta de Novela, e incluso en dos ocasiones otras dos mujeres han sido sus segundos de abordó; si a eso unimos la nada desdeñable presencia de mujeres galardonadas en otros premios importantes, ya tenemos en marcha el proceso de deformación que pone en marcha el mito del *boom*. En realidad, no hay más mujeres escritoras, o no hay más mujeres que publiquen libros; ni siquiera se puede decir que el número libros de escritores y escritoras en España sea en la actualidad el mismo. Pero, como en los últimos años varios de los hitos de la vida literaria y editorial española han tenido a varias escritoras como protagonistas, empieza a generalizarse la idea de que hay un auge de la literatura escrita por mujeres y de que ya hay más escritoras que escritores. Si hubiera que hablar de auge, de *boom* o de moda,

sólo cabría hacerlo, en último extremo, desde el punto de vista de la intensidad, es decir, de la concentración editorial en un reducido espacio temporal.

Asimismo, hay que considerar también que no todos los premios literarios convocados por editoriales son iguales en importancia y difusión y que no buscan el mismo tipo de lectores. Las diferencias entre ellos pueden ponernos sobre la pista de algunas explicaciones para esta eclosión editorial. De entrada, y reiterando una idea a la que ya hemos hecho referencia con anterioridad, no tienen el mismo público los premios de novela convocados por editoriales como Planeta, Espasa-Calpe o Destino que el premio de poesía joven de la editorial Hiperión. Ni siquiera creemos que tengan el mismo público el recientemente restaurado Premio Biblioteca Breve de Novela de Seix-Barral que los citados consagrados a la novela. Si se repasan las nóminas de premiados y premiadas y el tipo de novelas en que recayeron los galardones, es posible hacerse una idea bastante reveladora de los fines de cada premio y de los lectores a que parecen estar dirigidos.

En las novelas distinguidas con el Premio Planeta en los últimos años, ya sea como ganadoras o como finalistas, hay una preponderancia de los rasgos que, en el apartado anterior como propios de lo que suele considerarse la *feminidad literaria*. Remitimos a dicho apartado para una descripción completa de los rasgos que caracterizaban la feminidad literaria dentro del ámbito de la narrativa, pero, realizando un breve resumen de los mismos, podemos decir que se reducen esencialmente a lo siguiente: el intimismo, el contemplar y describir la realidad desde dentro y no desde arriba o desde fuera; y el convertir a las mujeres en protagonistas de sus historias, y también en dar prioridad a la relación entre mujeres por encima del tema clásico de las relaciones entre los hombres y las mujeres. Una focalización en lo femenino desde lo femenino, por tanto. En definitiva, y volviendo a una idea en la que ya hemos recabado en innumerables ocasiones a lo largo de este trabajo, se trata de una literatura donde se habla de las experiencias de las mujeres y con la que éstas, por lo tanto, pueden sentirse identificadas.

Pues bien, en las novelas ganadoras o finalistas en las últimas tres convocatorias del premio convocado por la editorial Planeta, se da una llamativa presencia de estos rasgos literariamente (vistos como) *femeninos*. La relación entre mujeres centra *Mientras vivimos*, de Maruja Torres y *La canción de Dorotea*, de Rosa Regàs. El intimismo y la preponderancia de los espacios interiores, otros dos rasgos considerados como muy *femeninos*, abundan igualmente en estas novelas, así como en *Mi corazón*

que baila con espigas, de Carmen Rigalt, finalista en 1998, que narra la historia de una mujer madura en crisis personal y matrimonial; en *Lo que está en mi corazón*, de Marcela Serrano, finalista en 2001, que relata la crisis de una periodista y su viaje a Chiapas; y en *Las mujeres que hay en mí*, de María de la Pau Janer, la última finalista, que cuenta la historia de tres generaciones de mujeres.

También en las dos novelas premiadas de Lucía Etxebarria hay una notable presencia de estos rasgos. *Beatriz y los cuerpos celestes*, ganadora del Premio Nadal de Novela en 1998, se centra en las relaciones de la joven Beatriz y otras dos mujeres: Mónica, su mejor amiga desde los catorce años, compañera de colegio y de instituto durante su adolescencia en Madrid, de la que está enamorada desde entonces; y Cat, a la que conoce en Edimburgo y con la que convive y mantiene una relación amorosa durante tres años en la ciudad escocesa. Al lado de estas dos relaciones principales, destaca también la de Beatriz con su madre, llena de dificultades y tensiones; y la de Mónica con la suya, Charo, prototipo de la mujer obsesionada con la belleza y el envejecimiento e incapaz de dar a su hija un mínimo de amor. *De todo lo visible y lo invisible*, por su parte, tiene como protagonistas a Ruth Swanson, una joven directora de cine que ha conseguido un gran éxito de público con su primera película, y a Juan Ángel de Seoane, poeta también joven y ganador del premio Adonáis. La novela describe esencialmente su relación amorosa, pero sobre todo vista desde el punto de vista de Ruth y de sus problemas para asimilar una fama repentina ante la que no sabe muy bien cómo comportarse. De hecho, no es difícil detectar en el personaje de Ruth bastantes rasgos del periplo vital (y comercial) de la propia autora, lo cual nos llevaría a otra característica considerada con frecuencia propia de la *feminidad literaria*: la presencia de lo autobiográfico.

Puede que sea fruto de la casualidad, pero el caso es que ninguna de estos rasgos *femeninos* se hallan presentes en *Velódromo de invierno*, la novela con la que Juana Salabert ganó el Premio Biblioteca Breve en 2001. *Velódromo de invierno* reconstruye un triste episodio de la historia reciente de Francia y de Europa: el encierro en el velódromo parisino de judíos y gitanos residentes en la capital gala antes de ser deportados a diversos campos de concentración. El hilo conductor de una trama que fluctúa entre el Puerto Rico y los Estados Unidos actuales, la España de hoy y la de la Segunda República, la Lisboa de los años cuarenta y el París ocupado, es una niña judía que consigue escapar del velódromo pero que deja a toda su familia allí. Pero el verdadero protagonista es su hijo, quien, a la muerte de su madre, vuelve a España en

busca del hombre que la ayudó y de las respuestas a los interrogantes que dejaron los papeles y las cartas de su madre. *Velódromo de invierno* es, pues, una novela compleja, en la que se superponen constantemente diversos planos temporales, que está construida con una sintaxis de claras resonancias benetianas, por la longitud y la complejidad de sus párrafos y sus frases, y una concepción del tiempo y un juego de recuerdos que hace pensar incluso en Proust. Una obra por momentos fallida, pero valiosa, con un tema no muy frecuente en la narrativa española de hoy; y, desde luego, nada *femenina*, y netamente diferente de las novelas de Regás, Torres y Etxebarria.

Quizás lo que vamos a afirmar a continuación suene en exceso aventurado, pero estas diferencias nos parecen representativas del tipo de lector que buscan los responsables de unos premios y de otros, máxime si se tienen en cuenta cuáles son las ventas de unos y otros y las encuestas que, repetidamente, suelen mostrar que hay en nuestro país más lectoras que lectores. Al mismo tiempo, tampoco hay que olvidar el tipo de escritor que suelen premiar unos premios y otros. Repasando los ganadores y finalistas del Premio Planeta de Novela de los últimos años, se observa una preponderancia de periodistas o (en ejercicio o no) de personajes conocidos de la vida pública, como Maruja Torres, Carmen Posadas, Carmen Rigalt, Eduardo Mendiluce (finalista en 1998), Ángeles Caso, Nativel Preciado, Fernando Schwartch (ganador en 1997) y Fernando G. Delgado (ganador en 1996), que, en su mayoría, ha tenido o tienen alguna relación con el periodismo o con importantes medios de comunicación. Al lado de éstos, se ha distinguido (y consagrado) también a jóvenes en alza, como Juan Manuel de Prada y Espido Freire, a algunas autoras hispanoamericanas medianamente conocidas y de relativo éxito anterior (Zoé Valdés y Marcela Serrano), a valores indiscutibles de las letras hispánicas (como Cela, Vargas Llosa y Bryce Echenique) y a escritoras que, sin haber sido autoras de enorme éxito, sí han gozado de cierto favor del público y del respeto de la crítica, como son los casos de Lourdes Ortiz y Rosa Regás.

Que un desconocido (escritor o no) no suele ganar este premio es algo bien sabido (aunque hay excepciones, como Salvador Compán, finalista en 2000), como es bien conocida cierta tendencia a premiar a periodistas populares. Si se revisa la lista de los últimos premiados, como acabamos de hacer, puede comprobarse que esta tendencia es real, y no un lugar común más o menos extendido para minar el prestigio del premio. En nuestro caso, aclararemos que no estamos hablando del prestigio del galardón, de su validez o de la calidad de las obras premiadas, sino del tipo de escritores y de novelas que han sido distinguidos. Y, como resulta que hay una importante cantidad de mujeres

ganadoras o finalistas con novelas que tratan sobre mujeres , es ésta una coincidencia que nos interesa en la medida en que resulta importante a la hora de dilucidar los factores mitificadores que afectan a la literatura española escrita por mujeres en los últimos años.

Los premios literarios poseen, como ya indicamos más atrás, el valor de aumentar la popularidad del ganador de la noche a la mañana. La difusión de su novela y de su imagen (y, a veces, de su obra anterior) se intensifica, de manera que consigue en poco tiempo lo que quizás no ha conseguido en años de dedicación a la escritura: unas ventas considerables, ser relativamente conocido por el gran público. En el caso del Premio Planeta de Novela, esta intensificación se hace aún más fuerte. Tomar este premio como patrón, por su capacidad de difusión, nos sirve para llegar a una serie de conclusiones sobre el poder mitificador de los premios que pueden ser aplicadas a los otros, siempre y cuando se tenga en cuenta que su potencial es menor.

Así, pues, hay dos factores interesantes en los premios de los últimos años, en tanto en cuanto contribuyen a alimentar el mito del *boom*, al auge o la moda de la literatura escrita por mujeres en la España de los últimos años. Por un lado, está el número importante de mujeres premiadas (y, sobre todo, en el ámbito del Premio Planeta de Novela). Por otro, el tipo de novelas que suelen ser distinguidas con los galardones (pero, de nuevo, fundamentalmente con los de la editorial Planeta).

El primero de estos factores, el que se refiere a la cantidad, crea el espejismo de que las mujeres están copando el campo de las letras en España; y lo hace porque se acaban confundiendo la intensidad y la cantidad. En suma, porque, aunque no son más las mujeres que publican libros, sí han sido mujeres las que han ocupado durante cuatro años seguidos ese puesto de popularidad extrema en el mundo de las letras españolas que es el Premio Planeta de Novela. Si a ello se le une una cantidad significativa de escritoras finalistas en ese mismo certamen, y un número importante de autoras premiadas en otros galardones de otras editoriales, el campo para que aparezca esta idea del *boom*, la invasión o el auge está abonado.

En cuanto al tipo de novelas que predomina entre las premiadas en las diversas ediciones y convocatorias de los premios, ya hemos comentado cómo tienden a tener protagonistas femeninas y a mostrar los rasgos propios de los que hemos definido, en otro lugar del presente trabajo, como feminidad literaria.

Combinados estos dos factores, y unidos a las ideas sobre el *boom* ya expuestas a lo largo de este apartado, a la publicación de antologías dedicadas en exclusiva a la

literatura escrita por mujeres, a la concepción de la literatura escrita por mujeres que suelen mostrar algunos responsables de las antologías y a la crítica feminista, puede explicarse el nacimiento del mito del *boom*, el auge, la moda, la invasión o la proliferación de la literatura escrita por mujeres. Y no sólo de la literatura escrita por mujeres, sino también de cierto tipo de literatura escrita por mujeres. De nuevo nos hallamos ante argumentos cuantitativos y cualitativos que condicionan la existencia de este mito. Así, este mito tendría dos vertientes principales: de una lado, crea la idea de que hay una enorme cantidad de mujeres escritoras; de otro, difunde una idea concreta de la literatura escrita por mujeres, una idea de feminidad literaria. Y todo esto, como decimos, se debe en buena medida a la destacada presencia en el mercado literario de algunas escritoras y de una clase de novelas.

4.3.4. Mito, *boom* y fenómeno editorial.

Nuestra conclusión a este apartado no hará sino reiterar algunas de las ideas ya repetidamente expuestas a lo largo del mismo. Ante todo, deseamos insistir de nuevo sobre la inexistencia, a nuestro juicio, de un verdadero *boom*, y sobre la conveniencia de hablar de fenómeno editorial y de mito artístico.

La incorporación de las mujeres a la vida laboral ha sido (y está siendo) lenta, y hoy en día aún estamos lejos de haber llegado a la igualdad absoluta. La literatura no es una excepción, por supuesto, y es fácil comprobar que no se publican obras de hombres y mujeres en igual número. A pesar de ello, en los últimos años son varias las personas que han usado las palabras *boom*, auge o moda para referirse a la incorporación de las mujeres al mundo de las letras en España, sobre todo a partir de la década de 1970. No hemos adoptado aquí esos términos, y ello se ha debido, principalmente, a que no creemos que haya habido una incorporación tan masiva, sorprendente, repentina y explosiva como esas palabras sugieren, sino una incorporación progresiva y cada vez más normalizada. Ahora bien, sí se observan dentro de esta incorporación progresiva, que aún no ha desembocado en una igualdad absoluta, ciertos períodos de eclosión o concentración de la literatura escrita por mujeres. La publicación de varias antologías de autoras en poco tiempo o la coincidencia de varias galardonadas en las convocatorias de diversos premios así lo demuestran. Pero si hay

algo en verdad importante en estos períodos de concentración de publicaciones y premiadas es su poder de mitificación.

Un mito artístico tiene mucho de metonimia, ya que en la mayor parte de los procesos de mitificación no es sino una sola de todas las cualidades de un objeto artístico la que pasa a un primer plano y se desarrolla en exceso, de manera que ese objeto artístico, cuando ha sido mitificado, pasa a engrosar el imaginario cultural en función de esa cualidad hiperdesarrollada y en menoscabo de muchas otras. De ahí que la deformación propia de la mitificación tenga mucho de sobrecarga, de hipertrofia. Con esta idea del *boom* sucede lo mismo: una parte de la literatura escrita por mujeres ha pasado a ocupar un lugar destacado – por medio de las antologías y de los premios – y, por lo tanto, se convierte en una parte visible que engulle a la otra, al resto. La parte se toma por el todo, y de ello no sólo se deriva el hecho de que se piense que hay un *boom* o una invasión de escritoras, sino que se impone igualmente un determinado arquetipo acerca de la literatura escrita por mujeres. Arquetipo que coincide, claro está, con la *feminidad literaria*, y, como ya hemos dicho, con las novelas de las escritoras más conocidas (debido a los premios) y con la concepción de la literatura escrita por mujeres que se está preconizando desde algunas antologías.

El mito del *boom* es, por tanto, doble. Afecta a la valoración del número de escritoras y de las características de lo que éstas escriben. Pero, obviamente, no hay más mujeres que hombres publicando libros en las editoriales más importantes, ni todas las escritoras escriben sobre mujeres o hacen una literatura intimista, de espacios cerrados y autobiográfica, focalizada en la mujer desde un punto de vista femenino. En suma, no todas las obras escritas por mujeres encajan con lo que se considera tradicional y típicamente femenino en literatura, con esa *feminidad literaria* que definíamos en el apartado anterior.

4.3. Arquetipos y mitos artísticos de la juventud literaria.

4.3.1. Afrodita y Atenea, arquetipos de juventud literaria.

En el primer apartado del presente capítulo, explicamos las características de la feminidad literaria y el malditismo femenino, que eran las variables a partir de las cuales definimos los arquetipos artísticos aquí estudiados, y hablamos también de las diferencias y las relaciones entre los arquetipos y los mitos artísticos. Para recordar brevemente dichas ideas, diremos que lo que distingue fundamentalmente a un arquetipo artístico de un mito artístico es que el primero de ellos está en la línea de la idea y de la abstracción, y que el segundo en el terreno de lo concreto. Esto equivale a decir, sencillamente, que un mito artístico es siempre un caso real, que puede ser estudiado y analizado dentro del imaginario cultural de una época y un lugar en concreto, mientras que el arquetipo no es sino el molde ideal con que esa manifestación concreta que es el mito se corresponde.

Reconocer la correspondencia de los mitos con los arquetipos en el ámbito del imaginario cultural significa, además, proponer que la mitificación artística (o el proceso de deformación y simplificación que conduce a ella) puede obedecer a unos esquemas determinados, que es un proceso que puede ser sistematizado. Es precisamente este proceso el que pretendemos seguir en este trabajo, y, más en concreto, en el presente apartado y en el siguiente, consagrados ambos a la descripción y el análisis de cuatro manifestaciones de otros tantos arquetipos artísticos, los que definimos con los nombres de Afrodita, Atenea, Antígona y Hera. En este apartado pretendemos estudiar sendos mitos artísticos que se corresponden con los dos primeros arquetipos, ambos dentro de la esfera de la juventud literaria como se deduce del título. Es decir, que lo que deseamos es explicar cómo dos arquetipos artísticos (el de Afrodita, que se caracteriza por la presencia acusada de la feminidad literaria y del malditismo femenino; y el de Atenea, que se distingue por la escasa presencia de esas mismas variables) se encarnan en dos casos, en dos escritoras en concreto: Lucía Etxebarria y Espido Freire, respectivamente. Las razones por las cuales hemos escogido a estas dos escritoras y hemos decidido estudiarlas en un mismo apartado son varias. Asimismo, también somos conscientes de que esta elección trae consigo tantas ventajas como inconvenientes. Y, en ambos casos su condición de escritoras de corta trayectoria y obra no muy extensa tiene mucho que ver.

Nuestra elección de Lucía Etxebarria y Espido Freire viene determinada, en primer lugar, por que estas dos escritoras son, en las letras españolas de hoy, las que mejor encarnan los arquetipos que hemos denominado Afrodita y Atenea. Lo cual quiere decir que, a partir de su obra y de su propia personalidad, se ha puesto en funcionamiento un proceso de deformación y simplificación que ha provocado su mitificación de acuerdo a esos dos arquetipos artísticos. El tipo de mitificación que ha sufrido cada una de ellas es de signo diverso, como se deduce de la

correspondencia con cada uno de los arquetipos y como explicaremos a lo largo de las siguientes páginas. Sin embargo, haber elegido a Etxebarria y a Freire no significa que sean las únicas autoras que se corresponden con dichos arquetipos, o las únicas que han sido mitificadas de acuerdo a los parámetros que de ellos se derivan. Hay otras escritoras en las que también es posible observar un fenómeno similar, pero no hemos optado por ellas debido a diversas razones.

En efecto, sin duda escritoras como Almudena Grandes, Carme Riera, Esther Tusquets y Ana Rossetti pueden ser identificadas, si atendemos a su trayectoria pasada, con el arquetipo de Afrodita. Resumiendo algunos datos que merecerían un análisis más extenso y detallado, diremos que en todas ellas, en el inicio de sus carreras literarias, se manifestaban de manera evidente la feminidad literaria y el malditismo femenino, como de hecho han puesto de manifiesto varios críticos y antólogos. La feminidad literaria estaba presente en las obras de estas escritoras en la medida en que la gran mayoría de ellas la mujer y el punto de vista femenino eran preponderantes. Se ve, por ejemplo, en la trilogía narrativa de Esther Tusquets (*El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario*, *Varada tras el último naufragio*) y en su libro de cuentos *Siete miradas sobre el mismo paisaje*, historias todas ellas de iniciación femenina; en algunos de los relatos del primer libro de cuentos de Carme Riera, *Te dejo, amor, el mar como prenda*, y en su novela *Una primavera para Domenico Guardini*; en las novelas de Almudena Grandes *Las edades de Lulú*, *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana*, en las que no sólo las mujeres son las protagonistas, sino también las narradoras de los relatos, y en su libro de cuentos *Modelos de mujer*; y en la primera (y más conocida) poesía de Ana Rossetti, muchos de cuyos poemas de *Los devaneos de Erato* muestran una inversión (o revisión, o subversión) de la tradicional relación sexual mujer objeto/hombre sujeto. Todos estos rasgos son propios de lo que se considera típicamente femenino en literatura, esto es, de lo que hemos llamado feminidad literaria. Otro rasgo bastante repetido a la hora de caracterizar la literatura escrita por mujeres era la presencia del erotismo y la exploración del cuerpo femenino, como uno de los muchos caminos para el auto-descubrimiento y la búsqueda de identidad. También hallamos esto en las obras de Tusquets, Riera, Rossetti y Grandes. En las dos primeras hay cierto protagonismo de un motivo tan poco tratado en nuestra literatura hasta el momento como el lesbianismo; las dos segundas, por su parte, han sido conocidas (y reconocidas, pues ambas fueron galardonadas con el premio La Sonrisa Vertical) como escritoras de literatura erótica, aunque no toda su obra se corresponda con este calificativo. El tratar temas hasta cierto punto inéditos y hasta cierto punto *escandalosos*, y el que las mujeres se atrevieran a escribir literatura erótica y, a veces, con un tema que, en la década de 1970 y en los inicios de la de 1980, era aún un tanto tabú, como la homosexualidad, fueron dos factores que contribuyeron a la mitificación de estas escritoras (muy fuerte en el caso de Grandes, quizás por el éxito editorial de su primera novela, *Las edades de Lulú*) en aras de

cierto tipo de malditismo femenino. Es éste, como decimos, un tema que valdría la pena estudiar con más detenimiento, pero en el que no nos extenderemos mucho más aquí. Sólo nos limitaremos a decir que la feminidad literaria y el malditismo femenino que confluyen en el arquetipo de Afrodita se encarnaron de manera bastante ejemplar en algunas escritoras que se dieron a conocer en las décadas de 1970 y 1980, y que en muchos de esos casos el malditismo estaba relacionado con la ruptura de un horizonte de expectativas, es decir, con lo inesperado que resultaba, en cierta medida, que una mujer escribiera sobre ciertos temas. No obstante, las escritoras que hemos mencionado han evolucionado y, a día de hoy, ninguna de ellas podría ser identificada con el arquetipo de Afrodita. Podríamos, eso sí, haber estudiado a Tusquets, Riera, Grandes y Rossetti no en la actualidad, sino entonces, cuando su mitificación sí se correspondía con el arquetipo de Afrodita. También podríamos haber hecho lo mismo con Belén Gopegui respecto al otro arquetipo de la juventud literaria, el de Atenea, con el que no se relacionaría del todo hoy. Sin embargo, hemos optado por escritoras que encarnan ahora mismo con bastante exactitud los arquetipos de la juventud literaria porque creemos que merece la pena ofrecer una instantánea del imaginario cultural en la actualidad, un momento en el que, por obra de diversas fuerzas que hemos expuesto y de otras que explicaremos mejor más adelante, las regiones imaginarias en que habitan los mitos y los arquetipos que afectan a la mujer escritora se hallan en un estado de ebullición mítica.

Pero centrarse en escritoras como Etxebarria y Freire, con una obra en plena evolución, tiene sin duda un enorme inconveniente: la caducidad de nuestras conclusiones. Porque, como ya dijimos anteriormente, la mitificación es un fenómeno muy dinámico, que depende no sólo de la propia evolución de la obra de un autor, sino también del contexto, entendido en un sentido muy amplio, que la rodea. Ni siquiera para un autor fallecido está cerrada la mitificación, ya que la valoración de la crítica (cuando no la recuperación de su obra, o su olvido) es una fuerza de imprevisibles consecuencias al respecto. Así, pues, asumimos lo parcial de nuestras conclusiones sobre la mitificación de Freire y Etxebarria, como las asumimos también en lo que respecta a las de Sylvia Plath y Carmen Martín Gaité, de quienes nos ocuparemos en el siguiente apartado. Pretendemos tan sólo, por usar un símil artístico, captar una instantánea de la mitificación en la actualidad, de una parcela del imaginario cultural de la España de hoy. Las carreras de Freire y Etxebarria (como las valoraciones de Martín Gaité y Plath) pueden ir por derroteros que las alejen de la mitificación que estudiaremos aquí, y a buen seguro ocurrirá así, pues pronto dejarán atrás la juventud literaria y otras fuerzas de mitificación afectarán su obra y su figura. Como dijimos en el apartado 4.1, una escritora que haya sido mitificada bajo el signo de Afrodita puede acabar siendo un mito artístico más afín a Hera que a Antígona. Ha sucedido, a nuestro juicio, con Almudena Grandes, sobre todo tras la publicación de su última y excelente novela, *Los aires difíciles*, y también con otras escritoras que fueron más Afroditas que Ateneas en sus comienzos. La feminidad literaria y el malditismo femenino

se atenúan en muchos casos, y la valoración de la crítica se atempera. Pero éste es, como decimos, un fenómeno al que no nos vamos consagrar ahora. Antes de terminar con la justificación de nuestra elección, señalaremos que, a pesar de la parcialidad de nuestras conclusiones, contamos con la ventaja de ser observadores en directo de esta mitificación que afecta a Lucía Etxebarria y Espido Freire.

Una vez explicado el porqué de nuestra decisión de estudiar a estas dos escritoras en concreto, deseamos llamar la atención sobre un hecho que creemos aumenta el interés de analizar ambos casos en un mismo apartado. Nos referimos a algunos paralelismos que existen entre ellas y que no han pasado desapercibidos a la crítica. Estos paralelismos (que se deben más a factores extra-literarios que a las características de sus respectivas obras) refuerzan la oposición de ambas figuras míticas en el seno del imaginario cultural, aunque no son en ningún caso los responsables únicos de la mitificación y de la oposición.

Un primer paralelismo entre las carreras literarias de Lucía Etxebarria y Espido Freire radica en que ambas empiezan a publicar alrededor de los mismos años, esto es, a finales de la década de 1990. La primera se estrena en la literatura en 1996, con una muy poco difundida biografía de Courtney Love titulada *Aguanta eso*, pero su verdadera entrada en el mundo de las letras se produce al año siguiente con su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, un notable éxito de ventas. La segunda, por su parte, publica en 1998 su primera novela, *Irlanda*, que no pasó desapercibida para la crítica y tampoco para el público. Los comienzos novelísticos de una y otra tienen en común, además de la cercanía de los años, el que se produjeran en editoriales importantes (Etxebarria en Plaza y Janés, Freire en Planeta). A pesar de esta excelente llegada, el espaldarazo definitivo a sus respectivas carreras se lo deben ambas a sendos premios literarios, también convocados por importantes editoriales. Etxebarria gana en 1998 el Premio Nadal de la editorial Destino con *Beatriz y los cuerpos celestes*, y Freire se hace con el Premio Planeta de 1999 con su tercera novela, *Melocotones helados* (en febrero de ese mismo año había publicado en Seix-Barral su segunda novela, *Donde siempre es octubre*). Como acabamos de decir, estos dos galardones suponen para las escritoras un impulso definitivo, ya que se hacen muy populares. Más adelante, publican su siguiente novela en 2001: Etxebarria su premiada (con el Premio Primavera de Espasa-Calpe) *De todo lo visible y lo invisible*, y Freire *Diabulus in Musica*, en Planeta. Pero, antes de ello, tanto la una como la otra habían hecho incursiones en otros géneros. En 2002, las dos publican ensayos (Freire, *Cuando comer es un infierno*, y Etxebarria, junto con Sonia Núñez Puente, *En brazos de la mujer fetiche*), coincidencia que se había producido también en 2000 (Etxebarria, *La Eva futura/La letra futura*; y Freire, *Primer amor*), año en que ambas, además, colaboran en el libro colectivo *Ser mujer*; el año anterior, la primera saca a la luz varios relatos cortos en el volumen *Nosotras que no somos como las demás*, género en que la segunda incurre con un conjunto de cuentos premiado con el Premio NH de Relatos en su edición de 2000; y, por último, en el invierno de

2001, publican ambas su primer libro de poemas: Freire, *Aland la Blanca*, en Plaza y Janés, y Etxebarria, *Estación de infierno*, en Lumen. Curiosamente, esta coincidencia es resaltada por el suplemento *El cultural* mediante una entrevista conjunta⁸⁰⁴. Esta entrevista refuerza aún más los paralelismos señalados, aunque ese “cara a cara” del título más parece insistir en la oposición o el enfrentamiento entre ambas, o en cierta tendencia a verlas como figuras antitéticas en una nueva generación de escritoras. Sin duda se trata de las dos autoras jóvenes más populares de entre todas las aparecidas en los últimos cinco o seis años, pero las semejanzas no pasan de este hecho y de los paralelismos que acabamos de señalar. Al margen de ello, los puntos en común entre ellas no son demasiados. Sus respectivas obras no se parecen mucho, y de ello son una buena muestra sus dos primeros poemarios, como veremos. Quizás el “cara a cara” de la entrevista de *El cultural* pretendiera reflejar, entre otras cosas, este hecho, aunque también es posible que quisiera llamar la atención sobre los muy diferentes episodios que han jalonado las todavía cortas carreras de las dos escritoras, cuestión sobre la que volveremos más adelante. De momento, nos limitaremos a destacar el hecho de que son en buena medida los paralelismos entre ambas (el haber empezado a publicar casi a la vez, el haberse convertido en cabezas visibles de los narradores que aparecieron en la segunda mitad de la década de 1990) los que refuerzan sus diferencias; y ambas cosas, unidas a las características de sus obras, alimentan sus respectivas mitificaciones, que se dan bajo las advocaciones opuestas de Atenea (en el caso de Freire) y Afrodita (en el de Etxebarria).

Así, nuestro cometido en este apartado es demostrar por qué relacionamos a Espido Freire con el arquetipo de Atenea y a Lucía Etxebarria con el Afrodita. Debemos, pues, mostrar por qué su mitificación – es decir, su deformación de acuerdo a unos rasgos determinados y su consolidación en función de ello al imaginario cultural – entronca con estos dos arquetipos. Y, por tanto, el desafío es claro: debemos explicar por qué la mitificación de Etxebarria, bajo el signo de Afrodita, se produce con la manifestación acusada de los atributos de la feminidad literaria y el malditismo femenino; y, en consecuencia, por qué la de Espido Freire, bajo el signo de Atenea, tiene lugar con la escasa presencia de esos dos atributos. Dicho de otra manera, hemos de demostrar en qué medida la primera de ellas es literariamente femenina y maldita, y en qué medida la segunda es literariamente andrógina y carece de malditismo femenino. Nuestro recorrido, que podría empezar con cualquiera de las dos, va a iniciarse con Lucía Etxebarria, pues es la mayor de las dos (nació en 1966) y la que antes publicó.

⁸⁰⁴ ANÓNIMO, “Lucía Etxebarria y Espido Freire cara a cara” (entrevista conjunta), *El cultural*, 14-III-2001, págs. 10-12.

4.3.2. Lucía Etxebarria como encarnación mítica de Afrodita: feminidad literaria y malditismo.

Lucía Etxebarria es una escritora a la que nunca le ha importado definirse como tal – es decir, como *escritora*, con *-a* – y a la que tampoco le ha importado declararse feminista, ni convencida de la existencia de una literatura femenina con rasgos propios. Al ser una figura bastante conocida debido a diversas circunstancias (televisivas al principio; luego más estrictamente literarias y en el más amplio sentido de la palabra: premios, promociones, apoyo editorial), sus opiniones también han acabado por serlo, en buena medida por la gran cantidad de entrevistas que se ve obligada a afrontar alguien que ha ganado dos premios tan importantes como el Nadal o el Primavera de Novela. Pero también porque ha escrito con regularidad para algunos periódicos y revistas, ha sido objeto de reportajes, ha protagonizado algunos episodios bien difundidos por la prensa, y, en fin, porque ha publicado el ensayo *La Eva futura/La letra futura*, que es en gran parte un recopilación de sus artículos de prensa y un compendio de sus opiniones sobre temas variados, entre los que destaca la situación de la mujer en el mundo actual (al que se dedica la parte titulada *La Eva futura*) y la situación del mundo de las letras españolas actual (al que se consagra la otra parte, llamada *La letra futura*).

Pero todo esto (es decir, su actitud en las entrevistas, su reacción a las críticas, su manera de conducirse y comportarse) es tanto más visible cuanto secundario. Lo importante es que Lucía Etxebarria cuenta con una plataforma muy sólida y conspicua, compuesta por el apoyo editorial, la escritura en varios medios y los premios, desde la que lanzar sus ideas sobre el mundo. Ha sido galardonada con dos de los premios literarios de más difusión en España, y sus novelas (incluso la primera) han ocupado con frecuencia lugares en las listas de los libros más vendidos. Y, ya sea por ello o por haberse convertido, muy a su pesar según parece, en un personaje polémico y por ello popular, el caso es que el nombre de Lucía Etxebarria ha quedado unido al feminismo y (esto es más importante para nuestro trabajo) a la literatura femenina. Se ha creado, pues, una suerte de “mito Etxebarria”, en el que se entrecruzan y se superponen fuerzas variadas.

¿Tiene esto una justificación o una explicación? Sí, y por varias razones, según veremos a lo largo del presente trabajo. Pero, para analizar la mitificación de que creemos ha sido objeto Lucía Etxebarria, debemos recordar antes los parámetros de acuerdo a los cuales vamos a emprender este estudio.

Un poco más atrás, declarábamos que nuestro cometido principal, en lo que al análisis de Lucía Etxebarria se refiere, es demostrar que, en efecto, su mitificación se produce de acuerdo al arquetipo de Afrodita. Esto es lo mismo que decir que en Lucía Etxebarria se dan atributos que se corresponden con lo que aquí hemos denominado feminidad literaria y malditismo femenino.

Por lo tanto, debemos mostrar cómo se dan esos atributos en la mitificación de esta escritora. Esto nos obliga a realizar un recorrido en dos partes.

En primer lugar, analizaremos cómo se manifiesta la feminidad literaria en Lucía Etxebarria. Para ello tendremos en cuenta dos frentes diferentes, aunque en el fondo relacionados: su obra narrativa y poética; y su obra ensayística y sus declaraciones en entrevistas. A través de estas últimas fuentes, veremos cómo se perfila el proyecto literario de Etxebarria, y comprobaremos si se puede hallar una correspondencia entre las ideas de la escritora sobre la literatura femenina y su propia obra (quizás hasta el punto de poder hablar de una “literatura programática”). Pero sobre todo destacaremos cómo esta afinidad, esta coherencia entre sus teorías sobre la literatura femenina y su realización práctica refuerzan la mitificación de acuerdo a la variable que hemos definido como feminidad literaria.

Y, en segundo lugar, repasaremos el malditismo de Lucía Etxebarria, un malditismo que tiene puntos en común pero también diferencias con el que definimos para las escritoras que englobamos bajo el arquetipo de Antígona. Obviamente, es diferente porque las circunstancias cambian. Lucía Etxebarria es una escritora que está viva, es joven y sigue publicando, y eso la distingue de Woolf, Plath, Barnes, Dinesen, Bowles, McCullers y Rhys. Por otro lado, hoy en día el mundo de las letras ha cambiado bastante. Pero, aun así, hallamos en Lucía Etxebarria algunas características que la acercan a estas escritoras, aunque se manifiesten de otra manera y tengan que ver, a veces, con un buscado exhibicionismo autobiográfico y cierta tendencia al victimismo. Asimismo, Lucía Etxebarria ha protagonizado algunas polémicas y enfrentamientos que la han convertido en una escritora maldita (desde otro punto de vista, claro está) y a las que haremos referencia a su debido tiempo.

Empecemos, pues, por ver cómo se manifiesta la feminidad literaria en la obra de Lucía Etxebarria. En un primer momento repasaremos las ideas sobre la mujer de Lucía Etxebarria, a través de dos fuentes: su producción ensayística, que incluye el libro *La Eva futura/La letra futura*, el prólogo a la recopilación de cuentos titulada *Nosotras que no somos como las demás*, y el libro, firmado junto con Sonia Núñez Puente, *En brazos de la mujer fetiche*; y sus declaraciones en entrevistas y reportajes aparecidos en la prensa. De ahí sacaremos las ideas e intereses fundamentales de la autora respecto a dicho asunto, las que plantea en su nombre y no en nombre de un ente de ficción, ya sea éste narrador o personaje o ambas cosas a la vez⁸⁰⁵. También veremos de qué recursos persuasivos y argumentativos se sirve para presentar dichas ideas al lector. A continuación, entraremos ya en la obra de ficción de Lucía Etxebarria y en ella estudiaremos cómo aparecen las ideas de los ensayos en los textos. Es decir, comprobaremos si la problemática sobre la mujer tratada en los ensayos aparece también en las novelas y la poesía (adelantamos que es así, como era de esperar); pero nos centraremos sobre todo en cómo se da

⁸⁰⁵ Esto se da tanto en las entrevistas como en los ensayos, ya que, como muy bien señala Pedro Aullón de Haro en *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1987), en el ensayo el autor habla en su propio nombre.

entrada a dichas ideas dentro de la narración y a través de qué recursos. Así intentaremos mostrar cómo se manifiesta la feminidad literaria en la obra de Lucía Etxebarria.

En la obra ensayística de Lucía Etxebarria – que, como acabamos de decir, incluye el prólogo de *Nosotros que no somos como la demás* y los libros *La Eva futura/La letra futura* y *En brazos de la mujer fetiche* – la situación de la mujer es un tema recurrente, que se desarrolla principalmente en torno a tres ámbitos.

Por un lado, a través de la exposición y el análisis de una serie de problemas vinculados a la identidad sexual, la distribución de papeles entre ambos sexos, el género y la diferencia sexual. Por otro lado, mediante la consideración de cuestiones más estrictamente relacionadas con la economía y las desigualdades en la sociedad de hoy en día, como las dificultades de las mujeres en el ámbito laboral, la ausencia de paridad en los altos cargos etc. Estas cuestiones estarían en la línea del *feminismo del poder o tercera ola feminista*, que, como la propia autora afirma, corresponde a “las reivindicaciones de una serie de mujeres que han crecido en una sociedad que ya asume, teóricamente pero no en la práctica, la igualdad de derechos y deberes de hombres de mujeres” y que “propugnan un orden social más equitativo”⁸⁰⁶. Las otras, por el contrario, recaerían sobre temas más discutidos dentro del llamado *feminismo de la diferencia* y del *feminismo de la igualdad*. En cualquier caso, y al margen de etiquetas, lo importante es que podemos distinguir dos ámbitos de debate: el primero referente a los papeles sociales adjudicados tácitamente a hombres y mujeres en la sociedad y el segundo a los problemas concretos de las mujeres en el mundo laboral.

Un tercer aspecto que interesa a Lucía Etxebarria es el de las relaciones entre la mujer y la literatura, el cual es tratado en algunas partes de *La letra futura* y, sobre todo, en el capítulo titulado “Con nuestra propia voz: a favor de una literatura de mujeres”. Allí repasa Etxebarria varios asuntos, como el problema de si existe o no una literatura femenina o la discriminación de las mujeres por parte de la historiografía literaria oficial y las instituciones. De todos los temas allí tratados, nos va a interesar sobre todo el primero de ellos, por razones ya suficientemente explicadas.

Para introducirnos ya en el primero de los aspectos citados, el de los problemas de identidad, género, papeles asignados a ambos sexos (llamados, a veces, roles) y diferencia, vamos a citar un fragmento de *La Eva futura* que sintetiza muy bien la postura de Lucía Etxebarria sobre estos problemas:

“(…) hay que iniciar la deconstrucción (*sic*) de la masculinidad y la feminidad tradicionales puesto que el desigual ritmo de los perfiles de género está dificultando nuestras vidas, la de los hombres y las mujeres,

⁸⁰⁶ Esta definición aparece, de forma idéntica, en las dos obras citadas: *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, De Bolsillo, 2000 (edición original: 1999), págs. 8-9; *La Eva Futura*, cit., pág. 17.

nuestras relaciones y nuestras posibilidades para desarrollarnos como individuos libres (...)»⁸⁰⁷.

Habla aquí de la necesidad de replantearse qué es lo que se considera femenino y masculino dentro de nuestra sociedad, y, al utilizar la palabra *deconstrucción* (*sic*), acepta que no hay biologismo ni papeles indiscutibles para ambos sexos. Con ello demuestra su filiación con el feminismo clásico, como también lo demuestra al usar el término *género* y al hacer una distinción entre sexo y género, posición ésta muy difundida por el feminismo desde los años setenta⁸⁰⁸.

Éste es uno de los ejes que vertebran las ideas sobre la mujer (y el hombre) que Lucía Etxebarria expone tanto en *La Eva futura* como en *Nosotras que no somos como las demás*. Al mismo tiempo, la distinción entre sexo y género va unida a la aceptación y el uso de otras categorías relacionadas, como *rol*, *estereotipo* y *norma*. Etxebarria distingue entre unos *roles* (“predeterminación en la conducta de una persona, algo que la sociedad espera y anima”) que van fuertemente unidos a la *norma* (“cómo se debe comportar la gente”) y el *estereotipo* (“cómo se suele comportar la gente”)⁸⁰⁹. Y afirma que tanto los roles como la identidad de género se aprenden, ya que, aunque una persona nace con un sexo determinado, más tarde “tendrá que avenirse a adoptar determinados comportamientos o actitudes, los que corresponden a su *género*”, que no es sino “una serie de patrones que cada cultura adjudica a un sexo”⁸¹⁰.

Esta idea de los géneros sirve para reforzar lo que Lucía Etxebarria explica sobre el valor, en otras culturas y épocas, de algunos atributos vistos hoy como femeninos, y también para insistir en la idea de lo difícil que es determinar qué es biológico y qué es social en hombres y mujeres; un problema que la autora destaca también en el prólogo de *Nosotras que no somos como las demás*, donde exige un “replanteamiento de los aspectos profundos del pensamiento social”⁸¹¹. Así, lo que Lucía Etxebarria – como gran parte del feminismo – reclama es que se dejen de considerar como propios de hombres y de mujeres ciertos comportamientos, funciones y roles cuya atribución a un sexo u otro tiene más que ver con la cultura que con la biología o la genética⁸¹².

Ahora bien, eso no significa que hombres y mujeres no tengan también diferencias, sino que deben ser tratados de la misma manera y poseer iguales derechos y deberes. Porque para Etxebarria es evidente que hay diferencias biológicas claras, que han de ponerse de manifiesto

⁸⁰⁷ ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura*, cit., pág. 17.

⁸⁰⁸ Para una buena síntesis de la evolución de las ideas sobre género, sexo y diferencia *vid.* RIVERA GARRETAS, María Dolores, *Pensar el mundo en femenino*, cit.

⁸⁰⁹ ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva Futura*, cit., págs. 24-25.

⁸¹⁰ *Ibíd.*, pág. 25.

⁸¹¹ ETXEBARRIA, Lucía, *Nosotras que no somos como las demás*, cit., pág. 8.

⁸¹² En este sentido, se incluye una lista comparativa en *La Eva futura* (págs. 25-26), con objetos, colores y comportamientos tradicionalmente considerados femeninos o masculinos, aunque no se comenten posibles matices o puntualizaciones al respecto.

“una vez se ha admitido que la mayoría de las diferencias que tradicionalmente se establecen entre sexos no son naturales sino que se adjudican arbitrariamente según cada cultura”⁸¹³. Para esta autora, la cuestión que hay que debatir es la siguiente: “¿existen las diferencias reales entre hombres y mujeres? Y si existen, ¿cuáles son?”⁸¹⁴.

Aunque Lucía Etxebarria reconoce que las propias feministas son reacias a hablar de diferencias biológicas, “arguyendo que todas, menos las más obvias y visibles, son producto de la cultura y no de los genes”, ella se desmarca y afirma que las diferencias son “reales y variadas”⁸¹⁵. Pretende demostrarlo mediante la enumeración y somera descripción de una serie de promedios biológicos: la tendencia de las mujeres a ser más daltónicas y menos diestras, su mayor densidad de neuronas, las diferencias en la constitución del cerebro, la presencia de cierto tipo de células etc. A lo largo de tres páginas se despliega una enumeración de características que no son explicadas ni contrastadas y cuyas fuentes no son citadas, cosa extraña tratándose de argumentos que pretenden ser científicos y no impresiones particulares. Estas diferencias se corresponden con “los diferentes patrones genéticos como cazadores/puericultoras-recolectoras”⁸¹⁶.

Pero todo esto no debe malinterpretarse, ya que Etxebarria sólo habla de “promedios” y parte de que todo no es “ni blanco ni negro”. Al final, su conclusión parece ser que muchas de las características biológicas que se consideran más propias de las mujeres están también presentes en los hombres y viceversa, de manera que “no existen características propias de unos que sean completamente ignoradas por el otro”⁸¹⁷. Así, habría que empezar a reconocer que “las diferencias entre hombres y mujeres son exactamente eso, diferencias, y no defectos” y que éstas no implican “diferencias de derechos ni tampoco diferencias sustanciales de comportamiento”⁸¹⁸. Asimismo, Lucía Etxebarria aboga con claridad por una revisión de los papeles asignados a hombres y mujeres y, sobre todo, de la dualidad mujer objeto/hombre sujeto:

“Una redefinición del concepto ‘mujer’ reemplazaría la quietud por la animación, la pasividad por la actividad, la decadencia por la vitalidad, la ausencia por la presencia. Y proporcionaría al hombre heterosexual (...) la opción de sentirse objeto cuando él lo desee. Objeto deseado, admirado y remirado, destinado a la exhibición, a mayor gloria del goce y del placer femeninos. Objeto liberado de la obligación de tener siempre que ser sujeto

⁸¹³ ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva Futura*, cit., pág. 27.

⁸¹⁴ *Ibíd.*, pág. 27.

⁸¹⁵ *Ibíd.*, pág. 28.

⁸¹⁶ *Ibíd.*, pág. 29.

⁸¹⁷ *Ibíd.*, pág. 32.

⁸¹⁸ *Ibíd.*, pág. 33.

(...). Y al proporcionar a los hombre las posibilidad de vivir la experiencia de ‘sentirse como una mujer’ (...) construiríamos un puente para cruzar la tradicional brecha intergéneros (...)”⁸¹⁹.

Expuestos, pues, todos estos puntos relativos a lo que deberían ser las cosas, la realidad se impone y llega la hora de hablar de problemas más relacionados con la sociedad de hoy, en la que la diferencia sí condiciona la situación de los sexos, puesto que “hombres y mujeres vivimos experiencias en parte idénticas y en parte distintas, y nuestra visión del mundo, desgraciadamente, está condicionada a ese ser diferente en función de nuestro género”⁸²⁰. A los que puedan objetar o discrepar de ello, Lucía Etxebarria les obsequia con una enumeración de estadísticas sobre la presencia de las mujeres en distintos ámbitos de la vida española y europea, como la empresa, la política o aspectos sociales como los malos tratos⁸²¹. Estos problemas son los que quiere eliminar el *postfeminismo*, *tercera ola feminista* o *feminismo del poder* (*versus feminismo de la diferencia*). Su objetivo sería propugnar “un orden social más equitativo que redundaría en beneficio de todo el sistema, no sólo en el nuestro propio”⁸²². Parte de lo que reclama este feminismo de última hornada viene enumerado en el prólogo de *Nosotras que no somos como las demás*, donde la autora habla en nombre de “algunas mujeres” para desgranar lo que reclaman (salarios iguales, guarderías subvencionadas); lo que no admiten (que se las llame ninfómanas cuando demuestran sus intereses sexuales); lo que no les gusta (que cuestionen su decisión de vivir solas); con lo que no se conforman (con trabajos mal pagados o infravalorados). Y varias partes de *La Eva futura* tratan de todos estos asuntos. Por ejemplo, hay un capítulo, llamado “Bocados de realidad”, que se compone de artículos, noticias y cartas de lectores aparecidos en varias publicaciones nacionales y que versan sobre problemas como la mujer en el trabajo, el reparto de las tareas del hogar o los hombres feministas. Otros se consagran a temas como el mito de la belleza, la muñeca Barbie o la industria cosmética.

De todas estas ideas se deduce cuál es la función del feminismo y de las feministas hoy, que queda si cabe más aún de manifiesto en el siguiente párrafo:

“No hemos venido a proclamar la lucha de sexos, sino a abrir un debate acerca de la necesidad de replantear la vigencia de unos roles obsoletos sobre lo que nuestra sociedad considera femenino y masculino, que lejos de

⁸¹⁹ ETXEBARRIA, Lucía, “En brazos de la mujer fetichista”, en ETXEBARRIA, Lucía y NÚÑEZ PUENTE, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, cit., págs. 397-422; pág. 422.

⁸²⁰ Estas palabras aparecen tanto en *La Eva futura*, cit., pág. 107, como en *Nosotras que no somos como las demás*, cit., pág. 9, sin ninguna modificación ni variación.

⁸²¹ De nuevo esta enumeración es idéntica en *La Eva futura*, cit., pág. 107, y en *Nosotras que no somos como las demás*, cit., págs. 9-10.

⁸²² ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura*, cit., pág. 17.

ser un producto de una tendencia natural son construcciones sociales destinadas a reforzar la separación artificial entre hombres y mujeres, una distancia creada para mantener una estructura de poder desequilibrada e injusta que nos perjudica a la postre a ambos sexos”⁸²³.

Estas palabras reflejan con bastante exactitud las ideas de Etxebarria acerca de la necesidad de revisar los papeles asignados a hombres y mujeres en nuestra sociedad. Mas este problema y esta necesidad se extienden asimismo al campo de la literatura, en la medida en que ésta “ha contribuido en muchas ocasiones y aún contribuye a difundir estereotipos que acaban por imbricarse en la esencia misma de la lengua y la cultura”⁸²⁴. Lucía Etxebarria está a favor de la revisión de ciertas ideas que algunos autores nos han transmitido sobre lo que debe ser lo femenino (y, en general, sobre las minorías étnicas y los homosexuales) y que contribuyen a la creación de prejuicios obsoletos y absurdos. Y exige para todos ellos un derecho:

“La representación adecuada de nuestras personas (en literatura, en arte, en el contenido de los medios de comunicación) se ha convertido en una exigencia, y es que el elogio sin ambages o reticencias de una obra que perpetúe un estereotipo que nos dañe, o que omita sistemáticamente la inclusión de alguno que nos apruebe, supone una gota de agua más en el ya colmado vaso de las desigualdades”⁸²⁵.

Al censurar cierta clase de literatura por su capacidad de transmitir prejuicios y desigualdades, Lucía Etxebarria opta por dos caminos: de un lado, la práctica de una crítica que ponga de manifiesto y denuncie dicha capacidad, cosa que hace explícitamente en *En brazos de la mujer fetiche* y *La letra futura*; y, de otro lado, la necesidad de que exista una literatura que no perpetúe y aumente esos prejuicios y esas desigualdades, asunto al que consagra varias páginas en *La letra futura*, en concreto en el capítulo titulado “Con nuestra propia voz: a favor de una literatura de mujeres”⁸²⁶. En él se plantea, siguiendo con la idea de la diferencia y de las visiones distintas del mundo desarrollada en *La Eva futura* y *Nosotras que no somos como las demás*, la existencia de un imaginario propio de las mujeres y de una historia propia. En definitiva, de un “vivir y escribir como mujeres”, que implica, entre otras cosas, un proyecto guiado por la subversión, ya que “a la tradición literaria de las mujeres le corresponde una

⁸²³ Aparece tanto en *Nosotras que no somos como las demás*, cit., pág. 10 como en *La Eva futura*, cit., pág. 17.

⁸²⁴ ETXEBARRIA, Lucía, “En brazos de la mujer fetiche”, en ETXEBARRIA, Lucía y NÚÑEZ PUENTE, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, cit., págs. 15-48; pág. 23.

⁸²⁵ *Ibid.*, pág. 23.

⁸²⁶ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., págs. 105-122.

subversión tanto literaria como política”⁸²⁷. Una subversión que conlleva romper con las funciones de objeto literario que concedió la sociedad patriarcal a la mujer; pone de ejemplo los papeles clásicos asignados por la tradición en la literatura (“musas, madres y amadas, o el de putas, adúlteras o locas”) o los tres modelos femeninos por excelencia del siglo XIX: Madame Bovary, Ana Karenina y Anita Ozores.

Por tanto, no es descabellado hablar de una literatura femenina “al referirnos a *textos con rasgos específicos que permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas*”⁸²⁸. Entre estos rasgos, que Lucía Etxebarria enumera y que ya hemos comentado en este trabajo, se cuentan un lenguaje más reflexivo, matizado y sensual, un tono intimista, un mayor uso de la primera persona y la autobiografía, una mayor presencia de lo cotidiano y una forma distinta de tratar las experiencias eróticas. Es precisamente este último punto el que sirve a Lucía Etxebarria para argumentar que el sexo del autor condiciona sus escritos, hecho que “se percibe muy claramente en las diferentes maneras en que hombres y mujeres abordan las escenas eróticas”⁸²⁹. Lo prueba contrastando brevemente las obras de tres escritores (Maupassant, Henry Miller y Manuel Hidalgo) y tres escritoras (Collete, Anaïs Nin y Almudena Grandes), para concluir que “ellos son más visuales y descriptivos, ellas más sensuales y plásticas, porque los hombres cuentan lo que ven y las mujeres lo que sienten” y que el erotismo de las mujeres está más cargado de imágenes, “entendiendo la imagen no como un simple ornato sino como un modo de conocimiento”⁸³⁰. Otro logro de la literatura femenina (y otro rasgo que la diferencia de la tradición masculina) ha sido superar los tres prototipos de personajes femeninos creados por la literatura masculina (la abandonada, la rechazada y la diabólica) para aportar un nuevo tipo de mujer, “ni bella ni elegante, pero tampoco una amazona ni una prostituta ni una arpía”⁸³¹; y también la aportación nuevos motivos a la literatura, como la relación entre madres e hijas o entre hermanas, o los lazos de amor y odio que suelen caracterizar a las amistades entre mujeres.

Lucía Etxebarria concluye, en fin, que “la literatura femenina existe como género, y como género que puede interactuar con tantos otros”, aunque, eso sí, también se encarga de decir que “hablar de tradición femenina no implica (...) encerrar la obra en un gueto”⁸³². Simplemente, es un punto de vista entre muchos otros para estudiar una obra literaria, punto de vista que no implica dejar de lado a todos los demás.

Así, pues, Lucía Etxebarria repasa tres aspectos diferentes de la vida de las mujeres hoy en día: las representaciones en el imaginario colectivo de estereotipos y los problemas

⁸²⁷ *Ibíd.*, pág. 110.

⁸²⁸ *Ibíd.*, pág. 111; el subrayado es nuestro, y con ello deseamos llamar la atención sobre la coincidencia de que Laura Freixas defina exactamente con las mismas palabras la literatura femenina en el prólogo a la antología, ya citada, *Madres e hijas* (pág. 15).

⁸²⁹ *Ibíd.*, pág. 111.

⁸³⁰ *Ibíd.*, pág. 112.

⁸³¹ *Ibíd.*, pág. 112.

⁸³² *Ibíd.*, págs. 113 y 115.

relacionados con al género; la (desigual) realidad social y económica; y las relaciones entre las mujeres y las letras, tanto en lo que atañe a los prejuicios existentes contra las escritoras como en lo que respecta a la literatura femenina, sobre cuya existencia no parece albergar duda alguna. Esto último se confirma si se contrastan las ideas que hemos expuesto con algunas declaraciones que Lucía Etxebarria ha hecho en entrevistas aparecidas en diversos medios de comunicación, como la siguiente:

“(…) El diccionario de Oxford admite la existencia de una literatura femenina. Quienes lo niegan interiorizan un desprecio hacia ella. Actualmente, por desgracia, no es lo mismo ser mujer que hombre al escribir. Otra cosa es que una mujer decida hacer una literatura que no tenga nada de femenina, aunque tampoco le encuentro sentido. La experiencia de la discriminación, o la forma de abordar el sexo, un hombre ni la imagina (...)”⁸³³.

Estas palabras de Etxebarria enlazan directamente con lo que afirma en *La letra futura* sobre la existencia de una literatura femenina y sus características. Y, cuando habla de la posibilidad, para una escritora, de hacer una literatura que “no tenga nada de femenina”, recuerda a la noción de literatura “disfrazada de masculina” que Alicia Redondo proponía en un artículo ya citado⁸³⁴. En definitiva, aboga implícitamente por la existencia de una feminidad literaria que, suponemos, se caracteriza por los rasgos expuestos en *La letra futura*.

Otro lugar en el que Lucía Etxebarria se muestra a favor de la existencia de una literatura femenina es la ya mencionada entrevista (con ella y Espido Freire) que apareció en *El cultural* a raíz de la publicación de su primer poemario. Interrogada sobre el asunto – “¿Hay una mirada femenina en sus poemas?” es la pregunta exacta – la escritora contesta que “por supuesto”, y añade poco después:

“[en mi libro] deconstruyo (*sic*) referentes de la tradición religiosa (...) para reinterpretarlos desde una mirada femenina: Dalila, Lilith, Betsabé, María Magdalena, Kali, El Maligno, La Serpiente (...), y todos cobran un sentido nuevo, o más bien redescubren un sentido que se había perdido (...). La tradición religiosa ha relegado a la mujer a un segundo plano que nos ha impedido vivir la experiencia mística (...). para vivir la experiencia mística

⁸³³ BALLARÍN, Rosa, “Lucía Etxebarria. Calma aparente” (entrevista con Lucía Etxebarria), *Qué leer*, mayo de 2001, págs. 25-28; pág. 27.

⁸³⁴ REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Introducción literaria. Teoría y crítica feminista”, cit.

(...) las mujeres necesitamos hacernos con un lenguaje propio, que lógicamente se nutre de toda la tradición anterior. Es por eso que en ‘maestros’ he citado sobre todo a hombres (...), pero en contemporáneos he citado sobre todo a mujeres (...)⁸³⁵.

Esta última parte de la cita se refiere a dos respuestas anteriores de la misma entrevista, en las que Lucía Etxebarria hablaba de sus influencias entre los clásicos y de los poetas contemporáneos a los que se sentía cercana. El resto, nos recuerda mucho a algunas manifestaciones de la feminidad literaria. Por ejemplo, ya hablamos de la mucha fortuna que han tenido términos como “revisión” y “subversión” dentro de la crítica feminista, y especialmente para dar un nuevo punto de vista sobre figuras femeninas tradicionales. Lo decían, por cierto, Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván*, donde mencionaban a Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalida y Salomé, bajo el nombre de las hijas de Lilith⁸³⁶. Estas declaraciones de Etxebarria (y el poemario al que se refieren) entroncan con las ideas de las norteamericanas y con uno de los conceptos de más éxito en la crítica feminista.

En definitiva, de la obra ensayística y de las declaraciones de Lucía Etxebarria se desprende una determinada concepción de la literatura femenina; o, lo que es más importante y más exacto, la autora se muestra convencida de la existencia de una literatura femenina. Y esto incluye tanto su propia obra como la de otras escritoras. La subversión y revisión de los modelos legados por la tradición; un lenguaje más reflexivo, matizado y sensual; un tono intimista y un mayor uso de la primera persona y la autobiografía; una mayor presencia de lo cotidiano; una forma distinta de tratar las experiencias eróticas; y la atención a las relaciones entre las propias mujeres (ya sea entre madres e hijas, hermanas o amigas) son, esencialmente, los rasgos que distinguen lo femenino en literatura, según Etxebarria. Casi todos ellos han sido también señalados por buena parte de la crítica feminista, y, en general, coinciden con lo que aquí hemos llamado feminidad literaria, es decir, lo que se considera típicamente femenino en una obra literaria. Aunque, eso sí, Lucía Etxebarria apenas se molesta en dar ejemplos de estas convicciones suyas que parecen tan arraigadas y firmes a juzgar por la vehemencia y el tono con que las expone.

Ahora bien, si nos hemos detenido en repasar estas ideas de Etxebarria, ello se debe no a su novedad en el campo de la teoría literaria, sino a la manera en que estas convicciones influyen en el proceso de mitificación. Recordemos que la mitificación de Lucía Etxebarria que pretendemos estudiar en estas páginas responde al modelo arquetípico de Afrodita, y ello implica la presencia de la feminidad literaria y el malditismo femenino. A esta altura del

⁸³⁵ ANÓNIMO, “Lucía Etxebarria y Espido Freire cara a cara” (entrevista conjunta), cit., pág. 12.

⁸³⁶ GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan, *La loca del desván*, cit., pág. 86.

apartado, pretendemos mostrar cómo se manifiesta la feminidad literaria en Lucía Etxebarria, y para ello son importantes dos fuentes: su propia obra de ficción, por supuesto, y sus ideas acerca de la literatura femenina. La importancia de esto último reside en su poder mitificador (y, por tanto, deformador) complementario. Está claro que lo fundamental, cuando tratamos sobre la mitificación en el campo de la literatura, es la obra, el texto. Y, de hecho, es la obra de Lucía Etxebarria lo que más nos importa, y el lugar principal al que acudiremos para hallar rasgos propios de la feminidad literaria. Encontrar dichos rasgos en las novelas, los cuentos y los poemas de la autora bastaría para poder identificarla con una de las facetas del arquetipo de Afrodita, la feminidad literaria, y para constatar un primer ámbito de mitificación. Sin embargo, en muy pocos casos la sola obra de un escritor es el único responsable de la mitificación, de los significados que se adosan a ella para deformarla. Como ya indicamos en varias ocasiones, hay factores externos de diversa índole que condicionan y refuerzan una mitificación que puede tener su origen en la obra de un escritor, ya sean dichos factores de raigambre política, estética o crítica.

El caso de Lucía Etxebarria no es una excepción, pero tampoco hay que confundir los términos. Según nuestro punto de vista, en la obra de esta escritora aparecen de manera muy diáfana los atributos propios de lo que hemos denominado feminidad literaria, y es sobre todo por eso por lo que hemos decidido estudiarla. Mas he aquí que esta feminidad literaria que, como comprobaremos en breve, aparece en su obra, se refuerza con sus ideas sobre la literatura femenina presentes en sus ensayos y entrevistas. Así, entre las obras de ficción y las declaraciones que la autora vierte en diversos medios se produce una suerte de ósmosis, un movimiento continuo de ida y vuelta, de alimentación recíproca. Unas y otras (o, para ser más exactos, la feminidad literaria de las primeras y las ideas sobre lo femenino en literatura de las segundas) se influyen mutuamente, y se unen, en fin, para reforzar la mitificación artística. Una mitificación que se explica también por otros motivos como el éxito y las polémicas, por supuesto (veremos esto más adelante, al hablar del malditismo); pero que, por encima de todo, obedece, al menos en el ámbito de la feminidad literaria, a la presencia de unos rasgos determinados en la obra de Lucía Etxebarria. Y a mostrar precisamente cómo la feminidad literaria – que definimos como la presencia predominante de lo femenino como sujeto focalizador y objeto focalizado en una obra literaria – se manifiesta en su obra nos dedicaremos las siguientes páginas.

En un principio, y ciñéndose a los aspectos más superficiales y obvios de las novelas y cuentos de Lucía Etxebarria (que incluso podríamos situar en la presentación editorial, a través de los comentarios de las solapas y las contracubiertas de los libros), parece que en ellos las mujeres tienen un papel protagonista.

El título del libro de cuentos – *Nosotras que no somos como las demás* – así lo proclama, como también el texto de la contracubierta, donde se dice que el libro “plasma una mirada diferente sobre los roles femeninos enmarcados en la lógica (o la ilógica) de lo que se ha dado

en llamar capitalismo tardío” y se presenta a sus cuatro protagonistas, que son cuatro mujeres que viven solas y son independientes. En *Beatriz y los cuerpos celestes* el título ya hace pensar en una protagonista femenina, que de hecho resulta ser también la narradora, y la contracubierta nos aclara que es “historia de tres mujeres: Cat, lesbiana convencida; Mónica, devorahombres compulsiva, y Beatriz, que considera que el amor no tiene sexo”. Su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, no da pistas en el título, pero la contracubierta sí nos revela que hay tres mujeres protagonistas: Ana, Cristina y Rosa. La última, *De todo lo visible y lo invisible*, relata, según la información de la contracubierta, la historia de amor entre Ruth y Juan, pero, a poco de comenzar el libro, el narrador nos advierte de que “en realidad éste es un libro que trata más de Ruth que de Juan”⁸³⁷, lo que el propio lector puede corroborar según avanza en la lectura de la novela. Finalmente, los títulos de algunas de las secciones del poemario *Estación de infierno* – “La madre”, “Las hermanas”, “La discípula” – y de algunos poemas – “Kali”, “Palabras para Sylvia”, “Lilith”, “Dalida”, “María, de Magdala”, “Betsabé” – nos hablan asimismo de la fuerte presencia de las mujeres.

La lectura confirma no sólo estas expectativas, sino también la preponderancia de personajes femeninos en la obra de Lucía Etxebarria, una suerte de combinatoria y juego de espejos en que las mujeres de ficción se entrecruzan en toda clase de relaciones íntimas. A pesar de que todos personajes importantes son mujeres, se trata de tipos diferentes – casi se puede hablar de prototipos – que se oponen, se atraen, se repelen, se necesitan, se odian y se aman. Ésta es una nota constante en sus dos primeras novelas y en los cuentos: centrarse, más que en las relaciones entre hombres y mujeres (que también aparecen, aunque secundariamente), en las relaciones entre mujeres. Y no sólo en las de las figuras protagonistas entre sí: hay igualmente una serie de mujeres cuya aparición es más episódica pero no por ello menos significativa. Quizás, en este sentido, se observa un cambio en su última novela *De todo lo visible y lo invisible*, en la que se narra la historia de amor entre la protagonista, Ruth, y un hombre. Pero acabamos de ver cómo el mismo narrador de la novela nos dice que el libro tratará más de ella que de él, con lo cual la variación respecto a la nota constante no puede ser vista más que como algo relativo.

Este mapa de relaciones femeninas es muy evidente en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, donde las protagonistas son tres hermanas con vidas en principio muy diferentes: Ana, ama de casa que, aunque cree haber elegido la vida que la haría feliz, no lo es; Rosa, una alta ejecutiva, de brillante carrera y vida personal gris; y Cristina, la más libre y feliz en apariencia, camarera por decisión propia y promiscua según ella misma se define, pero lastrada por el peso de un desamor reciente. Cada una de ellas intenta buscar la felicidad, y las tres usan para ello sustancias artificiales: tranquilizantes, prozac y drogas. Es esto lo que le lleva a decir a Cristina

⁸³⁷ ETXEBARRIA, Lucía, *De todo lo visible y lo invisible*, Barcelona, Booket, 2002 (edición original: 2001), pág. 54.

en el último capítulo que quizás no sean tan diferentes, aunque crean lo contrario y así lo digan a lo largo del libro. Al margen de esta relación entre las tres hermanas, aparece en segundo término la figura de la madre, con la que ninguna de las tres parece tener una gran intimidad, y un par de amigas de Cristina, Line y Gemma, anoréxica la primera y lesbiana que rompe con el estereotipo clásico la segunda.

En *Beatriz y los cuerpos celestes* la trama gira en torno al amor que Beatriz siente hacia dos mujeres diferentes: Mónica, durante su adolescencia en Madrid, que no pasa de ser su amiga inseparable; y Cat, en Edimburgo, con la que convive durante varios años y que, a pesar de ello, no logra apagar el fulgor que Mónica ha dejado en la protagonista. Asimismo, hay otras relaciones importantes. Por ejemplo, la de Beatriz con su madre (una madre de clase alta muy parecida a la de la anterior novela: radicada en Madrid pero procedente de la burguesía nortea; engañada por un marido mujeriego; puritana y con una rancia idea de la decencia), que se caracteriza por un exceso de protección que deriva en una especie de odio cuando la primera crece y deja de depender de la segunda. O la de Beatriz y Mónica con Charo, la madre de ésta, directora de una revista de modas, adicta a la cirugía, a la decoración y los cosméticos y obsesionada por parecer eternamente joven, guapa y elegante. O la de Beatriz con todos los grupos donde trata de integrarse – compañeras de colegio, de universidad, grupos de homosexuales y lesbianas –, que nos habla de su incapacidad de adaptación a los roles imperantes.

Nosotras que no somos como las demás es, en realidad, un falso libro de relatos o una novela disfrazada de libro de relatos, como la propia autora explica en el prólogo:

“En el principio era un libro de relatos... Pero me he descubierto incapaz de crear un personaje y de abandonarlo a su suerte (...). Así que las protagonistas de mis cuentos reaparecieron en otros cuentos, se conocieron, se sedujeron, intercambiaron experiencias, siguieron adelante (...). Así que advierto al lector que estos relatos (o capítulos) deben leerse en el orden en que están planteados, como si se tratase de una novela (...)”⁸³⁸.

Más allá de las pretensiones “inter-genéricas” o “trans-genéricas” de la autora, deseamos destacar el hecho de que estas palabras pongan de manifiesto algo que puede aplicarse también a las novelas anteriores: el que las mujeres se conozcan, se seduzcan e intercambien experiencias. Esto puede resumir muy bien su contenido, y enlaza con lo que Etxebarria afirma acerca del protagonismo de las mujeres en la literatura femenina. En el caso de *Nosotras que no somos como las demás*, este protagonismo se pone aún más de relieve con el breve texto

⁸³⁸ ETXEBARRIA, Lucía, *Nosotras que no somos como las demás*, cit., págs. 10-11.

llamado *DRAMATIS PERSONAE*, insertado entre el prólogo y los relatos, en el que se presenta y se describe con brevedad a las cuatro protagonistas de los mismos: Raquel, licenciada en Bellas Artes y modelo; Elsa, doctora en filología inglesa y escritora; Susi, licenciada en derecho que trabaja en una multinacional; y María, licenciada en empresariales y jefa de *marketing* en la misma multinacional donde trabaja Susi.

Finalmente, en *De todo lo visible y lo invisible* la trama gira en torno al amor entre Ruth y Juan, pero las relaciones entre mujeres o los personajes femeninos no están por ello ausentes. Es importante, por ejemplo, la madre de Ruth, pues, aunque murió cuando ella sólo tenía cuatro años, su sombra es una constante en su vida, de la parte que ella llama lo invisible. También lo es la dominante madre de Juan, de quien su hijo depende en grado extremo. Por otro lado, Ruth tiene una hermana, Judith, que, al contrario que la protagonista de la novela, ha hecho todo lo que se esperaba de ella (estudiar derecho en una universidad privada, casarse y tener hijos) y con quien no tiene una relación demasiado estrecha.

En principio aparecen, pues, varios tipos de mujer que encarnan concepciones diferentes del mundo, aunque al final, como se ve en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, se descubre que las diferencias son sólo superficiales. Así, podría pensarse que estamos ante ejemplos extremos de la alienación femenina, es decir, de diversas muestras de la difícil situación de la mujer en nuestra sociedad, de diversos tipos de mujeres por edad, posición, opción sexual u opción religiosa y política. Incluso se podría decir que se trata de arquetipos que pueblan el imaginario social actual. Tendríamos, por ejemplo, a la ejecutiva que ha renunciado a todo por su carrera y que, una vez en lo más alto, se siente fracasada; la mujer que lo deja todo gustosamente para casarse y ocuparse de la casa pero que se siente desgraciada y entra en crisis; la chica joven e independiente que no se recupera de un desengaño amoroso; las madres rígidas (frías, incluso) que son víctimas de su propia educación machista y de su catolicismo; la mujer madura, víctima a su vez de la obsesión de la sociedad por la juventud perpetua. Al mismo tiempo, hay otros personajes más ambivalentes e inclasificables, como Beatriz, que lucha tanto contra los modelos impuestos por su educación como contra aquellos que quiere imponerle una comunidad como la homosexual, empeñada a su vez en engendrar y perpetuar patrones de conducta. O como Ruth, que se siente víctima de una fama excesiva que ella no ha elegido.

Hallamos, por tanto, en la narrativa de Lucía Etxebarria, mujeres en crisis por varias razones: por la excesiva carga inhibitoria de unos modelos de conducta que no otorgan a la mujer la libertad que desea, que parecen negarle el desarrollo profesional si elige la familia y viceversa, que la condena a ser una paria (como Beatriz) si no adopta los modelos genéricos vigentes (ya sea homosexuales o heterosexuales), que es víctima de su educación pero que, si se replantea los roles establecidos por ella, tampoco alcanza la felicidad, o que consigue fama y seguridad económica pero no felicidad.

Todo esto son conclusiones que extraemos del análisis de los personajes y sus relaciones, de las ideas que están latentes en ambas novelas. Pero, como decimos, son sólo ideas, combinatorias argumentales. Hay, desde luego, toda una visión de los problemas de la mujer, pero ¿de qué manera se presentan estas cuestiones que, como vimos más atrás, están tan presentes en los ensayos de Lucía Etxebarria?

El interés por (o la focalización en) la mujer aparece bajo la apariencia de diversos ropajes. Hay recursos más y menos usados, pero la mayoría de ellos tienen que ver con el uso de la primera persona. Y cuando hablamos del uso de la primera persona no nos referimos tan sólo a la identidad entre narrador y personaje, sino también a la existencia de un narrador omnisciente que está muy lejos de quedarse en el plano, más secundario, de la tercera persona.

En *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, las tres hermanas son a su vez narradoras, y en cada capítulo escuchamos la voz de una de ellas. En *Beatriz y los cuerpos celestes*, sin embargo, la narración corresponde en exclusiva a la voz de su protagonista, Beatriz. Ambas novelas muestran una correspondencia ejemplar con la definición propuesta de feminidad literaria: los sujetos focalizadores son las protagonistas femeninas, y los objetos focalizados son las vivencias y los conflictos que dichas mujeres sufren. Ellas son, pues, las narradoras y las protagonistas, y la visión de la realidad que describen nos viene dada por su focalización. Así, pues, una focalización femenina para un objeto focalizado preferentemente femenino.

En *Nosotras que no somos como las demás* y *De todo lo visible y lo invisible* no se echa mano del recurso de la identidad entre el narrador y el personaje, pero ello no significa que el peso de la primera persona se halle ausente. En estos dos libros, y sobre todo en el segundo de ellos, hay un falso narrador en tercera persona. Y decimos que es falso porque, aunque no se corresponde con ninguno de los personajes y parece ser al principio un típico caso de narrador omnisciente en tercera persona, fluctúa de continuo entre la tercera y la primera persona. Esto último sucede sobre todo cuando hace comentarios al margen de la trama, o incluye notas a pie de página o aclaraciones de diverso tipo. Este recurso salta a la vista enseguida, con la presentación de los personajes de la novela, en la que leemos pasajes como los siguientes: “podríamos empezar diciendo algo así como que (...)”; “Y en algún momento deberíamos contraponerle este otro personaje”; “En fin, podríamos hacer muchas analogías literarias y llenar así páginas y páginas que nos granjearían cierto respeto por parte de determinado sector de la crítica (...)”⁸³⁹. Este uso de la primera persona del plural, que pone de manifiesto un nivel metanarrativo y revela una omnisciencia autorial, es por lo demás frecuente en la novela, y visible, aun de forma más indirecta, en expresiones como “Habrá que explicarlo todo desde el principio”, “ya hemos dicho que Ruth era una digna hija de su madre”, “Antes de entrar a describir a Ruth de Siles Swanson (...) habrá primero que advertir o recordar al lector (...)”, o

⁸³⁹ ETXEBARRIA, Lucía, *De todo lo visible y lo invisible*, cit., págs. 54-55.

“Vale, vale, admito ante mis lectores que esta frase no me ha quedado particularmente inspirada”⁸⁴⁰. Este narrador se pondrá también al servicio de otros fines que lo relacionan con ciertos recursos que también aparecen en las otras dos novelas de la autora, y en sus ensayos.

La primera persona no sólo permite que los personajes expongan por sí mismos sus vivencias, sus sentimientos y contradicciones, sino también que conozcamos de primera mano sus opiniones sobre algunos conflictos y, más en concreto, sobre su propia situación como mujeres. Y esto último, la exposición de opiniones de manera directa, está presente tanto en las novelas narradas desde el punto de vista y la voz de un personaje (esto es, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y *Beatriz y los cuerpos celestes*) como en aquellas narraciones en que esto no sucede (*Nosotras que no somos como las demás* y *De todo lo visible y lo invisible*). De hecho, no son pocos los momentos, en unas y otras, en que la voz narrativa se vuelve casi ensayística o incluso reivindicativa, a través de la inclusión de digresiones y comentarios al margen sobre temas diversos. Aunque, por encima de todo, sobre la situación de las mujeres en la sociedad, en pasajes, a veces, muy claramente feministas y muy parecidos a los de sus ensayos. De hecho, se plantean más o menos los mismos conflictos, esto es, los problemas derivados del género, la diferencia sexual y los papeles de hombres y mujeres en la sociedad.

En las narraciones de Lucía Etxebarria hay una tendencia bastante acusada a que los personajes se expliquen a través de su pasado. O, mejor dicho, a que expliquen la manera o el medio en que han sido educados para que luego se comprenda cómo no han llegado a cumplir esas expectativas o lo infelices que han sido intentando adecuarse a esos papeles preestablecidos dados por el entorno social. Se trata, en definitiva, de un conflicto entre papeles sociales, género y sexo. Este conflicto – que recorre *grosso modo* toda la narrativa de la autora en tanto en cuanto afecta a casi todos sus personajes, pero aún más a los de sus dos primeras novelas – se deja ver sobre todo en dos saltos atrás en la narración de Cristina, en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, y de Beatriz, en *Beatriz y los cuerpos celestes*. En ellos, ambas explican su educación, su infancia y el sentimiento de no encajar en el mundo en el que les ha tocado vivir.

Beatriz relata su infancia y adolescencia en un extenso pasaje⁸⁴¹ que comienza con la reveladora frase “En el mundo en que yo crecí parecía estar muy claro lo que era un hombre y lo que era una mujer”, y que continúa así:

“A las mujeres les correspondía una cierta forma de docilidad, de refinamiento, de sensibilidad, de gustos, de comportamientos. Ellos eran más fuertes y rudos, menos sensibles, más encaminados al trabajo duro.

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, págs. 145, 85, 72 y 495.

⁸⁴¹ ETXEBARRIA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino, 1998, págs. 137-144.

Existían, además, hombres señalados como femeninos y mujeres etiquetadas como femeninas (...)⁸⁴².

Este pasaje podría estar sacado perfectamente de *La Eva futura*, ya que se refiere a un problema muy discutido en ese ensayo (el del género) y usa un tono muy similar. Pero aquí es Beatriz, la protagonista, la que hace esta reflexión. El problema, para Beatriz, aparece cuando se da cuenta de que las cosas “no eran tan claras como las monjas y los padres querían hacernos creer” y llega a ser consciente de que, comparándose con “la idea que las monjas y mi madre tenían sobre la niña que debía ser”⁸⁴³, ella nunca llegaría a ser así. Tampoco el contacto con sus compañeras de clase, que sí cumplen con el estereotipo del género, la libra de ese sentimiento, y sólo la amistad con Mónica durante la adolescencia conseguirá hacerla feliz, aunque de manera parcial.

Cristina, por su parte, habla, en el primer capítulo de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de sus deseos de ser chico, del papel inferior de la mujer debido a que “Dios era chico” y ellas, en cambio, Hijas de María y mujeres como Eva, lo cual las encerraba dentro de unas funciones más pasivas y las “condenaba a la inactividad”⁸⁴⁴. Todo esto se expone mientras Cristina recuerda la educación que le daban las monjas en el colegio, de la misma manera que la propia Lucía Etxebarria recuerda la suya en *La Eva futura*, en un capítulo titulado “Sobre la educación religiosa” que trata de cómo el hecho de poner siempre de ejemplo a la Virgen ha marcado a las mujeres⁸⁴⁵.

Por tanto, Cristina y Beatriz (y la propia autora) parecen seguir itinerarios educacionales paralelos, y también es paralela su lucha para escapar de los modelos impuestos por monjas, progenitores y demás agentes. Su manera de ser y de actuar está muy condicionada por todo esto, y de ahí que insista en el pasado y se usen los recuerdos de la infancia en este sentido.

Este uso de los recuerdos lo encontramos también en otros pasajes de ambas novelas, y también en otros personajes como Ana y Rosa. Pero en el caso de estas dos hay otro recurso más explícito que se usa para caracterizarlas y para que el lector vea cómo han consagrado su vida a un solo fin. Se trata de la alternancia de la exposición de sus sentimientos con un discurso que se centra en sus actividades cotidianas: el trabajo para Rosa, el hogar para Ana. Por ejemplo, en el capítulo titulado “H de hastío”⁸⁴⁶, Ana cuenta la historia y los problemas de su familia alternando esa narración con largos párrafos en que se dice cómo limpiar bien un salón, cómo arreglar una abolladura en la madera, cómo lavar unas cortinas o cómo hacer huevos

⁸⁴² *Ibíd.*, pág. 137.

⁸⁴³ *Ibíd.*, pág. 138.

⁸⁴⁴ ETXEBARRIA, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, De Bolsillo, 2000 (edición original: 1997), págs. 17-18.

⁸⁴⁵ ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura*, cit., págs. 110-121.

⁸⁴⁶ ETXEBARRIA, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, cit., págs. 95-106.

rellenos. Más adelante, en “T de triunfadora”⁸⁴⁷, Rosa alterna el relato de su escapada a Málaga para celebrar su trigésimo cumpleaños y el análisis de sus frustraciones con fragmentos entrecomillados de libros sacados de manuales de comportamiento para mujeres que pretenden ser ejecutivas de éxito. También el capítulo “F de frustrada”⁸⁴⁸, el discurso de Rosa mezcla, al principio, su historia personal con citas de informes sobre mujeres, economía y cómo vestirse en el trabajo.

Esta alternancia de discursos parece querer mostrarnos cómo Rosa y Ana sufren su excesiva dedicación a un solo aspecto de su vida y cómo, en definitiva, no son tan diferentes como pudiera parecer a simple vista.

El pasado y la educación también tienen una gran importancia en las narraciones de Etxebarria que no están contadas con la voz de uno o varios personajes. Por ejemplo, Ruth, la protagonista de *De todo lo visible y lo invisible*, crece, al igual que les pasa a Cristina y Beatriz, con la convicción y la carga de no ser como las demás:

“Ruth siempre supo, o sintió, que era distinta. Entre otras cosas, por su condición de pelirroja, la única de su clase. Y llevar en la cabeza esa llama anaranjada, esa distinción, le confirmaba (...) que por alguna razón no era como las otras. No como su padre ni como su hermana, ni como el resto de las niñas de su colegio, no como nadie más que viviera cerca de ella (...)”⁸⁴⁹.

Por otro lado, otra similitud entre Ruth y los otros dos personajes de las novelas anteriores que tampoco se sienten como las demás, Cristina y Beatriz, es la diferencia con su hermana Judith, que sí es como las demás porque “no había hecho otra cosa que cumplir el papel que de ella se esperaba”⁸⁵⁰. Una hermana que es descrita como “*rubioteñida (sic)*, seis años mayor que Ruth, licenciada en derecho”, que “trabajaba en el departamento de planificación y estrategia de Arthur Andersen” (en eso se parece a Rosa, la hermana ejecutiva de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*), que “siempre supo que, llegado el momento, se casaría con él [un novio que no destacaba en nada] y cuidaría de la casa y de los niños” (como Ana, la otra hermana de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*), y que “para describir un traje (...) solía decir que era *ideal* y para dar idea de un color lo definía como *verde clinique, gris armani* o *azul saint laurent*” (lo cual la acerca a Charo, personaje de *Beatriz y los cuerpos celestes* al que nos referiremos más adelante)⁸⁵¹. Una hermana, en fin, con la que Ruth sólo siente un leve cariño, y que la trata con cierta afable amabilidad. Que es, también, la misma relación que mantienen las hermanas de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* entre sí.

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, págs. 253-260.

⁸⁴⁸ *Ibíd.*, págs. 61-84.

⁸⁴⁹ ETXEBARRIA, Lucía, *De todo lo visible y lo invisible*, cit., pág. 72.

⁸⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 81.

⁸⁵¹ *Ibíd.*, pág. 80.

Así, pues, hay, en lo que respecta a las relaciones entre mujeres, un conflicto que se repite en varias novelas de Lucía Etxebarria, y que es, en rigor, la encarnación narrativa de los problemas de género y diferencia que la autora explicaba en *La Eva futura*. Se podría formular, parafraseando el título de uno de sus libros, como “el sentimiento de no ser como las demás”. Este sentimiento lo experimentan con gran diáfanidad Cristina, Beatriz y Ruth, protagonistas de las tres novelas de Etxebarria, que no se ven como las demás, como ha quedado de manifiesto en las diversas citas de dichas obras que hemos incluido aquí. Pero, en este sentimiento, tiene una gran importancia la comparación con “las demás”, con aquellas que sí cumplen con las normas que la sociedad ha impuesto a las mujeres. Es aquí donde revela su peso otro recurso muy caro a Etxebarria, que es el uso explícito o implícito de la oposición entre personajes femeninos, ya sea entre hermanas o compañeras de clase, muy presente en las tres novelas. Y, sobre todo, en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, aunque, como ya hemos dicho, la conclusión a que se llega al final de esta novela es que la diferencia entre las tres hermanas es más superficial que profunda.

Este conflicto principal viene expresado, fundamentalmente, a través del uso de la primera persona, con las variaciones que ya hemos señalado. Asimismo, dentro de los recursos relacionados directamente con la primera persona está aquel que guarda una relación mayor con el ataque explícito o la denuncia presentados sin filtros narrativos como, en los casos anteriores, la rememoración de la infancia o el discurso alternante. En este caso, por el contrario, el yo toma la palabra y opina, condena o defiende sin tapujos, con un tono muy similar al que usa la misma Etxebarria en sus ensayos. Lo vemos, por ejemplo, en *Beatriz y los cuerpos celestes* cuando la misma Beatriz critica la frivolidad y la automarginación de una comunidad, la homosexual, en la que se resiste a integrarse o el fanatismo de las chicas del grupo de trabajo de la facultad consagrado a la literatura femenina⁸⁵². O en numerosas y largas pausas digresivas de *De todo lo visible y lo invisible*, en las que el narrador abandona el relato de sus personajes y reflexiona sobre temas como la fama, el triunfo, el poder de los medios de comunicación o el psicoanálisis.

Hay, por tanto, tres recursos relacionados directamente con el narrador en primera persona: la rememoración del pasado, la alternancia de discursos y la opinión directa. Los tres sirven para poner de manifiesto diversos problemas de la mujer que Lucía Etxebarria exponía en sus ensayos: la educación, los roles impuestos, la tendencia a etiquetar, el fanatismo y las dificultades en el mundo laboral. Y también para poner en un primer plano el punto de vista de la mujer y las relaciones entre las mujeres.

Al margen de esto, otros recursos también guardan relación con la narración en primera persona. Pero no se ciñen tanto a la vida, los sentimientos o las opiniones de la voz narrativa

⁸⁵² ETXEBARRIA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, cit., págs. 39-52 y 191-194.

como a su mirada sobre otros personajes y, más en concreto, a la descripción de éstos. La diferencia respecto a la opinión directa radica en que en este último caso lo que se destacaba por encima de todo era el parecer sobre la realidad descrita, mientras que aquí se enumeran ciertos elementos de la realidad para ofrecer al lector un determinada visión de ciertas parcelas de la misma. Es éste un recurso que se usa principalmente para caracterizar personajes o, mejor dicho, la forma de vida de esos personajes. Y, de manera lógica, los personajes secundarios, que no cuentan con su propia voz narrativa en la trama. El fin, en cualquier caso, es el mismo: crear un contraste con otros personajes. Porque, en general, este recurso caracterizador recae sobre personajes femeninos que sí son como las demás (es decir, que cumplen con lo que se espera de ellas como mujeres).

Encontramos de forma clara este recurso en el retrato de tres personajes: Ana, la hermana casada de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*; Charo, la madre de Mónica, la mejor amiga de Beatriz, en *Beatriz y los cuerpos celestes*; y Herminia, la madre de Beatriz.

En los dos primeros casos, el recurso se presenta de manera idéntica: a través de la descripción los muebles de las casas de Ana y Charo. Ambas poseen en sus respectivas viviendas muebles de marcas caras, como un sillón de Roche Bobois, una cocina con azulejos de idéntico origen y un costurero antiguo que cumple las funciones de una mesilla⁸⁵³. También aparece para dibujar a la madre de Beatriz, cuando se enumeran en un párrafo todas las cosas que la caracterizan (maquillaje en polvo, mechadas doradas, club de *bridge*, rosarios de pétalos de rosas, la Inmaculada Concepción en la mesilla de noche, tubos de pastillas) o sus actividades cotidianas⁸⁵⁴. Asimismo, hay otro pasaje de *Beatriz y los cuerpos celestes* en que la obsesión de Charo por la belleza y juventud queda de manifiesto al enumerar sus costumbres, manías y sucesivas operaciones de cirugía estética⁸⁵⁵.

Finalmente, otro recurso que sirve para introducir en la narración cuestiones relacionadas con la situación de las mujeres es el diálogo entre los personajes. No demasiado usado – frente al gran peso de la introspección y la narración en primera persona – permite, sin embargo, desarrollar algunos asuntos feministas, como vemos en el capítulo de *Amor, curiosidad, prozac y dudas* titulado “E de enclaustrada, enamorada, empleada y encadenada”⁸⁵⁶. En él, Rosa va a ver a Cristina al bar donde ésta trabaja y acaban hablando de la dificultad de compaginar la maternidad con una carrera brillante, de ascender en una empresa si se es mujer, de encontrar un

⁸⁵³ En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* se dice que, en casa de Ana, “un costurero de pino viejo comprado en una almoneda y restaurado (...) hace las veces de mesilla” (pág.89), y en *Beatriz y los cuerpos celestes*, “un costurero de pino viejo hacía las veces de mesilla de noche” (pág.87) en la habitación de Charo; asimismo, las cocinas de Ana y Charo lucen ambas “una antigua pila de granito” procedente de Italia, con “unos grifos antiguos de mármol del Trentino” y rodeada de “azulejos antiguos” de “una fábrica de cerámica ibicenca”(págs. 90 y 81, respectivamente).

⁸⁵⁴ ETXEBARRIA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, cit., págs. 83 y 98.

⁸⁵⁵ *Ibíd.*, págs. 104-108.

⁸⁵⁶ ETXEBARRIA, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, cit., págs. 47-59.

hombre que no sea machista. Se pone en boca de ambas hermanas, y de manera bastante explícita, ideas que ya han sido expuestas por Etxebarria en *La Eva futura* y que no son difíciles de reconocer:

“No me seas exagerada, Rosa. Digo yo que ambas cosas se podrán combinar: que puedes seguir siendo independiente y mantenerte a ti misma y aun así echar un polvo de vez en cuando (...).

Ésa es la teoría. La práctica es muy diferente (...).

Mira, Cristina, se da por hecho de tal manera que es la mujer la que se va a encargar de los críos que la mayoría de las empresas no contratan (*sic*) a mujeres en según qué puestos directivos, a no ser que hayan pasado la cuarentena, o sea, que ya hayan tenido y criado a los niños (...). Yo misma debería ser vicepresidente. Estoy mejor preparada, con mucho, pero con mucho, que el inútil que tiene el puesto. Pero soy mujer, así que no me ascienden (...)⁸⁵⁷.

Por otro lado, en el capítulo llamado “I de intolerancia”⁸⁵⁸ asistimos a una escena en que Cristina y su amiga Line se suben a un autobús al volver de una fiesta y reciben las miradas reprobatorias de los hombres que están dentro por su aspecto y por contar sus experiencias sexuales durante el trayecto.

Aparte de la preponderancia de la primera persona y los recursos directamente relacionados con ella, hay otros, como la descripción de objetos o los diálogos, que sirven también para que se produzca una focalización sobre las mujeres, ya sea porque completan la caracterización de un personaje y su forma de comportarse (es el caso de Charo, Ana o la madre de Beatriz), porque ponen en boca de alguien protestas e ideas variadas (recuérdese la conversación entre Cristina y Rosa), o porque revelan la intolerancia de los demás (como en el episodio de Cristina y Line en el autobús).

Hecho ya el repaso de varios puntos importantes de la narrativa de Lucía Etxebarria, hemos visto que el interés por los problemas de la mujer expresado en sus ensayos aparece en sus novelas y cuentos de diversas maneras. De un lado, de una forma explícita. Por ejemplo, cuando algún personaje expone problemas de diferencia y de papeles asignados narrando su propia experiencia infantil, o cuando condena o critica algo, aunque sea camuflándolo a medias

⁸⁵⁷ *Ibíd.*, págs. 53-54.

⁸⁵⁸ *Ibíd.*, págs. 107-119.

en un diálogo que tiene lugar en un bar. De otro lado, de manera latente, a través de los retratos de varios tipos de mujeres que son muy diferentes pero que, al final, tienen que lidiar con dificultades muy similares, como se ve al final de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, porque, en definitiva, todas son víctimas. Al mismo tiempo, hay en la narrativa de Lucía Etxebarria una encarnación de la idea de literatura femenina que ella misma preconizaba desde las páginas de *La letra futura*: una literatura que “explora las relaciones entre mujeres como nunca se había hecho, dando lugar a diferentes temas (...) [como] la relación madre-hija o entre hermanas, o la ambigua relación amor-odio/cooperación-competencia que se establece entre amigas íntimas (...)”⁸⁵⁹. Por todo ello, llegamos a la conclusión de que la narrativa de Lucía Etxebarria encaja con la idea de feminidad literaria que aquí proponemos. Aunque es de justicia señalar que también aparecen en ella personajes masculinos (siempre en relación con los femeninos, eso sí), son las mujeres y su punto de vista las que tienen mayor protagonismo. Sólo en su última novela, *De todo lo visible y lo invisible*, se observa cierto cambio y un mayor equilibrio a este respecto, lo cual (al igual que sucede con el abandono de los narradores-personajes) puede apuntar a un cambio futuro. Pero, en general, los personajes masculinos responden a patrones muy similares. Por ejemplo, en las tres novelas hay padres ausentes, distantes, adúlteros y mujeriegos, y, en las dos primeras, casados con mujeres rectas y muy religiosas de las que se distancian sin remedio.

La narrativa de Lucía Etxebarria revela, pues, una feminidad literaria bastante acusada, además de una correspondencia con las propias ideas de la autora sobre la literatura femenina. Ocurre lo mismo también con su único libro de poemas, *Estación de Infierno*. Ciertas declaraciones de Etxebarria al respecto, algunas de ellas ya reproducidas aquí, nos ponían sobre la pista de la posible feminidad de este poemario, al igual que los títulos de algunas secciones y poemas del mismo. Recordemos una afirmación que la escritora incluía en *La letra futura* y que ya citamos parcialmente:

“A la tradición literaria de mujeres le corresponde una subversión tan literaria como política: la definitiva subversión del sujeto lírico y literario clásico femenino, la función de dar voz a un sujeto que siempre fue objeto literario y al que sólo se le concedió cabida en los extremos del eje bipolar bondad-maldad, asignándonos el papel de musas, madres y amadas, o el de putas, adúlteras o locas (...)”⁸⁶⁰.

⁸⁵⁹ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 112.

⁸⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 110.

Los ecos, en este párrafo, de la crítica feminista anglosajona son fáciles de localizar, tanto como la correspondencia de estas ideas con las características de la narrativa de Etxebarria. También lo serán, como veremos, con las de su poesía. Recordemos a este respecto que la autora reconocía que hay una mirada femenina en sus poemas, y que, en *Estación de infierno*, llevaba a cabo una nueva interpretación referentes de varias tradiciones religiosas, como Dalila, Lilith, Betsabé o María Magdalena, desde una perspectiva femenina⁸⁶¹.

Más allá de lo que Lucía Etxebarria diga acerca de su producción lírica, lo cierto es que se trata, como su narrativa, de una poesía que escoge de modo constante lo femenino como tema principal, y cuyo yo lírico, a su vez, es asimismo con frecuencia femenino. En suma, una poesía en la que podemos detectar la presencia de la feminidad literaria tal y como la definimos en este trabajo. Y podemos detectarla sobre todo en la repetición de cuatro características: la referencia a personajes y mitos femeninos importantes, ya sea para identificarse, para dar una nueva interpretación de ellos o para homenajearlos; la presencia de un erotismo en el que la voz femenina es el sujeto y el hombre aparece con frecuencia como objeto; el reflejo de las relaciones entre mujeres, en alguna ocasión eróticas, y, sobre todo, del vínculo entre madre e hija; y la reflexión sobre problemas que atañen a la identidad femenina y a la búsqueda de su propia voz y del camino del auto-descubrimiento. Todas estas características, que se dan unidas y confundidas en muchos poemas, se corresponden en buena medida con las propias ideas de Lucía Etxebarria sobre la literatura femenina, como ya sucedía con sus narraciones. No es por ello descabellado hablar de literatura programática.

Estación de Infierno es un libro dividido en siete secciones (o libros, según su autora), precedidas por un poema titulado “Topos-Ars poetica”: “Decadencia”, “Caída”, “La madre”, “Donde no hay dónde”, “Las hermanas”, “La discípula” y “Redención”. Las cuatro facetas en que acabamos de dividir la manifestación de la feminidad literaria en la poesía de Etxebarria aparecen en casi todas las secciones, pero en algunas una de estas secciones predomina una de ellas. La primera (“Decadencia”) es una suerte de itinerario por el amor y el erotismo, la tercera (“La madre”) se centra en la unión entre la madre y la hija, y “Las hermanas” se consagra principalmente a la revisión de figuras femeninas procedentes de la religión. Repasemos algunas muestras de todas estas facetas.

En los poemas de tema erótico de la primera sección escuchamos, en efecto, una voz implícita o explícitamente femenina que suele dirigirse a un tú (a veces masculino, a veces indeterminado) mientras desgrana una experiencia de gozo sexual. La experiencia está vista (y vivida) desde el punto de vista de una mujer, desde el interior de un cuerpo femenino cuyo placer se coloca en un primer plano. Quizás es a esto a lo que se refiere Etxebarria cuando habla de que las mujeres plasman, en la literatura, “una nueva manera de entender el sexo, desde

⁸⁶¹ ANÓNIMO, “Lucía Etxebarria y Espido Freire cara a cara” (entrevista conjunta), cit., pág. 12.

dentro hacia fuera, y no al contrario”⁸⁶². Muestras de ello las hay por doquier en esta primera sección del poemario. En *Placeres solitarios*⁸⁶³, por ejemplo, el yo poético parte de una ausencia – “De qué perversa manera / se me adentra tu recuerdo entre mis piernas / y se me clava allí, ceremonial de ausencia” – y de la dificultad de vivirla – “el tiempo se alarga porque tú no estás / y porque tú no estás carece de sentido / y se concentra en una sola frase: / No estás” – para luego concentrarse en la búsqueda del placer – “Y me crece por dentro / una larga serpiente que ondula y culebrea (...) / Me llueve y trueno el útero / ¡Qué relámpago sordo estallando en la sangre! / Me rezuma humedad la gruta de entrada” – y al fin acabar – “Como ese túnel, como ese santuario / feliz, fetal, fatal que llevo dentro / El tiempo se dilata y se comprime / Como mi cérvix, cuando acabo” –. Destacan en estos versos, además, las imágenes relacionadas con lo cerrado, que aparecen con frecuencia en la poesía de Etxebarria, y que ella misma, además de una buena parte de la crítica feminista, señala como típicas de la literatura femenina. Lo mismo vemos en estos versos del poema *Estación de infierno*: “Del fondo más umbrío de la gruta / del pozo hondo en el que me sumerjo / vuelva a brotar el agua envenenada”⁸⁶⁴. Muchas veces, la experiencia erótica está emparentada con una suerte de experiencia mística de disolución del yo y del tiempo y el espacio, como se desprende del comienzo de *Pequeña muerte*⁸⁶⁵ – “Si tu cuerpo me envuelve y me derriba / bienvenida sea / esa muerte dulcísima que alarga los brazos / El tiempo se detiene (...) / porque sólo el vacío nos acoge” – y de algunos versos que siguen – “Tú ya no eres tú, yo no soy yo / No somos esos seres ajenos a esta cama / que reclaman facturas o pagan alquileres / Yo no soy la mujer que estrella porcelanas / cuando se echa a gritar” –. En otras ocasiones, el tú al que se dirigen la mayor parte de estos poemas se identifica claramente como masculino, lo cual da lugar a versos de amor y posesión – “En el preciso instante en que te hiciste mío / dejaste de ser tú y empezaste a ser otros / Porque te he convertido en soporte investido / te invento cualidades que no has tenido nunca” – o de expresión del deseo mezclado con la ausencia:

“Su torso es como un Cristo de Salcillo
 su imponente cuerpo enjuto
 en su ansia dolorida
 tallada en músculo y fibra
 Y ahora él pasa las noches a su modo,
 sólo él sabe

⁸⁶² ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 112.

⁸⁶³ ETXEBARRIA, Lucía, *Estación de infierno*, Barcelona, Lumen, 2001, págs. 18-19.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, pág. 26.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, págs. 30-31.

lo que hace con su torso cincelado (...)”⁸⁶⁶.

En estos versos (con claros ecos de la primera poesía de Ana Rossetti) parece encarnarse la idea que Etxebarria propone en *En brazos de la mujer fetiche* sobre la necesidad de romper con los papeles dados a hombre y mujeres y, por tanto, de que el hombre pueda ser también visto como un objeto de deseo. En general, la subversión y revisión de los papeles recorre la mayoría de la poesía erótico-amorosa de Lucía Etxebarria, ya que es la mujer quien toma la palabra y quien habla del placer y de su cuerpo con su propia voz y desde su propio punto de vista. En la mayor parte de los poemas, la experiencia erótica aparece como una comunión o un acto de comunicación, pero vista desde el interior del cuerpo femenino.

Aunque, como acabamos de decir, en muchas de las composiciones de “Decadencia” el interlocutor poético queda indefinido, en algunas de ellas puede identificarse como masculino e incluso en una de ellas, *La otra*, el deseo tiene como destino una mujer. “Si otra mujer pudiese acostarse conmigo / yo me proyectaría a través del vacío”, reza su inicio, mientras que los versos finales expresan un anhelo: “La afortunada hermana que me prestase el alma / repetiría el acto inicial de la creación / como una diosa blanca, atávica y genésica”⁸⁶⁷. La llamada a esa mujer anhelada, a esta “diosa alfarera” con la que se desea una unión en cuerpo y alma, nos lleva a otros dos dominios de la feminidad literaria en la poesía de Etxebarria: las relaciones entre mujeres y la revisión de figuras míticas femeninas. Donde mejor se reflejan las primeras es en la tercera sección, titulada “La madre”, que se dedica íntegramente al vínculo entre madre e hija (otro de los motivos que y Etxebarria y la crítica feminista consideran una gran aportación de la literatura femenina). Esta sección se compone tan sólo de tres poemas. El primero, *Agua de muerte*⁸⁶⁸, cuyo tema es el origen de la vida en el cuerpo femenino, está lleno desde el título de imágenes y palabras relacionadas con el agua, lo fluido y lo cerrado (“sima voraz”, “aguas estancadas”, “corriente”, “lágrimas”, “peces”, “nafragios”, “flujo”), que sirven precisamente como metáfora de ese origen de la vida, de la madre, en definitiva. Con ecos muy obvios de las teorías y las imágenes de Luce Irigaray sobre la maternidad y la menstruación, el yo poético pretende expresar la paradoja de unas aguas de muerte que dan vida (“Aguas de muerte, vuestras ondas irradian toda vida”), que mantienen la vida (“Crecí en el agua, llegué a la luz arrastrada por las aguas / y, hecha de aguas, he navegado por su flujo y reflujos”) pero que al mismo tiempo suponen un tipo de muerte (“Agua de muerte, sima voraz que a tus hijas devoras / La que me dio la vida me la está arrebatando lentamente”). El último de la serie, *Nostalgia de la sed*⁸⁶⁹, es un recuento de la vida que comienza con los versos “Añádele a los años que has

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pág. 36.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, pág. 24.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, pág. 69.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, pág. 69.

vivido / El tiempo que flotaste allá en su seno” y termina recordando de nuevo el nacimiento (“Ya entonces te agitabas al sentir / cómo la luz brillaba en tu sonrisa”). El segundo de la sección, por su parte, presenta el interés de unir el tema de la madre a la revisión de una figura mitológica, la diosa Kali. En efecto, en *Kali*⁸⁷⁰ volvemos a hallar tonos e imágenes similares a los de *Agua de muerte* (“Tú me diste la vida y sin embargo yo no puedo vivir mientras tú vivas”; “Cautiva de tu vientre, unida a ti por el cordón umbilical”; “Yo que bebí tu sangre escondida en la más negra de tus simas”; “Huésped amarga fui de tus entrañas”), pero ahora se unen a la identificación de la madre con la diosa (“Diosa terrible, recinto de órdenes ocultos y profundos”) y a la imposibilidad de escapar de la madre una vez se ha producido la separación entre ambas (“Ninguna de las dos supo gritar mientras el amor nos dividía / Nos cegaba aquella luz primera ensangrentada y envolvente / Cautiva de mí misma, porque te llevo dentro a mi pesar”), idea ésta, por cierto, muy repetida en la obra de Luce Irigaray.

Este poema titulado *Kali* enlaza con la sección quinta, titulada “Las hermanas” y compuesta sobre todo por poemas dedicados a figuras femeninas de diversas tradiciones religiosas. Así, hallamos un poema dedicado a todo un mito revisado y recuperado por el feminismo como es Lilith – “Dulce Lilith / escucha mis palabras, invocación sagrada y oración / Dulce Lilith / las hijas de tus hijas heredarán la tierra y vengarán tu nombre”⁸⁷¹ –, a la figura de la segunda esposa de los cuentos de hadas – “¿Por qué nadie admite que la Reina del Cuento no era tan malvada?”⁸⁷² –, a la muñeca rusa como símbolo de pluralidad – “Escúchame, porque hablo / a todas las mujeres que hay en ti”⁸⁷³ –, a María Magdalena o a Betsabé. Incluso hay uno, *Arcadia*, en que se describe un paraíso perdido femenino:

“Antes de la caída, en un tiempo sin nombre
 habité en una isla que no se hallaba en mapas
 Y allí bellas mujeres, eternamente jóvenes
 nadaban junto a mí en las noches de luna
 Paraíso oceánico forrado de delirios (...)
 Y un buen día la isla se hundió bajo las aguas
 Pero a mí la corriente me arrastró hacia esta tierra
 Huérfana de deleites recorrí sus ciudades
 buscando en cada cara aquellos ojos de agua
 Perseguí a mis hermanas en mujeres amables
 que tenían los mismos tibios cuerpos de ondina (...)”⁸⁷⁴.

⁸⁷⁰ *Ibíd.*, págs. 70-71.

⁸⁷¹ *Ibíd.*, pág. 87.

⁸⁷² *Ibíd.*, pág. 94.

⁸⁷³ *Ibíd.*, pág. 96.

⁸⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 99.

Aparece aquí una idea de una utopía femenina perdida, muy en la órbita, de nuevo, de la crítica feminista francesa, amén de la presencia, otra vez, de lo acuático y de las relaciones entre mujeres.

Al margen de los poemas de la sección “Las hermanas”, hay otros en que se aparecen figuras míticas femeninas y que queremos destacar. Uno es *Palabras para Sylvia*⁸⁷⁵, homenaje a la escritora Sylvia Plath, que se ha convertido, como veremos en el próximo apartado, en un mito del feminismo. Otro, *Oración*, cuyo inicio reza “Nuestra Señora de la Soledad, / patrona de los débiles de espíritu / Compadécete de esta pecadora”⁸⁷⁶. Pero los poemas de más interés a este respecto son los que usan alguna comparación o invocación a mitos y diosas para expresar conflictos de identidad de la mujer. Entramos ya así en el último de los ámbitos en que la feminidad literaria se manifiesta en la poesía de Etxebarria. La alusión a figuras míticas, como acabamos de indicar, se da con alguna frecuencia en los poemas de este tipo. Es el caso de *Siempre, en el fondo, hay una reina muerta* – “Asesinando recuerdos / sobrevivo o sobremuerto / Medea, Lisístrata, Yocasta, Antígona / Prestadme vuestras dagas / Que algo debe morir para que yo viva”⁸⁷⁷ –, o *Sin propósito de enmienda* – “Tengo el corazón frágil de virgen y de amante / Idéntica pasión a Judith despeinada / La asustada inocencia de la casta Susana”⁸⁷⁸ –. En otros poemas, la mujer, lo femenino, aparece como aquello que es distinto e indescifrable (en un sentido más próximo al definido por Kristeva que a la tradicional idea del misterio femenino), y, en consecuencia, y hay dificultades para nombrarlo (o más bien nombrarse, ya que la voz poética es femenina). Así, aparece el problema, muy presente en la narrativa de esta autora también, de lo que se ha asignado tradicionalmente a las mujeres, y muchos poemas son un intento de definir de nuevo a la mujeres, de escapar de esos moldes dados por los hombres. Por ejemplo, en un poema titulado no por azar *Renegada*, donde leemos: “No esperes de esta niña que te honre / que cante tus triunfos ni tus gestas / Combatiente de aquella antigua guerra / no soy vestal ni virgen ni guerrera / Ya no soy cortesana ni guerrera / Reniego de los nombres que me dabas”⁸⁷⁹. O en *Lo que no tiene nombre*, otro poema de título revelador cuyo final proclama “no te engañes, mujer, hija de la serpiente: Lo que no tiene nombre irá siempre contigo”⁸⁸⁰. En otras ocasiones, el conflicto expuesto nos remite directamente a los problemas de género explicados en los ensayos de Lucía Etxebarria y desarrollados en algunas de sus novelas (“Durante muchos años sentí que me faltaba / Mi cuerpo primigenio, aquel que yo habitaba / en alguna otra vida, pues yo no era mujer / y me sentía un hombre atrapada en mi cuerpo”⁸⁸¹). Y,

⁸⁷⁵ *Ibíd.*, págs. 77-78.

⁸⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 80.

⁸⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 61.

⁸⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 76.

⁸⁷⁹ *Ibíd.*, págs. 59-60.

⁸⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 46.

⁸⁸¹ *Ibíd.*, pág. 121.

en fin, en un poema en concreto, *Tu fiel*⁸⁸², se aúnan casi todas las características que acabamos de comentar (revisión y subversión, experiencia e identidad femeninas) mediante la creación y el nombramiento de una nueva diosa a la que adorar (“Tú ya no tienes que decir quién eres / De eso te hemos librado nosotros, tus acólitos / Tú ya no tienes que buscarte un nombre”) pero que está presa (“Todo en ti es Oratorio levándose al cielo / Permanece aquí, Divina, / mi prisionera”).

En definitiva, con el repaso que hemos llevado a cabo en las páginas anteriores de *Estación de infierno*, creemos haber mostrado que la poesía de Lucía Etxebarria se corresponde con lo que llamamos feminidad literaria tanto como su narrativa. Es más, entre ambas se da más de una coincidencia, en cuanto a los motivos principales, que no hemos dejado de señalar. Se habla de la mujer desde un punto de vista femenino, y es eso lo que nos permite relacionar a Lucía Etxebarria con una de las dos facetas del arquetipo de Afrodita, la de la feminidad literaria. Queda aún por ver si también podemos relacionarla con la otra faceta del arquetipo, el malditismo femenino.

Cuando, dos apartados más atrás, definíamos en qué consistía, según el punto de vista que aquí hemos adoptado, el malditismo femenino, teníamos en cuenta únicamente una serie de escritoras que compartían, por encima de todo, un aspecto fundamental: todas ellas habían fallecido y su obra estaba cerrada. Asimismo, nuestra definición se basaba en una serie de variables (lesbianismo, suicidio o impulsos suicidas, enfermedad mental, enfermedad física, ruina, alcoholismo o drogadicción, olvido) que se completaban (y se reforzaban) con el carácter más o menos autobiográfico de la obra en sí. Ahora bien, el problema a que ahora nos enfrentamos consiste en saber si todas estas variables pueden ser aplicadas tal cual a una escritora viva y joven como Lucía Etxebarria, o si, por el contrario, habría que buscar nuevas variables. No será ni lo uno ni lo otro, ya que creemos que las variables definidas en el apartado 4.1 son esencialmente válidas para la manifestación del malditismo femenino, incluso en escritoras de hoy y jóvenes, aunque, eso sí, en algunos momentos habrá que adaptar lo ya explicado al respecto a la luz de los diferentes condicionantes que rodean a un escritor hoy en día. Porque es obvio que la sociedad y el mundo de las letras han evolucionado, y eso implica cambios en la percepción de los escritores y de las escritoras.

¿Cómo y dónde podemos localizar el malditismo de Lucía Etxebarria? Recordemos que el malditismo femenino se relacionaba sobre todo con una vida peculiar, en la que aparecían algunas de las variables mencionadas, y con la influencia diversa de otros factores. Entre éstos, cabe recordar la importancia que, en varios casos, tenían los documentos personales publicados de manera póstuma (como diarios o epistolarios), y también la deformación que producía, sobre la obra y la figura de una autora, el que parte de su obra pudiera ser considerada autobiográfica.

⁸⁸² *Ibíd.*, pág. 81.

De otro lado, señalamos asimismo que con frecuencia el cine tenía una gran influencia en la mitificación de un escritor, ya que una película de éxito puede difundir más la vida o la obra (o una imagen deformada de ambas) de un escritor que miles de artículos o tomos de crítica publicados al respecto. Porque, en definitiva, ser mitificado, aparte de ser simplificado o deformado, supone consolidarse en el imaginario cultural y, por tanto, ser conocido. Y el cine, y más el norteamericano, tiene un poder de difusión mayor que los libros.

Si hablamos de escritores vivos (y más o menos jóvenes, como Etxebarria) las circunstancias cambian ligeramente, aunque no de manera sustancial. Factores fundamentales para nuestra concepción del malditismo femenino, como una vida relativamente peculiar y una obra en que se pueden hallar tintes autobiográficos, siguen estando presentes. Ahora bien, son las fuentes las que cambian, como lo hacen también, en parte, algunas fuerzas secundarias. Una de las razones son obvias: una escritora como Etxebarria no tiene obra póstuma, y eso ya trae consigo un diferencia. Sin embargo, sí ha publicado algunos textos de contenidos autobiográficos (aunque no hayan aparecido bajo el nombre de “autobiografía”) que pueden ser tomados en cuenta. Por otra parte, otras fuerzas más extra-literarias que habíamos considerado al definir el malditismo femenino (como la crítica o el cine) pueden ser igualmente consideradas para el caso de un escritor actual como Etxebarria. La crítica (sobre todo la de la prensa) se une aquí a otras poderosas fuerzas ya citadas, como los premios literarios o la publicación de obras en editoriales conocidas y de gran difusión. Estas dos últimas fuerzas serían, a día de hoy y para los escritores que están en los inicios o en la mitad de su carreras, lo mismo que el cine supone para escritores del pasado; recuperando la idea que expresábamos al final del párrafo anterior, ser mitificado supone ser conocido, y eso, en las letras de hoy, implica tener lectores, ventas y cierto (o mucho) apoyo editorial, guste esto o no.

De esta manera, para estudiar el malditismo de Lucía Etxebarria, nos vamos a detener en dos terrenos: de un lado, en sus escritos autobiográficos; y, de otro, en todo lo que tiene que ver con su imagen en los medios de comunicación, polémicas y críticas incluidas. En cualquier caso, tendremos la ocasión de mostrar cómo se confunden y relacionan estos dos campos.

Que la autobiografía es una clase de texto literario con unas características determinadas que lo hacen reconocible parece probarlo el que existan estudios críticos al respecto o, sencillamente, el que cualquier autor decida colocar esa palabra debajo del libro que publica. Ahora bien, un problema diferente es el de *lo autobiográfico*, porque sí decimos, por ejemplo, que una novela, una obra de teatro o un ensayo son autobiográficos (algo menos en lo que respecta al poema, quizás debido a que en la lírica se presupone un contenido personal más fuerte). Si, según Phillip Lejeune, la autobiografía no admite gradaciones, porque o lo es o no lo

es ⁸⁸³, no parece que ocurra igual con lo autobiográfico, como él mismo reconoce a propósito de las novelas con personajes que poseen cierto aire de familia con el autor.

Esto es cierto, pero aún habría más cosas que considerar, pues creemos que la localización de lo autobiográfico depende de tres factores: la información autobiográfica y el modo de presentarla; la clase de textos en que aparece lo autobiográfico; y, por último, las fuentes que se manejen para tildar algo de autobiográfico.

Con *información* nos referimos a los datos, es decir, a aquel contenido que, dentro de una obra que no se presenta como una autobiografía, puede ser tomado como autobiográfico. Llegar a calificar algo de autobiográfico se debe a dos causas principales: o bien se conoce tan bien la vida del autor como para decir que un dato en concreto es autobiográfico (lo cual tendría relación con el parecido de Lejeune), o bien el modo en que está enunciada y presentada esa información permite concluir que, en efecto, lo es. De estos dos factores se derivan los otros dos ámbitos que vamos a considerar: el conocimiento de la vida del escritor nos lleva al problema de las fuentes; el modo de enunciación, al de tipo de textos en que estudiamos lo autobiográfico.

Lo de hacer una distinción entre *tipos de textos* no es superfluo, sino todo lo contrario. En principio, diferenciaremos lo autobiográfico en la ficción de lo autobiográfico en la no ficción, y ello es necesario porque no mantienen la misma relación con el autor el yo de la ficción (por ejemplo, el de una novela) y el yo de los textos de no ficción (como el del ensayo). En una novela el narrador no tiene por qué identificarse con el autor, pero, en el caso del ensayo, sí se da una identidad entre el sujeto enunciativo y el autor. Así, la identificación de lo autobiográfico en los textos ensayísticos se hará de manera automática; es decir, que como el yo que habla está en la misma posición que el autor, y éste recurre con frecuencia a su experiencia personal para justificar lo expuesto, las informaciones personales que sirven de argumentación pueden ser consideradas como autobiográficas. Sin embargo, en el terreno de las obras de ficción, la cosa cambia, y hay que valerse del cotejo con otros textos para cerciorarse de que lo que parece autobiográfico lo es en verdad. Es aquí donde aparecen las *fuentes*.

Tampoco en esta ocasión el matiz es gratuito, ya que, a la hora de tener la certeza de que un dato es autobiográfico, podemos estar avalados por dos tipos de fuentes. Por una parte, entrevistas, paratextos como las solapas y las contracubiertas de los libros, reportajes, biografías o semblanzas ajenas, estudios etc.; y, por otra, textos autobiográficos escritos por el propio autor. A la hora de estudiar el malditismo en Lucía Etxebarria nos vamos a valer sólo de estos últimos. Es decir, que daremos por datos autobiográficos aquellos que aparezcan en los ensayos de la autora, por las razones relacionadas con el modo de enunciación a que acabamos de referirnos. También acudiremos a las entrevistas o las cartas por ella firmadas y publicadas en diversos medios, pero no haremos lo mismo con las novelas ni los cuentos. Buscar paralelismos

⁸⁸³ LEJEUNE, Phillip, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pág. 25.

y coincidencias entre las protagonistas de las narraciones de Etxebarria y lo que podemos conocer de su propia existencia no deja de ser un juego que puede revestir cierto interés, pero en ningún caso se ha de recurrir a las obras de ficción para buscar datos de la vida del autor. Sí se puede hacer un cotejo posterior, desde luego, o ver cómo lo autobiográfico puede constituirse en una fuerza mitificadora, aspecto al que atenderemos aquí. Pero la información autobiográfica (que no es lo mismo que lo autobiográfico en la ficción) sólo debe buscarse en los textos en que el autor habla por sí mismo y no por boca de un narrador, esto es, en la autobiografía o en los ensayos. Evidentemente, el autor puede mentir y manipular su vida, pero lo importante no es eso; lo importante es que presenta los datos como verídicos.

Si en un ensayo no es extraño dar entrada a la información acerca de la vida propia para argumentar y justificar ideas, en el caso de Lucía Etxebarria este rasgo se intensifica. El volumen *La Eva futura/La letra futura* está lleno de continuas referencias a su vida, quizás porque en él intenta reflejar su experiencia como mujer y como escritora. De todos los textos en él recopilados, hay algunos que nos interesan más en tanto en cuanto tratan de asuntos relacionados con el malditismo femenino.

En el primer capítulo, “A modo de introducción”⁸⁸⁴, la autora dibuja una breve semblanza autobiográfica centrada en las causas que la llevaron a convertirse en escritora y en los proyectos y deseos sobre su escritura. Según Etxebarria, la razón que la condujo a emprender una carrera en el mundo de las letras, cosa que confiesa no haberse planteado con seriedad nunca, fue “lo que se ha dado en llamar *mi enfermedad*, una condición de difícil diagnóstico que sucesivos especialistas han catalogado como psicosis maníaco depresiva, neurastenia, depresión endógena, personalidad histérica, dificultad de integración, depresión reactiva e incluso esquizofrenia”⁸⁸⁵. Para la autora, que explica a continuación las posibles causas de esa enfermedad y la dificultad de los médicos para llegar a un diagnóstico definitivo, escribir es una necesidad. “Yo escribo porque no tengo más remedio”, confesará en el segundo capítulo, donde explica que esa necesidad es “una urgencia casi desesperada de recomponer los dispersos elementos que podrían dar sentido a mi existencia y de buscarles una explicación”⁸⁸⁶. Esta idea de la escritura como terapia o búsqueda de identidad (lo cual nos acercaría de nuevo a la feminidad literaria) es desarrollada con más detalle en otro lugar. Tras consignar que ni el alcohol ni las drogas, a las que acudió “en busca de refugio”, solucionaron su problema, Lucía Etxebarria expresa así su elección de la escritura como vía de escape:

“¿Y qué hace una persona cuando se encuentra en medio de un caos impenetrable tanto externo como interno, porque nada parece funcionar a su

⁸⁸⁴ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pags. 13-30.

⁸⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 17.

⁸⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 34.

alrededor ni dentro de su cabeza? Escribe. Escribe para tratar de explicarse lo que le pasa, para intentar poner orden en el embrollo que lleva dentro, puesto que parece que si se pueden plasmar los pensamientos dispersos en un papel, será más fácil organizarlos luego. La escritura se convierte en un desahogo, en una terapia, o incluso en un mensaje dentro de una botella porque (...) en el fondo desearía que existiera alguien capaz de entender (...): escribe para alguien que no existe excepto en su imaginación, pero el caso es que escribe para alguien (...)”⁸⁸⁷.

Con tal concepción de la escritura, no sorprende demasiado que, a renglón seguido, Etxebarria se declare identificada con dos de sus poetisas favoritas, las *malditas* Ann Sexton y Sylvia Plath, en la medida en que la obra de ambas describe “esta lucha desesperada por encontrar la cordura a través de la escritura”⁸⁸⁸. Reconoce incluso la deuda que *Beatriz y los cuerpos celestes* tiene con la única novela de Plath, *La campana de cristal*, antes de contar otro episodio de su enfermedad – “en una de mis peores crisis escuché o creí escuchar la voz de Sylvia Plath que me hablaba desde el libro *Ariel*, conminándome a suicidarme” – y reconocer que hubo de abandonar la lectura de una biografía de Ann Sexton porque el reconocimiento se le hacía “demasiado doloroso”. Más adelante, Etxebarria cita un ensayo de Elizabeth Wurtzel en el que se relaciona depresión y creatividad usando como ejemplos a Sexton, Plath y Woolf. Se muestra de acuerdo con la tesis principal del ensayo (el hecho de que las mujeres tienen más riesgo de sufrir una depresión por causas sociales) y añade que se podrían utilizar también como ejemplos a las escritoras argentinas Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik.

El interés que presentan todos estos datos acerca de la vida de Lucía Etxebarria es, en lo que atañe a nuestros objetivos, muy obvio: todo ello muestra la presencia del malditismo femenino. Enfermedad mental y, aunque en un grado de importancia menor, drogas, alcohol e impulsos suicidas aparecen en las páginas autobiográficas de la escritora. Es más, se ha visto cómo Etxebarria se identifica con escritoras que también cumplen con los atributos del malditismo femenino (Sexton y Plath, aunque también Woolf, Pizarnik y Storni), lo cual refuerza incluso su faceta maldita. Como lo hace, asimismo, su propia idea acerca de la escritura como terapia y desahogo.

A esta manifestación de ciertos atributos propios del malditismo femenino hay que añadir cierta tendencia al victimismo y a hacerse la incomprendida que Lucía Etxebarria muestra también desde las páginas de sus ensayos, y que, responde, según ella, a una suerte de persecución por parte de algunos medios, que se dedican a manipular y malversar sus

⁸⁸⁷ *Ibíd.*, págs. 21-22.

⁸⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 22.

declaraciones. Ella, por su lado, ha respondido a casi todas las acusaciones, ya sea mediante cartas a la prensa (muchas de ellas incluidas por cierto en *La letra futura*) o a través de entrevistas o colaboraciones en la prensa, e incluso ha rebatido las reseñas que se han publicado sobre sus libros. El punto álgido de todo este cruce de opiniones y malentendidos llegó en el otoño de 2001, cuando una conocida revista española de aparición semanal acusó a Lucía Etxebarria de haber plagiado a Antonio Colinas en su libro de poemas *Estación de infierno*, y la novela de Elizabeth Wurtzel *Nación prozac* en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Este episodio dio lugar, además de al consabido intercambio de acusaciones y justificaciones en los medios de comunicación, a una demanda por difamación contra la revista. Con abundantes ejemplos, la revista mostraba las coincidencias entre versos de Etxebarria y del poeta leonés, y entre fragmentos del libro de Wurtzel y la primera novela de Etxebarria. Ésta se defendió poco después de la siguiente manera:

“Lo mismo le sucedió a Clarín, en *La Regenta* le acusaron de haber plagiado a *Madame Bovary* en la escena del teatro. Y, según eso, el *Ulises* de Joyce, la obra cumbre de la literatura universal, quedaría desprestigiada, ya que está Homero cada dos por tres”⁸⁸⁹.

Dejando aparte el capítulo del supuesto plagio, Lucía Etxebarria ha mostrado una tendencia bastante acusada a responder a críticas y a lo que, para ella, son malas interpretaciones de sus palabras. La cita que acabamos de extraer no es sino una buena muestra de algunos de los argumentos de que se vale con frecuencia: citar nombres importantes que, en el pasado, sufrieron una incomprensión parecida, según su propia opinión, a la que ella sufre en la actualidad. Por ejemplo, ante una crítica negativa sobre su novela ganadora del “Premio Nadal”, la autora confiesa no estar preocupada, ya que gran parte de los autores o artistas a los que dice admirar (Picasso, Stravinsky, Duchamp, Capote, Valle-Inclán) “habían sufrido experiencias parecidas, o peores, de forma que “a veces parece que el valor vanguardista de una obra será más considerable en tanto peores sean las críticas que reciba”⁸⁹⁰. Y a esto añade: “El propio Miguel Delibes tuvo que enfrentarse a ataques de lo más variopinto cuando ganó el Nadal en su día, y el premio recibió las mismas calificaciones que cuando lo gané yo (...)”⁸⁹¹.

En otro lugar, para defenderse de una crítica en la que se decía que el Premio Nadal había vuelto a premiar la gran literatura en 1999, recuperando el espíritu que en su día le hizo premiar a Delibes, Laforet o Matute, Etxebarria vuelve a recordar “cuán polémico fue en su día el

⁸⁸⁹ PÉREZ MIGUEL, Leandro, “Lucía Etxebarria: ‘Me han hecho mucho daño, pero tengo la conciencia muy limpia’”, *El mundo*, 2-X-2001, pág. 52.

⁸⁹⁰ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 92.

⁸⁹¹ *Ibíd.*, pág. 92.

premio de Delibes” y cómo “el premio de la Laforet no fue visto con muy buenos ojos”⁸⁹². Acto seguido, nos recuerda de nuevo que muchas obras de artistas y escritores que le entusiasman (como Plath, Flaubert, Kafka, Jane Bowles, Pardo Bazán, Stravinsky, Duchamp, Lubitsch) merecieron en su día unas críticas nefastas⁸⁹³, lo cual le lleva a la exposición de una idea que repite mucho, formulada de una u otra forma, en *La letra futura*:

“(…) obviamente si la crítica literaria de este país está compuesta en su mayoría por varones mayores de sesenta y tantos años y opción política conservadora, yo no puedo esperar que la *intelligentsia* de las letras entienda mis novelas ni se identifique con su punto de vista (...), ni me convendría que así fuese, porque significaría que me estaba limitando a repetir esquemas ya hechos, que son los que se aprueban nada más aparecer, porque, repito, todo lo nuevo, en todos los campos artísticos, tarda en ser asimilado (...)”⁸⁹⁴.

Además de escudarse en esta clase de argumentos para encajar ciertas críticas, Lucía Etxebarria no ha dejado de usar otras vías, como la de enviar una escritura notarial a un suplemento cultural con “el objeto de conminarle a que se abstenga de publicar y difundir falsas noticias, hechos o simples rumores, meras invenciones o insinuaciones insidiosas”⁸⁹⁵. En dicha escritura se aclaran ciertos malentendidos con Almudena Grandes y Espido Freire – aclarados asimismo en *La letra futura*⁸⁹⁶ – y se protesta por las críticas que se hicieron, en ese medio, sobre la investidura como *Doctor Honoris Causa* de la escritora por la universidad de Aberdeen.

Otras estrategias muy usadas son remarcar lo bien considerada que está por la crítica en otros países como Alemania y Francia – “Allí me consideran buenísima, aquí soy una mierda”, ha llegado a decir⁸⁹⁷ – o lo difícil que fue para ella asimilar la fama y la presión de los medios de que fue objeto tras la obtención del Premio Nadal en 1998; la tendencia a definirse como una “escritora atípica”; y el decir lo que de ella se espera o contestar un rumor con ironía (“sí, gané el Nadal porque me follé a todo el jurado para conseguirlo, meritoria empresa, por cierto, puesto que la mayoría de los integrantes tenían más de setenta años y en enero de 1998 la Viagra aún no se había comercializado (...)”⁸⁹⁸). Pero, ante todo, hay una queja repetida que translucen estas

⁸⁹² *Ibíd.*, pág. 98.

⁸⁹³ *Ibíd.*, págs. 98-99.

⁸⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 99.

⁸⁹⁵ Aparecida en *El cultural*, 25-VII-2001, pág. 4.

⁸⁹⁶ *Vid.* págs. 70-72.

⁸⁹⁷ PITA, Elena, “Las confesiones de Lucía”, *Magazine de El mundo*, 28-VII-2001, págs. 20-24, pág. 24.

⁸⁹⁸ ETXEBARRIA, Lucía, *La letra futura*, cit., pág. 74.

palabras: “no es la primera vez, ni la número cien, que veo impreso algo a mí atribuido y que no he dicho”⁸⁹⁹.

En fin, se podrían dar algunos ejemplos más, pero con lo dicho esperamos haya quedado claro lo que deseamos resaltar: que Lucía Etxebarria, a través de sus ensayos y sus declaraciones, ha intentado luchar contra una imagen que, supuestamente, los medios de comunicación han querido dar de ella. Pero lo que parece haber logrado es crear otra imagen, mucho más conspicua quizás de lo que pretendía o de lo que ella, a juzgar por sus quejas, querría. Creemos que todo ello deforma su figura de escritora e influye en la percepción de su obra, y aumenta cierta pose de escritora incomprendida (que no es como las demás, usando sus propias palabras) que ella misma se ha encargado de difundir. En definitiva, todos estos factores, junto a atributos como la enfermedad mental, contribuyen a mitificar a Lucía Etxebarria, a crear una suerte de mito de la escritora maldita de hoy. A ello puede añadirse, además, la manera en que vierte las mismas quejas sobre el poder deformador de la fama y el conservadurismo y la inquina de los críticos en su última novela, *De todo lo visible y lo invisible*⁹⁰⁰.

Así, pues, nos parece pertinente afirmar que la figura de Lucía Etxebarria se ha constituido en un mito artístico consolidado dentro del imaginario cultural español actual bajo el signo del arquetipo de Afrodita. Esto quiere decir que en ella se pueden hallar las dos variables que recogen los atributos que caracterizan dicho arquetipo: la feminidad literaria y el malditismo femenino.

4.3.3. Espido Freire como encarnación mítica de Atenea: androginia literaria y ausencia de malditismo.

El arquetipo de Afrodita tenía su contrario, al que hemos llamado Atenea, y que se distinguía por una atenuación tanto de la feminidad literaria como del malditismo femenino. Nuestro cometido, en las próximas páginas, consistirá en mostrar por qué Espido Freire puede ser relacionada, por su consolidación mítica en el imaginario cultural español en la actualidad, con este arquetipo de Atenea.

Antes de comenzar, saquemos de nuevo a colación algunas de las características de este arquetipo, volviendo para ello a algunas de los atributos propuestos por Enrique Gil Calvo en

⁸⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 70.

⁹⁰⁰ Recordemos que esta novela cuenta la historia de Ruth, joven directora de cine que ha obtenido un gran éxito de público pero no de crítica con su primera película, y de Juan, joven poeta muy alabado por la crítica y poco conocido por los lectores. Durante la novela, no se ahorran referencias más o menos despectivas a los críticos, y se describen situaciones a las que se ve sometida Ruth que se parecen mucho a las que la propia autora vivió, según sus propias palabras, tras ganar el Premio Nadal.

Medias miradas, el libro en que nos inspiramos parcialmente. La imagen andrógina de Atenea era, en dicho libro, la antítesis contrapuesta al modelo de Afrodita: se identifica con la altura, la dureza, la esbeltez, las líneas rectas, la delgadez. No es viriloide “porque no pretende imitar modelos masculinos, sino neutralizar las diferencias entre la morfología de varones y mujeres, a fin de perfilar una figura femenina cuyas formas no se contrapongan a las masculinas: así se crea una imagen tan válida para unos como para otros”⁹⁰¹. Oculta, pues, las curvas de la mujer y se caracteriza, además, por ser libre, inmadura y pura.

Afrodita y Atenea, por hallarse en la juventud, no están del todo consagradas, pero en ellas se dan grados diferentes de respetabilidad. Como afirmaba Gil Calvo, la de Atenea, por su androginia, es una imagen válida tanto para los hombres como para las mujeres, ya que neutraliza las características de ambos, y lo mismo puede decirse para la feminidad literaria. La Atenea es pura, pero no por cerrada y completa, como Hera, sino por todo lo contrario: por primeriza, por recién llegada al mundo de las letras. Esta doncella literaria posee todos los atributos que dicho estado sugiere: juventud, virginidad, inmadurez, libertad, pureza. Es a menudo joven y primeriza (muchas veces incluso “operaprimera”) e inmadura, y se da por sentado que aún no ha alcanzado la plenitud de sus recursos, que apunta maneras pero aún tiene mucho que aprender. Con frecuencia suele ser saludada por la crítica como una esperanza para las letras. Asimismo, el arquetipo de Atenea se distingue, continuando con estas ideas, por la ausencia de malditismo femenino, a diferencia, una vez más, de lo que veíamos a propósito del de Afrodita.

Identificamos a Espido Freire con el arquetipo de Atenea porque sin duda cumple con casi todos estos atributos. En su obra se observa, aplicando las palabras de Gil Calvo, una neutralización; porque no pretende imitar modelos masculinos, sino neutralizar las diferencias entre lo que se considera femenino en literatura y lo que no, a fin de perfilar una literatura, escrita por una mujer, cuyos recursos y motivos no se contrapongan a la de los hombres. Se crea así, por tanto, una obra en que pueden hallarse tanto unos atributos como otros, tanto lo que se ve como femenino como lo que no. Al mismo tiempo, la obra de Espido Freire está abierta, en el sentido de que se da por hecho, debido a su juventud, que aún tiene mucho que demostrar, y así lo reflejan las críticas, en general favorables.

Antes de pasar a analizar la obra de Espido Freire y ver el porqué de su androginia, conviene citar un par de declaraciones suyas acerca de la existencia de una literatura femenina. La primera de ellas apareció en la ya citada entrevista conjunta con ella y con Lucía Etxebarria que *El cultural* publicó a raíz de sus respectivos estrenos en el campo de la poesía. A la última pregunta, “¿Hay una mirada femenina en sus poemas?”, formulada a las dos y a la que Etxebarria respondía con un rotundo “Por supuesto”, Freire contesta: “al no hacer ninguna

⁹⁰¹ GIL CALVO, Enrique, *Medias miradas*, cit., pág. 33.

referencia a mi sexo creo que queda contestada la última pregunta⁹⁰². Más explícita se muestra Freire en una encuesta realizada a cinco escritoras acerca de la literatura escrita por mujeres. Ante la cuestión “¿Existe eso que se está llamando ahora literatura femenina?”, su respuesta es la siguiente:

“No. Un autor puede dar mayor o menor importancia a su sexo, pero la obra carece de él. Existe una literatura que se ha achacado, por lo general de manera despectiva, a las mujeres. Considero que es una impostura y una trivialidad. En raras ocasiones, la literatura llamada ‘femenina’ recibe alabanzas. Es un método eficaz, rápido y extendido de descalificar una obra (...)”⁹⁰³.

Más adelante, interrogada sobre las diferencias entre la literatura escrita por hombres y la escrita por mujeres, Freire responde que radican, a su juicio, en “los temas y el enfoque de los mismos”:

“(...) El concepto de la mujer como sujeto, y no como objeto, relativamente reciente, ha provocado un cambio en el punto de vista. Temas considerados banales o poco interesantes han aparecido bajo nombre de mujer y bajo la mirada de una mujer. No considero, sin embargo, que el lenguaje o la estructura de una novela varíe de una manera notable”⁹⁰⁴.

A diferencia de Lucía Etxebarria, quien sí se mostraba convencida de la existencia de una literatura femenina más allá de los motivos y el enfoque, Espido Freire mantiene en este debate siempre abierto una postura más mesurada, intermedia. Reconoce que las mujeres han aportado nuevos temas y puntos de vista a la literatura, pero no cree, sin embargo, que exista una literatura femenina y se resiste a hablar de una mirada femenina en sus obras. Hay, pues, cierta ambigüedad y cierta equidistancia en sus juicios, lo cual refleja que la cuestión acerca de la existencia o no de una literatura femenina no es tan sencilla como algunos, con sus afirmaciones contundentes, parecen creer.

Con la obra literaria de Espido Freire sucede algo muy semejante: se dan en ellas algunas características que pueden ser consideradas femeninas de acuerdo a nuestra definición de la

⁹⁰² ANÓNIMO, “Lucía Etxebarria y Espido Freire, cara a cara”, cit., pág. 12.

⁹⁰³ MARTÍN GIL, Marta, “Cinco escritoras pasan revista a la literatura escrita por mujeres. Aldecoa, Riera, Ortiz, Freixas y Freire analizan la situación del mercado”, *ABC*, 1-IX-2001, págs. 38-39; pág. 38.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 38.

feminidad literaria; pero, en un grado similar, aparecen también algunas que no lo son en absoluto. Conviven ambas facetas en equilibrio, y por eso la obra de esta autora se aviene bien con el calificativo de andrógina: porque no elimina lo visto como femenino, ni lo potencia, y tampoco hace lo contrario. Los rasgos que son vistos como femeninos y los que no aparecen por igual en su obra, y ello es particularmente visible en sus novelas, que van fluctuando en cuanto a la presencia de lo femenino dentro de las mismas.

Hasta la fecha, Espido Freire ha publicado cuatro novelas: *Irlanda* (1998), *Donde siempre es octubre* (1999), *Melocotones helados* (1999, galardonada con el Premio Planeta de ese mismo año) y *Diabulus in musica* (2001). Entre todas ellas se da cierto aire de familia que permitiría hablar de un mundo narrativo personal. Pero esta coincidencia, que sin duda acabará por quedar de manifiesto tras analizarlas una a una y compararlas, es sólo un aspecto secundario que no ha de desviarnos de nuestro cometido principal: describir la feminidad literaria que en ellas aparece. Adelantemos ya que es en la primera y la última de ellas en las que este rasgo se da de manera más acusada, aunque ello no quiere decir que no se detecte en las otras o que se trate de novelas completamente femeninas.

Irlanda, *opera prima* de Espido Freire, es la que más características propias de la feminidad literaria presenta. O, por decirlo de otro modo, la más femenina según este punto de vista, ya que el sujeto focalizador es femenino y la realidad focalizada a través de él también lo es en su mayoría. La novela está narrada por la joven Natalia, y cuenta principalmente su estancia veraniega en una casa de campo junto a sus primos, Irlanda y Roberto, y algunos invitados de éstos. Sus padres deciden enviarla allí tras la muerte de Sagrario, una de sus hermanas pequeñas, con el fin de que se distraiga y pueda encajar mejor esa pérdida. *Irlanda* será, pues, la crónica de ese verano y de su fin imprevisto, aunque salpicada con continuos saltos al pasado, en los que se explica la muerte de Sagrario y el esplendor, ya algo remoto, de la familia y de la casa de campo.

Como acabamos de decir, la focalización de la novela está en manos de un personaje femenino que a su vez es, con unas pocas excepciones que luego señalaremos, el narrador. En efecto, es mayoritariamente a través de su voz y de su mirada como nos es transmitida la historia de la novela. Y, al mismo tiempo, esta voz y esta mirada se posan también mayoritariamente sobre los personajes femeninos. Sobre su prima Irlanda, claro está, de una manera evidente que queda de manifiesto ya desde el título. La relación entre ambas es la principal de la narración, sin duda. Pero los ojos de la joven Natalia también se vuelven hacia su hermana fallecida, Sagrario, que será, a pesar de su muerte o quizás por ello, una presencia importante en la novela, y hacia su otra hermana, diez años menor, a la que nunca llama por su nombre y para la que usa palabras como “la pequeña”, “mi hermanita”, “la nena”. Y, aunque más ocasionalmente, hacia dos amigas de Irlanda, innominadas y casi indistinguibles, a no ser porque una es rubia y otra morena. Además de estas figuras femeninas que la narradora conoce

personalmente está Hibernia la bella, una antepasada cuya historia Natalia relata en un breve pasaje⁹⁰⁵. Y dos personajes muy secundarios: la madre de Natalia y su hermana, madre a su vez de Irlanda y Roberto. Este último y su amigo Gabriel, también invitado de verano en la casa de campo, son los dos personajes masculinos más importantes, aunque su papel es más bien episódico y sólo el segundo alcanza cierto protagonismo, si bien ese protagonismo no deja de estar supeditado a la relación entre Natalia e Irlanda.

Así, pues, hay en esta novela dos pilares principales que sostienen una trama por lo demás bastante tenue: la relación de Natalia con su prima Irlanda, que se desarrolla en el presente narrativo del relato; y la de Natalia con su hermana Sagrario, que, aunque perteneciente en su mayor parte al pasado del relato y recreada mediante saltos atrás, se prolonga en el presente en una especie de pesadillas y apariciones.

Irlanda es presentada, desde su aparición en el relato, como un dechado de perfección:

“Irlanda era más hermosa de lo que yo podía recordar (...). A mis hermanas y a mí siempre nos la ponían de ejemplo. Incluso cuando jugaba con barro se mantenía limpia y pulcra (...). Sabía decir las palabras precisas en el momento adecuado (...). Irlanda era magnífica y esbelta. Nunca parecimos primas (...)”⁹⁰⁶.

Más adelante, Natalia dirá de ella que “tenía el don de hacer que todo pareciera fácil”⁹⁰⁷, e insistirá en cómo su prima lograba atraer la atención de todo el mundo, desde los chicos hasta sus amigas, que se comportan con ella de manera “obsequiosa, casi servil”⁹⁰⁸. Pero lo importante es que, desde el principio, esta imagen que Natalia ofrece de su prima se opone a la que ella ofrece de sí misma, lo cual nos introduce en un juego de oposición que será importante en el desarrollo de la novela. Natalia cuenta que ella “había sido una niña revoltosa y de imaginación ardiente”, y también solitaria, encerrada en la confección de su herbario y en la relación con Sagrario, ya que, según aclara, “las muchachitas que me rodeaban se preocupaban sólo de sus estudios y sus padres (...), y ninguna tenía una afición en común conmigo”⁹⁰⁹. Tampoco muestra interés alguno por los chicos o por casarse, y eso la separa de las amigas de Irlanda. Ésta dice de ellas que “son completamente estúpidas”, pero no ha dejado de invitarlas a su casa de campo, gesto que separa de nuevo a las dos primas: Irlanda se deja guiar más por las convenciones y lo conveniente, aunque no le guste del todo (de sus amigas dice en otro lado que

⁹⁰⁵ FREIRE, Espido, *Irlanda*, Barcelona, Planeta, 1998, págs. 122-123.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 37.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 57.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 54.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, págs. 38-39.

“son buenas chicas, de buena familia, y de las que puedes aprender mucho”⁹¹⁰), pero Natalia ha preferido la soledad o la compañía de Sagrario. El contraste entre ambas se extiende también al pasado, ya que Natalia le recuerda a Irlanda su mal comportamiento en la niñez: “cuando éramos niñas, te portabas tan mal conmigo que rezaba para que te fueras”⁹¹¹. Irlanda parece definirse como la parte poderosa y dominante de esta relación, cosa que corroboran sus propias palabras:

“Preferiría ser algo más animado. Banquero o corredor de bolsa (...). Al menos tienen el poder en sus manos, y dinero. No creo que me entusiasmasen esperar a los reyes en la ventana de mi torre. Desengáñate, Natalia. No hay nada mayor en el mundo que el poder (...)”⁹¹².

Irlanda encarnará, pues, el poder visible y efectivo, la seducción y el dominio, pero Natalia será el poder en la sombra, y esta oposición, esta lucha de poderes, condicionará el devenir de la novela. Roberto, el hermano de Irlanda, llega incluso a advertir a Natalia: “no te des alas, Natalia. Irlanda tiene que aprender que no se puede salir siempre con la suya, y que no siempre tendrá todo lo que quiera (...)”⁹¹³. Desde el momento en que las amigas de Irlanda se marchan (“Irlanda no parecía muy afectada”, comenta Natalia), la tensión entre ambas se agudiza, y luego irá sutilmente creciendo hasta llegar al desenlace final. Al día siguiente de la marcha de las chicas, las primas tienen su primera discusión, por el reparto de unos vestidos antiguos de unos baúles, durante la cual Irlanda empieza a desplegar sus armas. Natalia empieza a darse cuenta de ello. “La voz de Irlanda había sonado perfectamente ruin”, dice ante un, en efecto, ruin comentario de Irlanda. La envidia vuelve a estallar dentro de Natalia:

“Ella lo tenía todo. Era guapa y elegante; tenía dinero y amigas, una madre joven y alegre y hasta un hermano. Y yo no tenía nada, nada más que una hermana a la que no le gustaba quedarse en el cementerio y mis pesadillas con animales que me perseguían (...)”⁹¹⁴.

Paralelamente, los comentarios irónicos y ligeramente reprobatorios de Irlanda (“Nunca he encontrado a alguien a quien le interesen tanto las historias de los cuentos. A veces eres tan infantil”; “No conozco a nadie a quien le interesen tanto las plantas”) se suceden y, tras la noche

⁹¹⁰ *Ibíd.*, pág. 60.

⁹¹¹ *Ibíd.*, pág. 62.

⁹¹² *Ibíd.*, pág. 63.

⁹¹³ *Ibíd.*, pág. 57.

⁹¹⁴ *Ibíd.*, pág. 85.

en que organizan un pequeño baile y se visten de gala, la distancia entre ambas se hace definitiva:

“Irlanda dominaba a la gente a su antojo, y tras esa noche, segura de su control sobre nosotros, no pareció buscar mi compañía con tanta frecuencia como antes. Nuestros caminos se separaron, aunque sin duda debiera haber sido yo la que correspondiera a su amabilidad (...). La imagen de aquellas extrañas amigas, tan sometidas, me lo impidió. Prefería sentirme abandonada y sola, dos sensaciones que ya conocía, que adentrarme en el campo de atracción de Irlanda, del cual nadie parecía saber salir (...)”⁹¹⁵.

Al mismo tiempo, Natalia empieza a sentir celos por la atención que su prima suscita en Gabriel, el amigo de su hermano, hasta tal punto que Irlanda comienza a aparecer en sus pesadillas. Pero el episodio que desata definitivamente el odio de Natalia hacia Irlanda es el de la ternera recién nacida, a la que ésta decide bautizar con el nombre de aquélla. “Fue entonces cuando empezó mi odio hacia ella”, proclama sin reparos Natalia⁹¹⁶, y, aunque afirma que nada alteró sus costumbres ni hubo cambios en Irlanda, ese odio soterrado va creciendo hasta que explota al final. Tras una fiesta en que Gabriel e Irlanda no ocultan su amor, Natalia se encierra durante algunos días. Más tarde, Irlanda la acusa de haber empleado artificios contra ella, le reprocha que viva en su propio mundo y en la fantasía y le advierte de que “no ha nacido nadie que se cruce en el camino sin yo quererlo”⁹¹⁷. También le anuncia que el curso próximo estará en su colegio (“¿Sabes quién soy yo en ese colegio? (...) no diré nada lo bastante malo de ti para que no saluden a dos primas más”). Al final, tras algunos cruces de reproches y justificaciones y algunos intentos de reconciliación, una tarde en que ambas han subido al torreón en ruinas de la casa, Natalia concentra sus sentimientos hacia su primar en un solo gesto:

“Y con un golpe seco que arrastró todas mis fuerzas empujé a Irlanda hacia el sol que se escondía. La baranda cedió, y yo caí al suelo sobre los restos de la almena que se venía abajo (...). Miré hacia abajo. La hierba continuaba en su lugar y, salpicados en ella, trocitos de la vidriera de la capilla. Me llené de sollozos hipócritas y nada estropeó la satisfacción de ver roto el hermoso cuerpo de Irlanda.

⁹¹⁵ *Ibíd.*, pág. 111.

⁹¹⁶ *Ibíd.*, pág. 114.

⁹¹⁷ *Ibíd.*, pág. 57.

Así acabó el verano (...)”⁹¹⁸.

Así acaba el verano y prácticamente la novela, con la muerte de Irlanda. Pero, antes de que esto suceda, hemos podido enterarnos de las causas de la otra muerte que condiciona el argumento de la novela: la de Sagrario, la hermana de Natalia. La novela, de hecho, se abre con las palabras “Sagrario murió en mayo, después de muchos sufrimientos”, lo cual, al igual que el título, nos pone sobre la pista de lo que va a ser importante en la trama.

Sagrario es, sin duda, una presencia destacada en *Irlanda*, tanto viva (en los saltos atrás de la narración) como muerta (ya que no deja de aparecerse a Natalia). Y desde las primeras páginas, en las que se incluyen dos fragmentos del cuaderno de Sagrario⁹¹⁹. Su figura puntea misteriosamente todo el relato. Por ejemplo, cuando Natalia se marcha a la casa de campo, su hermana pequeña se pregunta si irá Sagrario con ella, a lo que la primera responde: “Sí. Como siempre. Yo me llevo a Sagrario”⁹²⁰. Luego, cuando llega a la casa, Natalia siente “el aliento de Sagrario en los robles” y, según se va desplegando la narración, referencias como éstas van haciéndose frecuentes: “Cuando se cerró la última puerta, la calma cayó sobre la casa, y Sagrario, atraída por el vaho a química, apareció en la otra cama”; “esa noche, antes de dormir, advertí que Sagrario no había aparecido en todo el día”; “los fantasmas de los robles y los castaños agitaban sus garras intentando atrapar a Sagrario”; “entendí que [Gabriel] fuera del agrado de Sagrario”; “dejé un pequeño hueco en el que coloqué una pequeña rama de laurel para que Sagrario se colocara encima y pudiera espiarnos desde fuera de la casa”⁹²¹. Lo llamativo de estas apariciones es que, al ser la propia Natalia la narradora de la historia, no llegamos nunca a saber si son alucinaciones, apariciones fantasmales o sólo invenciones de una mente perturbada. En la misma línea está una tortuga que se aparece constantemente en sueños a la protagonista (“tuve miedo de que todo aquello fuera una argucia de la tortuga para atraparme mientras dormía”), pero de ésta pronto sabemos que es una mascota que tenía Sagrario (“no se encontraría sola en la danza de la muerte, sólo seguida lentamente por su tortuga”).

Los motivos por los cuales Sagrario y su tortuga se le aparecen a Natalia quedan resueltos hacia el final de la novela. En primer lugar, Natalia explica que la tortuga murió a causa de sus pisotones y patadas, aunque todos creyeron que alguien la había aplastado con la silla. Sagrario lloró después durante varios días, y Natalia empezó a sufrir las visitas de la tortuga: “desde aquella misma noche (...), la tortuga empezó a visitarme (...), resucitó para perseguirme sin fin,

⁹¹⁸ *Ibid.*, págs. 179-181.

⁹¹⁹ *Ibid.*, págs. 9-10 y pág. 25.

⁹²⁰ *Ibid.*, pág. 21.

⁹²¹ *Ibid.*, págs. 45, 63, 67, 103 y 105.

por las noches, como sólo los muertos, los aparecidos, harían”⁹²². Como lo hace lo propia Sagrario, como otros seres que Natalia dejó morir:

“Las urracas habían muerto (...). Yo había prometido cuidar de aquellas crías y las había dejado morir. Ahora sus espectros se unirían a los de los seres que maté, a la tortuga golpeada, a Sagrario tras hablar de la nostalgia de dejar la vida, ahogándose bajo la almohada que apreté contra su cara hasta que dejó de moverse (...). A todos mis fantasmas (...)”⁹²³.

Mucho antes, al comienzo del libro, Natalia había contado a su hermana pequeña que Sagrario había muerto sola, que la habían encontrado sola por la mañana. Al comparar estas dos confesiones, podemos pensar que o bien Sagrario miente a su hermana y se protege a sí misma, o bien que la creencia de que fue ella quien la mató pertenece, al igual que las apariciones, a una estrategia de defensa y de aceptación de la muerte. De nuevo una buscada ambigüedad, que relaciona *Irlanda* a veces con el concepto de lo fantástico de Todorov, está presente aquí.

Esta primera novela de Espido Freire se construye fundamentalmente sobre las relaciones que Natalia tiene con su prima Irlanda y con su hermana Sagrario. Pero hay otra figura que adquiere relevancia, una antepasada de ambas llamada Hibernia la bella, una mujer “arrogante, cruel y rígida (...), que recorría sus tierras como un hombre” y que “mantenía una soltería insultante en una mujer tan hermosa, y no vacilaba en castigar con la fusta a hombres y caballos”⁹²⁴. La figura legendaria de Hibernia cobra nueva importancia cuando Irlanda aclara a Natalia que “Hibernia es el nombre latino de Irlanda” y que significa “tierra de los hielos eternos”⁹²⁵. Este hecho añade más desazón al ya de por sí triste estado de ánimo de Natalia y a sus diferencias con Irlanda (“ahora era mi nombre lo único que me quedaba en una tierra que no era la mía, (...) fuera de la historia de mujeres magníficas, Hibernias e Irlandas sin escrúpulos que marcaban las espaldas de sus esclavos (...)”⁹²⁶).

La inclusión de la historia de Hibernia enlaza con la importancia de un pasado familiar legendario y de más esplendor. Se hacen referencias, con cierta asiduidad, a la historia de la casa, de la familia, cómo llegó ésta a la región y las razones por las que los lugareños la odiaban. También se recrean tiempos pasados cuando Irlanda y Natalia abren los arcones que pertenecieran a su abuela, y sacan los vestidos antiguos que se ponen para un baile y que les sirven para remedar ellas mismas esas glorias pasadas. Por otra parte, estas referencias al

⁹²² *Ibíd.*, pág. 138.

⁹²³ *Ibíd.*, pág. 173.

⁹²⁴ *Ibíd.*, pág. 122.

⁹²⁵ *Ibíd.*, pág. 149.

⁹²⁶ *Ibíd.*, pág. 167.

pasado se relacionan con otra característica muy marcada del relato: la atemporalidad y la “a-espacialidad”. A pesar de algunas referencias que permiten localizar la historia en un contexto más o menos contemporáneo (se mencionan una vez el autobús, la televisión, el coche y el ordenador), lo que sucede no está enmarcado en un tiempo histórico concreto. Además, el aislamiento de los protagonistas en la casa de verano da lugar a un suerte de suspensión temporal y espacial del relato, que podría suceder casi en cualquier país (pese a los nombres) y casi en cualquier época (pese a las referencias contemporáneas y al pasado). Por último, al lado de todas estas características destaca la continua presencia de lo mágico, lo sobrenatural, lo fantástico. De un lado, están los espíritus, fantasmas y apariciones, las leyendas relacionadas con la naturaleza, con el mundo animal y el vegetal. De otro, está una referencia, continua y soterrada, a los cuentos de hadas y a la novela gótica. Lo vemos, por ejemplo, en la descripción de la misma casa, que tiene “galerías de altas ojivas”, una capilla “con aspiraciones medievales” y un torreón de “falso gótico, lleno de perifollos”⁹²⁷. Natalia la recuerda de su niñez como “una casita de cuento donde las niñas que crecían se vestían de largo”⁹²⁸. A la propia Natalia le interesan mucho las historias de los cuentos, y hace comparaciones de la realidad que le rodea con dichos relatos (“la princesa de la torre no era Irlanda, sino yo, y tú tienes tu espada para abrirte camino”; “no había finales felices, no había bailes con príncipes misteriosos”; “los chicos les habían pedido como antiguos caballeros el favor de un baile”⁹²⁹).

Todo esto que acabamos de señalar – la tendencia a la atemporalidad, la presencia de elementos fantásticos, el subtexto de cuentos de hadas y de relatos góticos, la importancia de un pasado legendario y mejor que el presente en decadencia – aparece en *Irlanda* y aparecerá, de una u otra forma, en las novelas posteriores de Espido Freire. Pero no son, en rigor, manifestaciones de la feminidad literaria (a excepción, quizás, de ciertas referencias a los personajes femeninos de los cuentos de hadas, que estarían en la línea de la revisión). En muchos casos, como veremos, esas características atenúan precisamente lo femenino en sus novelas.

En cualquier caso, ahora no deseamos sino volver brevemente sobre lo femenino en *Irlanda*. La presencia de una narradora-focalizadora femenina y de su mirada, que se posaba preferentemente sobre las relaciones entre ella y otras mujeres, ha sido lo que nos ha empujado a considerar esta novela como una manifestación de ciertos rasgos de la feminidad literaria. En relación con ello estaría su condición de relato de iniciación y de despertar (una *bildungsroman*) que, por estar situado en el marco de una estancia más o menos prolongada y que implica un cambio de ambiente, recuerda a algunas novelas de Truman Capote y a *Primera memoria*, de Ana María Matute. En este sentido, Natalia recuerda a Matia, la protagonista de la novela de

⁹²⁷ *Ibíd.*, págs. 28 y 178.

⁹²⁸ *Ibíd.*, pág. 21.

⁹²⁹ *Ibíd.*, pág. 153, 166 y 53.

Matute, y se podría decir que ambas son, en palabras de Carmen Martín Gaité, “chicas raras”. A Natalia, a diferencia de las amigas de su prima, no le interesan las mismas cosas que a las chicas de su edad, y eso le hace caer en el aislamiento.

Así, pues, en *Irlanda* es posible hallar varios de los rasgos que hemos considerado propios de la feminidad literaria, junto a otros que, sin embargo, apuntan hacia una dirección muy distinta.

Tras este inicio en cierto modo típico – porque parece que lo que se espera de una escritora joven es que inaugure su carrera con un relato en primera persona y protagonista femenina – Espido Freire publica una segunda novela que, pese a ciertas concomitancias con la anterior, supone un notable cambio y el reflejo de una mayor ambición literaria. *Donde siempre es octubre* (1999) revela no sólo un cambio general en la composición y la organización del relato, sino también (y esto queremos destacarlo, pues es el aspecto que más nos atañe aquí) en todo lo referente a la feminidad literaria. Si con *Irlanda* veíamos que, en general, se podía hablar de una feminidad literaria bastante acusada (porque en ella aparecían de manera diáfana los atributos para ella señalados), en esta segunda novela ya no ocurre lo mismo.

Donde siempre es octubre es una novela más de ambiente o de lugar que de trama o personajes: Oilea, una “ciudad circular donde siempre es octubre”, como reza el frontispicio que precede al texto en sí, es la gran protagonista del relato, que es también circular en la medida en que no hay una trama muy definida (aunque sí un amago al final). Se trata de una novela tan estática como el mundo que retrata, que es el de una ciudad de provincias en decadencia, y ubicada en un tiempo indefinido. La fábula, casi inexistente, está construida mediante un sujeto acumulativo: argumento de argumentos, historia hecha de historias apenas esbozadas y muchas veces inconclusas (ya que la autora parece estar más preocupada por crear un clima que una trama, por sugerir más que por contar) de los muchos personajes que desfilan por las páginas, la mayoría de ellos dominados por la melancolía. Muchos personajes, cada uno con su historia que a veces lo relaciona con otro personaje aparecido anteriormente: así se construye esta novela-puzzle, esta *Donde siempre es octubre*, hasta tal punto que a veces es necesario volver atrás en la lectura para reubicar referencias, ya que algunos nombres mencionados al principio a propósito de ciertos acontecimientos y en relación con algunas personas se repiten más adelante en otro contexto. Así, se crea según va avanzando la novela una suerte de árbol genealógico de esa Oilea donde siempre es octubre y donde el tiempo parece detenido. De hecho, si no fuera por las menciones al esplendor pasado y a la decadencia actual, se diría que en Oilea el tiempo no pasa. Es ésta una sensación (la del estatismo y lo circular) que está muy bien conseguida en la novela, ya que nunca se llega a saber muy bien qué hechos han ocurrido antes y qué hechos han sucedido después, hay una buscada confusión, una coherencia entre la fábula y el sujeto, entre el tema principal (que no deja de ser el tiempo) y la historia, incluso entre el título y la trama.

Donde siempre es octubre está formada por veinticinco capítulos, y cada uno de ellos se centra en la historia de un personaje, a veces relacionado con otros que ya han aparecido o que lo harán después. A la manera, pues, de *La colmena* o de un *Manhattan Transfer* en miniatura, la novela se separa por ello de *Irlanda*, en la que había un personaje principal y narrador único, Natalia, y una trama principal aderezada con algunos recuerdos y saltos al pasado. En *Donde siempre es octubre*, sin embargo, ningún personaje destaca sobre los demás, es una novela coral en toda regla en la que, como antes decíamos, la protagonista no es sino la ciudad y su permanente estado otoñal, su eterno octubre. He aquí ya una primera diferencia, dentro de la feminidad literaria, entre la primera y la segunda novela de Espido Freire. En *Donde siempre es octubre* no hay una narradora y protagonista femenina a través de la cual conozcamos el relato, como en *Irlanda*, y ni siquiera la historia se centra principalmente en las relaciones entre personajes femeninos. En esta segunda novela de Freire, en cambio, ni los sujetos focalizadores ni los objetos focalizados son predominantemente femeninos. Antes al contrario, hay un equilibrio notable entre lo femenino y lo masculino en uno y otro ámbito.

Como acabamos de señalar, en *Donde siempre es octubre* cada capítulo se detiene en la historia de un personaje determinado, en sus sentimientos, anhelos y, sobre todo, melancolías. A veces, los capítulos o bien están narrados en primera persona por alguno de esos personajes, o bien se da entrada a su voz durante el mismo a través de diarios, cartas, relatos intercalados o monólogos interiores. Otras veces, la voz narrativa corresponde a un narrador en tercera persona, en general omnisciente pero más atento a la sugerencia que a la exposición de datos. En total, hay once capítulos narrados sólo en primera persona (1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 21), cinco sólo en tercera (3, 5, 7, 12, 15) y cuatro mixtos, que alternan, mediante diversos recursos, la primera y la tercera (17, 18, 19, 20). De entre todos los personajes que tienen voz propia a lo largo de la novela, nueve son masculinos – Vasia Luvde, en el primer capítulo; uno de los hermanos Lombo, en el cuarto; Izan y Eldar Barclay en el sexto; Vidal Ayram en el noveno; el hijo de Mirte, en el décimo; Eudes en el decimoséptimo; Villiers Domenart en el decimonoveno – y diez femeninos – Fiona Nelly en el segundo; Iverne en el octavo; Mirte y su madre en el décimo; una mujer desconocida, que puede ser identificada con Loredana, en el undécimo; Godiva en el decimotercero; Hjordis Silvencraft en el decimocuarto; una monja, que luego reconocemos como Ordalia, en el decimosexto; Loredana, con sus cartas, en el vigésimo; y Zandria Unclea Vise D'Aubert, que escribe su diario, en el vigésimo primero –. El equilibrio es, en este sentido, notable, como también lo es si hacemos un recuento de los personajes femeninos y masculinos que aparecen a lo largo de la novela. De los primeros, contamos en total los siguientes: Guillemette, Muriel, Fiona Nelly, Erin Prize, Aikin Oelorrin, Carenta, Iliria, Amapola, Eleanor Primer, Sorella Swam, Moira Cannon, Lavinia Lothlorien, Ragnelle Vise, Iverne, Mirte y su madre, Emer, Loredana Esse, Godiva, Frieda Avarsa, Hjordis Silvencraft, Ludemil Silvencraft, Brunant, Ydgrand Aly, Copelia Swam, Ordalia, Monrola, Copelia Lator,

Zandria Unclea Vise D'Aubert, Sobna, Eider Sauso, Magda Casthebut. De los segundos, el número es igualmente alto: Vasia Luvde, Delian Ayram, Kelsey Akleigh, Mesore Lombo y sus dos hijos, Izan, Aigle, Eldar Barclay, Nodri Suaso, Vidal Ayram, Belial Ayram, el abuelo Ayram, el hijo de Mirte, Villiers Domenart, Otto Fade, Ronde Mismane, Lorde, Josben, el hermano de Brunant, Eudes, Sorel Swam, Worsen Lindroth, Sorgenfri Cerno, Tausthorn Preset y Farmuthi. El equilibrio es, de nuevo, evidente.

No obstante, no queremos hacer de la presencia de la feminidad literaria una cuestión de números o de competiciones. Aunque tampoco queremos caer en lo contrario, es decir, en impresiones generales que no poseen exactitud alguna. Incluir sendas listas de los personajes femeninos y masculinos de *Donde siempre es octubre* se explica por una pretensión de dar la mayor cantidad de datos posibles acerca de esta novela y de la feminidad literaria que en ella pueda hallarse. Ya que estamos ante una narración cuya estructura descansa esencialmente sobre la acumulación de los personajes y sus historias, creíamos necesario dar cuenta al menos de la gran cantidad de ellos que aparecen a lo largo de la trama y, en función de nuestra concepción de la feminidad literaria, ver la proporción que se da entre los masculinos y los femeninos. Obviamente, la sola confrontación de listas no es suficiente para determinar el carácter femenino o no de una novela. No es tan importante atender al número de personajes como a su importancia y su peso dentro de la trama. Al fin y al cabo, que haya muchos personajes femeninos o masculinos no equivale a que sean importantes; puede haber muchos y ser, en cambio, sólo episódicos. Pero, para llegar a saber su peso, enumerar a los distintos personajes es un primer paso cuando menos útil y, a la postre, necesario.

Comparando el número de narradores y personajes femeninos y masculinos de *Donde siempre es octubre* se puede ya intuir que ésta será una novela menos femenina que *Irlanda*, y que probablemente el calificativo de *andrógina* encaje mejor con aquélla. Si analizamos con un poco más de detalle los personajes y sus relaciones, estas primeras impresiones se vuelven más sólidas.

Casi todos los personajes que vamos encontrando al leer *Donde siempre es octubre* están relacionados, y de ello nos enteramos según avanzamos en la lectura. Matrimonios y compromisos matrimoniales, amistades, enamoramientos, lazos de parentesco, coincidencias por trabajo o estudios, asesinatos, amores desde la distancia y no correspondidos, abandonos, adulterio, suicidios, envidias familiares y sociales, encerramientos y ostracismos. En la novela hay de todo ello, y son esas relaciones las que ponen en contacto a los diferentes personajes. Por ejemplo, la maestra Eleanor Prime está enamorada del rico Worsen Castile, quien a su vez va a casarse con Copelia Swam después de haber estado prometido con su hermana Sorella Swan, quien está prometida con Aigle Barclay, hijo de Eldar Barclay. Copelia es amiga de Ydgrand Aly, que es sobrina de Guillemette, esposa de Vasia Luvde que lo abandona por Delian Ayram. Éste, por su parte, es primo de Lavinia Lothlorien, compañera de colegio de Zandria Unclea

Vise. La sobrina de ésta, Ragenelle Vise, pide ayuda a Lavinia para huir con su novio, Nodri Suaso, y éste es hermano de la prostituta Eider Suaso, enamorada en secreto de Delian Ayram. Y Eider, en fin, es quien pide a su hermano que mate a Guillemette, la amada de Delian, y así lo hace al final de la novela, en lo que es el único amago de una trama, de cierto avance dentro de la estructura y el tiempo circulares de la novela y de Oilea. Esta breve descripción de las relaciones que unen a los personajes nos sirve para mostrar que, en *Donde siempre es octubre*, no hay jerarquías ni en cuanto a los personajes ni en cuanto a la focalización. Todos los personajes aparecen aquí en el mismo plano (que no es ni principal ni secundario), y no hay ninguno que destaque sobre los demás. Si acaso, sólo Nodri, su hermana, Delian y Guillemette, porque son los que provocan un cambio al final y los que dan a la novela un avance al final y evitan que ésta quede reducida a un retablo de la ciudad. Aunque también es cierto que, después del tipo de narración circular mantenida a lo largo de toda la novela, esta coda rompe un poco el tono.

No hay, pues, en la novela un mayor peso de los personajes femeninos ni de las relaciones entre ellos, sino más bien un equilibrio, ya que parece que la intención de Espido Freire en esta novela es que nos asomemos al microcosmos de Oilea, con todo tipo de lazos y todo tipo de personajes. Por otro lado, tampoco desde el punto de vista de la focalización se observa una presencia mayor de lo femenino. Ya hemos dicho que el número de narradores femeninos y masculinos es similar, pero, si repasamos los capítulos en los que hay dos narradores y aquellos otros en los que, a pesar de estar narrados sólo en tercera persona, la focalización corresponde a un personaje, la igualdad vuelve a saltar a la vista.

En *Donde siempre es octubre* hay varios capítulos de narrador mixto. En el decimoséptimo, se alterna la narración en tercera persona del amor que siente Eudes por Monrola con los pensamientos, en cursiva, del primero. En el capítulo siguiente, la combinación de voces, focalización y narradores se hace más compleja, pues en él hallamos un narrador en tercera persona cuya focalización a veces corresponde a Sorel Swam (“Había momentos en los que su mujer le cansaba más de lo habitual. Si hubiera hecho caso a su hermana.... Pero bien, ya era tiempo. Se encontraba con dos hijas y una esposa cariñosa, agobiante y atolondrada (...). Se sentía orgulloso de sí mismo (...)”⁹³⁰) y a veces a su esposa Copelia (“Copelia Letor creía que era indispensable, para su marido y para el resto del mundo (...). Y mientras pensaba todo esto hablaba a una velocidad vertiginosa con Hjordis Silvencraft”⁹³¹); a ello se unen pasajes en primera persona en los que Worsen Castile reflexiona sobre su amor por Sorella y su próximo matrimonio con Copelia Swam (“A lo mejor quise a Sorella, no lo sé (...). Me devoraron los celos cuando supe de otros hombres (...)”⁹³²). En el decimonoveno, se alterna de nuevo la

⁹³⁰ FREIRE, Espido, *Donde siempre es octubre*, Barcelona, Seix-Barral, 1999, págs. 153-154.

⁹³¹ *Ibíd.*, pág. 154.

⁹³² *Ibíd.*, págs. 156-157.

narración en tercera persona con el monólogo interior en cursiva de Villiers Doménart⁹³³, dueño del casino. En el siguiente, de nuevo hay una alternancia, esta vez entre el narrador en tercera persona y las cartas de Loredana Esse, que Sorgenfri Cerno y Tausthorn Preset han llevado al juez de paz para respaldar la necesidad de ingresar a la mujer por demencia.

Asimismo, también en los capítulos narrados sólo en tercera persona se observan variaciones en cuanto al personaje focalizador y a lo focalizado. En el tercero, muy breve, sólo se nos habla de una mujer que vive sola en un cuarto y que escandaliza al vecindario por “los labios de un rojo demasiado intenso para ser decente” y porque “cada vez la encontraban con un hombre distinto”⁹³⁴. En el quinto, la focalización alterna entre la mirada del narrador externo y la de Eleanor Prime; y, en el duodécimo, corresponde al médico Ronde Mismane, que es quien trata a Loredana, por lo que la mayor parte del tiempo su mirada se detiene sobre ésta. Pero, en este sentido, el capítulo más interesante es sin lugar a dudas el vigésimo tercero, que es una suerte de capítulo-síntesis, en el que, usando como hilo conductor el periódico local de Oilea, que es leído por varios personajes, se hace un repaso de algunos de ellos y de sus impresiones sobre los demás, sobre la ciudad y sobre los acontecimientos que aparecen en el periódico. En suma, *Donde siempre es octubre* es una novela diferente en muchos aspectos de *Irlanda*, y, desde luego, con un grado de feminidad literaria menor.

Con *Melocotones helados* estamos de nuevo ante una historia coral, pero en este caso se ciñe a una familia en concreto y a las personas directamente relacionadas con ella a lo largo de tres generaciones. Diversos planos temporales, y saltos continuos de uno a otro acaban construyendo la crónica de ese núcleo familiar, que sobre todo se erige en torno a tres de sus miembros que comparten el mismo nombre y (casi) idéntico destino: Elsa grande, Elsa pequeña y la niña Elsa.

La novela se abre, después de dos prólogos líricos y reflexivos que nos introducen en los temas principales, la muerte y el olvido, con la historia de Elsa grande, que debe huir de Desrein a causa de unas llamadas amenazadoras y unas cartas en blanco que comienza a recibir con regularidad. Se refugia en una ciudad cercana y más pequeña, Duino, en una casa donde vive su abuelo paterno, Esteban, en compañía de la Tata. Esta huida de Elsa grande pone en marcha las otras dos historias de la novela, que guardan relación tangencial con la suya: la de Elsa pequeña, su prima; y la de la niña Elsa, una hermana de su padre desaparecida, siendo aún una niña, cuarenta y cinco años antes, y que nunca fue hallada. Al margen de estas dos historias, dentro de la de Elsa grande caben otras, como la de su amiga Blanca, bulímica y herida por su amor con un actor extranjero fallecido, o su convencional relación con su novio Rodrigo, con el que tiene planes de boda. Todo esto al margen de las referencias a su oficio, la pintura, y sus habilidades y dudas sobre esa dedicación.

⁹³³ *Ibíd.*, págs. 168-171.

⁹³⁴ *Ibíd.*, pág. 31.

Elsa pequeña es, en cierto modo, la responsable de que su prima haya tenido que esconderse. En un extenso pasaje del primer capítulo⁹³⁵, el narrador en tercera persona (que es el único de la novela) cuenta el nacimiento de la Orden del Grial en Desrein. Para ello hace una breve crónica de la historia de la ciudad, de cómo pasó del esplendor económico a una época en la que “la preocupación mayor de Desrein fue la falta de empleo”⁹³⁶, de cómo “poco a poco todos fueron cayendo en la miseria”, llegaron el alcohol, las drogas, la inseguridad ciudadana y, en fin, las sectas⁹³⁷. Entre todas ellas se destaca una, la Orden del Grial, un pequeño grupo que luego fue creciendo, que defendía “unas creencias místicas y una vida de guerreros (...), junto a la ayuda a los drogadictos, la defensa de una vida sana y estoica” pero que, a la vez, no dudaba en “rastrear a la persona que los traicionara con el empeño de perros de caza” y en “atentar contra los bienes de los que consideraban enemigos”, quemar sus casas, dar palizas o matar⁹³⁸. Sin suficientes pruebas para ser condenados, y creciendo a fuerza de reclutar a personas desorientadas, los Grialistas van creciendo y cobrando más poder. Elsa pequeña es una de sus víctimas, como se narra en otro extenso pasaje de la novela⁹³⁹, durante el cual se nos muestra cómo entró en la secta, cómo salió de ella y cómo intenta recuperarse y emprender un periplo legal contra sus miembros. Es ahí donde empieza la novela, con Elsa pequeña escondida en Lorde y con la confusión de los Grialistas, que creen que Elsa grande es su prima y le envían por eso amenazas. Sin embargo, Elsa pequeña no se salvará de la muerte a manos de los Grialistas⁹⁴⁰, que la habían encontrado y la vigilaban en Lorde.

Elsa pequeña no es, por otro lado, la única Elsa desaparecida de la familia. La niña Elsa, que era hija de Antonia y Esteban, y hermana de Miguel (el padre de Elsa grande) y Carlos (el padre de Elsa pequeña), desapareció en Virto, el pueblo donde todos ellos vivían, cuarenta y cinco años antes de la huida de Elsa grande desde Desrein a Duino. Sin embargo, dentro de estas dos primeras generaciones de la familia, el gran protagonismo corresponde al abuelo Esteban, ya que, mediante varios saltos atrás más o menos extensos que puntean el relato⁹⁴¹, la novela retrocede a su pasado, a su relación con Silvia Kodama y su madre Rosa, a su paso por la guerra, a su matrimonio con Antonia y su traslado a Virto para regentar una confitería, a su amor nunca olvidado por Silvia.

Así, la novela gravita sobre las historias de estas tres Elsas, se ramifica alcanzando tres generaciones para, de esta forma, retratar a la familia. No llega a haber un personaje principal, ya que el protagonismo se reparte entre el abuelo y las Elsas (con algunos momentos de atención a secundarios como Miguel y Carlos, Rodrigo y Blanca), pero tampoco existe la

⁹³⁵ FREIRE, Espido, *Melocotones helados*, Barcelona, Booket, 2001(edición original: 1999), págs. 33-41.

⁹³⁶ *Ibid.*, pág. 33.

⁹³⁷ *Ibid.*, págs. 35-37.

⁹³⁸ *Ibid.*, pág. 37.

⁹³⁹ *Ibid.*, págs. 163-195.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 308-317.

⁹⁴¹ *Ibid.*, págs. 58-89, págs. 286-295.

excesiva fragmentación y el excesivo número de personajes que había en *Donde siempre es octubre*. Hay, durante la mayor parte de la novela, un misterio que resolver, la desaparición de la niña Elsa, para cuya resolución se dejan pistas y del que finalmente se sabe la verdad⁹⁴². Y hay un tiempo de espera, el de Elsa grande y el de Elsa pequeña, con diferente final para ambas. Y está, en fin, el pasado, sobre todo el del abuelo, que es el personaje más memorable y complejo a este respecto, y el responsable de buena parte de los cambios que se operan en la trama. Mientras que Elsa grande se deja llevar por cierta inercia y cierta pasividad, y mientras que las otras dos Elsas son víctimas, cada una a su modo, de una muerte y un olvido, el abuelo Esteban es, de todos los personajes, el que toma las más importantes decisiones, el más emprendedor. De hecho, sus relaciones, tanto con su esposa y su familia como con Silvia Kodama, tienen un lugar preferente en la novela, y a su lado otras resultan un poco desvaídas. Sólo las de Blanca con Elsa y con el actor tienen igual peso, pues nos introducen en el sufrimiento y las causas de la enfermedad de un personaje que nos ha sido presentado como un dechado de optimismo y alegría. No es extraño por ello que también se le dedique un extenso salto atrás⁹⁴³. Al lado de estas dos, la pesadilla de Elsa pequeña en la secta, durante la cual se convierte en una presa sexual de los dirigentes, y la vida y la muerte de la niña Elisa están quizás no tan bien desarrolladas, pero son importantes porque tienen un gran peso en la trama.

Melocotones helados se halla, por tanto, en un lugar intermedio entre *Irlanda* y *Donde siempre es octubre*. De la segunda conserva el carácter coral, el deseo de retratar un grupo de personajes y las relaciones entre ellos, y el uso de una toponimia imaginaria (Desrein, de hecho, era citada en *Donde siempre es octubre*) para dibujar un mundo también en decadencia, que conoció tiempos mejores. Pero se acerca a *Irlanda* por el peso de la familia y de los secretos familiares y, sobre todo, por una mayor preocupación y un mayor seguimiento de los personajes. Es cierto que *Melocotones helados* es una obra más ambiciosa que *Irlanda*, en muchos sentidos, pero tiene en común el deseo de indagar en las motivaciones y las profundidades de los personajes, además de en sus lazos, cosa que separa a ambas novelas de *Donde siempre es octubre*, en la que Freire parecía mostrar más interés por las relaciones entre los personajes de Oilea y en mostrar cómo en éstas la mentira y la frustración dominaban. No había, en la segunda novela de la autora, un verdadero interés por trazar una psicología, y sí un deseo de recomponer las reglas no escritas y tácitas que rigen una sociedad. En esta segunda novela, los personajes se definían en función de una sola situación, y no conocíamos apenas su evolución, a no ser por los comentarios de otros personajes. Y no la conocíamos porque sospechamos que no era eso lo que la autora deseaba poner en un primer plano. En *Irlanda* y *Melocotones helados* esto es distinto: en la primera porque se trata de un relato muy unívoco, centrado en un personaje y su visión del mundo, en una trama sin muchas ramificaciones; en la

⁹⁴² *Ibíd.*, págs. 283 y 206.

⁹⁴³ *Ibíd.*, págs. 196-200 y 208-233.

segunda, porque, aun siendo coral como *Donde siempre es octubre*, la autora parece más interesada en los personajes por sí mismos y no tanto en las reglas que rigen sus vínculos. Porque, de hecho, si se lee bien la novela, el lector puede darse cuenta de que los personajes principales, los miembros de la familia, no tienen grandes lazos entre ellos: la historia más importante del abuelo no es la de su familia, ni siquiera la de su hija perdida, sino la de su amor por Silvia Kodama; y las dos primas apenas tienen trato, y sus respectivas historias en la novela no las ponen en relación.

Si la tercera y más leída novela de Espido Freire viene a ser, en cierto modo, una superación de los dos extremos que eran, a efectos novelísticos, sus dos primeras obras, en el campo de la feminidad literaria se puede decir que se halla más próxima a *Donde siempre es octubre* que a *Irlanda*, como esperamos haya quedado parcialmente de manifiesto cuando hemos hablado de los personajes y sus relaciones. La focalización preferentemente femenina y sobre lo femenino que observábamos en *Irlanda* no reaparece aquí, y sí lo hace, en cambio, un equilibrio entre lo femenino y lo masculino. Ya hemos dicho que *Melocotones helados* está narrada por un narrador en tercera persona que podríamos calificar de omnisciente, puesto que va y viene con total libertad y sin cortapisas entre los pensamientos y los sentimientos de los personajes, se permite ir dejando pistas sobre el desenlace y hace digresiones, como la que abre la novela, en la que queda claro que sabe todo acerca de la historia que va a contar:

“Existen muchos modos de matar a una persona y escapar sin culpa (...). Existe también una forma antigua y sencilla: la expulsión de la persona de la comunidad, el olvido de su nombre (...). Llega la muerte. Es fácil (...). Se olvida todos los días. Olvidaron a Elsa. Juraron que jamás permitirían que eso ocurriera, que, pasara lo que pasara, Elsa seguiría entre ellos (...). Elsa sobreviviría (...). Se equivocaban. No fue culpa de nadie. Simplemente, pasó el tiempo de Elsa y nuevas cosas los tomaron por sorpresa, cosas que tomaron su lugar (...)”⁹⁴⁴.

Este narrador (que incluso aquí, al principio de la novela, juega con la ambigüedad, pues podría referirse a dos de las Elsas del relato) elige en ocasiones adaptarse a la mirada de un personaje y ofrecernos la historia adoptando su punto de vista, como pasaba en algunos capítulos de *Donde siempre es octubre*. Los ropajes con que se disfraza el narrador (sin dejar de ser nunca un narrador en tercera persona) son múltiples, y van más allá de los personajes principales. La focalización a través del abuelo, de las Elsas y de Blanca es previsible, claro está. Pero, además de en estos personajes, el narrador delega en el punto de vista de Rodrigo, el

⁹⁴⁴ *Ibíd.*, págs. 9-10.

novio de Blanca, de John, el profesor extranjero del que Blanca se enamora durante un curso de verano, de Carlos y de Miguel, de César, el ayudante de la confitería que tendrá un papel importante en la trama, de la Tata y de Antonia. En todos ellos recae el punto de vista de la historia alguna vez, aunque sea de manera esporádica, sin la continuidad con que lo hace en Esteban, las tres Elsas y Blanca. Por lo tanto, no podemos decir que estemos ante una obra totalmente femenina, y sí equilibrada e intermedia. Andrógina, si por ello entendemos la conjunción de rasgos literarios. Atendiendo a este criterio, *Melocotones helados* está más cerca de *Donde siempre es octubre* que de *Irlanda*. Y, atendiendo a este mismo criterio, la última novela de Espido Freire hasta la fecha, *Diabulus in musica*, aparecida en 2001, es un caso curioso, en tanto en cuanto da una impresión primera que no llega a confirmarse del todo tras la lectura. Y también porque, junto a algunas novedades, aparecen en ella rasgos que nos retrotraen a *Irlanda* y otros que ya pueden ser considerados como marcas de la casa, a juzgar por cómo se repiten no sólo en sus novelas, sus poemas y el ensayo *Primer amor*.

Sólo con leer la frase inaugural de *Diabulus in musica* – “Cuando Balder vino a pedirme cuentas yo aún aguardaba desvelada entre los brazos de Christopher”⁹⁴⁵ – ya acude a la mente el recuerdo de la primera novela de Freire: nos encontramos con una narradora en primera persona. Podemos, ante ello, sospechar que lo será durante toda la novela, y que además será su protagonista, como en *Irlanda*; o podemos sospechar igualmente que va a suceder como en *Donde siempre es octubre*, es decir, que esta voz sólo será la primera de otras muchas que se irán sucediendo capítulo tras capítulo. Pronto vemos que la voz que hemos escuchado desde el principio será la única de la novela, lo cual nos aleja de las dos novelas anteriores y nos acerca a la *opera prima* de la autora. En las páginas siguientes, la narradora nos hace una confesión que será clave en la novela:

“Respecto a mí, estoy muerta (...). Mi vida se agotó hace tiempo y ahora debo conformarme con esta rutina y esta existencia. Un fantasma en un colegio. Balder no hizo sino podar un esqueje muerto (...)”⁹⁴⁶.

Un fantasma va a contar la historia, pues, una “historia que ha sido contada de muchas maneras, en muchas ocasiones, pero nunca con dos fantasmas”, que son “los que la originan”:

“Para mí esta historia, como casi todas, comienza en mi adolescencia. Como casi todas (...); pero no es mi versión la interesante, no muestra sino confusión, manoteos de ciego, acordes inconclusos; piezas rotas. Comenzaré

⁹⁴⁵ FREIRE, Espido, *Diabulus in musica*, Barcelona, Círculo de lectores, 2001, pág. 13.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, págs. 14-15.

por tanto esta historia cuando Chris la conoció, porque él es, de todos ellos, el fragmento esencial, el que vincula, el que cree tener la razón (...)”⁹⁴⁷.

Estas declaraciones, que anteceden a la trama de la novela en sí, nos hacen pensar en que va a ser esta narradora la que cuente toda la historia, y de hecho resultará ser así, lo que nos remite sin duda a *Irlanda*. Pero también nos pone sobre la pista de otro rasgo de la novela que será importante: el peso de un personaje como Chris, que es quien, a juzgar por las palabras de la narradora, desata el relato que pretende desarrollar.

Asimismo, el comienzo de la novela sugiere también un cambio que la lectura confirmará. En la segunda de las frases, la narradora dice que Balder apareció “en mitad de la noche, en la casa de Belgravia”, y, algunas páginas más adelante, al empezar a localizar la narración, afirma que “el invierno londinense era cruel”⁹⁴⁸. Esto es una novedad, porque, por primera vez en la novelística de Espido Freire, nos topamos con una localización real, y no con la geografía imaginaria y los topónimos inventados en que se enmarcaban las dos novelas anteriores (o con la ausencia de referencias espaciales de *Irlanda*). Es éste un cambio que, de nuevo, la lectura de la novela confirmará. En efecto, *Diabulus in musica* se desarrolla entre Londres y Bilbao (ambas ciudades serán el escenario de las dos historias de amor que marcarán la existencia de la protagonista, en la juventud y la adolescencia, respectivamente), y hay breves estancias de los personajes en otros lugares reales como Brighton, Vancouver, Toronto, Nuevo México, Turquía, París o Escandinavia. Paralelamente, la indefinición temporal que comentamos a propósito de *Irlanda*, que se intensificaba en *Donde siempre es octubre* y se mantenía en *Melocotones helados*, aquí desaparece. Una muestra clara de ello es la mención a “aquello que debimos haber visto juntos, el museo de titanio, como una nave espacial, los colores rescatados en los viejos edificios de la ciudad”⁹⁴⁹, que nos remite al museo Guggenheim y a un Bilbao remozado, y nos permite localizar la trama de la novela en años recientes.

Como decimos, *Diabulus in musica* recuerda por un lado a *Irlanda*, por la manera en que está narrada, y por otro lado se separa de las otras dos novelas de Freire por la precisión espacio-temporal. No obstante, debemos detenernos sobre todo en la manera en que aparece en la novela la feminidad literaria, y para ello hemos de acudir a la focalización, por supuesto.

Resulta fácil deducir, después de los datos sobre la novela hasta aquí dados, que *Diabulus in musica* tiene más en común con la primera de las novelas de Freire que con las dos siguientes, y ello porque también en esta última hay una narradora-protagonista que nos va a contar su propia historia (desde el principio sabemos que así será, pues la temprana confesión de su condición de muerta nos hace intuir que estamos ante un relato circular en el que se explicará

⁹⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 18.

⁹⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 20.

⁹⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 112.

cómo se llegó a esa condición). Además, como descubrimos al avanzar en la lectura, existen dos planos temporales, espaciales y argumentales que se combinan (Bilbao, adolescencia y Mikel; Londres, juventud y Christopher), y por la presencia de lo sobrenatural, de la vida después de la muerte. También en *Irlanda* había dos planos temporales y espaciales, dominados por Sagrario, la hermana muerta, y por Irlanda, la prima que morirá al final del verano y del relato, una narradora-protagonista y una presencia importante de lo sobrenatural. Sin embargo, aquí mismo empiezan a desvelarse las diferencias entre las dos novelas, diferencias que nos atañen directamente en cuanto afectan a la feminidad literaria.

Si en *Irlanda* tanto el sujeto focalizador (que era Natalia, el personaje principal) como lo focalizado (que era la relación de Natalia con Irlanda y con Sagrario) era preferentemente femenino, en *Diabulus in musica* no sucede lo mismo. El sujeto focalizador sí es femenino (un innominado fantasma), pero no así lo focalizado, ya que en este caso corresponde a la relación de la narradora con dos hombres, en dos épocas de su pasado: durante su adolescencia en Bilbao, con el estudiante de música Mikel Goinuri, quien acaba suicidándose; y, durante su juventud, en Londres, con el actor cuarentón Christopher Ramdon, que alcanzó la fama interpretando al dios Balder en la película *Ragnarok*. Esta segunda historia de amor acaba también con un suicido, esta vez el de la narradora. Pero eso sólo lo sabremos al final de la novela.

Así, vemos aquí un rasgo que nos impide, según los parámetros que aquí manejamos, considerar a *Diabulus in musica* como una novela predominantemente femenina, o, al menos, tan femenina como lo eran *Irlanda* o las novelas de Lucía Etxebarria. Aunque externamente esta cuarta novela de Espido Freire parece más próxima a su primera obra, en realidad, y atendiendo a la feminidad literaria, está también muy cerca de las otras dos, en la medida en que hay en ella un equilibrio entre lo que se considera típicamente femenino y lo que no. La focalización y la narración corresponden al personaje femenino principal, el fantasma sin nombre, pero su mirada se posa de preferencia sobre dos personajes masculinos, Mikel y Christopher, y lo cierto es que el relato apenas sería nada sin estos dos personajes, al igual que la propia vida de la protagonista y narradora. Ella tiene la voz y la mirada, pero, paradójicamente, se centra tanto en sus sentimientos como en el intento de descifrar el interior de estos dos hombres, los misterios y los secretos que parecen existir siempre en ellos. La protagonista, por ejemplo, intenta, algún tiempo después del suicidio de Mikel, saber más sobre sus motivaciones yendo a ver a sus hermanas, a su profesora de violonchelo y a su psicóloga⁹⁵⁰. Así se entera de sus problemas con las drogas, su relación incestuosa con su hermana Silvia, las mentiras sobre sus estudios, la adicción a la cocaína y las pastillas, su imposibilidad de escapar “si no era muriendo”, según

⁹⁵⁰ *Ibíd.*, págs. 140-150.

dice la psicóloga⁹⁵¹. También Christopher, que parece guardar más secretos de lo que ella suponía, es objeto de sus indagaciones. Casi al final de la novela, ve dos escenas de dos de sus películas, *Ragnarok* y *Difícil*⁹⁵² y, en varias ocasiones, se pregunta por qué Christopher la ama a ella, e intenta responder a esa pregunta, en vano (“Nunca supe por qué me amaba él. Quizás por qué era joven, y deseaba sorber mis años antes de que desapareciera (...). Puede que necesitara otro espejo, como yo todas las tardes, y que en mí se reflejara como yo lo veía, como él quiso ser: joven y fuerte (...).”; “Desde que yo le conocía Chris había evitado cuidadosamente cualquier tema que pudiera causarme dolor (...). Huía de la realidad, de los nombres y las fechas, de todo lo que no fuera la burbuja en la que caminábamos, siempre al borde del abismo”⁹⁵³). La narradora también cede la palabra a Christopher en una ocasión, cuando éste le cuenta, durante un diálogo en el coche, su infancia en Estambul⁹⁵⁴. Por otro lado, la protagonista también mira a su propio pasado, y no sólo para relatar su amor con Mikel; también se refiere a las relaciones que mantenía en España cuando conoció a Christopher (“Por entonces yo mantenía un noviazgo de corte tradicional con un chico de mi edad (...) y le era sistemáticamente infiel con otro, mucho más sumiso y entregado, que vivía en Barcelona (...)”⁹⁵⁵) o repasa su breve carrera musical como cantante de música antigua y sus estudios en el conservatorio de Bilbao⁹⁵⁶. Estos estudios musicales llevan a dos claves de la novela. En primer lugar, al título, que funciona como subtexto culturalista y cuya relación con la trama novelesca, además de su significado, se explica en dos pasajes de la obra. Y, en segundo lugar, a la relación de la protagonista con Mikel, al que conoce en la clase de armonía en que ambos coinciden. El gran problema de la novela, a nuestro juicio, surge de esta tendencia a centrarse más en los hechos y en la acumulación de acontecimientos que en los sentimientos o en la psicología de los personajes. Esto, en principio, no tiene nada de malo si los acontecimientos elegidos son lo suficientemente significativos y reveladores del interior de los personajes. Pero no ocurre así en *Diabulus in musica*, y esto, en una novela que descansa sobre todo sobre los sentimientos, acaba por ser un lastre. De nada nos sirve saber que Chris vivió en Estambul o qué películas ha hecho si no sabemos más sobre él; o que Mikel era adicto a las drogas o que mentía sobre sus estudios a sus padres, que mantenía una relación incestuosa con su hermana. En principio, esto tampoco es un defecto, pues puede que la intención sea que estas dos figuras masculinas permanezcan en una penumbra misteriosa, ya que parece que la protagonista no llega a conocer nunca del todo a estos dos hombres. Es verdad que el esquematismo de los personajes masculinos era uno de los rasgos más repetidos a la hora de caracterizar la literatura femenina, y, por tanto, una

⁹⁵¹ *Ibíd.*, pág. 149.

⁹⁵² *Ibíd.*, págs. 201-203.

⁹⁵³ *Ibíd.*, págs. 62-63, 170-171.

⁹⁵⁴ *Ibíd.*, págs. 80-84.

⁹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 59.

⁹⁵⁶ *Ibíd.*, págs. 68-79, 89-90, 92-94.

característica de la feminidad literaria. Pero en *Diabulus in musica* el esquematismo alcanza también a la protagonista, y esto es raro siendo ella quien tiene la voz de la novela.

Afirmar, pues, que las novelas de Espido Freire son femeninas (de acuerdo cómo entendemos ese calificativo en este trabajo) no sería exacto, pero tampoco lo sería decir que no lo son en absoluto. Sin duda su debut en las letras lo es, y más que ninguna de sus otras tres novelas, por la presencia dominante de lo femenino en varios planos. Mas, tal y como se ha dicho más atrás, este primer libro no ha tenido una continuación del mismo signo. A pesar de algunas similitudes entre las más ambiciosas *Donde siempre es octubre* y *Melocotones helados* e *Irlanda* ya señaladas, si tomamos como base para su comparación la manifestación de la feminidad literaria, aquéllos y éste se revelan como muy diferentes. Del dominio de lo femenino en *Irlanda* – por su focalización y por lo focalizado – pasamos, en las otras dos, a una mayor variedad, a un equilibrio entre personajes y puntos de vista masculinos y femeninos. Finalmente, *Diabulus in musica* se presenta como un caso curioso, ya que, pese a que en un primer acercamiento recordaba más a *Irlanda* y parecía ser también muy femenina (por la narración en primera persona de la protagonista), la lectura completa demostraba que no era así, ya que la mirada de la protagonista y narradora se detenía tanto en ella como en los otros dos protagonistas de la novela. De nuevo, una narración en la que lo visto como típicamente femenino se manifestaba en equilibrio con otros rasgos.

Todo lo dicho hasta ahora nos permite concluir que, al menos en lo que respecta a sus novelas, la obra de Espido Freire no presenta una especial preponderancia de la feminidad literaria (como sí sucedía con la de Lucía Etxebarria), aunque no deje de haber en ella rasgos de la misma y novelas que son más femeninas que otras.

Es por este motivo por lo que decíamos, al principio de estas páginas dedicadas a Espido Freire, que su obra podía ser tildada de andrógina en el sentido en que entendía este calificativo Gil Calvo, es decir, porque no pretende imitar modelos masculinos, sino neutralizar las diferencias entre lo considerado masculino y femenino, a fin de crear una imagen tan válida para unos como para otros. La novelística de Freire encarna con bastante perfección esta idea.

Al margen de las características enumeradas y descritas, las novelas de Espido Freire presentan otro rasgo al que sólo nos hemos referido tangencialmente y a propósito de *Irlanda*: el uso de ciertas alusiones culturalistas como subtexto que ayuda a construir (o que, al menos, insiste sobre) el sentido final de la narración. En su primera novela, ese subtexto se remitía sobre todo a los cuentos de hadas, la literatura gótica y a las novelas caballerescas, y no será ésta una muestra única o aislada en la obra de esta autora. Además, dichas referencias de *Irlanda* enlazaban asimismo con la presencia de lo sobrenatural y de un clima un tanto mágico y atemporal, cosa que también hallamos en novelas posteriores. En *Donde siempre es octubre*, al margen del ya comentado tiempo otoñal, indefinido y circular que revela desde el título, destaca

la historia que Eldar Barclay narra en el capítulo sexto⁹⁵⁷ sobre su estancia en la mansión de Feigenbaum y su amor allí con Moira Cannon, de quien se insinúa que puede ser un hada y que desaparece de forma misteriosa. En *Melocotones helados* hay incluso un sustrato culturalista aún más claro, que nos lleva a un mundo de leyendas y de literaturas medievales: la Orden del Grial. Además, los miembros de dicha secta se visten como caballeros medievales, van a caballo por el monte y organizan cacerías. Por otro lado, tampoco son infrecuentes en esta novela las referencias a los cuentos. “En los cuentos siempre había tres príncipes, tres princesas. Tres prendas, tres peligros, tres castigos. Tres enigmas tres historias”⁹⁵⁸, dice el narrador, lo que nos remite a la historia de las tres Elsas y nos da nuevas claves de lectura; Antonia, la mujer de Esteban, espera a que aparezca un caballero y la pida en matrimonio, y al final “quien apareció no fue un duque, ni un poeta, pero al menos había sido soldado”; Esteban es descrito como “el caballero de la armadura reluciente que se embarcaba en discusiones interminables con los monjes de la abadía”; la niña Elsa lee que “las grandes princesas de sangre real de los tiempos legendarios recibían como regalo una cadenita de oro que usaban cuando empezaban a caminar” y se empeña en imitarlas, con funestas consecuencias⁹⁵⁹. Sin embargo, donde mayor peso tienen las referencias culturalistas es en *Diabulus in musica*. No sólo por el título, que alude a un principio de la música antigua según el cual en la escala musical hay una irregularidad que se atribuyó al diablo, o por un montaje teatral de *El caballero de Olmedo*, sino por la función que tiene en la trama la película *Ragnarok*, en la que Christopher Ramdon interpretaba el papel de Balder, el dios nórdico del verano. Esta referencia es importante por dos razones. En principio, por causas estrictamente novelescas, puesto que Balder es el sobrenombre que Mikel toma para sí mismo tras ver dicha película y la manera en que se hace llamar a partir de entonces, de modo que las dos historias de amor de la protagonista, con dos hombres que son Balder, viene a ser en fin una sola o, mejor dicho, la segunda es el reflejo de la primera, y de hecho esta repetición especular (igual y distinta al tiempo) se confirma con el suicidio que da fin a ambas. En la primera es el propio Balder el que lo hace, en la segunda, la narradora. Por eso son iguales y distintas a la vez. Pero, al margen de esta función de la película y del personaje de Balder en la trama, esta referencia culturalista muestra de nuevo la preferencia de Espido Freire por una tradición literaria en particular, más propia del norte de Europa que de nuestro país. Un vasto dominio, con un tronco común, que abarca las leyendas célticas, la épica nórdica, los cuentos de hadas y tradicionales y la literatura caballeresca medieval. Una preferencia que se manifiesta también en su ensayo *Primer amor* y en el poemario *Aland, la Blanca*.

La presencia en la obra de Espido Freire de estas referencias culturalistas nos hace pensar en esa idea, tan repetida por la crítica feminista, de la revisión y la subversión de la tradición

⁹⁵⁷ FREIRE, Espido, *Donde siempre es octubre*, cit., págs. 50-59.

⁹⁵⁸ FREIRE, Espido, *Melocotones helados*, cit., pág. 314.

⁹⁵⁹ *Ibíd.*, págs. 108, 114, 123 .

como característica de la literatura femenina. Y, por ello, podríamos sospechar que estamos de nuevo ante una manifestación de la feminidad literaria. Pero, una vez más, al acudir a la propia obra de la autora esta primera impresión queda deshecha. Si en la poesía de Lucía Etxebarria veíamos que uno de los temas principales era la reinterpretación, a la luz de una mirada femenina, de imágenes míticas y tradicionales de la mujer, lo cual concordaba con ciertas ideas de la crítica feminista, en la obra de Espido Freire no pasa lo mismo. Es decir, que no son las figuras femeninas de las tradiciones literarias que elige como subtexto las que más le interesan, o las que pone en primer plano. Al menos, no más que las masculinas. Ocurre esto en las novelas, como hemos explicado; pero sobre todo se pone de relieve en *Primer amor* y *Aland la Blanca*.

Primer amor es un ensayo de engañoso título, pues no es una narración en primera persona de un primer desengaño amoroso – aunque la autora recurra, como es habitual en un ensayo, a lo personal para argumentar algunas ideas – sino una reflexión sobre el amor a través de “los cuentos de hadas, los cuentos infantiles que tejieron puentes entre la realidad y la imaginación”⁹⁶⁰. Así, el ensayo es un repaso de diversas situaciones amorosas arquetípicas explicadas en función de esas referencias literarias, y también echando mano de “ejemplos literarios o míticos (...) que explicaban mejor las situaciones” que los cuentos, como *Robin Hood*, *Hamlet*, *Apolo y Jacinto* o *Narciso*⁹⁶¹. Las diversas situaciones se engloban en siete capítulos, en cada uno de ellos se repasan cuentos, leyendas e historias que se corresponden con esos esquemas, y se da entrada tanto a personajes femeninos como masculinos. Espido Freire intenta casi siempre sacar una enseñanza que está latente en el cuento y que puede aplicarse a la realidad contemporánea, ya se trate del racismo, o las relaciones familiares, además del amor, por supuesto. El objetivo principal del ensayo parece ser mostrar cómo algunas pautas de comportamiento de los cuentos aún pueden rastrearse en las relaciones actuales entre el hombre y la mujer, y en este aspecto el ensayo, aun contando con una base de referencias literaria, se vale más de lo autobiográfico, de las propias vivencias y experiencias de Espido Freire. Al lado de ellas, las historias de la Bella Durmiente, los Nibelungos, Caperucita Roja, la princesa del guisante, Griselda e incluso la de Sissi, desfilan por las páginas y son interpretadas con más o menos fortuna y con el apoyo de una bibliografía que figura al final.

Un mundo parecido al de este ensayo y al que subraya los argumentos de sus novelas es el que domina de principio a fin en *Aland la blanca*, primer y único poemario publicado hasta el momento por Espido Freire. Del mismo modo que *Primer amor* ocultaba su verdadera condición bajo un título engañoso, *Aland la blanca* difícilmente puede ser llamado poemario o libro de poemas en el sentido en que esto suele entenderse; más bien estamos, como bien observa José Luis García Martín, ante una “narración en verso en la que resuenan motivos de

⁹⁶⁰ FREIRE, Espido, *Primer amor*, Barcelona, Temas de Hoy, 2000, pág. 16.

⁹⁶¹ *Ibid.*, pág. 17.

relatos legendarios”, ante una “fantasía versificada” o un “cuento de hadas para adolescentes”⁹⁶². Una narración en verso, dividida en diez secciones, en la que se suceden motivos míticos fuertemente arraigados en el imaginario: un héroe protagonista, Jantes, que sólo posee difusos recuerdos de su origen y su pasado y cuya máxima ambición es resolverlos; una ciudad, un lugar mítica, la Aland del título, que es donde está el origen del héroe y, por tanto, el destino que él busca con sus conquistas; el viaje como búsqueda de la identidad; tres mujeres que hablan de manera enigmática mientras hilan con sus ruecas.

Aland la blanca se abre y se cierra con sendas secciones en las que se habla de la ciudad del título. Los primeros versos del libro – “En un día y una noche / desapareció engullida por las aguas (...). De nada le sirvieron sus riquezas / los agujeros de cobre y estaño (...), las minas de sal / que le dieron el nombre. / Aland la blanca / yace bajo el mar en silencio”⁹⁶³ – presentan ya la situación de la ciudad, y la última sección remata esta primera descripción:

“Un sepulcro de hielo protege
su belleza silenciosa.
La muda extensión del océano
sirve de techo a las ruinas azuladas.
Sobre el gris suelo rocoso (...)
tiembla la imagen de la ciudad sumergida (...)”⁹⁶⁴.

Entre medias, la historia de Jantes, que podría haber regresado a Aland y salvarla pero que, como vemos al final, no lo consiguió. Esta historia, la del héroe elegido, es también narrada en la primera sección, que está presentada bajo la forma de una leyenda que recita un mendigo ciego por las calles mientras pide limosna (otro recurso mítico y tradicional). La canción del ciego habla del hielo perpetuo que cubrió “la grácil ciudad de Aland”, y de que “únicamente un niño, / el menor de los hijos del décimo rey / halló piedad a los ojos de los dioses”⁹⁶⁵. Un niño que no apareció, a quien “las mujeres acuáticas, / encaprichadas con sus ojos, le llevaron a su reino” y que “quizás de allí regrese algún día”⁹⁶⁶. *Aland la blanca* será la historia de ese niño, la crónica de su búsqueda de la ciudad perdida, que es también la de su verdad y la de su origen. La historia, en suma, de Jantes, que desde el principio es presentado a los lectores explorando su pasado:

⁹⁶² GARCÍA MARTÍN, José Luis, “*Aland la Blanca*, de Espido Freire”, *El cultural*, 7-III-2001, pág. 12.

⁹⁶³ FREIRE, Espido, *Aland la blanca*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001, pág. 9.

⁹⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 65.

⁹⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 11.

⁹⁶⁶ *Ibíd.*, págs. 11-12.

“Recuerdo la estatua de un caballo alado,
 el cuello tenso, el fluir en el aire
 y una mujer tranquila;
 debió ser mi madre.
 Sólo eso queda de mi infancia.
 El resto me lo robó un remolino (...).
 A menudo retorna el caballo alado.
 Jugaba a sus pies, junto a una plaza (...)”⁹⁶⁷.

De estas palabras (y sobre todo del verso “El resto me lo robó un remolino”) se deduce que quien habla es el hijo pequeño del rey de la ciudad sumergida del canto del mendigo ciego, el que fue salvado de las aguas. Y, por si pudiera quedarnos alguna duda al final de la lectura del libro, en la última sección, que es donde se describe la ciudad de Aland, se dice “Derribado a los pies del pedestal / yace, enorme, gélido, tronchado, / la estatua de un caballo mágico, / los cascos de oro, las alas de mármol (...)”⁹⁶⁸, lo cual enlaza con esa “estatua de un caballo helado” de los versos citado. Deseoso de saber, Jantes pregunta a su padre (o al que él cree que lo es) sobre su origen, y éste se muestra evasivo (“Mi padre me pide que calle (...)”; “No regresan las cosas del pasado / Tu vida está aquí, Jantes”⁹⁶⁹, le responde). Pero Jantes se enfrenta a él, pues siente que ha vivido entre mentiras. Y, aunque el padre sigue aduciendo que “son paisajes de tus sueños”, el hijo recuerda “otra patria, otro hogar / una mujer que me miraba reír” y exige al padre que le diga quién es, cuál es su país, ya que sabe que su país “ya no existe / sus ciudades barrió la marea” y que “su capital quedó arrasada”⁹⁷⁰. Al fin el padre accede a contarle su origen. “*Naciste del mar, el mar te trajo...*”, comienza, y, a pesar de que el relato no continúa, es fácil suponer que la historia le es narrada a Jantes. Porque el resto del poemario será la crónica de la búsqueda de Aland por parte de Jantes, quien, a pesar de convertirse en un héroe en su patria debido a sus conquistas, no consigue librarse de los deseos de emprender viajes en busca de Aland, en contra del parecer del consejo de la ciudad (“No existe tal lugar (...) / nada hay más allá de los confines del mundo: / agua y cielo (...) / No existió un tiempo mejor. / Te has educado entre nosotros”⁹⁷¹). Sus expediciones no resultan un éxito, y las dos últimas secciones del poemario se consagran a la narración de la muerte de Jantes y a la descripción de una Aland intacta, en su sepulcro de hielo. *Aland la blanca* es, pues, el periplo del héroe Jantes, con sus antecedentes (que están en el canto del ciego de la primera sección) y su final, la imposibilidad

⁹⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 15.

⁹⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 67.

⁹⁶⁹ *Ibíd.*, págs. 15-16.

⁹⁷⁰ *Ibíd.*, págs. 17-18.

⁹⁷¹ *Ibíd.*, pág. 45.

de encontrar su origen. Sólo hay dos secciones que se desvían un poco de este viaje del héroe. En la cuarta, tres hermanas que hilan con sus ruecas en una cueva ven “un hombre que se acerca”, que “busca el infierno / la salida del laberinto / el camino de Aland” y que al final se aleja⁹⁷². Este hombre que observan a lo lejos puede ser Jantes, claro está, pero también es posible que esta escena sea sólo un sueño del héroe, puesto que más adelante se dice que “una noche soñó con tres mujeres / que le observaban con sigilo”⁹⁷³. Luego, en la sexta sección, la protagonista es un hechicera, la mujer cisne, a la que Jantes encuentra en su camino a Aland y de la que se insinúa puede ser su verdadera madre. Pero, aun así, estas escenas no desvían la atención de Jantes, cuya frustrada búsqueda de la ciudad (que tiene una evidente doblez simbólica) es la protagonista del poemario.

Aland la blanca es un libro de poemas peculiar dentro del panorama español actual, pero no lo es dentro de la obra de Espido Freire, ya que la presencia de lo mítico y de ciertas tradiciones literarias es, como hemos visto, una constante en su obra, en sus novelas y en su ensayo *Primer amor*. Ella misma reconoce que en su obra “la tradición ha tenido un peso definitivo”, y “no únicamente en mi poesía, también en mis novelas y, desde luego, en el ensayo”⁹⁷⁴. Al margen de las valoraciones estéticas o las sorpresas que esta primera incursión de Freire en la poesía puedan suscitar, lo importante es consignar cómo este *Aland la blanca* se aleja mucho de lo que se considera típicamente femenino en literatura y, en concreto, en poesía. No hay una puesta en primer plano de la experiencia femenina, del descubrimiento del cuerpo, de la experiencia erótica y amorosa, que eran rasgos repetidamente citados al hablar de la poesía escrita por mujeres. Tampoco hay, a pesar de que el peso de la tradición es en *Aland la blanca* fundamental, una revisión o una subversión de figuras femeninas de la mitología. Por el contrario, Freire elige un héroe masculino como protagonista e introduce motivos arquetípicos como el viaje, la búsqueda de la identidad, la orfandad y la persecución de lo imposible.

En suma, *Aland la blanca* viene a redondear lo andrógino de la aún breve producción de Espido Freire, de la misma manera que el único libro de poemas de Lucía Etxebarria remataba la muy notable presencia de la feminidad literaria del resto de su obra. Además, ambos poemarios ponen en práctica algunas ideas que las dos autoras desarrollan en sus ensayos: Etxebarria, sobre la literatura femenina; Freire, sobre el valor simbólico y la vigencia de lo mítico y de las tradiciones épicas.

Pero la feminidad literaria no es el único atributo que determina el que relacionemos a Espido Freire con el arquetipo de Atenea. También hemos de considerar el malditismo femenino, como lo hicimos con Lucía Etxebarria. Si, a propósito de esta última, comentábamos ciertos episodios y ciertas declaraciones que habían contribuido a crear una imagen de alguna

⁹⁷² *Ibíd.*, págs. 28-30.

⁹⁷³ *Ibíd.*, pág. 53.

⁹⁷⁴ ANÓNIMO, “Lucía Etxebarria y Espido Freire cara a cara”, cit., pág. 11.

manera maldita de ella (y a deformar y a mitificar su figura, por tanto), en la trayectoria de Espido Freire esta clase de fuerzas se halla ausente, lo cual evita su consolidación en el imaginario actual en virtud del malditismo. Se podría pensar que quizás esto se debe a que Espido Freire ha contado con cierto favor de la crítica y que por eso no se ha sentido impulsada a responder a opiniones adversas, pero eso no es del todo exacto, pues la valoración en los medios especializados de esta joven escritora ha seguido una evolución previsible. Y lo es porque la crítica ha pasado de cierta tolerancia de los defectos, que se disculpaban aludiendo a la juventud de la autora y se minusvaloraban en comparación con sus virtudes y con la promesa de una escritura mejor, a una menor benevolencia en sus juicios. Suele ser éste el proceso que se da en la valoración de aquellos escritores (o artistas en general) a quienes se considera jóvenes promesas, como ha ocurrido con Espido Freire. La benevolencia primera de la crítica ante algunos defectos que no empañan lo prometedor de los resultados empieza a desaparecer en el momento en que la joven promesa empieza a dejar de serlo. Comparando algunas reseñas de las novelas de Freire se ve muy bien este proceso. Cuando se publicó *Melocotones helados*, en dos de los suplementos culturales más importantes del país aparecieron sendas críticas en las que, curiosamente, y tras destacar tanto los aciertos como los errores de la novela, se hacían dos valoraciones muy similares. Ricardo Senabre, en *El cultural*, afirmaba que “de momento, esta novela permite otorgarle [a su autora] un amplio crédito”⁹⁷⁵; Miguel García Posada, en *Babelia*, era un poco más explícito al respecto:

“Pero Espido Freire, con sólo 24 años y en posesión de una escritura limpia, que sabe ser grávida y lírica, cuando es preciso, tiene derecho a un amplio crédito. Debemos, pues, otorgárselo (...)”⁹⁷⁶.

Ambos críticos creen legítimo otorgar a Freire, pese a las limitaciones que señalan en su novela, un “amplio crédito”, pues cuenta con los atributos suficientes para que esto sea posible: dotes literarias y juventud. Los defectos son todavía tolerables y subsanables. Ahora bien, ya no lo son cuando publica su siguiente novela, pues se da por hecho que, tras publicar tres novelas y ganar uno de los más importantes premios del país, una joven promesa ha dejado de serlo y es posible exigir, a quien ha sido considerado como tal, un mayor nivel de exigencia. De ahí que las críticas de *Diabulus in musica* sean menos indulgentes. Hay quien ya no lo es, en una reseña de dicha novela, con *Melocotones helados*:

⁹⁷⁵ SENABRE, Ricardo, “*Melocotones helados*, de Espido Freire”, *El cultural*, 14-XI-1999, pag. 17.

⁹⁷⁶ GARCÍA POSADA, Miguel, “Del olvido y la muerte” (reseña de *Melocotones helados*), *Babelia*, 13-XI-1999, pág. 7.

“Espido Freire se dio a conocer con dos novelas sorprendentes y prometedoras, *Irlanda* y *Melocotones helados*. Luego obtuvo el Premio Planeta con una obra que no llegó colmar las expectativas despertadas por esos dos primeros textos, *Melocotones helados* (...)”⁹⁷⁷.

En esta misma reseña, se dice de *Diabulus in musica* que todos los elementos que conforman la novela (la historia y las referencias culturalistas) “no están bien integrados en la trama (...), como si el diablo mismo se hubiera colado en la novela y hubiera provocado un desajuste narrativo y una falta de armonía en el texto”. No es ésta la única reseña que considera esta cuarta novela de Freire como una obra malograda. Santos Sanz Villanueva afirma que, aunque “el resultado no es desdeñable” y “el propósito de la autora no carece de ambición”, Freire “escribe con poco cuidado” y “tiende a literaturizar gratuitamente la expresión”, de manera que la novela “se queda sólo en interesante, lo que es de lamentar porque detrás está una escritora dotada para la fabulación moral”⁹⁷⁸. Y Ana Rodríguez Fisher llama la atención sobre “cierta afectación y acartonamiento” de que adolecen los personajes protagónicos de la novela, cuyas “presuntas trastiendas psicológicas simplemente no existen”, y echa de menos una mayor “encarnadura novelesca” en la obra⁹⁷⁹. Precisamente, los defectos que se achacan a *Diabulus in musica* (la afectación en las situaciones y el estilo, la vacuidad psicológica y cierta superficialidad en el desarrollo de la trama) son también los que los críticos mencionaban en las reseñas de sus anteriores novelas, aunque en ellas se dejaba para el futuro buena parte del juicio sobre los mismos. Ahora, en su cuarta novela y tras el importante galardón que se llevó la tercera, con Espido Freire se puede ser menos indulgente, porque ya no es una primeriza, ya va adentrándose en un momento de su trayectoria en el que los defectos no pueden achacarse a la juventud y la inexperiencia. Son defectos, y nada más. Por todo ello, Espido Freire está en una interesante etapa de transición (en cuanto a la actitud de la crítica para con ella), y a punto de dejar de ser considerada una joven promesa. De hecho, las reseñas de su última novela ya revelan que esta etapa está a punto de terminarse. Está dejando de ser, por tanto, abierta y libre. Está dejando de ser una escritora identificable con el arquetipo de Atenea y caminando hacia otro lugar, hacia esa edad mediana literaria en que todo es mucho más indefinido. Por eso su caso es ahora un interesante objeto de estudio, aunque, como ya advertimos más atrás, nuestras conclusiones al respecto sean por esta razón muy parciales.

⁹⁷⁷ GARCÍA JAMBRINA, Justo, “El diablo en la novela” (reseña de *Diabulus in musica*), *ABC Cultural*, 12-I-2002, pág. 10.

⁹⁷⁸ SANZ VILLANUEVA, Santos, “*Diabulus in musica*, de Espido Freire”, *El cultural*, 17-X-2001, pág. 15.

⁹⁷⁹ RODRÍGUEZ FISHER, Ana, “Tres en discordia” (reseña de *Diabulus in musica*), *Babelia*, 5-I-2002, pág. 8.

4.3.4. *Lucía Etxebarria y Espido Freire, dos mitos del imaginario cultural de hoy.*

Lucía Etxebarria, como encarnación más ajustada del arquetipo de Afrodita o de *enfant terrible* de las letras, y Espido Freire, como una concreción del arquetipo de Atenea o de joven promesa de las letras que está a punto de dejar de serlo, son, a nuestro juicio, dos mitos vivos del imaginario cultural de la España de hoy. Cada una de ellas por razones diferentes.

La primera, porque en su obra la feminidad literaria es muy palpable, hasta tal extremo que casi se podría hablar de literatura programática, en la medida en que sus textos cumplen con bastante perfección con lo considerado típicamente femenino en literatura. Esto no se le ha pasado por alto a la crítica, desde luego. Germán Gullón, por ejemplo, afirma que “lo mejor de Etxebarria, se lo crea ella misma o no, se lo crean los críticos oficialistas o no, es (...) que ha sabido extender nuestra comprensión de la mujer de hoy, rompiendo los límites que la sociedad le impone”⁹⁸⁰, y en estas palabras hay un reconocimiento de lo que aquí llamamos feminidad literaria sin matiz despreciativo alguno. De otro lado, Etxebarria se ha consolidado igualmente en el imaginario cultural español de ahora mismo envuelta en un halo de malditismo, de francotiradora, de contestataria. Un halo que no se sabe muy bien a veces a qué causas responde, si a sus propias intenciones o a la mala fe de los demás, a la que se deben esas tergiversaciones de sus declaraciones o de sus textos que con tanta pasión denuncia en los medios y en su libro *La Eva futura/La letra futura*. No obstante, en esta tendencia al victimismo de Etxebarria hay algo de falsedad y de exageración, pues no creemos que sea cierto que la crítica la ha tratado tan mal como ella se encarga de difundir y airear, o al menos no mejor o peor de lo que trata a otros autores u otras autoras. Es más, algunos críticos la han considerado una joven promesa, dato que la escritora parece pasar por alto al hablar de cómo la crítica oficial no la reconoce. Ángel Basanta, en una reseña de *Beatriz y los cuerpos celestes*, señala que “como novela no supone un avance respecto a la anterior de la autora” y, pese a algunos defectos “debidos quizás a las prisas con que fue escrito”, la novela “gana a medida que avanza la narración de Beatriz, cuyo punto de vista domina la obra”⁹⁸¹. Santos Sanz Villanueva, por su parte, lamenta que la autora haya perdido, en su última novela, “aquel desgarró contestatario de sus inicios” y que *De todo lo visible y lo invisible* suponga “un claro retroceso respecto de las promesas que anunciaba la primera de la autora, dentro de aquel peculiar modo de escribir”⁹⁸². Puede que la crítica en general no haya sido tan malévola con Etxebarria como ella quiere demostrar, pero, en cualquier caso, la impresión que ella misma desea dar y la que parece

⁹⁸⁰ GULLÓN, Germán, “Una novela sentimental” (reseña de *De todo lo visible y lo invisible*, de Lucía Etxebarria), *ABC Cultural*, 21-IV-2001, pág. 17.

⁹⁸¹ BASANTA, Ángel, “*Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarria”, *ABC Cultural*, 13-II-1998, pág. 13.

⁹⁸² SANZ VILLANUEVA, Santos, “*De todo lo visible y lo invisible*, de Lucía Etxebarria”, *El cultural*, 25-IV-2001, pág. 18.

haberse extendido por diversos acontecimientos son muy otras. En suma, Lucía Etxebarria se ha consolidado en el imaginario cultural, según nuestro parecer, bajo los atributos de la feminidad y del malditismo, lo cual explica que la relacionemos con el arquetipo de Afrodita.

Espido Freire, por el contrario, ha sido objeto de una mitificación diferente, en la que ni el malditismo ni la feminidad han tenido que ver. Su obra, como hemos dicho en varios lugares, es una buena encarnación de lo que podríamos llamar androginia literaria, debido a que en ella se hallan (por igual y de manera bastante equilibrada) características propias de la feminidad literaria junto a otras que no lo son. Una androginia que quizás sea un objetivo buscado de manera consciente por la propia autora, como pone de manifiesto, por cierto, su “pseudo-pseudónimo” literario⁹⁸³. Al mismo tiempo, en la trayectoria de Espido Freire se observa una ausencia total de malditismo y una tendencia a ser considerada como joven promesa. Pero todo esto no significa que Freire se haya librado de las malas críticas o que haya contado con el total beneplácito de la totalidad de la crítica. Ya hemos visto que no es así. Sencillamente, Espido Freire, por su literatura, su talante y su edad (tanto literaria como real) se corresponde mejor con el arquetipo de Atenea, de la andrógina que funde lo femenino y lo masculino. Puede que alguien dijera de su obra que es literatura *disfrazada* de masculina, pero un reproche como ése sólo revelaría que quien lo hace concibe que la literatura está condicionada por el sexo de quien la escribe; o que quien escribe debe tener presente siempre su sexo, y que la escritura debe ser, en este sentido, una suerte de ejercicio de sinceridad, en el que no cabe el camuflaje o la posibilidad de crear otras voces, de hablar por otros. Por nuestra parte, y para cerrar este apartado, deseamos aclarar que detectar la mayor o menor presencia de la feminidad literaria en una obra no implica juicio de valor alguno, puesto no creemos que la calidad literaria de un texto se pueda o se deba medir por ese rasero. No por decir que la obra de Espido Freire revela una menor preponderancia de la feminidad literaria que la de Lucía Etxebarria estamos declarando que es de mayor calidad. Cada una de ellas posee sus virtudes y sus defectos, pero ello nada tiene que ver con la feminidad literaria. Eso sí, resulta curioso que los mayores defectos y las más destacables virtudes tanto de la una como de la otra no hagan sino aumentar aún más la idea de escritoras distintas que se ha impuesto sobre ellas. Porque donde Lucía Etxebarria peca de exceso (en la psicología de los personajes, en el lenguaje), Espido Freire peca de defecto. Ésta parece querer ser a veces tan sutil y sugerente en el desarrollo de los personajes y de la historia que acaba cayendo en la superficialidad y la insuficiencia; aquélla, por el contrario, parece movida por un deseo tan fuerte de que todo quede claro y todo sea evidente que, en muchas ocasiones, su obra deriva en una acumulación de lo innecesario, en una transparencia poco sugestiva y un tanto pedestre.

⁹⁸³ Recordemos que el nombre completo de Espido Freire es Laura Espido Freire. Su nombre literario, resultado de la reducción del real a los dos apellidos, puede llevar a la confusión, pues es imposible determinar si se trata de un hombre o de una mujer.

Pero Lucía Etxebarria y Espido Freire son, ante todo, escritoras cuya obra está en pleno desarrollo, y de las que desconocemos su posterior evolución. Es esto lo que las hace muy interesantes para nuestros propósitos, pero también lo que convierte a nuestras conclusiones sobre ellas en parcialidades. En cualquier caso, nuestra intención, como ya advertimos al principio de este apartado, era atrapar una imagen del imaginario cultural español de hoy, y ese punto de partida ya daba un barniz de provisionalidad a nuestro análisis. Al margen de esto, esperamos haber mostrado las causas y los procesos de la mitificación de ambas escritoras, y las razones por las cuales las relacionamos con los arquetipos de Afrodita y Atenea.

4.4. Arquetipos y mitos artísticos de la consagración literaria.

4.4.1. Hera y Antígona, arquetipos de la consagración literaria.

Es obvio decir que no se ve ni se juzga de la misma manera a un escritor de obra extensa, reputación afianzada y ya fallecido que a un recién llegado al mundo de las letras. Es obvio, asimismo, decir que no sólo la obra de un autor evoluciona, sino también la percepción que la crítica y el público tienen de la misma (e incluso, en algunas ocasiones, de la persona que hay detrás), y que ni siquiera su muerte detiene este proceso. Por obvias que ambas cosas resulten, no podemos dejar de señalarlas aquí, ya que ambos procesos tienen que ver con la consagración literaria.

La consolidación de autores dentro del imaginario cultural como mitos artísticos está sujeta a múltiples factores. La recepción de su obra por la crítica y el público en su momento o la recuperación en una época determinada son fuerzas dinámicas que operan sobre la figura de un escritor y pueden modificarlo y deformarlo (para bien o para mal) hasta mitificarlo. Cuando se trata de escritores ya fallecidos, con una obra en principio cerrada (siempre pueden aparecer inéditos, y de eso daremos ejemplos en este apartado), esta mitificación es tanto más fácil de ver como difícil de estudiar. Es más fácil ver esta consolidación mítica en el imaginario cultural porque, a diferencia de lo que sucedía con Espido Freire y Lucía Etxebarria, la obra está cerrada y ha dado lugar a un corpus bibliográfico. En definitiva, hay una consolidación palpable, más visible. Ahora bien, es más difícil de estudiar casi por la misma razón: porque el mayor número de publicaciones convierte la tarea en una empresa más ardua.

Elegir a Carmen Martín Gaité (1925-2000) y a Sylvia Plath (1932-1963) para estudiar las encarnaciones míticas de los arquetipos de Atenea y Hera, respectivamente, obedece, como suele suceder, a varios motivos. El principal, que en las dos se perciben bien los atributos de dichos arquetipos y que su mitificación responde a procesos que nos parecen dignos de ser explorados.

Pero, ante todo, nos sentimos en la obligación de explicar el porqué de haber introducido en este trabajo (que pretende ser una instantánea de una parcela del imaginario cultural de la España de hoy) a una escritora estadounidense como Sylvia Plath. Las razones son de nuevo varias.

La primera y quizás más determinante de entre todas ellas es la ausencia, en la literatura española, de escritoras que encajen con el arquetipo de Antígona. Recordemos que, de todas las escritoras citadas por Pedro Almodóvar y por Benjamín Prado, sólo una, María Teresa León, era española. A ella dedicaba el segundo un extenso capítulo de *Los nombres de Antígona*, en virtud sobre todo de su condición de exiliada política. Pero la figura de León no se corresponde demasiado con las coordenadas con que definimos el arquetipo de Antígona en el apartado 4.1.;

y, además, creemos que su mitificación responde más a otro arquetipo en torno a la mujer escritora bastante sólido y del que no vamos a hablar aquí: el de las escritoras esposas de grandes autores, pendientes muchas veces de una valoración que las haga justicia al margen de su condición de consortes. Donde sí hay figuras míticas más relacionadas con el arquetipo de Antígona o de la dama del grito es en la literatura hispanoamericana. Las argentinas Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik son ejemplos claros. Pero hemos preferido analizar el caso de Sylvia Plath porque nos parece un caso paradigmático y de cuya consolidación en el imaginario cultural no albergamos duda alguna. Nos refrendan en ello varias fuentes, que iremos citando a lo largo de las siguientes páginas, y ello puede conceder a nuestras conclusiones mayor solidez. Además, el que Sylvia Plath no sea una escritora española no significa que no sea un mito artístico consolidado dentro del imaginario cultural español. A juzgar por las últimas publicaciones, por las noticias y reseñas aparecidas en los suplementos culturales y por su popularidad en nuestro país (sin parangón con la de otra poeta extranjera de su generación), Plath es también un mito artístico entre nosotros, aunque no pertenezca a nuestra tradición literaria. De hecho, a la hora de estudiar el proceso de mitificación de Sylvia Plath, prestaremos especial atención a las publicaciones sobre ella aparecidas en España, aun sin descuidar la amplia (e influyente para este proceso) bibliografía a que su vida y su obra han dado lugar en Estados Unidos y Gran Bretaña.

Así, este último apartado del capítulo cuarto será un intento de explicar la formación del “mito Plath” (que no es, por cierto, una denominación nuestra, sino ya asentada y consolidada, como veremos) y del “mito Martín Gaité” (menos consolidado y de signo contrario, pero existente a nuestro juicio). El primero, bajo el signo de Antígona; el segundo, bajo el de Hera. Exploraremos las causas de estas dos mitificaciones opuestas, los procesos que conducen a ello, las fuerzas mitificadoras y cómo se imbrican todos estos factores en la creación y consolidación de los mito artísticos.

De nuevo, como sucedía con los casos de Lucía Etxebarria y de Espido Freire, la existencia de algunos marcados paralelismos entre Martín Gaité y Plath hacen brillar aún más las diferencias entre ellas. Y, por lo tanto, lo opuesto de sus respectivas mitificaciones.

Carmen Martín Gaité nació en 1925 y Sylvia Plath, en 1932. Fueron contemporáneas durante treinta años (hasta la muerte de la segunda, en 1963), aunque es harto improbable que durante ese tiempo llegaran a saber algo la una de la otra. Curiosamente, sí es probable que coincidieran (sin llegar a conocerse, claro está) en Madrid en el verano de 1956, ya que Sylvia Plath había venido entonces a España de viaje de novios. Eso sí, esta coincidencia en el tiempo hace que fueran ambas testigos de los mismos acontecimientos históricos, si bien contemplándolos desde países y culturas diferentes.

Tanto Plath como Martín Gaité nacieron en el seno de familias instruidas, y fueron ellas mismas mujeres instruidas. El padre de la norteamericana era profesor de biología en la

Universidad de Boston, un conocido especialista en pájaros, insectos y peces y autor de un tratado sobre las abejas; su madre había cursado estudios universitarios que la capacitaban para ser profesora de lenguas en la enseñanza secundaria. El padre de Martín Gaité, por su parte, era notario, y su madre era hija de un catedrático de instituto de geografía.

Ambas emprendieron y terminaron sus estudios universitarios de manera brillante (la española, en la Universidad de Salamanca; la norteamericana, en el Smith College), circunstancia que hizo nacer en ambas el proyecto de seguir una carrera académica. Para ello, Martín Gaité se trasladó a Madrid con el fin de comenzar el doctorado, y Plath, con la concesión de una beca Fullbright, a Cambridge. Sin embargo, ambas abandonarán más adelante este proyecto para dedicarse en exclusiva a la literatura.

Y ambas, en fin, se casaron con sendos escritores, que en la época ya eran conocidos y bien considerados. Plath se casó con el poeta británico Ted Hughes en junio de 1956, para luego separarse de él en octubre de 1962; Martín Gaité hizo lo propio, con Rafael Sánchez Ferlosio, en octubre de 1953, y el matrimonio se deshizo en 1970.

Pero, por encima de todo, destaca la asimetría de sus respectivas carreras literarias. A pesar de sus esporádicas incursiones en la poesía y el teatro, Carmen Martín Gaité es conocida fundamentalmente como narradora (y, aún más, como novelista); y Sylvia Plath, pese a sus relatos cortos y su única novela, lo es como poeta. Más importante que esto es la gran diferencia que existe entre sus carreras literarias, lo cual es un reflejo de la distinta extensión de sus periplos vitales. Martín Gaité vivió setenta y cinco años, y durante esos años desarrolló una labor literaria continuada. No se puede decir que fuese una autora prolija. Lo fue más entre 1992 y 2000, años en los que publicó cuatro novelas y un ensayo. Si a ello añadimos su novela póstuma e inacabada, aparecida en 2001, no hay duda de que su ritmo de creación se había acelerado en sus últimos diez años de carrera y vida, ya que, entre 1958 y 1978, sólo había publicado cinco novelas. Bien es verdad que, durante esos dos decenios, había publicado otro tipo de libros. Pero, aun así, lo que deseamos destacar es que la carrera literaria de Martín Gaité transcurrió, debido en parte a la edad que alcanzó, por derroteros que se consideran *normales*. Una trayectoria de más de cuarenta años, con varios títulos publicados, una evolución más o menos convencional, y una consagración paulatina, fruto de los años de oficio y de publicaciones.

No es ése el caso de Sylvia Plath, y no lo es por razones muy obvias. Plath no llegó a cumplir los treinta y un años (nació el veintisiete de octubre de 1932 y murió el 11 de febrero de 1963), y, dejando de lado los poemas aparecidos en revistas, sólo publicó dos libros en vida: el poemario *The Colossus* (que tuvo una primera edición en Inglaterra en 1960 y una segunda en Estados Unidos en 1962) y la novela *The Bell Jar*, publicada en Londres con el pseudónimo de Victoria Lucas. Con posterioridad a su muerte, han aparecido otros libros de poemas, una recopilación de sus textos breves, sus poesías completas, sus diarios y sus cartas a casa. Aun así,

la carrera literaria y la obra de Plath no son extensas. Y ello pese a algunos períodos de gran creatividad y productividad. Más bien se trata de una carrera que compensa con intensidad y concentración su corta duración. Una carrera, en fin, muy diferente de lo que se considera *normal* y de la trayectoria literaria de Carmen Martín Gaité.

Es de esperar que estas dos carreras diferentes traigan consigo consagraciones diferentes, y de hecho así es. La temprana desaparición de un artista levanta siempre lamentos por el talento malogrado y elucubraciones acerca de lo que hubiera llegado a dar de sí. En la valoración y a la recepción de la obra de un creador de larga carrera y muerto a edad avanzada, cuando ya había ofrecido todo de sí mismo, la perspectiva cambia mucho. De otro lado, si en esa muerte temprana hay factores trágicos, la consagración (o, entrando ya en nuestro terreno, la mitificación) adquiere nuevos matices. Y más aún si en la obra pueden hallarse huellas de la tragedia. Así, la combinación de una carrera corta y de un fin trágico acaba por ser carne de mito artístico, o, al menos, de cierto tipo de mitificación artística. No lo es tanto (o no lo es de la misma manera) la suma de una carrera larga y una vida más o menos convencional. En este caso, la mitificación, si es que la hay, será de signo contrario.

Sylvia Plath y Carmen Martín Gaité son dos buenos ejemplos de estos dos casos extremos, respectivamente. Su consagración no se ha dado de la misma manera, y tampoco su mitificación. En ello influyen varios factores. De un lado, la obra; de otro, la vida y la imbricación entre la vida y la obra; y, por último, la recepción de la obra.

En primer lugar, estudiaremos la obra de ambas, con el fin de ver si hay rasgos de feminidad literaria en ella. A continuación, repasaremos su respectivos periplos vitales y el reflejo del mismo en su literatura, para determinar si hay malditismo femenino. Finalmente, nos centraremos en la recepción por parte del crítica, y sobre todo en los aspectos que más han sido destacados por ésta. Así, la intención es demostrar cómo aspectos extrínsecos a la obra de estas dos autoras la modifican y deforman y conducen a la mitificación. Ésta es la razón por la que comenzaremos analizando la obra de Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath, sin ahondar demasiado en lo que ha dicho la crítica al respecto. Creemos que sólo teniendo en cuenta en un principio los rasgos de sus textos se puede comprender cuáles han sido los procesos que han regido su mitificación y las causas que podrían explicarla.

La mitificación que afecta a Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath es, como ya hemos dicho, de signo diverso: la primera se corresponde con el arquetipo de Hera, de gran dama de las letras o dama del susurro; la segunda, con el de Antígona o dama del grito. Esto es lo mismo que decir que en la mitificación de la norteamericana se dan con claridad y se destacan atributos propios de la feminidad literaria y del malditismo femenino; y que en el caso de la española no aparecen con tanta claridad dichos atributos.

No obstante, en los procesos de mitificación hay un rasgo común a ambas, que es la importancia de la crítica feminista. Sylvia Plath se ha convertido en un mito de la crítica

feminista angloamericana, debido a motivos que explicaremos más adelante y que no resultan difíciles de dilucidar, y de Carmen Martín Gaité puede afirmarse algo similar en el ámbito de la crítica feminista hispánica estadounidense, a juzgar por la amplia bibliografía a que su obra ha dado lugar (es la suya, quizás, la obra de posguerra más estudiada en Estados Unidos). Más que la constatación este hecho, lo importante es determinar las facetas de las obras de Plath y de Martín Gaité que la crítica feminista ha privilegiado, y cómo ha influido esto en la percepción de las mismas. Adelantemos ya que, debido a las especiales circunstancias que rodearon la actividad de Plath y a algunas características de algunas partes de su obra, era previsible que la escritora norteamericana concitara tal interés en la crítica feminista. De hecho, su obra y su vida son excelentes dianas para los dardos de la crítica feminista; es decir, que pueden demostrar muchas de sus teorías acerca de la literatura escrita por mujeres y de las dificultades de las escritoras para expresarse con su verdadera voz. O, dicho de otro modo, los moldes teóricos que propone la crítica feminista se adaptan bien a Plath. Y por ello, no es sorprendente el interés despertado en esta orientación crítica. Con Carmen Martín Gaité y otras escritoras de la posguerra sucede otro tanto, y a ello ya nos referimos en el apartado consagrado a la crítica feminista hispánica. Sin embargo, las razones son ligeramente distintas, como distintas son, en fin, la obra y la vida de una y otra escritora.

4.4.2. Bajo el signo de Hera: el equilibrio literario de Carmen Martín Gaité.

La producción literaria de Carmen Martín Gaité es, como ya hemos dicho, extensa y variada, aunque sin llegar a una gran prolijidad. Abarca la poesía, el teatro, el ensayo histórico y literario, los cuentos, la novela corta, la novela y la literatura infantil, además de traducciones, guiones y adaptaciones teatrales. Donde más se ha prodigado es sin duda en la narrativa, ya que se han llegado a publicar diez novelas suyas – *Entre visillos* (1958), *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976), *El cuarto de atrás* (1978), *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las Nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996), *Irse de casa* (1998) y la inacabada y póstuma *Los parentescos* (2001) – ; dos novelas cortas (*El balneario*, en 1954, y *Las ataduras*, en 1960) y quince relatos – ambas facetas recogidas en el volumen *Cuentos completos y un monólogo*, de 1994 –; y tres narraciones para niños – *El pastel del diablo* (1981), *El castillo de las tres murallas* (1985), ambos recogidos en *Dos cuentos maravillosos* (1993), y *Caperucita en Manhattan* (1990) –. Además de las obras narrativas, Martín Gaité ha publicado también una creciente colección de poemas – que en *Después de todo. Poesía a rachas* (1993) conoció su más completa y definitiva edición –; cuatro ensayos sobre la historia de España – *El proceso de Macanaz, historia de un empapelamiento* (1970, luego vuelto a editar en 1975 como

Macanaz, otro paciente de la Inquisición, título que ha conservado en las siguientes reediciones), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), *El Conde de Guadalorce, su época y su labor* (1976) y *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) –; tres ensayos sobre literatura – *El cuento de nunca acabar* (1983), *Desde la ventana* (1987) y *Esperando el porvenir* (1994) –; tres recopilaciones de artículos y charlas de diversa índole – *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1974, luego reeditado y aumentado varias veces hasta conocer en 2000, como *La búsqueda de interlocutor*, su versión definitiva), *Agua pasada* (1993) y la póstuma *Pido la palabra* (2002) –; y dos piezas teatrales – *A palo seco*, estrenada en 1987 y recogida luego en *Cuentos completos y un monólogo*; y *La hermana pequeña*, escrita en la década de 1950 y estrenada y publicada en 1999 –. Al margen de todo ello, en 2002 salió a la luz *Cuadernos de todo*, una selección de los cuadernos de notas de la autora a cargo de la profesora italiana Maria Vittoria Calvi. También se han publicado dos antologías de sus textos a cargo de Emma Martinell: *Hilo a la cometa* (1995) y *Cuéntame* (1999).

A pesar de haber practicado todos los géneros literarios, Carmen Martín Gaité es conocida sobre todo como narradora (incluso como novelista). La poesía y el teatro no han sido sino ocupaciones esporádicas, pero no así la investigación histórica, que, según ella misma confiesa⁹⁸⁴, la mantuvo embebida durante diez años de su vida, los que van desde la publicación de *Ritmo lento* hasta la aparición de *Retahílas*. Además, un libro como *Usos amorosos de la posguerra española* se llegó a vender muy bien en su momento, y fue objeto de varias reediciones. Sin duda, el hecho de que la escritora salmantina sea conocida principalmente por dicha faceta se debe a que la gran popularidad le sobrevino a partir de la publicación y el éxito de *Nubosidad variable*, en 1992. En la misma década, Martín Gaité publicó, en años alternos, otras tres novelas (*La Reina de las nieves*, *Lo raro es vivir* e *Irse de casa*, en 1994, 1996 y 1998, respectivamente). Cuatro novelas largas en seis años (o cinco en nueve, si contamos la póstuma *Los parentescos*) suponen un ritmo de publicación inusitado en esta autora, sólo comparable al de la década de 1970 (tres novelas entre 1974 y 1978), y, desde luego, distinto de los cinco años transcurridos entre la aparición de sus dos primeras novelas largas y de los veinte primeros años de su carrera novelística (entre 1958 y 1978 sólo publicó cinco novelas). Pero lo más significativo de todo esto es que fue al final de su vida y de su carrera cuando Carmen Martín Gaité pasó a ser más leída y conocida por el gran público, y que ello se debió sobre todo a sus novelas, a sus últimas novelas. Lo cual no es extraño en un país donde literatura es, cada vez más, un sinónimo de novela.

Por otro lado, también nos parece necesario señalar que, gracias al éxito de *Nubosidad variable*, Carmen Martín Gaité se convirtió en una especie de ejemplo paradigmático de la

⁹⁸⁴ MARTÍN GAITE, Carmen, “Bosquejo autobiográfico”, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, págs. 11-25. Este texto fue publicado por primera vez – en inglés, como “An Autobiographical Speech” (págs. 20-34) y en español con el mismo título (págs. 193-206) – en BROWN, Joan L., *Secrets from the Back Room: the Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, Romance Monographs Inc., 1987.

literatura femenina. Tal vez porque esa novela contaba la historia de dos mujeres maduras que se replantean su vida, que sufren una crisis; y porque este argumento de la mujer en crisis, que busca por diversas vías un sentido a su vida, ha conocido cierta fortuna en la novelística española de los últimos diez o quince años, y no sólo en la escrita por mujeres. La otra novela más conocida de Martín Gaité, *Entre visillos*, podía ayudar a reforzar esta idea, refrendada también en parte por sus ensayos *Usos amorosos del dieciocho en España* y *Usos amorosos de la posguerra española*, donde prestaba especial atención a la condición de la mujer. Esto nos acerca ya a la cuestión de la feminidad literaria en esta escritora, que es determinante para analizar su mitificación.

Si tomáramos como rasero la atención que la obra de Carmen Martín Gaité ha suscitado entre la crítica feminista, deberíamos decir que la suya es una obra muy femenina. Sin embargo, hemos advertido, algunas páginas más atrás, de que la primera etapa de esta exploración de los mitos relacionados con la consagración literaria consiste en el análisis de la obra de Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath. Así que dejaremos por ahora un poco de lado las aportaciones de la crítica para analizar la presencia de la feminidad literaria en la obra de Martín Gaité, en primer lugar, y de Plath, más adelante.

En el cuarto capítulo del ensayo *Desde la ventana*, titulado “La chica rara”, Carmen Martín Gaité explica cómo la novela *Nada*, de Carmen Laforet, hizo añicos los estereotipos heroicos que proponían tanto la Sección Femenina como las novelas rosa de Carmen de Icaza. Y lo hizo a través de Andrea, su protagonista, que es una chica rara, infrecuente. No será éste un caso aislado en la narrativa de posguerra:

“Este paradigma de mujer, que de una manera u otra pone en cuestión la “normalidad” de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetido con algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio o yo misma (...)”⁹⁸⁵.

Además de Andrea, algunos ejemplos citados por Martín Gaité son Lena, protagonista de la novela de Medio *Nosotros los Rivero*, Valba, personaje central de *Los Abel* de Matute, o Elvira y Natalia, de *Entre visillos*. Pero la autora va más allá, y relaciona estos personajes con la condición de raras de las propias escritoras que los crearon:

“Algunas de estas mujeres de posguerra que escribieron sobre la “chica rara” eran, a su vez, chicas a las que alguna vez los demás habían llamado raras, en general porque se juntaban con chicos raros. De extracción casi siempre burguesa y

⁹⁸⁵ MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, cit., pág. 113.

provinciana, buscaban en la gran ciudad de sus sueños, más que la aventura o el amor, un lugar en la calle y en el café y en la prensa junto a sus compañeros de generación.

Y la verdad es que muchas lo consiguieron (...)”⁹⁸⁶.

Carmen Martín Gaité fue una de ellas, como muy bien ha contado en varios lugares⁹⁸⁷. Sin embargo, más significativo que este dato biográfico es la mención a los chicos raros con quienes se juntaban esas escritoras, esas chicas raras que, buscando tales compañías, venían a multiplicar por dos la ya de por sí evidente rareza. En efecto, muchos de sus compañeros de generación eran sin duda chicos raros que escribían, a su vez, sobre chicas y chicos poco convencionales. Y, a nuestro juicio, toda la novelística de Carmen Martín Gaité puede ser vista como una sucesión de narraciones protagonizadas por chicas raras y chicos raros. Esta intuición se apoya tanto en la idea de la propia autora como en un prólogo que José Carlos Mainer escribió para una reedición de *Ritmo lento* y que tituló con gran tino “La novela de un chico raro”⁹⁸⁸. Las novelas de esta autora cuentan historias de chicas raras y de chicos raros, esto es, de seres humanos que no se sienten a gusto con las reglas de la sociedad en que viven y que sacan a la luz su malestar o su perplejidad de diversas maneras. Este motivo reiterado enlaza directamente con otro que es, si cabe, el principal de la obra (no sólo de las novelas) de Carmen Martín Gaité: la búsqueda de interlocutor.

La búsqueda de interlocutor afecta a “la capacidad narrativa, latente en todo ser humano [que] no siempre – y cada vez menos – encuentra una satisfactoria realización en la conversación con los demás”⁹⁸⁹. Y es una búsqueda difícil, porque “no da igual cualquier interlocutor”:

“(...) tiene que aparecer un destinatario propicio porque ‘nuestras cosas’ no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier manera (...). En resumen: que si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da (...)”⁹⁹⁰.

Muchas de las novelas de Martín Gaité, como veremos, son deudoras de esta idea de la búsqueda de interlocutor, de la necesidad del ser humano de comunicarse. El interlocutor, de

⁹⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 121.

⁹⁸⁷ *Vid.* “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 33-45; *Esperando el provenir*, Madrid, Siruela, 1994.

⁹⁸⁸ MAINER, José Carlos, “La novela de un chico raro”, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1993 (edición original: 1963).

⁹⁸⁹ MARTÍN GAITE, Carmen, “La búsqueda de interlocutor”, en MARTÍN GAITE, Carmen, en *La búsqueda de interlocutor*, cit., págs. 23-32, pág. 23.

⁹⁹⁰ *Ibíd.*, págs. 26-27.

hecho, puede (y suele) servir para que el chico raro o la chica rara no se sientan tan *raros*: para encontrar comprensión, consuelo, espejo, alguien que escuche sin juzgar, que no reproche. Y esta búsqueda afecta tanto a hombres como a mujeres en la narrativa de Carmen Martín Gaité, pues sentirse raro es no comulgar con las reglas generales del mundo que nos rodea, y eso alcanza a los dos sexos por igual.

Vamos, pues, a analizar la presencia de la feminidad literaria en las novelas de Carmen Martín Gaité, pero usando como hilo conductor esta idea de los chicos raros y las chicas raras. Teniendo en cuenta, claro está, la definición de feminidad literaria que describimos en el primer apartado de este capítulo, y que hemos manejado desde entonces: una literatura cuyo sujeto focalizador y cuyo objeto focalizado son predominantemente femeninos.

Aunque Carmen Martín Gaité había ganado en 1954 el Premio Café Gijón de novela corta con *El balneario*, su definitiva entrada en el mundo de las letras españolas se produjo cuando ganó en 1957 el Premio Nadal con *Entre visillos*, novela publicada al año siguiente. *Entre visillos* es una novela que puede ser contemplada desde diversos puntos de vista: puede verse como una versión particular de la novela de personaje colectivo, en la línea de *La colmena* o *El Jarama*; y también como una primera plasmación de algunos motivos que serán definitivos en la obra de la autora. Si nos limitamos a la idea central que hemos escogido como hilo conductor, *Entre visillos* es una novela de chicos raros y chicas raras en busca de un interlocutor dentro de la agobiante sociedad de una pequeña ciudad de provincias en la década de 1950. Y, si extendemos este hilo conductor a la feminidad literaria, debemos atender a la focalización.

Hay que distinguir, de entrada, entre el narrador (que es quien cuenta la historia), el sujeto focalizador (que es quien ve la historia, o a quien corresponde el punto de vista a través del cual se presenta la historia al lector) y el objeto focalizado (es decir, aquello en que la mirada del sujeto focalizador se posa, y que puede corresponderse o no con el propio sujeto). Para la definición de la feminidad literaria eran importantes sobre todo estas dos últimas categorías. Pero, en la medida en que el sujeto focalizador coincide muchas veces con la voz narrativa (y también con el objeto focalizado), tener en cuenta el narrador es importante también.

En *Entre visillos* hay variedad de voces y de focalizaciones. El peso de la narración lo lleva un narrador en tercera persona, de cuyo grado de omnisciencia hablaremos más adelante. Al lado de éste, se concede la voz a dos de los personajes más importantes de la novela: Natalia, una de las chicas raras de la historia, joven burguesa que cursa su último año de bachillerato; y Pablo Klein, su profesor de alemán en el instituto, recién llegado a la ciudad y, aunque tarda en darse cuenta de ello, chico raro para los demás por su origen y su visión de la vida y las relaciones entre hombres y mujeres. En Pablo recae la función de narrador en siete capítulos,

cinco de la primera parte y dos de la segunda⁹⁹¹. La suya es una crónica rememorativa de su estancia en la ciudad, ya que está narrada en indefinido. Los pasajes en que se concede voz a Natalia⁹⁹² son, sin embargo, fragmentos de su diario, por lo que suponen una crónica de los acontecimientos que conforman su vida entre septiembre y diciembre, que son los meses en que transcurre la novela.

Así, pues, tanto Natalia como Pablo son narradores y sujetos focalizadores en *Entre visillos*. Y, en la medida en que los pasajes por ellos narrados dan importancia a sus vivencias, reflexiones y sentimientos, también son objetos focalizados. Ahora bien, su situación y su función dentro del relato, así como su rareza, son diferentes. Como también lo es su manera de mirar la sociedad que los rodea. Pablo es un recién llegado, y su visión de los pacatos códigos que rigen las relaciones deriva de la perplejidad inicial a un hastío que le hace abandonar la ciudad. Natalia, en cambio, pertenece a la burguesía de la ciudad, pero, aunque no llega a proclamar su rebeldía, sí expresa en su diario su malestar ante las reglas tácitas de la sociedad en que vive. Por ejemplo, contempla con pesar cómo su mejor amiga, Gertru, abandona los estudios para casarse a los dieciséis años, o cómo su tía pretende educarla a ella y a sus hermanas para convertirlas “en unas estúpidas (...), para tener un novio rico” y ser “lo más retrasadas posible en todo”⁹⁹³. Al menos, ella llega a verbalizar el hastío que atenaza a casi todos los personajes de la novela e incluso a cuestionar el sistema, lo que la convierte en una de las chicas raras del relato. También Pablo lo cuestiona, pero desde su condición de persona ajena al mismo, de alguien que ha visto mundo y cuyo comportamiento obedece a otras pautas. En este sentido, es raro, pero por otros motivos.

Además de Natalia y de Pablo, hay otros personajes que adquieren cierta importancia en la trama, aunque no tanta como para que la novela deje de ser una narración coral punteada por aquellas dos voces solistas. Entre los personajes femeninos que tienen cierto peso en la trama figuran Mercedes y Julia, hermanas de Natalia, y la tía de todas ellas, Concha, que las ha criado desde la muerte de su madre; Gertru, que ha sido la mejor amiga de Natalia; chicas de la ciudad como Isabel, Goyita y Toñuca, que son amigas entre sí y de Julia y Mercedes; Marisol, una chica de Madrid que Goyita conoce en el tren, que va a pasar las ferias a la ciudad y que, como Pablo, funciona, con su perplejidad y su desenvoltura, como contrapunto de las rígidas normas de conducta locales; Alicia, compañera de clase de Natalia, de extracción humilde; Lydia, la futura suegra de Gertru, rica y moderna; Rosa, la cantante del casino, con quien Pablo trabaja

⁹⁹¹ MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1991 (edición original: 1958); los capítulos en que este personaje actúa como narrador son en concreto el segundo (págs. 25-37), el cuarto (págs. 50-62), el sexto (págs. 75-81), el undécimo (págs. 131-147), el decimoquinto (págs. 210-219) y el decimotercero y último (págs. 248-260).

⁹⁹² La novela se abre con un breve fragmento del diario de Natalia (págs. 11-12), en el que ésta consigna un desazonador encuentro en el día anterior con su mejor amiga Gertru. Luego, habrá que esperar hasta la segunda parte de la novela para volver a encontrar otros pasajes pertenecientes a su diario. Así, el capítulo decimotercero (págs. 179-193) y el decimosexto (págs. 220-234) están compuestos por varios fragmentos del mismo, separados por blancos o por asteriscos.

⁹⁹³ *Ibid.*, págs. 232-233.

amistad; Josefina, la hermana mayor de Gertru; Teresa, la hija del dueño del Gran Hotel; y Elvira, la otra chica rara de la novela, hija del fallecido director del instituto, que mantiene una ambigua actitud hacia Pablo. Entre los masculinos, además de Pablo, destacan sobre todo los jóvenes de la ciudad, relacionados de alguna manera con algunas de las jóvenes mencionadas. Teo es el hermano de Elvira; Emilio es amigo de aquél y novio en secreto de ésta; Ángel es el futuro marido de Gertru, y Federico, Ernesto, Luis y Manolo son amigos suyos y de Emilio también. Todos ellos incluyen a Pablo en su círculo, pero éste se relaciona sobre todo con Emilio. Muchos de ellos, y algunas chicas, se reúnen en el ático que Yoni tiene en el Gran Hotel, que es propiedad de su padre, para escuchar música, bailar y beber. Al margen de este círculo se hallan Miguel, el novio de Julia, que se dedica al cine y vive en Madrid, y Óscar, que es el marido de Josefina, la hermana mayor de Gertru. En otra generación hay que incluir al padre de Natalia, Mercedes y Julia, al fallecido (pero determinante para la llegada de Pablo) Rafael Domínguez, antiguo director del instituto y padre de Elvira y Teo, y al igualmente fallecido padre de Pablo, amigo del anterior. Como se ve hay bastante equilibrio entre el número de personajes masculinos y femeninos. Pero no es tan importante el número como su presencia en la novela y su peso en la focalización.

En los pasajes en que Pablo y Natalia toman la palabra, se da, obviamente, una coincidencia entre narrador y sujeto focalizador. Sin embargo, en lo que respecta al objeto focalizado, los pasajes de uno y otro son diferentes. Natalia es mucho más analítica, y da más entrada a sus sentimientos en su diario. Pablo, en cambio, se centra más que nada en sus vivencias en la ciudad y en su perplejidad ante los códigos de conducta, ante las normas tácitas de la sociedad. Hay en sus pasajes poca tendencia al análisis de sus sentimientos, y pocas menciones al pasado (sólo menciona que ya ha sido profesor en otros centros y que vivió en la ciudad con su padre, cuando era pequeño). Eso sí, ambos narradores tienen en común la perplejidad, aunque debida a causas distintas: en Natalia se debe a su inexperiencia, al paso a la edad adulta, a la incomprensión y descontento ante unas reglas que va conociendo por primera vez y que le parecen absurdas; en Pablo, en cambio, se debe a la experiencia, ya que ha conocido otros lugares, y la naturalidad con la que él emprende conversaciones y relaciones con chicas no encajan bien con las normas provincianas de la ciudad.

Así, Pablo no posa la mirada tanto en su interior como en lo que le rodea, y en sus opiniones al respecto. No hay, en verdad, un análisis profundo de sus sentimientos o de su psicología, sino más bien una suma de reacciones ante el ambiente que le rodea. Además, el personaje de Pablo es el recurso del que se vale la autora para presentarnos con cierta distancia y objetividad las ceremonias de la ciudad. Por ejemplo, en el capítulo cuarto, cuando visita la casa del fallecido Rafael Domínguez, asiste a un velatorio, con los hombres y las mujeres en habitaciones separadas, en el octavo asiste al casino, donde se le revelan nuevas normas de conducta en las relaciones entre ambos sexos, en el undécimo acude al ático del pretencioso

Yoni, y en el decimoquinto, vuelve a sorprenderse al comenzar las clases en el instituto. Los ojos de Pablo nos sirven para conocer los mecanismos que rigen este mundo cerrado y provinciano, que, sin embargo, el alemán no llega a juzgar o a criticar. Sólo se aburre de él al final, y se marcha. Además de mirar con asombro la ciudad, Pablo tiene relaciones más estrechas con cuatro personas: Rosa, la cantante del casino, que se aloja en la misma pensión que él; Natalia, que es alumna suya en el instituto y a quien aconseja sobre la posibilidad de hacer una carrera; Emilio, que toma a Pablo como una especie de maestro y de confidente, ya que puede hablar con él sobre cosas que no puede confesar a nadie; y Elvira, que, a pesar de ser en secreto la novia de Emilio, se siente atraída por Pablo. Estos dos últimos son dos interesantes personajes, pues en ambos se da una curiosa paradoja. Quieren ser raros, destacarse por encima del resto, de sus amigos y amigas, a los que consideran más convencionales. Ambos tienen, además, veleidades artísticas (Emilio escribe, Elvira pinta), y ambos parecen querer hallar en Pablo el amigo que les falta. Pero, al final, su rareza es más impostada que otra cosa. Elvira se empeña en mantener en secreto su noviazgo con Emilio porque confiesa que no quiere pasar por las etapas que se les exige a los novios formales, y en ello hay un deseo de huir de lo convencional. Pero, cuando, después de varios encuentros e insinuaciones, Pablo intenta besarla, reacciona mal, como lo haría cualquiera de las otras chicas, y llama al alemán “fatuo, grosero, malo y odioso”⁹⁹⁴. Elvira es, en fin, un caso paradigmático de personaje ahogado por las limitaciones del medio, que quiere dar rienda suelta a su rareza pero que no se atreve, posiblemente porque no puede. A través de Pablo, también nos introducimos en el círculo de jóvenes amigos de Emilio, y así podemos conocer cuál es su actitud hacia las chicas, lo que buscan en ellas y las distinciones que hacen entre ellas. Asimismo, Pablo percibe la manera en que Yoni quiere mostrarse ante él “buscadamente original”, “su deseo de parecer independiente y avanzado, (...) en su tono displicente, de hombre que está de vuelta de todo”⁹⁹⁵. Sólo en Rosa y, en menor medida, en Natalia, Pablo encontrará personas que se muestren más o menos como son, que no busquen epatarle ni impresionarle.

Los fragmentos del diario de Natalia nos muestran un círculo de relaciones más reducido. El primero narra un encuentro con Gertru, y el resto se centra en la vuelta al instituto, las relaciones con sus compañeras (sobre todo con una, Alicia), con Pablo y con su familia. De hecho, el profesor de alemán ocupa un lugar especial en las páginas de Natalia, ya que es quien le ayuda a ver que puede escapar del destino en el que están atrapadas sus hermanas, que puede estudiar una carrera, ser, en definitiva, *rara*. Una chica rara es Natalia comparada con las que le rodean, pues en su diario no habla nunca de chicos ni de ropa, temas de conversación que imperan en el círculo de las amigas de sus hermanas. Y Natalia se hace amiga de Alicia, una

⁹⁹⁴ *Ibíd.*, págs. 144-145.

⁹⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 133.

chica humilde, y desprecia la amistad que su tía pretende concertarle con una tal Petrita López, ésta sí de buena familia y conveniente.

Aparte de los pasajes en que Pablo y Natalia detentan la condición de voces narradoras, hay un narrador en tercera persona, externo. ¿Omnisciente? Si, como dice Enrique Anderson Imbert, un narrador omnisciente es aquel que “es capaz de analizar la totalidad de su creación y sus criaturas”⁹⁹⁶, del de *Entre visillos* habría que decir que podría serlo, pues sería capaz de analizar esa totalidad, pero que no llega a alcanzar tal grado. Conoce datos del pasado de los personajes, pero no adelanta el futuro ni hace tampoco juicios de valor sobre ellos. Además, no hay que olvidar que los diálogos predominan en la novela, y que en ellos el narrador desaparece para dejar a los personajes hablar. El narrador nos revela que podría ser más omnisciente de lo que es en la focalización, precisamente. En algunas ocasiones, adquiere el punto de vista de algunos personajes, a veces de forma continuada, pero mayormente por un breve espacio de tiempo. En esos momentos, en la manera en que el narrador adopta la perspectiva de un personaje para mostrar lo que éste ve o lo que éste piensa, es donde vemos que el narrador podría ser más omnisciente y que limita su capacidad de analizar sus creación y sus criaturas. En estos momentos y también en la preponderancia de los diálogos, desde luego.

El narrador de *Entre visillos*, pues, adopta a veces la visión de los personajes, esto es, focaliza la realidad a través de ellos. Para determinar la femineidad literaria, no es tan importante este hecho como saber si esa focalización se delega más en personajes femeninos o masculinos. Y, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta cuáles son los objetos en los que el narrador posa su mirada preferentemente.

Así, habría que tomar en consideración dos niveles diferentes. El primero afecta a la focalización del narrador que no se corresponde con el punto de vista de ningún personaje. En este caso, el sujeto focalizador es el narrador, y el focalizado es diverso. El segundo se refiere a la focalización que sí está filtrada por la visión de un personaje, ya que éste funciona como el sujeto focalizador que nos muestra lo narrado. En este segundo caso, el objeto focalizado también es variado, puesto que puede ser o no el sujeto focalizador. En ambos niveles, lo que nos interesa es ver la abundancia de personajes femeninos en los objetos focalizados y los sujetos focalizadores.

Sin embargo, hay que decir que la focalización a través de los personajes no es en *Entre visillos* continuada, ni ocupa demasiado. No es frecuente que se tome el punto de vista de un personaje de manera continuada. Más bien, la indudable preponderancia de los diálogos se ven a veces contrarrestados por algunos brevísimos pasajes en los que el narrador adopta la perspectiva subjetiva de uno de los personajes, a través del cual se nos presentan algunos aspectos de la escena narrada. Esto no significa que no haya alguna excepción. Por ejemplo, en

⁹⁹⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, pág. 59.

la mayor parte del capítulo tercero, la focalización recae en Goyita. Alternándose con los diálogos que mantiene con su familia y con algunos conocidos, seguimos casi todo el tiempo a Goyita: vemos lo que ella ve, se reproducen algunos de sus sentimientos ante el recuerdo del verano (“se sentía a disgusto recordando el trocito de arena limitado por piernas desnudas, por bolsas de nivea y bañadores (...)”⁹⁹⁷). Sólo al final, cuando llama a Manolo Torres, el escenario cambia y la focalización vuelve al narrador. La acción se traslada al lugar en que está Manolo con Ángel, hablando sobre la novia de éste, Gertru, y lo importancia de que sea un cría para casarse con ella. También en el capítulo décimo hay una focalización más o menos continuada, que esta vez corresponde a Elvira, y, sobre todo, a sus sentimientos de hastío, a su confusión.

Sin embargo, lo más frecuente es, como hemos dicho antes, que la focalización sólo recaiga en los personajes episódicamente y en breves pasajes, y casi siempre para ofrecer una nueva perspectiva de los personajes. Esto se ve bien en la escena en que Natalia es presentada a Ángel por Gertru. Al principio del capítulo, la perspectiva corresponde al narrador, que sigue a las dos chicas al salir de los toros. Luego, al llegar al casino, la focalización pasa brevemente a Ángel (“Ángel (...) las vio venir del brazo arrimadas a la pared. Su novia le sonrió. La otra chica venía mirando para el suelo”⁹⁹⁸), y después recae en varias ocasiones, pero de manera breve, en Natalia, que se aburre en el casino y se dedica a mirar alrededor. Cambios de perspectiva los hay también en el capítulo duodécimo. Empieza con una riña, en el Gran Hotel, entre Gertru y Ángel⁹⁹⁹, pero enseguida el narrador se centra en los amigos de éste, que contemplan la discusión a cierta distancia y comienzan a elucubrar acerca de las causas. Así nos enteramos de las relaciones de Ángel con otras mujeres, por ejemplo. Más adelante, el narrador vuelve a la pareja, y finalmente todos se unen y suben al ático de Yoni. Desde allí llaman a Julia y a Mercedes para invitarlas, y la acción se traslada a la casa de éstas, al tiempo que la focalización recae en Julia. Ya en el capítulo noveno había pasado por momentos a Julia la focalización, lo cual nos permitía conocer sus sentimientos hacia Miguel y sus frustraciones.

En resumen, el narrador en tercera persona de *Entre visillos* se delega por momentos en algunos personajes para transmitirnos la visión de la sociedad, que es la gran protagonista de la novela. Y delega tanto en personajes femeninos como masculinos, ya que uno de los temas más importantes de *Entre visillos* es la falta de comunicación y de sinceridad entre los sexos. Martín Gaité parece querer mostrar que las reglas tácitas de la sociedad provinciana afectan tanto a hombres como mujeres, y hacen que la mentira reine entre ellos. Obviamente, en este mundo salen peor paradas las mujeres, pues tienen en general menos opciones. Pero, en lo que respecta a las relaciones de amistad y de amor, ambos sexos acaban siendo víctimas de un sistema que se basa en las apariencias, las medias verdades, la doble moral. De ahí, creemos, la importancia de

⁹⁹⁷ MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*, cit., pág. 39.

⁹⁹⁸ *Ibíd.*, págs. 64-65.

⁹⁹⁹ *Ibíd.*, págs. 151-152.

la pluralidad de puntos de vista. No sólo de los de Pablo y Natalia, sino también del modo en que el narrador en tercera persona es capaz de mostrarnos la realidad a través de los ojos de diversos personajes, y de los diálogos, por supuesto, que es una de las grandes especialidades de la autora. Si el narrador sólo se detuviera en los personajes femeninos, o si sólo cediera su punto de vista a personajes femeninos, la visión de la sociedad de *Entre visillos* hubiera acabado siendo más incompleta, pues sólo contaríamos con una perspectiva acerca de ella. Pero, al centrarse tanto en hombres como en mujeres, al dejarnos oír lo que dicen y piensan tanto unos como otros, lo que queda de relieve es la incomunicación entre ambos sexos, las limitaciones a que se ven abocados en una ciudad de provincias.

Así, pues, *Entre visillos* no es una novela completamente femenina. Es decir, que no hay en ella una focalización preferentemente femenina, ni en el objeto ni en el sujeto. Hay, más bien, equilibrio. Como hemos indicado, el número de personajes femeninos y masculinos es muy similar, y, de los dos personajes en que recaen las tareas de narración, uno es femenino (Natalia) y otro masculino (Pablo). Y, lo que es más importante, la focalización se reparte entre unos y otros. Sí es cierto que quizás haya una mayor atención en los personajes femeninos, y que ello se deba en gran medida al protagonismo de Natalia y su círculo familiar. Pero este protagonismo no es total. Y, en cualquier caso, no justifica el que se considere *Entre visillos* como una novela sobre la condición de la mujer en una ciudad de provincias de la posguerra en España. Es, sobre todo, una novela sobre el efecto nocivo de algunas reglas de comportamiento sobre el individuo, sobre el modo en que aquellas pautas de comportamientos consideradas propias de cada sexo impiden una relación más libre entre ellos. Y es también, en fin, una novela acerca de chicos raros y chicas raras, y acerca de la posibilidad de encontrar un interlocutor con quien compartir esa rareza.

Sobre un chico raro trata igualmente la siguiente novela de Carmen Martín Gaité, *Ritmo lento*, de 1963, pero obedece a otros esquemas estructurales y formales. *Ritmo lento* inaugura sin duda una nueva tendencia en la novelística de la autora, una tendencia que se va a caracterizar por una mayor presencia de la introspección. Uno de los rasgos que, externamente, mejor muestran este cambio es la preponderancia de la primera persona. Tanto *Ritmo lento* como tres de sus cuatro siguientes novelas (*Retahílas*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable*) están narradas, casi en su totalidad, en primera persona (*El cuarto de atrás*, en su totalidad; *Ritmo lento* y *Retahílas*, en su mayoría, ya que en ambas están precedidas y rematadas por un prólogo y un epílogo, muy breves en ambos casos, en tercera persona; y *Nubosidad variable* también en su mayoría, pues se cierra con un breve epílogo también en tercera persona). Sólo *Fragmentos de interior*, publicada en 1976, será una excepción a este respecto. De otro lado, también en las novelas del final de la carrera de la autora se observa un predominio de la primera persona. *Lo raro es vivir* y *Los parentescos* están narradas así, mientras que *La Reina de las Nieves* alterna primera y tercera persona.

A diferencia de *Entre visillos* – en la que había diversos puntos de vista, una gran variedad de personajes y un amplio espectro de relaciones – *Ritmo lento* es una novela dominada por el protagonismo, la focalización y la voz de un solo personaje: David Fuente. Únicamente el prólogo y el epílogo de la novela están narrados en tercera persona, por un narrador externo. En el prólogo, se cuenta la visita de Lucía, antigua novia de David, al padre de éste, en vísperas de su boda con otro hombre, Marcos. En el epílogo, nos enteramos por una noticia de prensa del suicidio del padre de David, y de cómo éste, al descubrir el cadáver, “asestó numerosos tajos en el cuerpo inerte del padre, y a continuación, sosteniéndolo entre sus brazos, lo sacó a uno de los balcones de la casa, dando gritos desgarradores”¹⁰⁰⁰. Lo que hay entre medias es, como cabe esperar, la historia de David o, mejor dicho, su falta de historia. David es el narrador o, más que el narrador, el explorador de su interior y del mundo que le rodea. Cuando empieza su narración, acaba de leer una carta en la que Lucía le comunica que se casa, y poco después el protagonista confiesa que se encuentra en una casa de reposo y que es tratado por un psiquiatra, de quien desconfía y a quien engaña inventándose sueños. Así, *Ritmo lento* será la crónica de los motivos que le llevaron a ese lugar y a ese estado, motivos que pueden resumirse metafóricamente en el título de la novela. Fue el ritmo lento que David imprimió a su vida, y que chocaba con el de los demás exigían de él, lo que lo llevó hasta allí. También el ritmo de la novela es lento (que no tedioso), pues, más que sobre las acciones, se sostiene sobre las reflexiones de David, sobre la exploración de su interior, a veces con ribetes psicoanalíticos (no olvidemos que la propia autora ha reconocido la huella de Italo Svevo en esta novela). David es, por tanto, el chico raro de esta novela, y representa un tipo de personaje masculino que será frecuente en la obra de Carmen Martín Gaité. Como dice José Carlos Mainer, David es “una reescritura exasperada de Pablo Klein”¹⁰⁰¹, como será igualmente precedente del Germán de *Retahílas*, el Leonardo de *La Reina de las Nieves* y el Baltasar de *Los parentescos*.

David Fuentes es raro por varias razones, y su rareza choca con las aspiraciones de normalidad de algunos personajes. Pero aquí destacaremos una de ellas, para proseguir con un motivo que ya destacamos en el análisis de *Entre visillos*: sus ideas acerca de las relaciones entre los sexos, que es un tema reiterado en la novela. David es crítico con la posición de la mujer en la sociedad, es consciente de la injusticia, e incluso quiere educar en cierto modo a su novia para que sea más libre. Ya al principio de la narración a cargo de David, cuando éste da cuenta de la llegada de la carta de Lucía comunicándole que va a casarse, aparece este motivo. Cuando su psiquiatra le pregunta por la reacción que le había producido saber “que Lucía va ser de otro”, David comenta: “Me molestó la frase. Es una cosa muy triste eso de que las mujeres

¹⁰⁰⁰ MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996 (edición original: 1963), pág. 362.

¹⁰⁰¹ MAINER, José Carlos, “Introducción”, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, cit., págs. I-LIX; pág. XXXVII.

tengan que ser de alguien, como las corbatas; pero, en fin, si ellas mismas contribuyen a que las cosas funcionen así – y muchas son las que contribuyen – con su pan se lo coman”¹⁰⁰².

En algunas conversaciones con su amigo Bernardo, queda patente el idealismo en cuanto a las relaciones entre los sexos, mientras que aquél, aunque comparte en general su punto de vista, le advierte de lo utópico de sus pretensiones y le aporta una visión más pragmática de las cosas. David declara que “a las pocas chicas con las que tenía la ocasión de hablar de estas cuestiones les aconsejaba que no se dejasen comer por sus sentimientos y trataba de esclarecer con ellas los motivos nada arbitrarios de tal consejo”¹⁰⁰³. Pero Bernardo se ríe de esta actitud, y le aconseja que no le hable de nada a una mujer, a lo que David replica:

“¿Y por qué no? (...) ¿No te hablo a ti, a pesar de lo bruto que eres de entendederas? Pues, ¿qué más da una mujer que un hombre? (...) Di (...), ¿no dices precisamente tú que debía dar igual una mujer que un hombre, que el mundo marcharía mejor si no se hicieran las diferencias que se hacen? (...)”¹⁰⁰⁴.

La respuesta de Bernardo (“Debía dar igual, hijo, pero no da”) no deja lugar a dudas acerca de su postura al respecto y de su pragmatismo. Bernardo parece aceptar las reglas del juego social, y su posterior suerte en la novela (acabará triunfando económicamente, eligiendo una vida cómoda, como Aurora, la hermana de David), pero David no, y ahí reside gran parte del problema de este chico raro. Desde luego, su choque con Lucía se debe en buena medida a ello. David, en este sentido, es como Pablo Klein, alguien que aboga por hacer de las relaciones entre los sexos algo diferente de lo establecido por la sociedad. Sólo que Pablo no pertenece del todo a esa sociedad y puede huir, mientras que ése no es el caso de David.

En *Ritmo lento* tenemos, pues, una focalización y una voz que corresponde por entero a un personaje masculino, David. Todo se supedita a su punto de vista, y son sus reacciones y sus sentimientos (sobre todo, ante sus choques en las relaciones con su padre, su hermana, chicas como Lucía y Gabriela, su cuñado Julio, su amigo Bernardo y su prima Magdalena, que tienen valores diferentes de los suyos) los que componen la novela. La introspección es muy importante aquí y, en este sentido, la novela supone un avance en la creación de un personaje, de una individualidad. De ese chico raro que volveremos a encontrar en otras narraciones posteriores de Carmen Martín Gaité. Aun así, *Ritmo lento* fue (y es) la novela menos conocida y difundida de la autora.

Con su siguiente novela, *Retahílas*, de 1974, entramos en lo que podría considerarse el período de esplendor de la novelística de Martín Gaité. Una etapa que no sólo se caracteriza por la madurez, por la plenitud en el uso de recursos narrativos por parte de la autora, sino porque

¹⁰⁰² MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, cit., pág. 33.

¹⁰⁰³ *Ibíd.*, págs. 40-41.

¹⁰⁰⁴ *Ibíd.*, págs. 41-42.

ésta consigue dar forma en tres excelentes novelas (*Retahílas*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*) a un esquema narrativo original, que aúna maravillosamente el motivo de la búsqueda del interlocutor y una estructura adecuada donde integrarlo. A estas novelas las llamaremos novelas “del oasis comunicativo” o “de la comunicación saciada”, porque en ellas hay dos personajes que han encontrado su interlocutor ideal y, al menos durante un tiempo, logran saciar sus ansias de comunicación y crear, con su diálogo, un oasis comunicativo en medio del desierto de incomunicación que les rodea habitualmente. La excepción a este esquema y a esta continuidad es *Fragmentos de interior*, una novela de 1976 que no se parece a las anteriores y que analizaremos primero (pese a que es posterior a *Retahílas*) para que quede más clara la ligazón entre las otras.

En *Fragmentos de interior*, el título tiene un doble sentido: se refiere tanto a los interiores en que transcurre la mayor parte de la novela como a la importancia de los monólogos interiores de los personajes en su construcción. Se asemeja, por su reducción temporal (tres días) a las tres novelas que acabamos de mencionar; y, por el tema de la incomunicación, enlaza con toda la producción de la autora. Por otro lado, esta novela se halla a medio camino entre *Entre visillos* y las novelas del oasis comunicativo. No da entrada a tantos personajes como aquélla, pero no se reduce a un diálogo entre dos personajes. De hecho, hay un círculo familiar que está protagonizando en el relato. Si en *Entre visillos* veíamos que el narrador usaba a veces los puntos de vista de varios personajes para contar la historia, en *Fragmentos de interior* va suceder lo mismo, pero de forma más extensa y continuada, es decir, usando ya del todo un monólogo interior que en *Entre visillos* sólo se insinuaba (y que sí tenía peso en *Ritmo lento*). A pesar de que en la novela se suceden varias focalizaciones, predomina el punto de vista del personaje principal, que es Luisa, una chica de pueblo que acaba de llegar a Madrid, para servir en casa de la familia Alvar. Ella es el centro de la trama, el testigo de todas las relaciones que se tejen a su alrededor entre otros personajes, como Gloria, Jaime, Agustina y Diego, y a ella corresponde la focalización en once de los dieciséis capítulos. Este predominio es lógico y da al retrato de la familia Alvar y sus allegados una mayor objetividad, ya que Luisa es alguien que los observa desde fuera, al igual que lo hacía Pablo en *Entre visillos*. Sin embargo, Luisa no deja de estar también implicada hasta cierto punto en la historia, ya que la verdadera razón de su viaje es encontrar a un joven llamado Gonzalo para pedirle explicaciones, ya que éste la sedujo cuando rodaba una película en un pueblo cercano al de la chica para luego desaparecer sin dejar rastro.

A pesar de estar escrita entre enero y marzo de 1976, *Fragmentos de interior* recuerda más a algunos cuentos de Carmen Martín Gaité que a sus novelas. Y, sobre todo, a aquellos que tratan sobre los contrastes de clase, la burguesía abúlica y el trabajo en la gran ciudad. Relatos como *Los informes* (1954), en el que una muchacha presenta sus referencias en una casa para trabajar como criada y es rechazada por la señora por ladrona, *Variaciones sobre un tema*

(1967), en el que Andrea Barbero pasa revista a sus cinco años en Madrid empleada en una cafetería del centro, *La tata* (1958) y *Tarde de tedio* (1970), que reflejan ambos la vida de la burguesía, las relaciones entre criadas y señoras.

La propia Carmen Martín Gaité ha dicho de sus cuentos, escritos entre 1953 y 1972, que, a pesar de no haber sido ideados con ninguna idea preconcebida, podrían titularse en conjunto “cuentos de mujeres”:

“Me refiero de preferencia (como en el resto de mi producción literaria) a la huella que esa incapacidad por poner de acuerdo lo que se vive con lo que se anhela deja en las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por una búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas, hasta el punto de que este conjunto de relatos bien podría titularse ‘Cuentos de mujeres’. Suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país (...)”¹⁰⁰⁵.

Estas palabras, que la autora escribió en 1978, son totalmente aplicables a sus cuentos, pues en ellos predominan, de hecho, el punto de vista femenino y los personajes femeninos. Ocurre esto, aparte de en los cuentos ya citados, en las dos novelas cortas escritas por Martín Gaité e incluidas en el volumen de cuentos completos, *El balneario* (1954) y *Las ataduras* (1959).

La primera de ellas está dividida en dos partes muy diferentes. La primera, narrada en primera persona por una mujer, cuenta la llegada a un balneario de ésta y de su misterioso acompañante, tan misterioso como el lugar al que han llegado y la actitud de la gente de allí. En la segunda, en cambio, el misterio se aclara: todo ha sido un sueño que ha tenido, durante la siesta, la señorita Matilde, una mujer soltera de mediana edad que pasa una temporada en un balneario a la que sus amigas esperan para jugar a las cartas. En esta segunda parte, que a pesar de estar narrada en tercera persona incurre casi todo el tiempo en el punto de vista de la mujer, destaca el hastío, la desazón y el aburrimiento de Matilde, que ha abandonado ofuscada el angustioso sueño pero cuya vida no ofrece mayores alicientes.

La segunda, *Las ataduras*, también tiene una protagonista femenina, Alina. Pero en este caso estamos ante una novela de iniciación, que sigue su historia desde que es una niña hasta que está casada y vive en París. El relato muestra cómo ella acaba creándose sus ataduras, cómo ha de escapar de la influencia de su padre y del destino que ésta había trazado para ella. Narrado en tercera persona, el narrador usa con frecuencia su punto de vista para ir desgranando el relato.

¹⁰⁰⁵ MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 8.

Al margen de estas dos novelas cortas, son varios los cuentos que tienen mujeres como protagonistas. En *Un alto en el camino* (1958), Emilia, que viaja hacia Italia con su marido y el hijo de ésta, aprovecha una parada del tren en Marsella para reunirse allí con su hermana Patri, a quien su marido no le deja ver. El cuento se centra en la conversión entre las dos hermanas, enmarcada por la angustia de Emilia antes (por escaparse del tren mientras su marido duerme, sin decírselo) y después (por el temor a no llegar a tiempo al tren y a la riña de su esposo). *La chica de abajo* (1953) es también, como *Las ataduras*, una historia de iniciación, pero teñida de una mayor atención a la crítica social. Martín Gaité considera este cuento su primera narración estimable, y lo cierto es que se trata de un estimable relato. Además, aparecen ya algunos temas que serán frecuentes en su trayectoria. En la historia de Paca, la chica de abajo del título, hija de la portera del edificio donde vive su mejor amiga, Cecilia, está ya presente el tema del interlocutor. En este caso, se trata de la pérdida del interlocutor, porque esa amistad, de la que las dos niñas disfrutaban sin que les importe su diferencia social, acaba deshaciéndose por obra de los mayores. Primero, porque la madre de Cecilia decide que Paca no es compañía para ella, y luego porque la familia de aquélla se traslada a Madrid. Sin embargo, esta ruptura sirve para que Paca crezca y se dé cuenta, en un final abierto y esperanzador sin ser color de rosa, de que no por ser la chica de abajo es menos que Cecilia. Por último, hay dos relatos de tema materno. *Lo que queda enterrado* (1958) está narrado por María, que ha perdido una niña y está embarazada de nuevo. A causa de las discusiones con su marido, Lorenzo, una mañana decide escapar de casa por un día, aunque vuelve por la noche y encuentra a Lorenzo muy preocupado por ella. *Retirada* (1974) cuenta, en tercera persona, la vuelta de una madre con sus hijas desde el parque hasta su casa, con un sentimiento de fracaso por no ser una buena madre.

Pero los cuentos de Carmen Martín Gaité, a pesar de lo que ella misma dicho, no son sólo cuentos sobre mujeres. Los hay también protagonizados e incluso narrados por hombres. En tres relatos – *Un día de libertad* (1953), *Ya ni me acuerdo* (1962) y *La mujer de cera* (1954) – el narrador protagonista es un hombre; en otros tantos – *La trastienda de los ojos* (1954), *Tendrá que volver* (1958) y *La conciencia tranquila* (1956) – hay protagonistas masculinos en los que recae preferentemente la focalización (pero no la voz narrativa, que corresponde a una narrador en tercera persona). Finalmente, en *La oficina* (1954), también en tercera persona, la focalización y el protagonismo se reparte entre Matías Manzano y Mercedes García, que trabajan en la misma oficina hasta la muerte de él, acontecimiento que hace que ella reflexione sobre su aprecio por él y su soledad.

Nos hemos desviado un poco del repaso cronológico que estábamos realizando de la narrativa de Carmen Martín Gaité, porque deseamos destacar más la continuidad y la unidad de temas y formas existente entre la que son, a nuestro juicio, las mejores novelas de la autora (junto a lo que nos dejó de la última, *Los parentescos*).

Retahílas, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable* son, como decíamos más atrás, novelas de oasis comunicativo, que surge del encuentro (o reencuentro) de dos personas entre las que estalla la riada de comunicación. Pero, aunque este esquema es común a las tres novelas, en cada una de ellas aparece de modo distinto.

En *Retahílas*, el oasis de comunicación es verbal. Surge del reencuentro, en una casa en ruinas de un pueblo de Galicia, entre Eulalia y su sobrino Germán. Ambos esperan a que muera la abuela de la primera, en una habitación contigua. Y, mientras tanto, hablan, hablan durante toda la noche a que se reduce el tiempo de la novela. Pero no se trata de un diálogo convencional, sino de una sucesión de discursos – monólogos dialogados, diálogos monologados o sencillamente retahílas – con los que alternativamente Eulalia y Germán se sinceran durante horas. Estos discursos sucesivos, estas retahílas (que están encabezados por la inicial del personaje que los pronuncia y un número que indica el puesto que ocupa) hacen de la novela algo realmente original, y exigen la complicidad del lector para aceptar este punto de partida como posible y verosímil. Pero es tal la fuerza de esas retahílas, que esto se pasa por alto y se olvida. En efecto, la reducción de personajes, especial y temporal, se compensa mediante la palabra, que llena el vacío de acción. Discurren por estas *Retahílas*, de un dinamismo verbal muy evocador, los respectivos submundos afectivos de Germán y Eulalia, de estos dos seres raros. Explican sus contradicciones, sus inútiles huidas, reexaminan vivencias comunes y las rescatan (por ejemplo, lo relacionado con la madre de Germán, que fue la mejor amiga de Eulalia, y su padre, que es el hermano de ésta). Son el uno para el otro, durante un tiempo, el perfecto interlocutor, estado de gracia que perderán al separarse y volver a la cotidianidad, cuando les trague de nuevo el mar de la incomunicación.

También en *El cuarto de atrás* el oasis de comunicación es verbal, pero aquí el diálogo se ramifica y se complica. Desde el comienzo, advertimos en la novela una atmósfera peculiar, un ambiente de extrañeza. Si en *Retahílas* el interlocutor aparecía fortuitamente (como en *Nubosidad variable*), aquí se presenta como ya anunciado: aunque la protagonista y narradora (que es un claro trasunto de la propia autora) no lo sabe o no lo recuerda, el visitante asegura que “las doce y media era la hora que le había marcado para la entrevista”, a lo que ella responde que no sabe “de qué entrevista se trata”¹⁰⁰⁶. No obstante, deja entrar en su casa a ese misterioso personaje “vestido de negro, que es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también”¹⁰⁰⁷, y enseguida entablan un fluido y muy peculiar diálogo. En él, no hay una alternancia en las funciones de orador e interlocutor entre los dos personajes, sino que el hombre de negro es un interlocutor casi pasivo, pasivo pero fundamental, pues con sus concisas y escasas intervenciones lleva la batuta del concierto que la protagonista nos ofrece en sus parlamentos en voz alta o en sus “fugas” o excursiones memorísticas o verbales a las

¹⁰⁰⁶ MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1989 (edición original: 1978), pág. 27.

¹⁰⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 29.

regiones del recuerdo. Estas fugas soportan, pues, el peso de la trama, que consta de monólogos interiores – las más de las veces – y de largos discursos compartidos con el hombre de negro. Y aunque casi siempre se queda todo en reflexiones calladas de la protagonista, él es la causa de éstas, como demuestra el hecho de que antes de la aparición de este personaje, del que nada sabemos porque tampoco sabe demasiado la narradora, ésta se hallase sumida en un insomnio que se derramaba por todos los objetos del dormitorio con el fin de intentar apresar el sueño mediante la concentración. El hombre de negro la saca de este estado y le abre la cortina del cuarto de atrás. La misma narradora nos describe esta habitación, a los lectores y a su visitante:

“Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos (...), tumbarse encima de la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos jugado y estudiado allí (...)”¹⁰⁰⁸.

Dos páginas después, habla de cómo “los artículos de primera necesidad desplazaron y arrinconaron nuestra infancia”, es decir, de cómo la guerra, con el racionamiento, acabó con su niñez y la instaló en una madurez prematura. Pero este sentido literal del cuarto de atrás encierra otro metafórico:

“(...) un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que parecen darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, y siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos (...)”¹⁰⁰⁹.

El hombre de negro descorre esa cortina y hostiga los recuerdos desde una posición aventajada, ya que, entre lo muy poco, muy poco que sabemos de él, sí nos consta que conoce muy bien la obra de su interlocutora. Sabe, por ello, cuáles son su gran limitación y su gran miedo. Un miedo que localiza ya en su primera novela corta, *El balneario*, en la que después de una primera parte teñida de una sensación de extrañeza, abandonaba en la segunda parte el terreno de lo misterioso y decidía explicarlo todo racionalmente mediante la conversión de ese clima enrarecido en un sueño, sin atreverse a “avanzar por esa cuerda floja hasta el final del relato”¹⁰¹⁰. ¿Cuál es, pues, esta gran limitación de la que el hombre de negro habla? Sencillamente, no atreverse a desafiar la incertidumbre, ser demasiado razonable, querer en todo momento saber lo que ocurrió antes y después de una manera tan obsesiva y racional que no

¹⁰⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 187.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 91.

¹⁰¹⁰ *Ibíd.*, pág. 53.

deja resquicio alguno al asomo de la incertidumbre o la duda. No contar, en fin, con lo que el interlocutor ha venido a decirle, con que “el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía” o, dicho de otro modo, que el cuarto de atrás es su más (in)seguro y mejor refugio, porque es un refugio contra la certidumbre. Y él, el hombre de negro, está con ella para encerrarla en ese estado pocas veces alcanzado de desorden mental – “como una habitación donde cada cosa está en su sitio al haberse salido de su sitio”¹⁰¹¹ – por el que corren en libertad los recuerdos. Incluso le regala una cajita de pastillas que desordenan la memoria, y entre éstas y su inteligente entrevista, logra rescatar preciadas joyas que surgen de las más peregrinas menciones y visiones. El mirarse en un espejo, por ejemplo, la traslada a la casa de sus abuelos de Madrid, y repasa las visitas a esa ciudad, con todo su ceremonial de modistas, teatros, criadas y comidas; posar la vista en un aparador que fue de su madre le hace recabar en su propia infancia, en los consejos que ella le daba, en el aliento para los estudios que le transmitía, recuerdos que motivan todo un repaso de las ideas de la Sección Femenina y su ideal de mujer. También desfilan por el libro Carmencita Franco, las peluquerías y las melenas rizadas, Diana Durbin, los refugios, el estraperlo, y todo en un aparente desorden espontáneo que nos deja un vivo sabor de lo que fueron aquellos años, ni tremendista ni idílico, tanto que su compañera de generación y amiga Josefina Aldecoa ha llegado a calificar *El cuarto de atrás* como “el mejor libro de memorias de mi infancia”¹⁰¹². Espoleada por la escucha y las preguntas del hombre de negro, la narradora y protagonista de *El cuarto de atrás* nos habla de su pasado, de su condición de chica rara, y lo hace en desorden, en una novela que mezcla la historia, la fantasía, las memorias y la metaficción. Una novela en que se pasa continuamente del diálogo al monólogo interior, de la reflexión callada a la compartida. Y en ello, como decimos, tiene una importancia fundamental la aparición del interlocutor, en este caso un hombre desconocido que descubre la cortina del cuarto de atrás y pone en funcionamiento los mecanismos del recuerdo (y de la escritura) de la narradora y protagonista.

La aparición (en este caso, reaparición) del interlocutor también primordial en *Nubosidad variable*. Al principio de esta novela, dos amigas de la adolescencia, Sofía y Mariana, se encuentran después de treinta años sin verse, y ese encuentro significa también el reencuentro con el interlocutor soñado que fueron la una para la otra durante sus años de amistad en el colegio. Cuando la casualidad las vuelve a unir, ya en plena madurez, la palabra reconstruye la amistad perdida y provoca una metamorfosis en ambas: a Sofía le sirve para volver a escribir, animada por Mariana, y ésta escribe como único remedio para la desintegración de su personalidad. Así, pues, ambas comienzan a

¹⁰¹¹ *Ibíd.*, pág. 104.

¹⁰¹² RODRÍGUEZ DE ALDECOA, Josefina (ed.), *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983, pág. 87.

escribir y a escribirse a raíz del reencuentro, pero ¿qué escriben exactamente? ¿Cartas, un diario, pensamientos, una novela?

En un principio, se podría afirmar que se trata de cartas, pues escriben la una para la otra y, de hecho, en eso consiste el primer impulso. Pero aquí mismo empiezan también los problemas. Por ejemplo, del primer capítulo de la novela, *Problemas de fontanería*, sabemos más adelante que Sofía, que es quien lo escribe, lo ha enviado a Mariana por correo. Pero no vemos en él los caracteres propios del género epistolar: no hay fecha, ni encabezamiento, ni está escrita en segunda persona. Se centra en contar los prolegómenos del encuentro entre las dos amigas y sólo al final, en las últimas líneas, se dirige directamente a Mariana (“Quién podía imaginarse que (...) iba a encontrarme contigo, lo que son las cosas, con Mariana León”¹⁰¹³). Por tanto, estamos ante un texto que es enviado pero no es una carta convencional: se trata más bien del fruto de los ánimos de Mariana a Sofía para que vuelva a escribir.

El segundo capítulo es una carta que Mariana escribe a Sofía acusando recibo de su envío. Tiene varias fechas, pues está escrita a lo largo de varios días, encabezamiento (“Querida Sofía”) y dos posdatas, y, según las propias palabras de Mariana, sigue el ritual epistolar al que siempre se atenían¹⁰¹⁴. Por alargarse varios días, por ese ritual en que se da cuenta del lugar desde el que se escribe y el material con que se escribe y por ese ir y venir del pasado al presente, de la introspección a la anécdota, esta carta de Mariana se asemeja bastante a un diario, pero lo cierto es que esta interacción entre lo diarístico y lo epistolar es frecuente, como indica Béatrice Didier.¹⁰¹⁵

Estos dos primeros capítulos (una carta enviada que no parece serlo y una carta también remitida que se desliza hacia el diario) sientan las bases de la estructura que nos vamos a encontrar en los siguientes capítulos. Sofía y Mariana seguirán escribiendo y también, aunque en menor medida, escribiéndose, pues siempre se tienen presente la una a la otra a la hora de escribir. Ahora bien, este tener presente a la otra se produce en grados distintos y da lugar a no pocas variaciones. Por ejemplo, en la gran mayoría de los capítulos en que habla Mariana hay un encabezamiento (“Querida Sofía”) o una invocación inicial (“Acabo de llamar por teléfono a tu casa (...)”¹⁰¹⁶; “He dormido, Sofía, en muchas habitaciones de hotel”¹⁰¹⁷), y, además, continuas referencias en

¹⁰¹³ Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable*, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 19.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, pág. 20.

¹⁰¹⁵ DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, París, PUF, 1991 (edición original: 1976), pp. 189-190.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, pág. 308.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, pág. 178.

segunda persona a ella; pero, de todas las cartas que Mariana escribe, sólo envía la primera, aunque, eso sí, expresa de continuo el deseo de que sean leídas por Sofía algún día. Así, las cartas no enviadas de Mariana se convierten en un depósito de su cotidianidad, de los fantasmas del pasado, las frustraciones y los recuerdos, cosa que las acerca, una vez más, al diario, aunque ella nunca las llame así. Tampoco lo hace Sofía: siempre se refiere a lo que escribe como “mis deberes” o “mis cuadernos”. Este asunto de los cuadernos, del continente de la escritura, no es superficial, pues Sofía decide pasar a limpio sus deberes cuando sabe que no podrá mandárselos a Mariana (“como Mariana no me ha escrito ni sé nada de ella, esta mañana me desperté decidida a pasar en limpio esa última tanda de deberes”¹⁰¹⁸), compra, para ello, un cuaderno que llena con la esperanza de enseñárselo (“La cuestión ahora es llenar este cuaderno de limpio para poder regalárselo el día que la vuelva a ver”¹⁰¹⁹) y lo describe con detalle (“El mío es de argollas, tamaño folio, rayado, con las tapas negras”¹⁰²⁰). El estrenar cuadernos y describirlos será algo que se repetirá a partir de entonces, pero lo más significativo aquí es que la aparición del cuaderno implica también la del “pasar en limpio” lo que se escribe, lo cual conlleva a su vez una elaboración de la escritura que nos aleja del diario o, al menos, del simple diario-testimonio. Al mismo tiempo, la conciencia de que no pude mandar lo escrito a Mariana (porque ésta no da señales de vida) hace que, a pesar de que a veces se aluda a ella en segunda persona y de que presida toda la escritura, desaparezcan los puntos de contacto con la carta. Y, por último, es importante hacer notar que esta escritura del yo de *Nubosidad variable* da un paso más allá del convencional diario de adolescente de *Entre visillos*. En éste, Natalia se limitaba a consignar aquello que la preocupaba o la entristecía; los escritos de Sofía (algo menos, pero también, los de Mariana) están llenos de reflexiones sobre la escritura propia, sobre el modo adecuado de contar las cosas (“Te aviso, eso sí, que voy a cambiar de estilo. El epistolar lo dejo en reserva (...). sobre todo por una razón de tipo práctico: no voy a poder enviarte esta carta”¹⁰²¹, le dice Sofía a Mariana). Así, lo que podía ser en principio un desahogo de un ama de casa, pasa a convertirse en la recuperación de las ganas de escribir y de hacerlo siendo consciente de los recursos usados, del qué y del cómo. No escribe Sofía sin ton ni son, sino con mucho tono y mucho control, atendiendo a la

¹⁰¹⁸ *Ibíd.*, pág. 75.

¹⁰¹⁹ *Ibíd.*, pág. 76.

¹⁰²⁰ *Ibíd.*, pág. 77.

¹⁰²¹ *Ibíd.*, pág. 150.

estructura y al estilo. Esto nos aleja del diario y sus características, por mucho que se asemeje todo lo descrito a él.

Así, lo que Mariana y Sofía escriben (o se escriben) es, como ocurría en *Retahílas*, un buceo en el pasado y, en muchos casos, en sus experiencias comunes. Ambas repasan su amistad y los motivos por los cuales quedó truncada, y sus relaciones con el mismo chico, Guillermo. Son frecuentes también las evocaciones que cada una de ellas hace de la otra, pues su reencuentro se ha convertido en el motor de sus días. Pero, aparte de esto, cada una escarba en su propio pasado, en su propia memoria. Sofía rememora su reencuentro con Guillermo en Londres, muchos años después de su noviazgo, analiza las malas relaciones con su marido, Eduardo, los lazos con sus dos hijas y su hijo, los conflictos con su madre, sus problemas mentales. En suma, su sensación de ser una chica rara y de no encajar en ningún sitio desde que se separó de su amiga Mariana. Ésta, por su parte, pasa revista a sus difíciles relaciones con los hombres (en concreto, dos: Raimundo y Manolo) y su frustración personal. A pesar de ser una psiquiatra de moda en ciertos círculos madrileños (relacionados con lo que se llamó la “cultura del pelotazo”), Mariana se aburre entre ellos, en sus fiestas y recepciones, y para ella el reencuentro con Sofía es también una bocanada de aire limpio e inspirador.

Así, pues, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable* tienen en común un mismo esquema (el oasis comunicativo), pero en cada una se da de una manera diferente. También es diferente, como esperamos habrá quedado de manifiesto, el grado en que aparece en ellas la feminidad literaria. Sin duda ésta va de menos a más. En *Retahílas*, hay dos personajes que son también los dos narradores de la novela, con lo cual la voz y la focalización se reparte entre ambos. En *El cuarto de atrás*, en cambio, la voz y la focalización corresponden por entero a la protagonista femenina, aunque no deja de existir un diálogo entre ésta y el hombre de negro, provocado por él (que es asimismo responsable de los pensamientos de aquélla). En *Nubosidad variable*, en fin, hay dos narradoras que son también las protagonistas, y por lo tanto la voz y la focalización corresponde a ellas.

La siguiente novela de Carmen Martín Gaité, *La Reina de las Nieves*, publicada en 1994 pero escrita de forma intermitente desde 1975, cuenta de nuevo, como *Ritmo lento* y luego *Los parentescos*, con un personaje protagonista masculino. En esta ocasión el chico raro, de la estirpe del David Fuentes de *Ritmo lento*, es Leonardo Villalba. Él es también el narrador en los quince capítulos que forman la segunda parte

de la novela (subtitulada “De los cuadernos de Leonardo”), mientras que la primera y la tercera parte (formadas por cuatro capítulos cada una) están narradas en tercera persona. *La Reina de las Nieves* no se centra, como las anteriores, en un oasis comunicativo, sino más bien en la búsqueda de un interlocutor por parte del protagonista. En este caso, de uno en concreto, de esa Casilda Iriarte, tan misteriosa y familiar a la vez. Al final, sólo al final de la novela, esta búsqueda se consuma en un encuentro, que en realidad es una anagnórisis, pero durante todo el relato Leonardo, que acaba de salir de la cárcel, intenta reordenar el pasado a través de la palabra. En esto se acerca la novela a *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*, pero sobre todo a *Ritmo lento*, con la que tiene en común, además del personaje central, el replanteamiento de las relaciones padre-hijo. Por otro lado, esta novela explota, ya desde el título, el paralelismo con el famoso cuento de Andersen. Kay, el protagonista del cuento, se vuelve frío y malo al entrarle en el ojo un pedazo de espejo, y sólo cuando su amiga Gerda le hace llorar consigue recordar su pasado y liberarse de esa fría prisión. A Leonardo le ocurre algo muy parecido: sólo al final, cuando descubra que Casilda es su verdadera madre, podrá comprender la razón del trato especial que le daba la que él creía su madre. Podrá, en fin, reconstruir su pasado apoyándose en la verdad, en su propia verdad.

Un tipo de replanteamiento parecido está en la base de *Lo raro es vivir* (1996), pero esta vez, como si de un juego de compensaciones se tratase, Carmen Martín Gaité ha elegido como protagonista y narradora a una joven, Águeda Soler, que acaba de perder a su madre, una famosa pintora. Durante los siete días que transcurren entre dos visitas a su abuelo, que está internado en un sanatorio e ignora que su hija ha muerto, Águeda reflexiona sobre su pasado (una constante en Martín Gaité) y, al final de la novela, cuando decide acceder a la petición de uno de los médicos de su abuelo y fingir ante éste que es su madre, se ha producido un cambio en la protagonista, que ha llegado a comprender mejor a su madre y, en general, todo lo que le rodea. El epílogo nos muestra a una Águeda que ha sido madre y que es feliz con su hija y con su marido.

Irse de casa (1998), la última novela terminada y publicada en vida por Carmen Martín Gaité, es, a diferencia de las dos anteriores, una novela coral y narrada en tercera persona. También es una suerte de nueva versión de *Entre visillos*, cuarenta años después, aunque con algunas diferencias. Como en ésta, en *Irse de casa* alguien que vuelve a una ciudad de provincias desata el argumento. En este caso, se trata de Amparo Miranda, que pasó su niñez, su adolescencia y parte de su juventud en la ciudad, donde su madre regentaba un pequeño taller de modista. Gracias a sus estudios de idiomas,

consigue un trabajo en la ONU que le permite irse de la ciudad con su madre, primero a Ginebra y luego a Nueva York. Una vez allí, se casa con un hombre rico, tiene dos hijos, y acaba abriendo una importante tienda de modas que le da una gran prosperidad económica. Cuando vuelve a la ciudad española donde había vivido de niña y de joven, ha enviudado y ha sufrido la pérdida de su amante de muchos años, y es una mujer madura, aún de buen ver, que viste con elegancia y acaba de someterse a una operación de cirugía estética. Sin embargo, Amparo Miranda no es la protagonista, sino sólo su hilo conductor. La novela es un retrato de una ciudad de provincias a finales del siglo pasado, de varios ambientes dentro de la misma, con saltos a Nueva York, al pasado y al presente de Amparo, representados por los hombres que amó, ambos fallecidos, y sus hijos, Jeremy y María, y su nieta, Carolyn. Pero hay una diferencia fundamental con *Entre visillos*: si en ésta el narrador en tercera persona penetraba poco en el interior de los personajes, y la focalización a través de ellos era breve y esporádica, aunque existiera, aquí el narrador, también en tercera persona, suele escoger el punto de vista de un personaje en cada capítulo, lo cual nos permite adentrarnos en sus sentimientos y en las conexiones entre ellos. Así, como sucedía en *Entre visillos*, poco a poco se van dibujando ante nosotros los lazos entre las personas que viven en esa ciudad de provincias, y los lazos con Amparo Miranda, tanto en el pasado como en el presente. Por ejemplo, Amparo vuelve a encontrarse, al final de la novela, con Abel Bores, de quien estuvo enamorada platónicamente en su juventud, y descubre que el enamoramiento era mutuo. Abel es el padre de Rita, que regenta una tienda de decoración y antigüedades en la que Amparo (sin conocer la identidad de la dueña) compra una muñeca para su nieta. En esa tienda colabora de vez en cuando Pedro, pintor y poeta, que es el novio de Valeria Roca, periodista, que era la mejor amiga de Rita en el instituto. Valeria es, a su vez, sobrina de Manuela Roca, que estuvo casada durante un par de años con Agustín del Olmo, médico y hermano de Társila, que regenta una peluquería donde también recaba Amparo. Agustín y Társila son hijos de Társila, que fue aprendiz de la madre de Amparo en el taller de costura y su única amiga. De hecho, fue la única persona de la ciudad con la que la madre de Amparo siguió teniendo contacto ya en el extranjero, y ese contacto hizo que el marido de Amparo enviara dinero a la madre de Agustín para que éste pudiera estudiar medicina. Al mismo tiempo, Agustín es muy amigo de Olimpia Moret, rica y loca señora que vive solo en un caserón, amiga de juventud de Amparo y cuñada de Abel. También tiene importancia en la trama Marcelo Ponte, que trabaja en una compañía de zarzuela que

actúa en la ciudad, conoce a Amparo en el tren, es entrevistado por Valeria en su programa de radio y traba amistad por azar con Agustín. Y, al lado de todo esto, como una especie de coro de tragedia griega que toma nota de lo que ocurre en la ciudad y lo comenta, están las señoras que toman café por las tardes en el nuevo hotel. A través de sus conversaciones, que versan sobre banalidades y tienden al cotilleo, llegamos a saber, por ejemplo, cómo Amparo era considerada una chica rara cuando era joven y vivía en la ciudad, entre otros datos que afectan a diversos personajes. Estos diálogos son de lo mejor de la novela, y recuerdan a los de *Entre visillos*. De hecho, por edad, las señoras que cotillean en el hotel bien podrían ser las jóvenes de *Entre visillos* cuarenta años después.

Carmen Martín Gaité logra, en *Irse de casa*, equilibrar las historias y su importancia, y hacer un buen retrato coral de una ciudad de provincias, aunque algunos pasajes se resienten de cierta artificiosidad y a veces no logre encajar bien todos los tonos y los diferentes recursos. Curiosamente, es quizás en los diálogos donde está lo mejor y lo peor de la novela: los hay extremadamente logrados y verosímiles (los de las señoras, como ya hemos dicho, o el del encuentro entre Rita y Miranda), pero hay otros que transmiten una artificiosidad que casa mal con el dibujo de los personajes y el tono general del relato (por ejemplo, el reencuentro entre Abel y Amparo, o una conversación entre Agustín y Marcelo). También hay momentos en que se oye demasiado la voz de la autora detrás de la del narrador, y otros en que se embellece un tanto gratuitamente la expresión, lo cual se aviene mal con el carácter dominante de la novela. Pero, en general, son éstos rasgos que se observaban ya en *La Reina de las Nieves* y *Lo raro es vivir* (y, sólo en contadas ocasiones, en *Nubosidad variable*). Aquellas dos e *Irse de casa* transmiten por momentos cierta sensación de falsedad, y a veces cierto caos, como si su autora pretendiera tocar demasiados palos o se moviera dentro de un terreno que no dominara bien.

Nada hacía prever, con estos precedentes, que *Los parentescos* (2001), su testamento narrativo, fuera una novela tan sólida (a pesar de quedar inacabada) y de tal calidad. Y eso que esta novela supone un gran desafío, un más difícil todavía narrativo, después de cierta complacencia de sus anteriores entregas. El desafío aquí es crear la voz de un joven, Baltasar, que crece a lo largo de la novela, que pasa de niño a adolescente; hacerla verosímil sin volverla banal. Y Carmen Martín Gaité lo consigue. Así, en *Los parentescos* hay un sabio y difícil equilibrio entre la jerga adolescente (con giros típicos, como “a mogollón”, “dar la brasa” y otros) y un tono más lírico y

evocativo, que es con el que el personaje explora los lazos de familia de lo que le rodea, los secretos que se cuecen alrededor y los que encierra el lenguaje. De hecho, el título de la novela refleja, además de la complicada familia a la que Baltasar debe acostumbrarse, la manera en que éste intenta ordenar el mundo en que vive. ¿Qué cosas tienen relación entre sí? ¿Cómo se llama a las cosas que no tienen un nombre pero que tienen que ver con nosotros, a los primos de nuestros primos, por ejemplo? La gran virtud de Martín Gaité, en esta novela, es haber sabido reflexionar sobre los misterios de la vida desde los ojos de un niño y de un joven, y no haber dejado que su propio punto de vista contaminara el de Baltasar. Y lo logra de forma muy hábil, creando un personaje que se hace muchas preguntas, que quiere adivinar qué parentescos rigen la realidad que va conociendo. Por eso la reflexión que encierra la novela sobre las relaciones humanas no chirría en boca de un niño, porque Martín Gaité sabe ponerse a la altura de ese personaje y hacerlo hablar a él, no hablar por él. Entra en su juego, y su juego supone mirar el mundo desde la estatura de Baltasar, no ponerse por encima de él. Como ha señalado Andrés Ibáñez, en una reseña sobre la novela, “en *Los parentescos* asistimos a un espectáculo que resulta bastante infrecuente: el de un escritor, o escritora en este caso, que escribe no sólo con una absoluta seguridad y dominio de los recursos expresivos, sino también (...) con una absoluta relajación (...)”¹⁰²². Quizás la falta de relajación era lo que en cierto modo malograba sus anteriores novelas, en las que a veces se dejaba sentir demasiado a la autora por encima del narrador y de los personajes. En *Los parentescos*, en cambio, no sucede, y por eso es un broche más que digno de la carrera narrativa de Carmen Martín Gaité.

Considerada en su conjunto, esta carrera narrativa no puede ser tildada de femenina sin más. Hay feminidad literaria en ella (como en la de cualquier autor, como se supone también que hay partes femeninas en varones y masculinas en mujeres), pero también hay rasgos que no lo son, por lo que no es justo ver a Carmen Martín Gaité como una escritora que escribe preferentemente sobre mujeres, como una autora de literatura femenina.

En sus novelas, por lo pronto, hay bastante equilibrio a este respecto. En *Entre visillos* ya se observaba un gran equilibrio entre personajes y focalizaciones, e incluso se concedía a un personaje masculino el estatuto de figura destacada de entre el conjunto y de narrador. Su segunda novela, *Ritmo lento*, tiene un narrador y un protagonista

¹⁰²² IBÁÑEZ, Andrés, “El secreto del alma” (reseña de *Los parentescos*), *Revista de libros*, 52, abril de 2001, pág. 45.

absoluto masculino, y en la tercera, *Retahílas*, volvemos a encontrar un gran equilibrio, ya que hay dos personajes principales, Eulalia y Germán, y a la vez narradores. La cuarta, *Fragmentos de interior*, es más coral que la anterior y la posterior, pero, a pesa de ello, predomina el punto de vista de una mujer, Luisa. El equilibrio de *Retahílas* es menor en *El cuarto de atrás*, donde hallamos una narradora que domina el relato, pero también un misterioso hombre de negro que es quien pone en marcha el desfile de recuerdos y que es también objeto de la mirada y las reflexiones de dicha narradora, quizás por su misterio. *Nubosidad variable* es una novela más netamente femenina, como también lo será *Lo raro es vivir*, pues en ambas la focalización y la voz narrativa están encomendadas a personajes femeninos, pero no así *La Reina de las Nieves*, que, por su narrador y protagonista absoluto masculino, recuerda más a *Ritmo lento* y a *Los parentescos*, novelas también de chicos raros. Finalmente, *Irse de casa* es, como *Entre visillos*, una novela de personaje colectivo, que atiende a los sentimientos tanto de hombres como de mujeres.

En resumen, la novelística de Carmen Martín Gaité se compone de tres novelas con narrador y protagonista masculino (*Ritmo lento*, *La Reina de las Nieves*, *Los parentescos*); dos novelas con narradoras y protagonistas femeninas (*Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir*); una novela que equilibra ambas opciones, con un personaje y un narrador de cada sexo (*Retahílas*); una novela en la que hay una protagonista y narradora pero en la que es muy importante el interlocutor masculino (*El cuarto de atrás*); dos novelas corales, de personaje colectivo, en las que la presencia de personajes femeninos y masculinos y de la focalización encomendada a ambos es equilibrada (*Entre visillos*, *Irse de casa*); y una novela pseudo-coral (*Fragmentos de interior*), en la que la focalización se reparte entre varios personajes, aunque recaiga sobre todo en el personaje de la criada.

En lo que respecta a los cuentos, tampoco podemos decir que la feminidad sea absolutamente predominante. Aunque Carmen Martín Gaité señala en el prólogo a sus *Cuentos completos* que éstos podrían haberse titulado “cuentos de mujeres”, lo cierto es que, como indica M^a Ángeles Luch Villalba, “en ellos aparecen también personajes masculinos desempeñando el papel principal” y “los hombres aparecen en todos los cuentos de la autora”¹⁰²³. De los diecisiete relatos incluidos en el volumen, hay diez en los que predomina el protagonismo y el punto de vista de personajes femeninos. En uno

¹⁰²³ LLUCH VILLALBA, M^a Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Barañáin, EUNSA, 2000, pág. 178.

de ellos, *Lo que queda enterrado*, la protagonista es también la única narradora; en otro, *El balneario*, sólo la primera parte, la del sueño, está narrada por la protagonista. En los demás (*Variaciones sobre un tema*, *Las ataduras*, *Un alto en el camino*, *Tarde de tedio*, *Retirada*, *La tata*, *La chica de abajo*, *Los informes*), las la función de narrador no corresponde a los personajes femeninos, pero sí el protagonismo y la focalización mayoritaria. Del resto, hay seis con protagonista masculino, de los cuales cuatro (*Un día de libertad*, *Ya ni me acuerdo*, *La mujer de cera*, *La conciencia tranquila*) están narrados en primera persona, y dos (*La trastienda de los ojos*, *Tendrá que volver*) en tercera, pero usando el punto de vista de los protagonistas. Finalmente, en *La oficina*, el protagonismo y la focalización se reparte entre un personaje femenino y otro masculino.

En otros géneros literarios, tampoco puede afirmarse que Carmen Martín Gaité haya mostrado una preferencia significativa por cuestiones relacionadas con la mujer, sino más bien un notable equilibrio. Entre sus ensayos históricos, por ejemplo, se cuentan dos libros consagrados a sendas figuras masculinas (Melchor de Macanaz y el Conde Guadalupe), y otros dos generales (los usos amorosos del XVIII y de la posguerra), en los se presta especial atención, por razones obvias, a la situación de la mujer en esas épocas, en la medida en que ello influía en las relaciones entre los sexos. Con sus ensayos literarios sucede algo similar. Al margen de *El cuento de nunca acabar*, que es una reflexión general sobre las relaciones entre la narración, el amor y la mentira, los dos ensayos que podríamos llamar “de historia literaria” tienen como tema las mujeres escritoras españolas (*Desde la ventana*), y la obra y la vida de un escritor coetáneo y amigo suyo y, por extensión, el retrato de su propia generación (*Esperando el porvenir*).

De otro lado, su escasa producción dramática, que se reduce al monólogo *A palo seco* y a la obra *La hermana pequeña*, arroja una impresión muy parecida. Pero, en este caso, resulta fundamental tener en cuenta la fecha de escritura de ambas, porque ello, unido a sus propios rasgos textuales, las pone en relación con otras obras de Carmen Martín Gaité.

Aunque estrenada en enero de 1999, *La hermana pequeña* fue escrita “hace muchísimo tiempo”, según la autora, pero no llegó a estrenarse porque “la puesta en escena de cualquier espectáculo requiere, como todo el mundo sabe, una serie de contactos, gestiones y diligencias” que la escritora no se vio capaz de afrontar o de

llevar a buen puerto¹⁰²⁴. Es por eso por lo que esta obra recuerda más a algunas de las primeras narraciones de Carmen Martín Gaité que a sus últimas publicaciones. Con sólo relatar el argumento de la obra se pondrá de manifiesto esta similitud.

Inés es el personaje alrededor del cual se articula toda trama, ya que la acción de la obra, tras dos escenas que presentan otros personajes, comienza realmente en la tercera, con su llegada a Madrid, procedente de Huesca, y acaba, transcurridos varios meses, con la vuelta a su ciudad natal. Como también sucedía en *Entre visillos*, es la llegada de un personaje a un lugar, a un círculo, lo que pone en marcha la trama. Y, como ocurría en algunos cuentos de esa época, la protagonista de *La hermana pequeña* acude a Madrid desde provincias con la idea de abrirse camino allí y hacer realidad sus sueños. Inés, tras la muerte de su madre, va a la capital porque allí está Laura, su idealizada y nunca olvidada hermanastra mayor, que es una mujer independiente que vive sola en una pensión y ha logrado hacerse un hueco como actriz, datos que se presentan en las dos primeras escenas. Inés pretende obtener cierta ayuda de su hermana, pero el encuentro, que se produce en la escena tercera, es decepcionante para ella (“Lo primero que creí, Laura, es que te ibas a alegrar más de verme”, se lamenta la hermana pequeña¹⁰²⁵), porque Laura empieza a tratarla con dureza y brusquedad. De hecho, durante el resto de la obra las dos hermanas no tienen apenas contacto. A Inés la toma bajo su protección Gonzalo, un joven rico y amigo de Laura, y la introduce en su círculo, dominado por su dominante madre Berta. Cuando empieza el segundo acto, han pasado varios meses desde la llegada de Inés, y encontramos a ésta en casa de Gonzalo. Sin embargo, este mundo burgués, dominado por la superficialidad, la abulia y el aburrimiento, no es todo lo ideal que Inés había esperado, y por eso al final decide “despegar la espalda de un escondite caliente y salir al frío otra vez”, es decir, decide que “ya está bien de dejarse llevar por la vida de los otros”¹⁰²⁶. Resuelve tomar las riendas y asumir su propia libertad, con sus ventajas y sus inconvenientes. Así, *La hermana pequeña* es la historia de la evolución de Inés, que comprende que no puede escudarse en los otros para ser libre, sino ser independiente; y, aunque en un plano más secundario, también es la historia de la liberación de Laura de su atadura con Lorenzo, que fue quien el enseñó a ella a asumir la libertad pero que ha acabado casándose por dinero con Patricia, una chilena amiga de Berta.

¹⁰²⁴ MARTÍN GAITE, Carmen, “Nota para el programa”, en MARTÍN GAITE, Carmen, *La hermana pequeña*, Barcelona, Anagrama, 1999, págs. 7-9; pág. 7.

¹⁰²⁵ MARTÍN GAITE, Carmen, *La hermana pequeña*, cit., pág. 38.

¹⁰²⁶ *Ibíd.*, pág. 84.

En esta obra de teatro hallamos muchos de los motivos de *Entre visillos*, de *Ritmo lento*, de *Fragmentos de interior* y de muchos cuentos que Martín Gaité escribió en la década de 1950. Por encima de todo, destaca el contraste entre las dos hermanas, que asumen su libertad y su destino, y los dos hombres que se dejan llevar por las circunstancias y apenas toman decisiones. Gonzalo representa el inmovilismo y la ociosidad de cierto tipo de burguesía acomodada, y en parte su situación es el resultado de la superprotección materna. Inés se da cuenta de ello, y de ahí nace su principal enfrentamiento con la familia. Dice, refiriéndose a Gonzalo, que “antes de poder hacer lo que a uno le da la gana, hay que tener gana de hacer algo”¹⁰²⁷, y ésta es una frase que podría definir muy bien el mundo burgués que retrata Martín Gaité en esta obra y en muchas de sus narraciones. Sin embargo, dentro de este mundo siempre hay chicos raros y chicas raras que escapan a la norma. Inés y Laura lo son, como lo era Lorenzo antes de casarse con Patricia; Gonzalo, en cambio, carece de la voluntad necesaria para querer ser algo, y sólo se deja llevar. Así, *La hermana pequeña* trata de las diferentes maneras de enfrentarse al mundo y de gestionar la libertad.

Si *La hermana pequeña* entronca sobre todo con las primeras obras narrativas de Carmen Martín Gaité, *A palo seco*, breve pieza teatral que cierra el volumen *Cuentos completos y un monólogo*, se asemeja más, como ha demostrado Mirella Servodidio¹⁰²⁸, a *El cuarto de atrás*, por su carácter metateatral, su condición de monólogo y el tema de la incomunicación y de la búsqueda de interlocutor. De hecho, es un monólogo en un acto, y esa reducción temporal la aleja de *La hermana pequeña* al tiempo que la acerca de *El cuarto de atrás*, que, como también *Retahílas*, es una novela en un acto. El protagonista es Ricardo, un joven de veintisiete años que habla en su monólogo de dos temas principalmente: los problemas para escribir y los problemas para comunicarse con su esposa, Teresa. Al principio se dirige a ella, pero luego ya pasa a reflexionar sobre la soledad y sobre sus dificultades para escribir. Menciona también un encargo que debe hacer para su amigo Agustín, que consiste en escribir algo sobre el tema de la soledad, ya que aquél quiere escribir una obra de teatro sobre el tema. Se da cuenta entonces de que todo lo que ha estado diciendo podría servirle para la obra, y poco después repara en que lo dicho ha quedado registrado en un magnetófono que había puesto a grabar al principio de la obra. El monólogo termina con Ricardo copiando a

¹⁰²⁷ *Ibíd.*, pág. 74.

¹⁰²⁸ SERVODIDIO, Mirella, “A palo seco by Carmen Martín Gaité: Metatheatrical Discourse and Creative Process”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 15, 1990, págs. 129-144.

máquina las palabras con que había empezado la conversación que ensayaba, al principio de la obra, para el momento en que hablara con su esposa por teléfono: “Teresa...sí, soy yo...No, nada que es tan maravilloso darle a la ruedecita y oír tu voz, ¿qué tendrá la voz, verdad? (...)”¹⁰²⁹. Es ahí donde radica la dimensión metateatral de la obra, ya que se supone el espectador ha asistido no sólo a la obra en sí, sino también a la gestación de la misma, como pasaba en *El cuarto de atrás* y también, aunque menos, en *Nubosidad variable*.

Las características detalladas en la breve producción teatral de Carmen Martín Gaité no hacen sino reafirmar las conclusiones a que habíamos llegado a propósito de su narrativa. En la obra de esta escritora, no hay un predominio determinante de lo que aquí hemos definido como feminidad literaria, sino más bien una integración de rasgos considerados como típicamente femeninos en literatura junto a otros que no lo son. Hay, por tanto, variedad, equilibrio, como corresponde a lo que había definido para el arquetipo de Hera. Otra cosa es que se haya querido ver a Carmen Martín Gaité como una escritora que escribe fundamentalmente sobre mujeres y lo femenino y usando un punto de vista femenino, o que haya cuajado esa idea en el imaginario cultural. Pero ésa es ya otra cuestión, que tiene que ver con la deformación y la simplificación, que conducen a la mitificación, y que depende de otros factores. De ello nos ocuparemos más adelante. Por ahora, baste decir que la obra de Martín Gaité no es ni más ni menos femenina que la de otros escritores y otras escritoras, y que al afirmar esto no hay ningún juicio de valor, sino únicamente la constatación de la existencia de una serie de características en su literatura.

4.4.3. Feminidad literaria y malditismo: Sylvia Plath como encarnación mítica de Antígona.

Pasemos ya a la consideración de la feminidad literaria en la obra de Sylvia Plath. Este objetivo plantea, desde el inicio, no pocos problemas, como todo lo que rodea a la figura de esta escritora. Su peculiar historia personal, y la no menos peculiar historia textual de su obra, hace de este empeño algo problemático desde el comienzo.

¹⁰²⁹ MARTÍN GAITE, Carmen, *A palo seco*, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuentos completos y un monólogo*, cit., págs. 311-344, pág. 344.

En la actualidad, hay cinco textos que componen el *corpus* de la obra de Plath: sus poemas completos, editados como *Collected Poems* por Ted Hughes y no publicados en su totalidad en España; su única novela, *The Bell Jar*, traducida al español como *La campana de cristal*; la recopilación de cuentos, artículos y textos cortos *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, en español *Johnny Panic y la Biblia de los sueños*; sus *Letters Home*, publicadas por su madre, Aurelia Plath, y aparecidas en España como *Cartas a mi madre*; y sus *Journals*, editados aquí como *Diarios*. De todo ello, la autora sólo publicó en vida y en forma de libro una pequeña parte: algunos poemas en la colección *The Colossus* (luego reeditada en Estados Unidos como *The Colossus and Other Poems*) y su única novela, que vio la luz poco antes de su muerte, con el pseudónimo de Victoria Lucas. Aparte de sus poemas completos, que aparecieron en 1981, póstumamente se publicaron otras tres colecciones de poesía: *Ariel* (traducido con el mismo título al español), *Crossing the Water* (inédito en nuestra lengua) y *Winter Trees* (traducido como *Árboles en invierno*).

Es difícil escapar de la mitificación y de la deformación cuando se habla de Sylvia Plath, y no estamos seguros de poder conseguirlo aquí. El riesgo de mitificación comienza ya con la propia historia textual de su obra, con la manera en que fue apareciendo. Está llena de anécdotas y de enfrentamientos, y no olvidemos que el relato es un componente importante en el mito, incluso en el contemporáneo. Así, sin entrar a considerar la obra de esta escritora, su vida y la difusión de su obra son ya de por sí bastante novelescas, y no es de extrañar por ello que la mitificación se haya disparado.

Como acabamos de señalar, Sylvia Plath sólo publicó dos libros en vida, y uno de ellos con pseudónimo. Póstumamente, en 1965, apareció su libro más famoso, *Ariel*. La autora había previsto ya la publicación de este poemario y el orden de los poemas en él. Sin embargo, el poeta inglés Ted Hughes, que fue quien se encargó de la edición, decidió modificar el plan concebido por la escritora norteamericana y dar otro orden a los poemas. No será ésta la única vez en que Hughes, que era el encargado de gestionar el legado de su antigua esposa, modifique algo relacionado con dicho legado. Por ejemplo, cuando se publicaron por primera vez los diarios de Sylvia Plath, en 1982, el poeta inglés confesó lo siguiente:

“Esta selección contiene quizá una tercera parte del total (...). Dos cuadernos más sobrevivieron durante algún tiempo, libretas de lomo marrón, como el volumen de 1957-1959, en las que Sylvia siguió haciendo anotaciones desde finales de 1959 hasta su muerte.

El segundo contenía textos que abarcaban varios meses, y lo destruí porque no quería que sus hijos tuvieran que leerlo (...). El otro desapareció”¹⁰³⁰.

Más adelante, en 1998, poco antes de morir, Hughes dio a conocer otros textos, lo cual dio lugar a la publicación, en 2000, de *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*¹⁰³¹, que es hasta el momento el texto completo de los diarios de Plath, a excepción, claro está, de lo que Hughes confiesa haber destruido. Poco antes de ello, en ese mismo año, tuvo lugar el penúltimo capítulo de este mito Plath: Ted Hughes publicó un extenso poemario, *Birthday Letters*, en las que, sin nombrar nunca a la que fue su esposa, repasa varios episodios de su vida en común¹⁰³².

Por si esto fuera poco, desde el otro lado del Atlántico, la madre de Sylvia Plath se decidió a publicar, en 1975, una selección de las cartas que su hija le escribió desde 1950 hasta 1963. *Letters Home: Correspondence 1950-1963*¹⁰³³ es una suerte de segundo diario de Plath, pues da cuenta de su existencia durante varios años, y una respuesta de su madre al creciente interés que estaba despertando ya la figura de su hija:

“En respuesta a la avalancha de preguntas que han llovido sobre mí desde la aparición de los poemas de Sylvia recogidos en el libro *Ariel* y en la novela *The Bell Jar*, me he decidido a publicar una parte de la correspondencia íntima que mantuvo con su familia a partir de la fecha de su ingreso en el Smith College (...)”¹⁰³⁴.

Empezando ya por factores sólo editoriales, la historia de la mitificación de Sylvia Plath responde a un complicado proceso en el que se han mezclado muchos factores y muchas fuentes y que sigue generando polémicas (la última, protagonizada por su hija Frieda, que se niega a que se utilicen poemas de su madre en la película que se ha rodado sobre ella) y bibliografía. El problema radica en cómo hacer frente a todo esto.

Ya hemos dicho en varias ocasiones que en este trabajo vamos a estudiar la mitificación de Plath en la medida en que se corresponde con un arquetipo artístico, el de Antígona, que se define por los atributos de la feminidad literaria y el malditismo

¹⁰³⁰ HUGHES, Ted, “Prólogo”, en PLATH, Sylvia, *Diarios*, edición de Frances McCollough, Madrid, Alianza, 1996 (edición original en inglés: 1982), págs. 13-16; pág. 16.

¹⁰³¹ *The Unabridged Journal of Sylvia Plath*, edición de Karen V. Kukil, Nueva York, Anchor Books, 2000.

¹⁰³² El libro ha aparecido en versión bilingüe español-inglés, traducido por Luis Antonio de Villena: *Cartas de cumpleaños*, Barcelona, Lumen, 1999.

¹⁰³³ PLATH, Sylvia, *Letters Home: Correspondence 1950-1963*, selección y edición de Aurelia Schober Plath, Londres, Faber and Faber, 1975.

¹⁰³⁴ SHOBER PLATH, Aurelia, “Introducción”, en PLATH, Sylvia, *Cartas a mi madre*, Barcelona, Mondadori, 2000 (edición original: 1989), págs. 17-31; pág. 17.

femenino. Lo primero afecta tanto a la obra en sí como a la manera en que ha sido leída y difundida, mientras que lo segundo se relaciona con el contexto vital que rodea la obra, y también a la interrelación de la vida y la obra. Sin embargo, en el caso de Sylvia Plath vida y obra parecen ya difíciles de separar, y ello por varias razones. La primera de ellas es la importancia que han adquirido, en el corpus de su obra, sus diarios y sus cartas. Ello, unido al autobiografismo que ha querido verse en su novela y a la consideración de su poesía como confesional, ha contribuido, sin duda, a crear una imagen distorsionada tanto de la vida como de la obra de Plath. Por otro lado, hay que tener en cuenta que gran parte de la crítica que ha comentado la obra de la escritora no ha dudado en destacar, como veremos, el peso de las circunstancias vitales. Y a todo esto hay que añadir la difusión de las anécdotas de su peculiar existencia, sin duda auspiciada por las cinco biografías que se han escrito sobre ella (que han dado incluso lugar a una meta-biografía, *The Silent Woman*, donde Janet Malcolm repasa los puntos de vista que las biografías han dado de Plath¹⁰³⁵).

Visto esto, no es extraño que se haya ido construyendo lo que se llama el “mito Plath”. Como prueba de la existencia de este mito se pueden aportar varios testimonios al respecto, en los que o bien se usa la palabra mito o bien otras de significación y connotaciones similares. Y es habitual que, al tiempo que se constata la existencia del mito que rodea a la figura de esta escritora, se reclame la necesidad de dejar de lado esa aureola mítica, con el fin de llegar a una mejor y más justa comprensión de su obra. Ambas cosas quedan patentes en las siguientes palabras:

“(…) la imagen que obtenemos de Plath está adulterada y modificada según los intereses de los que nos hicieron llegar sus escritos (...). Sylvia Plath ha sido siempre una mujer y una escritora victimizada y utilizada en aras de diferentes causas. Su madre, su ex-marido, el movimiento feminista, otros poetas confesionales, los seguidores de las doctrinas freudianas, todos han intentado hacer de Plath su estandarte, y si bien es cierto que nos han dejado ver aspectos importantes de la escritora, posiblemente sólo sumando todos esos puntos de vista podemos obtener un retrato fiel de la misma (...)”¹⁰³⁶.

No es ésta la única ocasión en que se destaca la manera en que Sylvia Plath ha sido usada como estandarte o bandera de diversas causas, y, sobre todo, del feminismo.

¹⁰³⁵ MALCOLM, Janet, *The Silent Woman*, Nueva York, Vintage, 1995 (edición original: 1993).

¹⁰³⁶ MARTÍN CASTILLEJOS, Ana M., “La marca del destino trepa por la pared’: Sylvia Plath, una aproximación a su vida y su obra”, en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther, *Sentir los mundos. Poetas en lengua inglesa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2001, págs. 266-291, pág. 288.

Manuel Rodríguez Rivero señala, en dos lugares diferentes, que a mediados de la década de 1970, Plath ya se había convertido en un icono del santoral feminista¹⁰³⁷; Ángel Luis Luján denuncia que “los prejuicios han acompañado y dificultado desde el inicio la comprensión de la obra de Plath” y señala acto seguido que “la crítica feminista hizo enseguida bandera de “el caso Plath” para exhibirla como víctima de un mundo machista”¹⁰³⁸; en parecidos términos se manifiesta Ángel Ruipérez, quien afirma que Plath se ha convertido “en una bandera de la causa feminista que ha querido ver en ella a una víctima – casi mártir – de una sociedad (...) que la condujo a la muerte puesto que no quiso aceptar unos valores – Estados Unidos, años cincuenta – que había mamado a través de sus instituciones educativas, sus medios de comunicación (...) y su madre viuda (...)”¹⁰³⁹; y también Jordi Doce, quien advierte de que “el caso de Sylvia Plath corre el peligro de devorar su obra y convertirla en subproducto de una vida entendida como símbolo de causas ajenas a lo estrictamente literario”¹⁰⁴⁰.

Todos estos testimonios coinciden en usar términos muy parecidos (estandarte, bandera, icono) para referirse al “caso Plath” y a su utilización por diversas causas. Otros hablan de “aura de leyenda”¹⁰⁴¹, de una “aureola mítica”¹⁰⁴², de la “leyenda” fraguada por su muerte¹⁰⁴³, e incluso de “una de las voces – e industrias – poéticas más importantes del siglo XX”¹⁰⁴⁴. Y otros, en fin, se refieren a ello usando la palabra *mito*. Entre ellos está Elizabeth Bronfen, cuyo volumen monográfico *Sylvia Plath* se abre precisamente con un capítulo titulado “The Plath Myth”¹⁰⁴⁵.

Bronfen comienza este capítulo recordando un debate sostenido en *The Guardian*, en la primavera de 1989, a propósito de la tumba de Sylvia Plath. La polémica fue iniciada por dos mujeres que, tras viajar a Yorkshire para visitar dicha tumba, habían visto que estaba sin marcar. La explicación que les fue dada justificaba este hecho

¹⁰³⁷ RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, “La Verdadera Voz Estremecida de Sylvia Plath”, *Babelia*, 15-IV-2000, pág. 3; “Explotando el morbo de Sylvia Plath”, *ABC Cultural*, 8-II-2003, págs. 2-3; pág. 3.

¹⁰³⁸ LUJÁN, Ángel Luis, “Víctima de las traducciones” (reseña de *Árboles en invierno*, de Sylvia Plath), *Reseña*, 338, mayo de 2002, pág. 20.

¹⁰³⁹ RUIPÉREZ, Ángel, “La rendición de cuentas de Ted Hughes”, *Babelia*, 6-XI-1999, págs. 4-5; pág. 4.

¹⁰⁴⁰ DOCE, Jordi, “Invierno del alma” (reseña de *Árboles en invierno*, de Sylvia Plath), *ABC Cultural*, 26-VI-2002, pág. 14.

¹⁰⁴¹ GARCÍA, Concha, “Todo se hace añicos” (reseña de *Cartas a mi madre*, de Sylvia Plath), *ABC Cultural*, 16-XII-2000, pág. 22.

¹⁰⁴² MOIX, Ana María, “La chica que quería ser Dios”, en PLATH, Sylvia, *Cartas a mi madre*, cit., págs. 7-14; pág. 7.

¹⁰⁴³ PÂTEA, Viorica, *Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989, pág. 11; GARCÍA RAYEGO, Rosa, “Manifestaciones psicóticas en la vida y la obra de Sylvia Plath”, en AA.VV., *El legado de Ofelia*, cit., págs. 225-273, pág. 226.

¹⁰⁴⁴ PESSARRODONA, Marta, “Sylvia Plath: radiando muerte”, *ABC Cultural*, 20-V-2000, págs. 7-8, pág. 9.

¹⁰⁴⁵ BRONFEN, Elizabeth, *Sylvia Plath*, Plymouth, Northcote House, 1998, págs. 1-32.

alegando que la lápida había sido retirada después de haber sido objeto de varios actos vandálicos por parte de feministas radicales, dado que conmemoraba a la autora con el nombre de Sylvia Plath Hughes. Para las dos mujeres, dejar los restos de la escritora sin identificar significaba devaluar su trabajo. Esta idea suscitó una polémica en el citado periódico, y hubo un cruce de cartas con diversas opiniones por parte de críticos y escritores. Para Elizabeth Bronfen, lo interesante de este debate es que sirvió para plantear nuevas cuestiones alrededor de Plath, y no sólo acerca de la figura histórica, sino también (y sobre todo) sobre el mito que la rodea. Bronfen se pregunta:

“Or is it the case that twenty-five years after her suicide her grave had already become what Roland Barthes calls a ‘mythic signifier’ – a sign, where meaning has left its contingency behind, where history has evaporated, leaving only the letter, which in turn is filled with a second system of values? (...)”¹⁰⁴⁶.

La mención a Barthes resulta aquí de lo más interesante, ya que es el punto de vista que la autora adopta para encarar el estudio del mito de Plath y una de las fuentes principales que hemos usado en este trabajo para la definición del mito artístico. Para Bronfen, la tumba de Plath puede ser vista como un caso paradigmático de la transformación semiótica de que habla Barthes, como la propia vida y la propia obra de Plath, que continúan generando todo tipo de respuestas y nuevos significados. Y la polémica es una buena metáfora del mito Plath:

“(...) the case of Sylvia Plath’s headstone draws its particular poignancy from the fact that it involves the suicide of a young, gifted author, whose personal and creative potential had not yet been exhausted (...). Rather, the debate about what name should appear on the headstone, as well as the question whether should be a shrine or not, can itself be understood as a trope for the way the Plath’s Estate (...) have sought to fill the gap left by this act of suicide (...). The debate over the marking of Sylvia Plath’s grave can, the, also be read as a trope for the manner in which this particular author has taken on an uncanny ghostly existence in our collective-image repertoire (...)”¹⁰⁴⁷.

En el final de este párrafo hay, como puede verse, una mención del peso de Plath en el imaginario colectivo, lo cual añade mayor interés incluso al recorrido que Bronfen hace a continuación de la genealogía del “Plath myth”, en el que se analiza la

¹⁰⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 3.

¹⁰⁴⁷ *Ibíd.*, págs. 6-8.

responsabilidad de Ted Hughes y de críticos y de biógrafos en la creación y en la consolidación de este mito.

Otro que habla explícitamente de mito, y por dos veces, es Luis Antonio de Villena. En un artículo titulado “El corazón de Sylvia”, de Villena se refiere al “mito Plath, construido por el feminismo, para convertir a la escritora en víctima del machismo (de su padre primero, de su marido después)” y recuerda cómo “involuntariamente Hughes aumentó el mito victimario de Plath” al destruir parte de sus diarios¹⁰⁴⁸. Al final de este artículo, afirma que “los mitos se suelen sustentar en la tragedia”, y que “la de Sylvia Plath fue más compleja que el mero feminismo irredento”, lo cual enlaza con otra idea que exponía en un artículo anterior:

“Cuando Sylvia Plath se suicidó el 11 de febrero de 1963 (...) dejó muchos poemas inéditos y abrió un mito – feminista y romántico – dentro de la literatura anglosajona. El mito feminista proviene de la mujer que ha de sobreponerse al padre y al marido (...) para recuperar o hacer una voz realmente femenina, para hallar, ‘sensu stricto’, su voz de mujer. El mito romántico (inseparable del feminista), apoyado en la muerte joven, alude, como siempre, a una vida frustrada y al sentimiento infeliz de quien luchó por realizarse, sin conseguirlo, víctima de las depresiones, y con un marido duro (...) que no parece que hiciera mucho (según este mito romántico, que aunque mito no debe considerarse falso a priori) para que ella alcanzase ese cumplimiento de sí o aquella felicidad (...)”¹⁰⁴⁹.

Los dos mitos de que habla aquí Luis Antonio de Villena se relacionan con las dos variables con que definíamos aquí el arquetipo de Antígona: el mito romántico se correspondería con el malditismo femenino, y el mito feminista, con la feminidad literaria. Pero ambas facetas están muy unidas en la mitificación de Sylvia Plath, como dice de Villena.

Que existe un “mito Plath” dentro del imaginario cultural (más en el anglosajón, pero no sólo en él, porque Sylvia Plath es bastante popular en otros ámbitos) parece indudable, según se desprende de los testimonios que hemos aportado. Pero más difícil resulta determinar quién tiene la responsabilidad de este mito, y cuáles son las causas y los factores que han contribuido a crearlo y consolidarlo.

En este trabajo defendemos que el mito artístico de Sylvia Plath ha sido creado de acuerdo con el arquetipo artístico que hemos llamado Antígona o dama del grito, y ello

¹⁰⁴⁸ DE VILLENA, Luis Antonio, “El corazón de Sylvia”, *El cultural*, 12-IV-2000, pág. 3.

¹⁰⁴⁹ DE VILLENA, Luis Antonio, “Mito, crispación y poesía”, *El cultural*, 24-X-1999, págs. 12-13, pág. 12.

implica creer que en esta mitificación tienen un gran peso la feminidad literaria y el malditismo femenino, tal y como los definíamos en el apartado primero de este capítulo. Es decir, que creemos que, de todos los aspectos que podrían haberse primado de la vida y la obra de Plath, se han preferido los relacionados con la feminidad literaria y el malditismo femenino. Estas facetas se presentan en ella (en su mito) de manera bastante diáfana, y por eso resulta un caso de gran interés para nuestro estudio. Así, nuestro cometido a partir de aquí es doble. Consiste en hallar la feminidad literaria y el malditismo femenino en Sylvia Plath, y en ver cómo estos dos aspectos son potenciados por diversos agentes y derivan en la creación y la consolidación del mito.

Las cuestiones a las que nos vemos obligados a responder en nuestro análisis de este mito artístico pueden resumirse en una sola: ¿por qué se ha creado el mito Plath? Puede pensarse que las causas son ajenas a la existencia y a la obra de Sylvia Plath, y que la responsabilidad reside en las interpretaciones a que ambas han dado lugar, esto es, en los críticos, los biógrafos y los editores y difusores de sus escritos. Y también puede pensarse que en su obra y en su vida se dan, potencialmente, los suficientes elementos como para que se produzca una fuerte mitificación, y que los críticos y los biógrafos no hacen sino aumentar esa potencialidad. Aquí abogaremos por una hipótesis mixta, que combina ambas posibilidades.

Sin duda, la obra de Sylvia Plath es potencialmente mitificable, es carne de mito. Y lo es al margen de la amplísima bibliografía a que ha dado lugar, y también al margen de su calidad. Candidata, por tanto, a ser mitificada bajo el signo de Antígona, porque en ella encontramos atributos propios de la feminidad literaria y del malditismo femenino, que en su caso están fuertemente ligados.

Algunos de los rasgos que hallamos tanto en la única novela de Plath como en su poesía encajan a la perfección con lo que la crítica feminista ha considerado como típicamente femenino en literatura, y también con lo que otros críticos llaman literatura femenina. No es ésta la única faceta de su obra, pero sí una parte importante, y, además, una parte muy destacada por gran parte de sus exegetas, ya que es Plath una escritora que ha despertado especial atención entre la crítica feminista.

De otro lado, el malditismo femenino es también una clara presencia en Plath y, sin lugar a dudas, una de las causas de su fama. Su vida encierra episodios más suficientes como para despertar la mitificación morbosa que de hecho ha suscitado, a saber: muerte joven, problemas de salud mental, un primer intento de suicidio frustrado y un segundo definitivo, dificultades económicas y personales al final de su vida; y,

sobrevolando todo ello, el contraste entre su imagen exterior, de triunfadora en varios campos y de perfecta chica norteamericana de la década de 1950, y la inseguridad interior.

Estas dos facetas del mito están, además, muy unidas, ya que en la mitificación de la escritora la imbricación entre su vida y su obra es fundamental. Y no sólo porque parte de su obra pueda ser vista como autobiográfica (por ejemplo, su novela *The Bell Jar*) o porque la manera en que han aparecido algunos de sus textos haya remarcado esta unión¹⁰⁵⁰. También, y esto es esencial, por la importancia que han cobrado los diarios y las cartas en el corpus de la obra de Plath, una importancia que se refleja muy bien en la manera en que fue saludada la aparición, en 2000, de los diarios completos de la autora, incluso en la prensa española. Fue tratada con el rango de un gran acontecimiento literario, en ocasiones a toda página, y eso no ocurre con todos los autores y todas las publicaciones de inéditos, y menos aún con una escritora extranjera que sobre todo fue poeta y que hoy sólo tendría setenta y dos años. Ya dijimos en el apartado 4.1 que, cuando un autor deja una obra breve, se tiende a completar con inéditos de diversa índole, y por eso suben enteros en la cotización literaria los diarios y los documentos personales. Y si el autor en cuestión ha muerto joven o ha tenido una muerte o una existencia trágicas de la que da cuenta su obra, esos documentos personales cobran aún mayor importancia, pues pueden servir para aclarar las causas de la tragedia y para encontrar más claves acerca de la obra. De ahí que esas obra de no ficción se pongan a la misma altura que las de ficción, y que se produzca una inevitable ósmosis entre la vida y la obra.

En Sylvia Plath, este fenómeno se da de un modo paradigmático, y por eso su caso reviste tanto interés desde el punto de vista mítico.

Al igual que la condición mítica de la escritora norteamericana, esta contaminación de la valoración de su obra por sus peculiares circunstancias vitales ha sido destacada (y puesta en cuestión) de una forma constante. Y a quienes así lo hacen no suele faltarles razón.

Según Ana María Martín Castillejos, el problema central a la hora de interpretar la obra de Sylvia Plath es que “existen demasiados prejuicios, basados en su mayoría en el

¹⁰⁵⁰ Un buen ejemplo de ello son las notas con que Ted Hughes completó la edición de los *Collected Poems* de Plath, en las que, muchas veces, incluía datos biográficos que podían servir para conocer el origen de un poema o para aclarar algunas referencias de los textos.

atractivo que tienen su vida, apasionada e intensa, y su suicidio final”¹⁰⁵¹. Concha García, en una ya citada reseña de *Cartas a mi madre*, constata el hecho de la siguiente manera:

“Parece ser que cada vez es mayor la curiosidad que se siente ante la vida de la escritora Sylvia Plath (...). Si comparamos la obra de esta malograda poeta que en vida sólo publicó el poemario *The Colossus and Other Poems* (1960), con la producción meramente autobiográfica (diarios y cartas), además de una biografía a cargo de Linda Wagner-Martin (1987), veremos que en nuestro país el interés por su corta existencia cobra más importancia que el de su obra. En España, por ejemplo, todavía no tenemos una edición de su poesía completa (...)”¹⁰⁵².

Justo a continuación, afirma que, como en pocas escritoras ha habido un paralelismo tan vinculado entre vida y obra, no es sorprendente “que leamos con la misma curiosidad un poema que una página de diario”.

Jordi Doce, por su parte, advertía, como ya hemos visto, del peligro de que el “caso Sylvia Plath” devorara su obra, y lo argumentaba repasando la trayectoria editorial de la obra de Plath en español:

“La historia editorial en España de la obra de Sylvia Plath es una muestra de la distorsión que introduce el moderno culto de la fama en el acercamiento a una obra literaria. Desde hace tiempo contamos con ediciones accesibles de su novela *La campana de cristal*, así como de sus relatos, sus diarios, y la correspondencia con su madre, que han venido a completar la biografía de Linda Wagner-Martin publicada por Circe en 1989; contamos también con el diálogo elíptico y sublimado que su marido, el poeta inglés Ted Hughes, mantuvo con su obra y su ausencia a lo largo de tres décadas y que vio la luz en *Cartas de cumpleaños* (1998). Pero de la poesía de Sylvia Plath, que constituye el núcleo riguroso de su escritura, teníamos muestras parciales (...)”¹⁰⁵³.

Otros, además de llamar la atención sobre la importancia de los documentos personales de Plath, resaltan la necesidad de valorar su obra independientemente del morbo que desata su biografía. La importancia, pues, de hacer justicia a su obra, por encima de las distorsiones que aportan a la misma las circunstancias de su periplo vital.

¹⁰⁵¹ MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María, “Amor y muerte en la obra poética de Sylvia Plath”, en GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther, *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá*, cit., págs. 77-107; pág. 99.

¹⁰⁵² GARCÍA, Concha, “Todo se hace añicos”, cit.

¹⁰⁵³ DOCE, Jordi, “Invierno en el alma”, cit.

Que los prejuicios han acompañado y dificultado desde el inicio la comprensión de la obra de Plath, como decía Ángel Luis Luján al principio de una reseña de *Árboles en invierno* ya citada, es indudable. También lo es que “la controversia ha impedido con frecuencia examinar lo que hay detrás: más allá de su sufrimiento, de sus abismales depresiones, su conflictivo matrimonio con el poeta Ted Hughes, de la imagen distorsionada que han proyectado un número insólito de biografías que tomaban partido (...)”¹⁰⁵⁴. Sin embargo, y paradójicamente, también se ha destacado con frecuencia la importancia de contar con documentos como los diarios completos, en aras de encontrar la verdadera voz de la escritora y arrojar más luz sobre el resto de su obra. Por eso se recibió con tal interés la aparición de los diarios en su totalidad, en 2000. Porque los diarios “nos restituyen por fin, sin maniqueísmos, a esa ‘mujer silenciada’, a la escritora cuya fuerza y coherencia había velado el ruido de la polémica” y hacen que volver a sus libros sea “un experiencia mucho más enriquecedora. Y, afortunadamente, menos mediatizada”¹⁰⁵⁵.

Así, diarios y cartas (y sobre todo los primeros, pues se supone que en las segundas Plath inventaba una personalidad para complacer a su madre) servirían para entender mejor su obra, y para librarse un poco de las interpretaciones que la adulteran y la distorsionan:

“En el caso de Plath se ha escrito tanto sobre ella que es muy fácil cargarse de prejuicios y dar, por tanto, una interpretación sesgada a sus escritos. A menudo su vida ensombrece su propia obra por su intensidad, y, sin ninguna duda, por su dramático final (...). Los críticos se han visto a menudo tentados de interpretar sus escritos extrapolando datos de su biografía. Sin embargo, una explicación exclusivamente biográfica y confesional de su obra es demasiado simplista (...). No obstante, es lógico que (...), como en el caso de (...) tantos otros poetas de marcadas tendencias suicidas, sea difícil dejar de lado la morbosidad que su vida despierta y estudiar su obra de forma objetiva (...).

Por todo esto, en el caso de Sylvia Plath es en especial recomendable acceder primeramente a sus escritos, especialmente sus cartas (...) y diarios (...), donde ella habla por sí misma y de sí misma (...). Es leyendo entre líneas como podemos obtener una imagen más clara de la escritora, a pesar de las continuas contradicciones entre ambas y quizá, precisamente, gracias a ellas (...)”¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁴ RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, “La Verdadera Voz Estremecida de Sylvia Plath”, cit.

¹⁰⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁵⁶ MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María, “Amor y muerte en la obra poética de Sylvia Plath”, cit., págs. 78-79.

El problema es que en estas palabras se insinúa una contradicción. Por un lado, se advierte sobre la necesidad de escapar de los prejuicios, de la interpretación exclusivamente biográfica y personal y de la fascinación por su biografía y su muerte; y, por otro, se recomienda empezar la lectura de la obra de Plath por sus diarios y cartas, donde ella hablaba de sí misma y por sí misma, con el fin de obtener una imagen más clara de la escritora. Pero esto supone no darse de cuenta de dos cosas: en primer lugar, que la versión de la vida de Plath que aparece en los diarios y las cartas no es más que *una* de las versiones, una muy importante, desde luego, pero sólo una; y, en segundo lugar, que se ponen al mismo nivel la poesía y la narrativa de Plath que sus escritos personales, lo cual es en el fondo simplificador, entre otras cosas porque es posible que Plath no se enfrentara a unos y otros de la misma manera. Ahora bien, que si lo que se quiere es llegar a poseer una “imagen más clara” de la mujer (lo cual no sería propiamente crítica literaria, sino más bien biografía), no habría nada que objetar en esto. Pero si lo que se quiere es tener una comprensión es objetiva y libre de prejuicios de su obra, empezar por sus cartas y diarios, y ponerlos al mismo nivel que su poesía, sus relatos y su novela, resulta contraproducente. En la misma línea parece situarse la ya citada Concha García cuando decía que no es extraño que leamos con la misma curiosidad un poema que una página de su diario, dado que en pocas escritoras ha habido un paralelismo tan manifiesto entre vida y obra.

Cada cual es muy libre de leer la obra de un autor como quiera, pero, a nuestro parecer, no merece la pena mostrarse a favor de abolir los prejuicios biográficos y morbosos que afectan a la figura de Sylvia Plath si luego se opta por poner a la misma altura los diarios y las cartas que sus obras de ficción. Siempre y cuando, advertimos de nuevo, lo que se pretenda hacer sea crítica literaria. Sin embargo, esta falta de separación de niveles será una constante en la crítica dedicada a Plath, como veremos, así como la ineludible mención a sus circunstancias vitales. Y no es esta falta de separación de niveles una tendencia que alcance sólo a la obra de Plath, sino una inclinación muy frecuente en la crítica feminista, como ya reseñamos en el capítulo anterior.

Por nuestra parte, diremos que esta continua imbricación entre la vida y la obra de Plath, esta distorsión de su obra por culpa del trágico desarrollo y fin de su vida, no nos resulta molesta, sino todo lo contrario, porque los cimientos del mito artístico de Plath (y de su molde ideal, que es el arquetipo de Antígona) están precisamente en esa confusión, en esa ósmosis entre la vida y la obra. Y quede claro que con ello no

queremos afirmar que dicha confusión nos parezca positiva para Plath, o para la valoración de cualquier escritor. Si aquí pretendiéramos hacer un estudio del verdadero valor y el verdadero alcance de la obra de Plath, nos veríamos obligados a enfrentarnos a dicha confusión para combatirla y tratar de eliminarla. Pero no es ése, como creemos ha quedado de manifiesto ya, nuestro propósito. El nuestro es analizar las causas y los procesos que han llevado a la constitución de un mito artístico tan poderoso como el de Plath en el imaginario cultural, mito que se corresponde con el arquetipo de Antígona y sus atributos de feminidad y malditismo. Y, en la formación y consolidación de este mito, la confusión entre biografía y vida tiene un papel fundamental. Es más, nos atreveríamos a decir que es lo más importante en el mito. Y no sólo porque los críticos y los biógrafos de Plath se hayan encargado de destacarlo, sino también porque en la vida y la obra de esta escritora, considerados de forma aislada, hay ya los suficientes elementos susceptibles para una mitificación de este signo.

Por todo esto, aplaudiremos todos los intentos de separar la obra de Plath de su armadura de prejuicios y adulteraciones. Pero dejaremos esa tarea para quien pretenda estudiar la obra de Plath, el cual no es, obviamente, nuestro caso.

La confusión y la ósmosis entre literatura y vida es un rasgo que, como ya comentamos, contribuye en muchas ocasiones a acentuar el malditismo de un escritor y, por tanto, a consolidar su mitificación. Pero, al mismo tiempo, es una característica que no es ajena a la feminidad literaria y que redundante igualmente en la mitificación. La crítica feminista, desde el momento en que considera que puede haber una literatura femenina en la medida en que las mujeres escritora se enfrentan a problemas parecidos, está incurriendo en ese paralelismo entre la literatura y la vida. Esta premisa se hace muy visible en los estudios dedicados a Sylvia Plath, muchos de los cuales hacen especial hincapié en su condición de mujer para explicar su obra.

Asimismo, a la hora de considerar la feminidad literaria en la obra de Plath (que la hay, desde luego) se presenta otro problema, hasta cierto punto previsible, y es la importancia que la propia obra de Plath ha tenido para la crítica feminista y, por ende, para la definición de la feminidad literaria. Así lo cree una de sus fundadoras, Ellen Moers: “No writer has meant more to the current feminist movement, though Plath was hardly a ‘movement’ person, and she died at age thirty before it began”¹⁰⁵⁷. Y no será la única vez que hable de ella. Además, en el prólogo de otro importante libro para la

¹⁰⁵⁷ MOERS, Ellen, *Literary Women*, cit., pág. XVIII.

formación de la crítica feminista, *La loca del desván*, sus autoras cuentan que el comienzo de su estudio se debe a la sorpresa que les produjo la coincidencia de temas e imágenes que encontraron en diversas escritoras del XIX y el XX, entre las que mencionan a Plath. Y, aunque su libro está dedicado a las escritoras decimonónicas, durante el mismo citan en bastantes ocasiones a Sylvia Plath. Más reveladoras aún son las siguientes palabras de Pilar Hidalgo:

“El que *La campana de cristal* se haya convertido en un texto casi *mítico* dentro del movimiento feminista se debe no sólo a su carácter autobiográfico y a las resonancias de la experiencia de Plath (...), sino a que planteó en el nivel de la ficción cuestiones sobre las que la crítica feminista teorizaría en las décadas siguientes (...)”¹⁰⁵⁸.

O estas otras, pertenecientes a un artículo ya citado de Manuel Rodríguez Rivero:

“(...) la voz literaria de Plath ha sido una de las más intensas de nuestra época, y probablemente, una de las que han influido de modo más evidente en la literatura confesional escrita por mujeres en el siglo en que sus voces se han podido escuchar con más fuerza (...). Plath es una de las escritoras que más ha contribuido a cambiar el modo en que se piensa en la identidad de las mujeres, más allá de estereotipos y clichés (...)”¹⁰⁵⁹.

No cabe ninguna duda de que, por las razones que sean, Sylvia Plath es una de las escritoras más conocidas de nuestra época, y que la crítica feminista ha sido especialmente generosa con ella en lo que a la bibliografía se refiere. Como se desprendía de muchas de las citas incluidas más atrás, Plath se ha convertido en un icono del feminismo y de la crítica feminista. Lo primero viene determinado por su vida, por su condición de víctima del patriarcado; lo segundo, por su obra, y, claro está, por la manera en que se refleja en ella la condición femenina, los problemas a los que hubo de enfrentarse como mujer y como creadora. En Sylvia Plath todo ello se encarna de una manera extrema, y por eso no es sorprendente esta conversión en icono, en estandarte o mito. Digamos que esta adopción de Plath por parte de la crítica feminista (y su ulterior mitificación dentro de esa tendencia crítica) se debe, en gran parte, a que estuvo en el lugar adecuado en el momento adecuado, a que su caso ofrecía a la naciente crítica feminista un ejemplo ideal para aplicar sus premisas. Roland Barthes llamaba a

¹⁰⁵⁸ HIDALGO, Pilar, *Tiempo de mujeres*, Madrid, horas y HORAS, 1995, pág. 53.

¹⁰⁵⁹ RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, “La Verdadera Voz Estremecida de Sylvia Plath”, cit.

esto motivación, y era uno de los factores que explicaba la mitificación de una realidad concreta en un momento histórico dado.

Muchas de las características que la crítica feminista ha propuesto para definir una tradición literaria femenina las podemos hallar en Sylvia Plath, y eso no es sorprendente, ya que Plath es una de las escritoras más tenidas en cuenta por esta corriente crítica. De esta manera, entre lo que en este trabajo denominamos feminidad literaria y la obra de esta escritora se establece un camino de ida y vuelta. Una ósmosis, de nuevo. Las razones están claras: es lógico encontrar feminidad literaria en la obra de Plath, puesto que la crítica feminista ha usado su obra, entre otras, para definir lo femenino en literatura y (re)construir el concepto de una tradición literaria femenina.

Pero vayamos ya al encuentro de la feminidad literaria y del malditismo femenino en Sylvia Plath, atributos que son los que la convierten en una figura mitificable en potencia, al margen de las interpretaciones que los críticos hayan podido dar después. Estas interpretaciones sirven, como ya hemos indicado, para reforzar el mito artístico, pero en la obra y la vida de Plath existe ya la semilla que puede germinar en un nivel mítico, en el imaginario cultural.

Quizás el caso más obvio de feminidad literaria (y, desde luego, el más fácil de estudiar) sea su única novela, *The Bell Jar*, traducida al español como *La campana de cristal*. Publicada en 1963, poco antes del suicidio de su autora, esta novela tiene como narradora y protagonista absoluta a Esther Greenwood, una joven de diecinueve años. Ella es el sujeto focalizador de la novela, y también el objeto focalizado, pues es un pedazo de su vida durante unos meses, con algunos saltos atrás, lo que nos cuenta.

La novela arranca en Nueva York, lugar en el que Esther reside durante un mes, junto con otras once chicas, por haber ganado un premio:

“Todas habíamos ganado un concurso de una revista de modas escribiendo ensayos, cuentos, poemas y reportajes sobre modas, y como premio nos dieron empleos en Nueva York durante un mes, con los gastos pagados y montones y montones de extras gratis, tales como desfiles de moda, entradas para el ballet, peinados en un salón de belleza famoso y caro, y oportunidades de conocer gente que había triunfado en el campo de nuestra elección (...)”¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁶⁰ PLATH, Sylvia, *La campana de cristal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, págs. 11-12.

La primera parte de *La campana de cristal* se desarrolla en este escenario, con Esther y las otras once chicas llevando una vida cómoda, invitadas a todas partes, haciendo excesos que de otra manera no se hubieran podido permitir. Una segunda parte es la vuelta a casa de la protagonista, tras la experiencia neoyorquina. Cuando baja del tren, su madre le dice que no ha sido aceptada para el curso de escritura, y su hija no esconde su decepción:

“El aire abandonó mi estómago de golpe.

Durante todo junio el curso de escritura se había extendido ante mí como un seguro, brillante puente sobre el sombrío golfo del verano. Ahora lo veía tambalearse y disolverse, y un cuerpo con una blusa blanca y una falda verde se precipitó al vacío (...)”¹⁰⁶¹.

Una blusa blanca y una falda verde es el atuendo de Esther en el momento de recibir la noticia, así que, con la imagen final, no es difícil aventurar lo que vendrá después. Tras varios intentos vanos de llenar el verano de alguna manera – “decidí pasar el verano escribiendo una novela (...). Pensé pasar el verano leyendo *Finnegan’s Wake* y escribiendo mi tesis (...). luego un plan tras otro comenzaron a brincar por mi cabeza como una familia de conejos dispersa (...)”¹⁰⁶² – y algunas visitas a un psiquiatra, Esther intenta suicidarse con pastillas y escondiéndose en el sótano de su casa, pero es encontrada y llevada a un hospital. Así es como comienza la tercera parte de la novela, en la que se narra la convalecencia de Esther en el hospital primero, y en un sanatorio después, hasta la posibilidad de su regreso a la vida, que es lo que se insinúa al final de la novela.

La campana de cristal es una novela de iniciación y de búsqueda de identidad femenina, un recorrido de la protagonista por las diversas opciones que se le ofrecen en la vida, incluida la muerte. En este sentido, no es raro hallar en el libro una amplia galería de personajes femeninos, que vienen a representar esas opciones. Están las chicas que se alojan en el mismo hotel que ella en Nueva York, en su mayoría chicas de su edad “con padres ricos que deseaban estar seguros de que sus hijas vivían en un lugar donde ningún hombre podía llegar hasta ellas y deshorarlas”:

“(...) eran secretarias de ejecutivos (...) y vagaban por Nueva York esperando casarse con algún profesional.

¹⁰⁶¹ *Ibíd.*, pág. 161.

¹⁰⁶² *Ibíd.*, págs. 169 y 173.

Yo tenía la impresión de que esas chicas se aburrían terriblemente. Las veía en el solarium (...) y parecían endiabladamente aburridas. Hablé con una de ellas y estaba aburrida de yates, y aburrida de volar en avión, y aburrida de esquiar en Suiza durante la Navidad (...).

Chicas así me ponen mala. Siento tal envidia que me quedo sin poder hablar. Diecinueve años y no había salido jamás de Nueva Inglaterra, excepto para este viaje a Nueva York (...)"¹⁰⁶³.

A pesar de la envidia que siente ante la facilidad de sus vidas, estas chicas no parecen ser un modelo para Esther. Sí lo es, en cambio, Jota Ce, su jefa en la revista durante el mes en Nueva York, porque “no era una de esas farsantes de revistas de modas con pestañas postizas y joyas de fantasía”, sino alguien que “tenía sesos” y “leía en un par de idiomas y conocía a todos los escritores que había en ese ambiente”¹⁰⁶⁴. Jota Ce se interesa por Esther, por que aprenda durante su estancia e Nueva York, por lo que va a hacer después de dejar la universidad, y le da consejos: aprender idiomas, aprovechar la oportunidad de trabajar en la revista, preocuparse por destacar. Pero, paradójicamente, estos consejos no hacen más que descorazonar a Esther, y duplicar el sentimiento de fracaso que la acompaña desde su llegada a Nueva York (“Era mi primera oportunidad, pero aquí estaba yo, sentada y dejándola correr entre mis dedos como si fuera agua”, dice al poco de comenzar la novela¹⁰⁶⁵). Así que Esther se deja arrastrar, junto con sus compañeras, por la vorágine de fiestas, invitaciones y citas, y eso aumenta más su sensación de perder el tiempo. Por otro lado, sus compañeras, aunque la divierten y tiene una buena relación con ellas, no acaban de ser el modelo que ella busca, ni comparten sus intereses. Por momentos, da la impresión de que a Esther le gustaría ser como ellas, especialmente como la sin par Doreen, que es una guapa, llamativa, divertida y brillantemente sarcástica chica sureña de alta sociedad. Y, aunque ambas se llevan bien y Esther confiesa que le hacía sentirse más lista que las otras, también dice que uno de sus problemas era Doreen, pues nunca había conocido una chica como ella. Esta ambigüedad de sentimientos hacia Doreen resume bien uno de los motivos más importante de *La campana de cristal*: el conflicto que experimenta Esther entre la diferencia y la integración. Hay instantes en que desearía ser como sus compañeras, no tener más ideal que casarse y tomarse la estancia en Nueva York como una continua sesión de comidas, sesiones de maquillaje y peluquería, citas y fiestas.

¹⁰⁶³ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁰⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 15.

¹⁰⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 13.

Pero, en el fondo, Esther se sabe destinada a otros fines, hacia los que ha ido encaminando su vida:

“Toda mi vida me había dicho a mí misma que lo que quería era estudiar, leer y escribir y trabajar como loca, y, de hecho, parecía ser cierto: hacía todo muy bien y obtenía las mejores calificaciones y, para cuando ingresé en el preuniversitario, nadie podía detenerme.

Yo era corresponsal de la *Gaceta* de mi pueblo y redactora de la revista literaria y secretaria del Comité de Honor (...) y una conocida poetisa y profesora me proponía hacer la carrera en las mejores universidades del este, y tenía promesas de becas completas para toda la carrera, y ahora estaba aprendiendo junto a la mejor redactora de revistas de modas, y ¿qué estaba haciendo sino corcovear y corcovear como un torpe caballo de tiro (...)”¹⁰⁶⁶.

Este sentimiento de fracaso se redobla, como ya hemos dicho, cuando se entera de que no ha sido aceptada en un curso de escritura creativa. Y este rechazo pone, además, otro conflicto ante ella. Al principio, piensa en pasar el verano escribiendo una novela, pero al poco desiste y comprende cuál es el problema:

“Necesitaba experiencia.

¿Cómo podía escribir de la vida cuando nunca había tenido ningún enredo amoroso, ni un bebé, ni había visto morir a nadie? Una muchacha que yo conocía acababa de ganar un premio por un cuento acerca de sus aventuras entre los pigmeos en África. ¿Cómo podía competir yo con algo así? (...). Decidí dejar lo de la novela hasta que hubiera ido a Europa y hubiera tenido un amante (...)”¹⁰⁶⁷.

Tampoco los planes de dedicar el verano a actividades más productivas y convencionales, como aprender mecanografía, llegan a cuajar, pues Esther confiesa que no podría ser nunca secretaria, o trabajar como camarera para ganarse la vida, con lo cual está dando la espalda a las que eran las opciones de trabajo más normales para las mujeres de la década de 1950. De nuevo hallamos aquí el conflicto entre la integración y la diferencia. *La campana de cristal* es, en muchos sentidos, la novela de una chica rara que llega hasta el suicidio.

Con todo, lo mejor de la novela es la sensación de indiferencia hacia su propia vida y sus propias experiencias que transmite la voz narradora, aunque en teoría debería ser al contrario, por el carácter del personaje y su capacidad de trabajo. Ante los ojos del lector, van desfilando los acontecimientos que vive la propia Esther, pero están todos

¹⁰⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 51.

¹⁰⁶⁷ *Ibíd.*, págs. 171-172.

narrados en el mismo tono neutro, tanto los que se suponen importantes (el suicidio) como los que no lo son (las fiestas, las citas, la vida cotidiana). Así se logra transmitir la depresión de Esther, la manera en que su voluntad se desintegra y acaba en el suicidio. De hecho, este acto está narrado como con indiferencia, es decir, de la misma manera que se podría haber narrado un paseo o una visita al supermercado. Aunque ya antes Esther ha hablado de la opción de suicidarse – “(...) había estado considerando la posibilidad de convertirme al catolicismo. Sabía que los católicos pensaban que suicidarse era un horrible pecado. Pero quizá (...) tuvieran algún buen método para persuadirme de que no lo hiciera”¹⁰⁶⁸ –, cuando al fin lo hace no se prepara especialmente la escena, ni se narra como si fuese un gran acontecimiento. Lo mismo sucede con algunas escenas de la convalecencia en el hospital, como aquella en la que Esther pide a la enfermera que la deje contemplarse en un espejo. Pese a la renuencia inicial, ésta accede:

“Sacó un espejo grande (...) y me lo pasó.

Al principio no veía cuál era el problema. No era de ninguna manera un espejo, sino un retrato.

No se sabía a ciencia cierta si la persona del retrato era un hombre o una mujer porque el cabello estaba afeitado y brotaba en erizados mechones como plumas de pollo por toda la cabeza. Un lado de la cara de la persona estaba morado y sobresalía son forma definida (...). La boca era marrón pálido, con una llaga rosada en casa esquina (...).

Sonreí. La boca del espejo se hundió en una mueca.

Un minuto después del ruido de cristales rotos otra enfermera entró corriendo (...)”¹⁰⁶⁹.

Elipsis como éstas abundan en *La campana de cristal*, y dan a la novela su particular (y adecuado) ritmo narrativo sincopado.

Así, pues, la única novela de Sylvia Plath narra la búsqueda de identidad de una joven, en primer lugar, y la superación de la enfermedad mental y su reingreso en la vida normal, en segundo lugar. Es una novela que puede considerarse femenina en tanto en cuanto la focalización lo es predominantemente. Esther es la narradora, la protagonista absoluta, y son sus vivencias y su punto de vista los que sostienen *La campana de cristal*. Y, al mismo tiempo, la búsqueda de identidad (es decir, el intento de llegar a saber quién es, quién quiere ser y qué desea llegar a hacer) la lleva a cabo

¹⁰⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 229.

¹⁰⁶⁹ *Ibíd.*, págs. 243-244.

Esther contemplado sobre todo el espejo que le ofrecen las mujeres que la rodean. Esther intenta administrar su diferencia, que aquí cobra la forma principal de sus inquietudes literarias y sus deseos de estudiar y formarse, pero sin entregarse del todo a ella y ser una marginada. Sin ser, en fin, demasiado rara, pues aspira a cierta normalidad. *La campana de cristal* es el retrato del fracaso de una joven artista rondada por la muerte, pero con un final abierto que puede considerarse esperanzador.

Si *La campana de cristal* es un ejemplo bastante paradigmático de lo que podría llamarse novela femenina, por sus motivos principales y por la manera en que éstos se presentan, en la poesía de Sylvia Plath este aspecto no sería tan evidente a primera vista. En parte, porque se trata de una obra que fue interrumpida al comienzo de una posible madurez. En cualquier caso, la mayoría de los que han escrito sobre la obra poética de esta escritora coincide en señalar que sólo en su último año de vida llegó a alcanzar una voz poética verdaderamente personal. Además, esos poemas (que son, en su mayoría, los que componen *Ariel*) son también los más conocidos y difundidos, los que le han dado a Plath la estatura literaria que hoy posee.

Uno de los aciertos de *Collected Poems*, la edición de los poemas de Plath que publicó su marido¹⁰⁷⁰, es, a nuestro juicio, la ordenación cronológica y la inclusión de las fechas con que la autora dató sus composiciones. Ello nos permite ver su evolución. Desgraciadamente, de los primeros poemas de Plath, son muy pocos los que están traducidos al español¹⁰⁷¹, lo cual no ha hecho sino reforzar en nuestro país cierta idea acerca de Plath y de su poesía.

Si se comparan los poemas escritos entre 1956 y 1960 y los escritos entre 1961 y 1963, las diferencias quedan en seguida de manifiesto, por rápida o superficial que sea la lectura. Hay en los segundos una desnudez que no se encuentra en los primeros. Son más crípticos y sincopados, tienen un ritmo más entrecortado y, en general, están más desprovistos de elementos, tienden más a la esencialidad. La presencia de la naturaleza y del diálogo como forma de construir el poema, predominantes en la primera etapa, han ido desapareciendo, y nos quedamos sólo con la fuerza de las imágenes (a veces muy

¹⁰⁷⁰ PLATH, Sylvia, *Collected Poems*, edición e introducción de Ted Hughes, Londres, Faber and Faber, 1989 (edición original: 1981)

¹⁰⁷¹ Hasta la fecha, sólo han sido traducidos uno de los cuarenta y cuatro poemas de 1956; ninguno de los diecinueve de 1957; dos de los veintiuno de 1958; y cinco de los treinta de 1959. La cosa cambia a partir de 1960 (seis de once) y 1961 (nueve de veintiuno), y, sobre todo, en 1962 (cuarenta y cuatro de sesenta y seis) y en 1963 (se han traducido los doce incluidos en ese año). Las razones son sencillas: *Ariel* y *Winter Trees*, los dos poemarios de Plath traducidos íntegramente al español, están formados sobre todo por poemas de los últimos años. Y, en las ocasiones en que se han hecho traducciones parciales y antologías, se ha optado mayoritariamente por poemas de esa etapa. A día de hoy, nadie se ha animado a traducir y editar la poesía completa de Plath, y desconocemos si hay en este momento algún proyecto de ese tipo en marcha.

críticas) que se suceden, ante poemas que están desprovistos de esa tendencia a cierta narratividad y cierto dramatismo (en el sentido teatral) del comienzo.

Es fácil ver en esta evolución – y la crítica de orientación feminista dedicada a la obra poética de Plath así lo ha señalado – una plasmación del discurso a doble voz propuesto por Elaine Showalter como constante de la tradición literaria femenina. Así, en la obra poética de Sylvia Plath se daría esa intersección entre dos culturas, la masculina y la femenina, sobre todo al principio, y una evolución hacia el logro de una *verdadera* voz femenina, que fue apareciendo hacia el final y a la que la muerte no dejó hablar más. Y, cuando ésta llega a aparecer, se acerca mucho, por cierto, a lo que Luce Irigaray llamaba escritura femenina, y a lo que Julia Kristeva consideraba subversivo en el lenguaje. Esto último resulta más que previsible, dada la tendencia al irracionalismo que muestra la última poesía de Plath. Tampoco parece descabellado detectar las tres fases de la literatura marginal de Showalter (femenina, feminista y de mujer) en la evolución de la obra de Plath; o ver su obra como un palimpsesto, como sugerían Sandra Gilbert y Susan Gubar para estudiar la literatura escrita por mujeres, y bucear en ella en pos de significados sumergidos.

En fin, ya hemos indicado más atrás que la idea de la literatura femenina de la crítica feminista se ha (re)construido sobre los cimientos de varias escritoras, y entre ellas Plath ha sido una presencia conspicua. Por eso no es de extrañar que las categorías de análisis feministas se avengan bien con la obra de esta autora.

Dejando aparte este juego de coincidencias y correspondencias (que puede dar para otro trabajo de investigación), el análisis que vamos a realizar de la poesía de Sylvia Plath estará centrado en cómo se manifiesta la feminidad literaria en su evolución lírica. Para ello, tomaremos en consideración la presencia en sus poemas de motivos como la experiencia femenina, la búsqueda de la identidad, la revisión y la subversión de las figuras clásicas, la corporalidad y la doble voz. Rasgos todos ellos, como ya vimos en su momento, considerados típicamente femeninos en la poesía por diversas fuentes, y que se corresponden igualmente con la definición que aquí hemos dado de feminidad literaria (focalización de y sobre la mujer).

Ya desde los poemas de 1956, se localizan en la poesía de Plath algunas constantes que se irán reelaborando más adelante. La más llamativa tal vez sea cierta preferencia por (y regodeo en) lo violento y lo truculento. Y también la más presente, ya que la hallamos en poemas posteriores y de la última etapa. Otra significativa constante es el motivo del doble, que afecta no sólo a su poesía (Sylvia Plath hizo su tesis de

licenciatura sobre el tema del doble en Dostoievski) y que se manifiesta de modos diversos a lo largo de su trayectoria, según veremos. Este tema del doble está las más de las veces relacionado con la búsqueda de la identidad, con la idea del reflejo y de las posibilidades que ofrece la existencia; otras, en cambio, sirve para plasmar simbólicamente algunas ideas sobre el amor, la muerte o la condición humana en general. Y, por último, otra constante en su poesía es la naturaleza, aunque, en este caso, se trate de un motivo que, de ser preponderante en los poemas de los años 1956, y 1957, va descendiendo en importancia hasta casi desaparecer.

La presencia de la naturaleza en los primeros poemas de Sylvia Plath es un hecho indiscutible. De los cuarenta y cuatro poemas que forman la sección de *Collected Poems* correspondiente a 1956, veinticinco tienen ese motivo como tema central, y hay otros en los que aparece de manera tangencial. Entre ellos, se alternan los poemas de mayor aliento estético, más ambiciosos, con otros que podrían considerarse casi de circunstancia. Los primeros suelen ser más extensos y simbólicos, y suelen estar contruidos con referencias naturales que poseen una indudable función simbólica. Los segundos son sólo descriptivos, impresionistas, y generalmente más breves. Algunos ejemplos de ellos son el sexto, *Southern Sunrise*, el octavo, *Prospect*, el duodécimo, *Song for a Summer Day*, y el trigésimo noveno, *Resolve*¹⁰⁷². Es frecuente también que sean admirativos, y, curiosamente, es ésta la faceta de la poesía dedicada a la naturaleza la que sobrevivirá en la última etapa de la poesía de Plath.

Los poemas en que la naturaleza adquiere valores simbólicos son más interesantes y abundantes. Por medio de la hipérbole o de la prosopopeya, la naturaleza cobra vida, animada por la subjetividad del yo poético, que suele ser omnipresente y poderoso, solipsista incluso (de hecho, hay un poema titulado *Soliloquy of the Solipsist*, en el que el yo poético proclama que tiene el poder de hacer desaparecer casas y árboles, o hacer empequeñecer a las personas a su capricho¹⁰⁷³). En no pocas ocasiones, la naturaleza revela sus facetas más violentas (sobre todo en el reino animal), en un tono que recuerda a los *Animal Poems* de Ted Hughes, sin que ello quiera decir que hay influencia directa. Y esto enlaza con lo que es el tono de la mayoría de los poemas de Plath de esta época, e incluso de su poesía entera: el pesimismo, la negatividad, el poner de relieve los

¹⁰⁷² PLATH, Sylvia, *Collected Poems*, cit., págs. 26, 28, 30-31 y 52; los poemas de este volumen, además de ordenados por años, están numerados. De ahí los ordinales citados.

¹⁰⁷³ *Ibíd.*, págs. 37-38.

aspectos más negros de la realidad. El gusto, como ya hemos dicho, por lo truculento, y cierta tendencia al tremendismo.

Pero no todos los poemas simbólicos que incorporan elementos naturales funcionan igual o están contruidos de la misma manera. Todos son esencialmente simbólicos porque en ellos los elementos tomados de la naturaleza se vuelven trascendentes. No se trata sólo de descripciones emocionadas de paisajes. Hay, de hecho, algunos recursos recurrentes que, en la mayoría de los casos, revelan significados también recurrentes: el uso de interlocutores; la personificación del paisaje mediante el uso de posesivos; la fusión de lo natural con el interior del yo, lo cual lleva a deducir el valor simbólico del poema; el poder del yo para modificar el paisaje y, así, darle nuevos valores; y la ya comentada preferencia por un mundo violento y desolado.

De todas estas características, las más importantes son la presencia de interlocutores a los que el yo poético se dirige, y la creación de un escenario simbólico dentro del cual el yo poético se introduce a sí mismo. La presencia de interlocutores es importante porque nos lleva ya al tema del doble y el recurso del desdoblamiento y el diálogo poéticos, el cual recorre, bajo diversas apariencias, toda la obra de Plath y tiene que ver mucho con la búsqueda de identidad. La creación de un escenario, por su parte, es un procedimiento del que Plath se vale más en sus primeros poemas, y que luego irá desapareciendo poco a poco, hasta que, en sus últimas composiciones, hallamos experiencias más desnudas y concentradas, menos enmarcadas en un paisaje o un contexto. De hecho, la menor frecuencia de los poemas basados en el simbolismo natural es directamente proporcional a la mayor presencia de ese tipo de poema concentrado, más personal, que abunda al final.

Así, pues, el escenario natural y el doble/interlocutor son los dos rasgos que más distinguen la primera poesía de Sylvia Plath recogida en *Collected Poems*. Ejemplos de ellos hay bastantes, e intentaremos seleccionar y comentar algunos de los más significativos.

Hay algunos poemas en los que ambos recursos se funden, por lo cual resultan muy interesantes. El primero de todos, *Convesation Among the Ruines*¹⁰⁷⁴, se sostiene sobre dos claves: el espacio simbólico representado por la imagen clásica de las ruinas, ya enunciadas desde el título; y la presencia del interlocutor poético, que, además, es una parte activa del poema (“Through portico of my elegant house you stalk”, reza el

¹⁰⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 21.

primer verso). Los dos están muy relacionados, pues el que haya ruinas se debe a la aparición de ese destinatario desconocido e innominado. Por él, por sus “wild furies”, hay ruinas. Esta idea de la destrucción, este simbolismo de la ruina, recorre todo el poema. Y esta introducción de un elemento simbólico en un contexto que, en principio, parece bastante cotidiano (como es una casa) cambia todo su sentido y da valor simbólico al espacio poético. También los dos poemas siguientes, *Winter Landscape, with Rooks* y *Pursuit*¹⁰⁷⁵, presentan un paisaje simbólico, aparte de ciertas afinidades léxicas y de contenido. La naturaleza del primero, a la que la voz poética llama “landscape of chagrin” y en la que hay juncos del verano helados y un cisne fuera de lugar, cobra dimensión simbólica con la comparación “Last summer’s reeds are engraved in my heart / As your image in my ice” y también con los versos “dry frost / Glazes the windows of my heart”. Estos desplazamientos funden el yo poético con el paisaje, y le dan a éste una nueva dimensión, un cariz simbólico. En el segundo, también encontramos un paisaje que, por fusión de elementos, se hace simbólico. En este caso, el yo poético se halla encerrado en un bosque, perseguido por el fuego y por una pantera, que son símbolos del mal que acechan (“Entering the tower of my fears”). Más complejo y extenso que los anteriores, no refleja un mundo desolado y yermo, como aquéllos, sino ya abiertamente violento y lleno de dinamismo.

En otros poemas, una figura fantástica, sobrenatural, se introduce en el marco natural para dar un mensaje, habitualmente descorazonador. En *Crystal Gazer*¹⁰⁷⁶, por ejemplo, aparece una bola de fuego que tiene la capacidad de predecir el porvenir, y que comunica al yo poético un destino funesto para su amor. *The Snowman and the Moor*¹⁰⁷⁷, de 1957, es, a este respecto, un poema incluso más revelador. Al principio, una mujer sale de su casa, enfadada por una discusión con un hombre. Su enfado, que se expresa en términos bélicos, y la falta de reacción de él, hace que se plantee irse, pero el exterior – con sus margaritas deshuesadas y desvaídas – la disuade, y decide quedarse en el interior de la casa. Desde la ventana, se pone a mirar el paisaje nevado, decide canalizar su furia hacia fuera y pide al invierno que la ayude a dominar al hombre (“subdue an unruly man”). Entonces, no aparece un demonio tal y como lo concebimos, sino un gigante blanco y austero que lleva un cinturón hecho con calaveras de mujeres que hablan de su culpa con sus lenguas secas. Las calaveras hablan de cuál ha sido la

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, págs. 21-23.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, págs. 54-56.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, págs. 58-59.

culpa que les ha llevado a ese estado, que es el ingenio, y el gigante se alza e intenta, con su hacha, herir a la voz poética, que lo contempla con horror y que consigue zafarse. Al fin, ella vuelve a entrar en casa, “brimful of gentle talk / and mild obeying”. El sentido del poema parece claro. Pero lo más importante es que, en él, se funden varios elementos que son importantes en la poesía de Plath: la naturaleza, lo truculento, el doble, la búsqueda de identidad y la experiencia femenina.

Precisamente, el recurso de los desdoblamientos y de los diálogos en los poemas será un recurso que, aunque presente ya en los poemas de 1956, aumentará su presencia en los años siguientes. Ya lo hemos visto en algunos poemas de tema paisajístico, pero no sólo aparece en ellos. Otras composiciones dan entrada a brujas, prostitutas, fantasmas, locos, solteronas, estatuas o figurillas, en las que el yo poético se proyecta o reconoce o de cuya presencia desea huir. Estarían todas estas figuras en la línea de la “doble loca” que Susan Gubar y Sandra Gilbert reconocían en *La loca del desván* como una imagen recurrente en la literatura de mujeres. Ya en *The Snowman and the Moor*, con la imagen del gigante con su cinturón de calaveras de mujeres condenadas por su ingenio, teníamos algo así. En *Vanity Fair*¹⁰⁷⁸, hay un contraste entre una bruja, a la que se atribuyen grandes poderes, y las chicas sencillas que acuden a la iglesia y tienen un comportamiento convencional. Sin embargo, la bruja introduce la duda en la tranquila vida de las muchachas, muchas de las cuales acaban quemadas en medio de un aquelarre. Otro poema, *Strumpet Song*, plantea algo parecido a partir de la figura de una prostituta¹⁰⁷⁹. En *The Thin People*¹⁰⁸⁰ el yo poético habla de esa gente delgada, agentes de pesadillas que habitan en la mente y que lo adelgazan y lo empequeñecen todo con sus acciones y sin mucho esfuerzo. *The Other Two*¹⁰⁸¹ tiene como tema las relaciones amorosas: una pareja, cuyo amor está en ruinas, pasa el verano en una villa, y allí encuentran “the other two”, unas figurillas de hombre y mujer. La clave del poema reside en una paradoja: las figurillas no pueden abrazarse aunque lo desean, mientras que la pareja debe abrazarse aunque no quiera. Y a la pareja le parece irónico que ellos sean envidiables para las figuras, por su capacidad para abrazarse, y que ellos envidien la pulcritud, la perfección y la inercia de las figuras. El tema del doble está de nuevo presente en *The Lady and the Earthware Head*¹⁰⁸², en el que una mujer no consigue

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.*, págs. 32-33.

¹⁰⁷⁹ *Ibíd.*, págs. 33-34.

¹⁰⁸⁰ *Ibíd.*, págs. 64-65.

¹⁰⁸¹ *Ibíd.*, págs. 68-69.

¹⁰⁸² *Ibíd.*, págs. 69-70.

librarse, por más que lo intenta, de una cabeza de arcilla modelada a partir de su cara, de ese doble suyo feo, carcomido y odiado, que no logra colocar en ningún sitio y que no deja de mirarla e interpellarla con sus imperfecciones y sus tachas. Intenta desprenderse de ella de varios modos, pero no lo consigue: siempre está ahí, recordándole la parte de ella que no le gusta. Finalmente, hay otro poema de estos años que trata también el tema del doble, pero no usando un personaje, sino centrándose en el propio sujeto poético y valiéndose del recurso del espejo, que más tarde reaparecerá. *Tale of a Tube*¹⁰⁸³, quinto poema de la serie de 1956, describe la experiencia del contacto con la desnudez durante el baño, desnudez que tiene una doble significación: la literal, y el enfrentarse a solas con uno mismo, con la identidad propia y con los recuerdos.

A pesar de la preponderancia de la naturaleza en esta primera etapa poética de Sylvia Plath, ya nos vamos encontrando con algunas constantes, que lo serán más según vaya evolucionando y entre las que se cuentan rasgos que podemos relacionar con la feminidad literaria. El recurso del doble es tal vez la más evidente. Relacionado con el motivo de la búsqueda de identidad, sirve para reflexionar sobre la condición del yo poético, para dramatizarla. En relación con ello, la presencia de cierto tipo de dobles sirve también para crear una dialéctica, en ocasiones un tanto violenta, en torno a la condición femenina (veáanse *Vanity Fair*, *Strumpet Song*, *The Snowman on the Moor*, *The Lady and the Earthware Head*, *Spinster*) o las relaciones amorosas, que recuerda por momentos a las planteadas en *La campana de cristal*. Significativa es también la abundancia de la violencia y de cierto tremendismo en imágenes y escenarios, así como la presencia de personajes poderosos, naturales o no, que tienen la capacidad de perturbar al yo poético.

Todo esto seguirá siendo importante en la poesía posterior de Plath, que es la que le ha dado la fama literaria y la que todos los críticos encuentran más original y personal. En la que se dice resuena, más que en ninguna otra, su verdadera voz. Como ya aventuramos más atrás, quizás en esa consecución de una voz única tengan mucho que ver el dejar de lado las escenificaciones simbólicas, esos moldes paisajísticos o anecdóticos que servían como envoltorio al núcleo principal del poema. Según va pasando el tiempo, los poemas de Plath ponen más en primer plano la experiencia en sí, lo cual no significa que sean un reflejo directo de su vida. Sólo quiere decir que se mostrará menos preocupada por crear un contexto simbólico que rodee a la voz

¹⁰⁸³ *Ibíd.*, págs. 24-25.

poética, y se centrará más en dotar de fuerza a ésta, a sus reacciones. Así, a veces se construyen poemas a partir de experiencias nimias (como un corte, una contusión, el encuentro de unas amapolas o el tener fiebre), pero es precisamente la exploración en las implicaciones de esas acciones, de su posible trasfondo lírico y visionario, lo que hace de estos poemas algo más original y poderoso.

No obstante, esta clase de poemas aparece más entre 1962 y 1963. Y su aparición no implica que sea el único tipo de composición poética presente por esos años en la poesía de Sylvia Plath, ni mucho menos. Entre 1960 y 1963, sigue habiendo poemas que incorporan elementos naturales (si bien son cada vez menos, y tienen otro carácter), poemas que se basan en el diálogo y en la presencia del doble (realmente frecuentes entre 1961 y 1962) y poemas sobre diversas experiencias femeninas.

Como decimos, poemas con temas sacados de la naturaleza sigue habiendo, pero no constituyen, ni mucho menos, la mayoría, y además corresponden menos al molde de diálogo escenificado que primaba en los primeros años. Hay un poema muy bello de 1960, titulado *Two Campers in Cloud Country*¹⁰⁸⁴, en el que la voz poética alaba la grandeza de una tierra “en la que no hay medida ni equilibrio / para compensar el dominio de rocas y bosques”. Estaría, pues, más cerca de los poemas descriptivos e impresionistas de 1956. *The Eye-Mote*¹⁰⁸⁵ supone un paso adelante en los poemas sobre la naturaleza. En él hay también un yo poético inmerso en un paisaje, pero en este caso no aparece un gigante o una fiera. Sólo una astilla, que se incrusta en su ojo – “(...) the splinter flew in and stuck my eye / Nedling it dark” – y que le hace ver el paisaje antes descrito como “un caos de formas bajo la lluvia cálida” (“Then I was seeing / A melding of shapes in a hot rain”). Prueba varios remedios, pero nada quita del mota del ojo del yo poético, quien sueña que es Edipo y expresa el deseo, al final, de volver a su estado inicial, antes de la aparición de la mota:

“Lo que quiero de nuevo es lo que era
antes de que la cama, antes de que el cuchillo,
antes de que el alfiler y el bálsamo
me colocaran en este paréntesis;
caballos volando al viento,

¹⁰⁸⁴ *Ibíd.*, págs. 144-145. Está traducido al español como *Dos caminantes en tierra de nubes (Rock Lake, Canadá)* en dos lugares: la ya citada antología de poetas norteamericanas *Sentir los mundos* (págs. 195-297) y en el tomito de poemas de Plath *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, Madrid, Mondadori, 1999, págs. 65-66.

¹⁰⁸⁵ *Collected Poems*, cit., pág. 109 (en español: *La mota en el ojo*, en *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, cit., págs. 40-41).

un lugar, un tiempo fuera de la mente”¹⁰⁸⁶.

En otras composiciones, como *The Moon and the Yew Tree* o *Elm*¹⁰⁸⁷, ambos de 1961, tampoco encontramos un escenario simbólico o una aparición, sino la observación de la naturaleza por parte del yo poético y la exploración en ella con el fin de hallar los significados que encierra. Así, en el primero, la luna no ofrece consuelo porque “no es una puerta” (“The moon is not a door”), es calva, salvaje y fría, y tampoco lo es el tejo, cuyo mensaje no es más que oscuridad y silencio. Aunque a la voz poética le gustaría creer en la ternura (“How I would like to believe in tenderness”), lo que le rodea no se lo permite. En el segundo de ellos, al principio habla el olmo del título, y lo hace sobre sus profundidades (“Conozco el fondo, dice. Lo conozco gracias a mi larga raíz / maestra: es lo que temes”), y a ello contesta otra voz (“Yo no lo temo: ya lo he visitado”)¹⁰⁸⁸. Y, más adelante, la luna también revela aquí su cara despiadada y negativa.

Estos dos últimos poemas dan entrada asimismo al motivo del doble y al recurso del desdoblamiento, que son frecuentes en esta etapa de la poesía de Sylvia Plath. Si en ellos aparecía la naturaleza, en otros no lo hará. En cambio, sí aparecerán diversas figuras con las que el yo poético se compara, a las que se dirige, a las que dirige incluso reproches. A veces son poderosas presencias de las que intenta librarse (como en *The Colossus*, *Daddy* o *Medusa*); en otros casos, son presencias perturbadoras en la medida en que encarnan una parte de la voz poética que a ésta le gustaría ocultar (*The Rival*, *In Plaster*, *The Other*, *The Applicant*). También hay poemas en que esta exploración de la identidad y del ser se lleva a cabo mediante el espejo, como en el poema *Mirror*. Y otros, como *I Am Vertical*, donde se expresa el deseo de ser como “un árbol con las raíces en la tierra / absorbiendo raíces y amor maternal / para que cada marzo florezcan las hojas”¹⁰⁸⁹.

Al lado de estos poemas de exploración de identidad, los hay que plasman experiencias relacionadas con lo femenino, como la maternidad. La composición más

¹⁰⁸⁶ “What I want back is what I was / Before the bed, before the knife, / Before the brooch-pin and the salve / Fixed in this parenthesis; / Horses fluent in the wind, / A place, a time gone out of mind”.

¹⁰⁸⁷ *Collected Poems*, págs. 172-173 y 192-193; traducidos como *La luna y el tejo* y *Olmo*, respectivamente, en PLATH, Sylvia, *Ariel*, Madrid, Hiperión, 1999 (edición original: 1985), págs. 96-97 y 48-51.

¹⁰⁸⁸ “I know the bottom, she says. I know it with my great tap root: / It is what you fear. / I do not fear it: I have been there”.

¹⁰⁸⁹ *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, cit., págs. 52-53 (“I am not a tree with my roots in the soil / Sucking up minerals and motherly love / So that each March I may gleam into leaf”, *Collected Poems*, cit., pág. 162).

importante a este respecto es *Three Women. A Poem for Three Voices*¹⁰⁹⁰, un extenso poema escrito en 1962. Situado, según reza una aclaración que precede al texto, en una sala de maternidad, el poema está formado por los monólogos de tres mujeres que han tenido diversas experiencias relacionadas con la maternidad. La primera es una madre satisfecha y que se siente realizada con el hecho de tener un hijo; la segunda, que ha abortado, no puede librarse del sentimiento de culpa por ello; y la tercera es una joven que da a luz en el hospital, pero que no se siente preparada para ser madre y decide dar a su hijo en adopción. Menos directamente y con mayor brevedad, el tema de la maternidad también aparece en *Morning Song, For a Fatherless Song, Child, Zoo Keeper's Wife, Barren Woman, Heavy Woman, Parliament Hill Fields* y *The Night Dances*. Asimismo, hay una interesante composición que une la reflexión metapoética con el motivo de la maternidad, estableciendo un paralelismo entre la creación literaria y la procreación. *Stillborn*, traducido al español como *Nacidos muertos*, encierra versos como los siguientes:

“Estos poemas no viven: el diagnóstico es triste.
 Los dedos de las manos y los pies crecieron bastante (...).
 Si no caminaron por ahí como personas
 no fue por falta de concentración.
 ¡No puedo entender lo que ocurrió!
 Tienen la forma, el número, los miembros precisos (...).
 Pero los pulmones no se hinchan y el corazón no bombea.
 No son cerdos, ni siquiera peces (...),
 Sería mejor que estuvieran vivos, y así es como estaban.
 Pero están muertos, y su madre, casi muerta de enajenación,
 y miran como estúpidos y no hablan de ella (...)”¹⁰⁹¹.

Versos como éstos son susceptibles de una interpretación feminista, ya que en ellos se funden dos motivos que, según la crítica feminista, son típicos de la literatura femenina: las relaciones (o el conflicto) entre procreación y creación (es decir, entre lo

¹⁰⁹⁰ *Collected Poems*, cit., págs. 176-187; traducido al español como *Tres mujeres. Poema para tres voces* en *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, cit., págs. 7-26, y en PLATH, Sylvia, *Árboles en invierno*, Madrid, Hiperión, 2002, págs. 93-129.

¹⁰⁹¹ *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, cit., pág. 64 (“These poems do not live: it’s a sad diagnosis. / They grew their toes and fingers well enough, (...) / If they missed out on walking about like people / I wasn’t for any lack of mother love. / O I cannot understand what happened to them! / They are proper in shape and number every part (...) And still the lungs won’t fill and the heart won’t start. / They are not pigs, they are not even fish (...) / It would be better if they were alive, and that’s what they were. / But they are dead, and their mother near dead with distraction, / And they stupidly stare, and do not speak of her”, *Collected Poems*, pág. 142).

que ha sido considerado propio de la mujer durante siglos y una actividad nueva para ellas); y la angustiada búsqueda de una garantía de que su obra tiene legitimidad y calidad, es decir, lo que en *La loca del desván* es llamado “ansiedad de la autoría”.

No es éste el único poema de Sylvia Plath que puede servir de argumento para ciertos planteamientos críticos feministas. Ni es, como ya hemos visto, el único en que se manifiestan rasgos propios de la feminidad literaria. Sin embargo, creemos que lo que de verdad ha propiciado la elevación de Plath a los altares del feminismo no es tanto la feminidad literaria de la obra en sí como la que se desprende de una lectura autobiográfica de su poesía y de su novela.

4.4.4. El diferente peso de lo autobiográfico en la mitificación de Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath.

Una afirmación como la anterior implica hacer algunas aclaraciones. Con ella, y con los párrafos que seguirán, no abogamos por una crítica autobiográfica, y tampoco decimos que la obra de Plath sea total e indudablemente autobiográfica. Por el contrario, estamos convencidos de que la lectura autobiográfica de la obra de Plath ha afectado mucho a la comprensión y valoración de la misma. Sin embargo, y como ya aclaramos más arriba, nuestro propósito no es estudiar la obra de Plath, sino su mitificación, y en ello esta inclinación por la interpretación autobiográfica es esencial. De otro lado, dijimos ya en alguna ocasión que la crítica feminista, al considerar que las mujeres, por el mero hecho de serlo, se enfrentan al escribir a problemas parecidos, y que eso puede reflejarse en su obra, está incurriendo en cierto biografismo crítico. Lo cual no es ni bueno ni malo, sino simplemente un hecho que nos limitamos a constatar. Obviamente, en el campo de la poesía esta tendencia se agudiza, y la consideración de la poesía de mujeres como “a self-defining confessional mode”¹⁰⁹², en palabras de Sandra Gilbert, está bastante extendida.

La obra de Sylvia Plath encierra en sí misma los suficientes elementos como para ser leída, casi continuamente, como autobiográfica. Y esto alcanza tanto a su única novela como a su poesía. Si a ello añadimos la importancia de sus diarios y cartas, y el

¹⁰⁹² GILBERT, Sandra, “My Name is Darkness: The Poetry of Self-Definition”, *Contemporary Literature*, 18, 1977, págs. 443-451, pág. 444.

carácter autobiográfico de algunos ensayos incluidos en el volumen *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, el peligro se convierte en algo real.

Es muy fácil ver, a poco que se conozca un poco la vida de Sylvia Plath, las concomitancias (al menos anecdóticas) entre ésta y Esther Greenwood, el personaje central de *La campana de cristal*. Plath también vivió durante un mes en Nueva York, durante el verano de 1953, trabajando como redactora invitada a raíz de un concurso convocado por la revista *Mademoiselle*. A la vuelta a casa se produjo su primer intento de suicidio, a los diecinueve años, que coincide con el de su personaje: dejó una nota para su madre, se escondió en el sótano e ingirió pastillas. Su curación se lleva a cabo, como la de Esther, en un sanatorio retirado. Además de estas coincidencias en la línea argumental, hay otros datos de Esther que también son aplicables a Sylvia. Esther confiesa que su padre murió cuando ella era un niña y que era de habla alemana, como el de Plath (aunque en la novela es de origen prusiano y, Otto Plath, el padre de la escritora, era de procedencia polaca). También declara que su especialidad en la universidad eran los insectos, lo cual también encaja con el trabajo de Otto Plath, que era un reconocido entomólogo y profesor en la universidad de Boston. La madre de Esther, como la de Sylvia, “hablaba alemán durante su niñez en los Estados Unidos y sus compañeros de escuela le habían tirado piedras por ello durante la Primera Guerra Mundial”¹⁰⁹³. En otro momento, Esther cuenta que su madre había sido católica antes de ser metodista, conversión que también experimentó Aurelia Shober, la madre de Sylvia.

Tampoco la poesía de Plath está desprovista de contenidos autobiográficos, si bien en este caso cuenta tanto la posibilidad de hallar esos contenidos como la manera en que los poemas están presentados al lector. No debe dejarse de lado que en los *Collected Poems*, Ted Hughes incluye notas al final del libro en las que da algunas explicaciones acerca del origen de algunas de las composiciones, un sistema que, por cierto, sigue Ramón Buenaventura en su traducción española de *Ariel*. Esto, se quiera o no, puede incidir sobre la lectura de la poesía de Plath. Para la comprensión de ciertos poemas, esas notas aclaratorias resultan útiles, pero para otros no pasan de ser datos colaterales y anecdóticos. Conocer la fuente de inspiración de algunos textos puede revestir algún interés (por ejemplo, saber que tal o cual árbol de tal o cual poema proviene del que Sylvia veía desde la ventana de su casa, o que algunos poemas que hablan de una habitación de hospital están escritos durante la convalecencia de la propia Sylvia Plath,

¹⁰⁹³ PLATH, Sylvia, *La campana de cristal*, cit., pág. 53.

tras una operación de apendicitis). Pero no añaden en principio mayor valor a los mismos, aunque sí contribuyen a consolidar el mito.

En algunos casos, la lectura autobiográfica resulta casi insoslayable, y no sólo por las aclaraciones de Hughes, sino también por la fecha de escritura de los poemas y por lo que su autora dijo de ellos. En introducción del poema *Parliament Hill Fields*¹⁰⁹⁴ para una lectura en la BBC, Plath dijo que el yo poético estaba atrapado entre la pena causada por la pérdida del hijo que esperaba y la alegría de saber que tenía otro hijo a salvo en casa. De hecho, dos de los primeros versos rezan “Tu ausencia es imperceptible; / nadie sabe lo que me falta” (“Your absence is un conspicuous / Nobody can tell what I lack”). Más adelante, dice “Tu recuerdo de muñeco ya cede” y “Tu grito se desvanece como el grito de un mosquito” (“Already your doll grip lets go”; “Your cry fades like the cry of a gnat”), y después se refiere a “tu hermana”. El poema fue escrito, según la fecha que consta en *Collected Poems*, el once de febrero de 1961, y el cinco de ese mismo mes Sylvia había sufrido un aborto.

Otro poema de clarísima raíz autobiográfica es *Ode for Ted*, escrito en 1956¹⁰⁹⁵. Aunque no lleva fecha de escritura (Sylvia Plath sólo empezó a datar sus poemas a partir de 1960), deducimos que está escrito después de febrero de aquel año, mes en que le presentan a su futuro marido. El poema, además, presenta gran interés es una composición de absoluta adoración de Hughes, a quien se presenta como un hombre todopoderoso en todos los reinos naturales: de sus pisadas brota avena, acecha a los zorros y los armiños, de las piedras que él toca brotan cosechas, sus manos hacen crecer las cosechas y construyen pájaros. Es el señor de los bosques, la agricultura, la flora silvestre y la fauna salvaje. Ante él, no extraña nada la exclamación final de la voz poética:

“(...) how but most glad
 Could be this adam’s woman
 When all earth his words do summon
 Leaps to laud such man blood!”

¹⁰⁹⁴ *Collected Poems*, cit., págs. 152-153; *Campos de la colina del Parlamento*, en *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, cit., págs. 49-52.

¹⁰⁹⁵ *Collected Poems*, cit., págs. 29-30.

Ted aparece aquí como una suerte de coloso, o de dios, y en ello se trasluce perfectamente la fascinación que la propia Sylvia sintió al conocerle y que expresaba de esta manera en una de las cartas dirigidas a su madre:

“Lo más desquiciante es que me he enamorado terriblemente estos dos últimos meses (...). Conocí al hombre más fuerte del mundo (...), un excelente poeta cuya obra ya me encantaba antes de conocerle, un Adán desgarbado y saludable, medio francés, medio irlandés, con voz de dios tronante, un bardo, un contador de historias, un león y un trotamundos, un vagabundo incapaz de detenerse nunca (...). Jamás había conocido nada igual (...). Rebosa de salud y es tan enorme (...)”¹⁰⁹⁶.

La fascinación de Sylvia Plath es indudable, y la coincidencia de tono y de léxico con el poema citado también. Poco antes, en una carta anterior, la escritora cuenta a su madre que conoció en una fiesta a un destacado poeta y que después escribió un poema, “el mejor que he escrito, sobre él, el único hombre que he conocido aquí que tendría la fuerza suficiente para relacionarnos como iguales (...)”¹⁰⁹⁷. Es altamente probable que ese poema fuera esta *Ode for Ted*.

Por último, nos referiremos a uno de los poemas más conocidos de Sylvia Plath, *Daddy*¹⁰⁹⁸. Se trata de un poema falsamente autobiográfico, en el que, según la propia Plath, una chica con complejo de Electra se dirige a su padre, quien murió cuando ella era pequeña y creía que era Dios. La hija le reprocha su pasado nazi, complicado todo ello por los posibles orígenes judíos de su madre. El padre aparece como un coloso, pero la hija ha tenido que matarle (“Father: I have had to kill you”) y empezar a “hablar como los judíos” para librarse de su peso. En el poema, la voz poética confiesa que enterraron al padre cuando ella tenía diez años, y que a los veinte ella misma trató de morir. Sylvia Plath tenía ocho cuando su padre murió y diecinueve cuando intentó suicidarse por primera vez. Por otro lado, su padre abandonó Europa mucho antes de que apareciera el nazismo (llegó a Estados Unidos a principios de siglo) y en la familia de su madre no se conocen antecedentes judíos o gitanos (la voz poética habla de una abuela gitana). Evidentemente, el poema *no* es autobiográfico, pero ello no ha evitado que, debido a lo importante que era Otto Plath para su hija y a lo que supuso su muerte para la niña, las interpretaciones psicoanalíticas y feministas hayan encontrado en

¹⁰⁹⁶ PLATH, Sylvia, *Cartas a mi madre*, cit., pág. 171.

¹⁰⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 165.

¹⁰⁹⁸ *Collected Poems*, cit., págs. 222-224; traducido como *Papáito* en *Ariel*, cit., pág. 112-117.

Daddy un campo de cultivo idóneo. En este sentido, hay otro poema muy significativo de 1959, *Electra on Azalea Path*¹⁰⁹⁹. Azalea Path era el nombre del sendero anexo al cementerio donde estaba la tumba de Otto Plath, que Sylvia Plath visitó en marzo de 1959, según su diario.

En la obra de Sylvia Plath hay bastantes rasgos propios de la feminidad literaria. Pero lo que redondea de verdad esta feminidad es la tendencia a ver su obra como autobiográfica y confesional, y en esta contaminación entre la vida y la obra salen reforzadas tanto la feminidad literaria como el malditismo. Y, por tanto, la mitificación de Sylvia Plath bajo el signo del arquetipo de Antígona. Esta mitificación se consolidará aún más por obra de la crítica y de los biógrafos, mas no se explica sólo por eso. La materia prima del mito está en la obra y la vida de Sylvia Plath. En éstas hay los suficientes rasgos como para poner en marcha la mitificación, y los que se han dedicado a escribir sobre ellas no han hecho sino modelar y modificar esa materia prima. Pero, como decimos, la materia prima mítica ya está en la propia Sylvia Plath, en su peculiar y corta existencia, de trágico fin, y en su obra, que puede ser leída como autobiográfica. La raíz, la semilla del mito ya está en ella misma. Otra cosa es que luego la bibliografía haya contribuido a la deformación mítica. En Plath, ésta se explica en buena medida por su vida y su obra, que ya llevan dentro los atributos propios del arquetipo de Antígona.

No ha sucedido lo mismo con Carmen Martín Gaité, como resulta evidente. Si la escritora española ha sido mitificada de manera diferente a la escritora estadounidense, ello se debe a que sus circunstancias vitales y las características y la difusión de su obra son también diferentes. Como decíamos al principio de este apartado, la trayectoria literaria y vital de ambas son tan distintas que no puede esperarse más una mitificación distinta para cada una. Mientras que la española tuvo una carrera literaria que entra, más o menos, dentro de lo convencional, con bastante publicaciones, una evolución a lo largo de cuarenta y seis años y una consagración en vida, la norteamericana fue todo lo contrario. La suya fue una carrera y una consagración fulgurante, y fueron más los libros publicados tras su muerte que los que vio aparecer en vida. Estas diferencias ya abren la puerta a una diferente mitificación, a una consagración distinta dentro del imaginario. Plath, con su vida y su obra breves y su suicidio a los treinta años, es una de las manifestaciones más destacables de ese mito romántico del creador maldito, joven y malogrado. Martín Gaité no lo es en absoluto, y en esta diferencia es una de las

¹⁰⁹⁹ *Collected Poems*, cit., págs. 116-117.

responsables (puede que la que más) de la opuesta dirección que han tomado las mitificaciones de una y otra.

De otro lado, junto a esta materia prima vital hay que considerar la literaria, y también la imbricación entre la vida y la obra. Aquí, de nuevo, la distancia entre ambas escritoras se deja sentir. En primer lugar, porque en la obra de Plath la feminidad literaria es más patente que en la de Martín Gaité; y, en segundo lugar, porque la intersección entre vida y literatura no tiene, en la producción de la española, tanto peso como en la de la norteamericana.

A veces, en cierto tipo de mitificación relacionada con el malditismo, es más importante la indefinición y la confusión que la claridad o la evidencia. Como en esta clase de mitificación tiene un destacado papel el misterio, lo que se deja sin explicar y sigue siendo un enigma al cabo de los años, la especulación se dispara. De ahí la tendencia, ya comentada, a que cobren gran importancia los documentos personales de los escritores. Pero, paralelamente, esa especulación afecta a la propia obra del escritor, y si en esta hay contenidos que pueden verse como autobiográficos, dicha especulación aumenta. Y lo hace mucho más que si el escritor escribe su autobiografía o da algunas explicaciones sobre sus obras *a posteriori*.

Sylvia Plath es un ejemplo paradigmático de esa especulación. No sólo es que, al suicidarse y dejar detrás una gran cantidad de obra inédita, se haya extendido el deseo de dilucidar el misterio, las causas de su suicidio o las claves de su obra; es también que su obra contiene referencias que pueden ser vistas como autobiográficas, sin duda, pero que aparecen en textos que son ficción. Y eso añade mayor confusión a todo el “caso Plath”, una confusión que no aclaran sus diarios y cartas, puesto que las voces que hablan en ella son muchas veces muy distintas, por no decir opuestas. Si Sylvia Plath hubiera vivido lo bastante para escribir una autobiografía o algún texto memorístico, más allá de un par de piezas referentes a su niñez e incluidas en *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, todas estas especulaciones quizás no habrían aparecido. Claro que si Sylvia Plath hubiera tenido una vida y una carrera literaria más convencionales hoy sería vista de otra manera, o quizás no sería tan conocida. Pero esto son también especulaciones, y entran de lleno en el campo del misterio, tan próximo al del mito.

El caso de Carmen Martín Gaité no tiene, en este sentido, mucho que ver con el de Plath. Y ello a pesar de que hay una novela de esta escritora que fluctúa de continuo entre el libro de memorias, la novela, la metaficción y la literatura fantástica. *El cuarto de atrás*, en efecto, es un poco de todo esto. En esta novela, la narradora se corresponde,

por los datos que da sobre su persona, con la propia Martín Gaité. Pero esta vez la identidad resulta tan indiscutible, si se conocen más o menos bien la obra y la vida de la autora, que el hecho de que se convierta a sí misma en personaje no deja de tener un trasfondo lúdico, de juego cómplice con el lector. Es un efecto buscado, resultado de la elaboración de un sofisticado esquema narrativo, de un jugueteo replanteamiento de los límites de la ficción y la referencialidad. Dudamos mucho de que ésa fuera la intención de Plath en *La campana de cristal*, que, no lo olvidemos, se publicó con pseudónimo.

Por otra parte, en el corpus literario de Carmen Martín Gaité no tienen (todavía) tanto peso los documentos personales como en el de Sylvia Plath. La escritora salmantina escribió algunos textos de carácter autobiográfico, como el citado “Bosquejo autobiográfico” y algunos más, incluidos en la sección de *Agua pasada* titulada *Andando el tiempo*. Asimismo, hay otros que, sin ser propiamente autobiográficos, contienen datos acerca de la vida de la autora: los prólogos de algunas reediciones de su obras y algunos ensayos y artículos que, por tratar de una materia muy cercana a la autora, se deslizan hacia lo memorialístico. Entre estos últimos, merecen una mención especial el artículo “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa” y el libro *Esperando el porvenir*, pues en ambos, al glosar la figura de Aldecoa, amigo suyo y compañero de generación y grupo literario, está haciendo un retrato de sus vivencias (y de las de su generación) y de una época.

Finalmente, debemos mencionar los *Cuadernos de todo*, publicados póstumamente en el otoño de 2002. Es este volumen una selección de los cuadernos en que Carmen Martín Gaité escribió y tomó notas a lo largo de buena parte de su vida. La encargada de hacer la selección de los mismos y editora del volumen, Maria Vittoria Calvi, dice en la introducción que, excluyendo los manuscritos de obras publicadas, el número de cuadernos ascendía a ochenta, de los cuales ha sido utilizada la mitad para la edición. Aun habiendo realizado esta selección, de acuerdo a unos criterios que Calvi explica y que no vienen ahora a cuento, el resultado es voluminoso: casi setecientas páginas de anotaciones, reflexiones y apuntes de Martín Gaité, que van desde 1961 hasta la década de 1990. Al ser *Cuadernos de todo* una publicación póstuma (y auspiciada por la heredera y gestora de su legado, que es su hermana Ana María), podría pensarse que estamos ante un caso paralelo al de los diarios y las cartas de Sylvia Plath. Pero, en cuanto se leen estos cuadernos de todo, se ve que no es así, y la propia encargada de la edición da en la clave de la causa:

“(…) son raros los ejemplos que Carmen Martín Gaité define como narración egocéntrica, quejumbrosa, que consiste en avasallar al interlocutor: aun escribiendo para sí misma, procura evitar el desahogo impetuoso, tratando de enfocar sus conflictos desde fuera. Incluso cuando sufre el asalto de ‘los demonios’ y se debate entre el deseo de libertad y las ataduras, sintiéndose incapaz de ver la vida como espectáculo, trata de “darse ánimos a solas”, con discreción y mesura. Por esto nos asomamos a su intimidad sin sentirnos incómodos, aunque lo hagamos, eso sí, por una puerta trasera (...)”¹¹⁰⁰.

Tiene razón Maria Vittoria Calvi. Quien acuda a los *Cuadernos de todo* buscando una versión en crudo de la intimidad de Carmen Martín Gaité saldrá de su lectura decepcionado. Sin embargo, quien pretenda encontrar una peculiar manera de mirar el mundo, que consiste en “contar lo cotidiano como algo excepcional, y aceptar con naturalidad lo maravilloso como si fuera algo cotidiano”¹¹⁰¹, verá colmadas por entero sus expectativas.

Así, pues, los *Cuadernos de todo* no han cambiado demasiado la visión que ya se tenía de Carmen Martín Gaité, y, desde luego, no han revelado ningún secreto o tragedia que pudiera haber provocado un giro así. En su vida no faltaron momentos difíciles (perdió a los dos hijos que tuvo), pero la escritora salmantina, aun sin ocultarlo (habló de la muerte de su hijo Miguel en “Bosquejo autobiográfico”, y de la de su hija Marta en alguna entrevista y, menos directamente, en algún prólogo), no hizo de ello una queja constante, y la huella de estos pesares en sus escritos (al menos, en los que nos han llegado) es inexistente.

Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath son, por tanto, dos escritoras de obra, vida y carrera diferentes, lo cual ha provocado que sus respectivas mitificaciones hayan tomado caminos opuestos. La primera, bajo el signo de Hera, de la dama del susurro o de la gran dama de las letras; la segunda, bajo el de Antígona, de la dama del grito o de la escritora maldita. La causa principal de esta opuesta mitificación reside en las diferencias que hemos señalado, es decir, en la diferencia entre las materias primas de las que parte el proceso de deformación mítica. La vida y la obra de Plath y Martín Gaité son esas materias primas, y, al ser distintas, ya se están poniendo los cimientos para que sus respectivas mitificaciones también lo sean. Y, por ende, el mito artístico resultante.

¹¹⁰⁰ CALVI, Maria Vittoria, “Introducción”, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, págs. 9-16; págs. 13-14.

¹¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 14.

Sin embargo, no es la materia prima lo único que cuenta en este proceso de modificación de la misma que deriva en el mito. Cuenta también, y mucho, la mano de obra que modela y modifica esa materia prima hasta darle su forma mítica. En el caso de la literatura, dentro de esa mano de obra sobresale la crítica, que, según los instrumentos con que ésta trabaje, dará un acabado u otro a la materia prima de que se ocupe.

4.4.5. La influencia de la crítica en la consolidación mítica de Carmen Martín Gaité y Sylvia Plath.

Por causas que esperamos haber hecho patentes en las páginas anteriores, la obra de Sylvia Plath es bastante propicia para las interpretaciones de signo feminista y psicoanalítico, e incluso para la hábil combinación de ambas lecturas que es, muchas veces, la crítica feminista. Basta elevar los conflictos de la infancia y la relación con los progenitores a un plano cultural y de tradición literaria (convirtiendo a los padres en padres literarios, o en autoridades masculinas que ponen cortapisas al fluir de la creatividad de la mujer). Mirada desde estos puestos de observación, la figura de Plath adquiere un perfil muy concreto, debido a circunstancias como pretender ser una mujer convencional y a la vez escritora en la década de 1950, estar casada con un escritor importante y de éxito temprano, la muerte de su padre cuando ella contaba con sólo ocho años o las ambivalentes relaciones con su madre. La crítica feminista y las interpretaciones psicoanalíticas han puesto en un primer plano estas circunstancias de la vida de Plath a la hora de explicar su obra. Y eso ha pesado, y no poco, en la consolidación del mito Plath, en su conversión en un icono feminista. En suma, en su mitificación bajo la advocación de Antígona.

Repasando los estudios críticos más significativos de la extensa bibliografía a que ha dado lugar la obra de Sylvia Plath¹¹⁰², hallamos por doquier esta tendencia a mezclar vida y literatura. Esencialmente, hay dos posturas en esta continua mezcla. De un lado, están aquellos que usan la obra para entender a la mujer que fue Sylvia Plath y para intentar reconstruir los conflictos a que hubo de enfrentarse a lo largo de su existencia.

¹¹⁰² Para un excelente repaso de esta bibliografía, con una ordenación cronológica, citas de los principales estudios y comentarios al respecto, *vid.* BRENNAN, Claire (ed.), *The Poetry of Sylvia Plath. A reader's guide to essential criticism*, Londres, Icon Books, 1999.

De otro, están los que utilizan su vida para explicar y comprender mejor su obra, en la creencia de que ambas están en íntima dependencia. De la vida a la obra, porque la vida puede iluminar la obra, o de la obra a la vida, porque la obra puede iluminar la vida, lo cierto es que estos movimientos y estas conexiones casi siempre aparecen cuando se habla de Plath. Y no importa que se trate de una corta reseña o de un extenso estudio monográfico. Al final, siempre se ponen en relación, como siempre acaba apareciendo la mención a su suicidio. Incluso los que lamentan que Plath haya pasado al imaginario colectivo como una poeta suicida no dejan de acudir a su vida como fuente de explicación. Lynda K. Bundtzen denuncia al principio de su libro *Plath's Incarnations. Woman and the Creative Process* este hecho:

“(...) Unlike Ernest Hemingway or John Berryman, Plath is fixed in our minds as a suicidal artist, a woman who played with death as other writers play with images, metaphors and symbols (...). For most critics, she is a poet in love with death, the woman who perversely made suicide a metaphor for her creativity (...)”¹¹⁰³.

Más adelante, Bundtzen sostiene que la figura de Plath emerge de los comentarios de la crítica como morbosa y depresiva, y que ello se debe a un uso fácil del psicoanálisis (que detecta en libros tan influyentes como *Sylvia Plath: Method and Mandes*, de Edward Butscher, *Sylvia Plath: Poetry and Existence*, de David Holbrook, o *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*, de Judith Kroll, todos ellos publicados en 1976) y a cierto regodeo en las cualidades negativas (“insistence on her aberrant qualities”) de Plath. Tampoco a Bundtzen le convencen las interpretaciones derivadas de Bloom, como las de Sandra Gilbert y Susan Gubar, pues cree que con frecuencia la poesía de Plath rompe los moldes impuestos por esas categorías.

El objetivo que persigue Bundtzen en su libro es otro:

“The process of growth whereby Plath arrives at the final persona is the subject of this book (...). Plath tried to define herself against literary mothers, but was unable to find a woman poet whose voice she might want to imitate and the reject in the process of finding her own. Instead, Plath envisioned her lyrical female voice coming out of the rich normal life of a “normal” life (...). This frustration at not finding literary parents helps to explain the “confessional” dimension of her work. Increasingly, Plath defines her imaginative self

¹¹⁰³ BUNDTZEN, Lynda K., *Plath's Incarnations. Woman and the Creative Process*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1983, pág. 1.

against personal history, against Otto and Aurelia Plath as it has been shaped under “Daddy”-domination (...)”¹¹⁰⁴.

La amalgama de categorías literarias y psicoanalíticas es visible en este párrafo. Como lo es asimismo, en la siguiente cita, la conjunción entre vida y literatura en la interpretación que Bundtzen está dispuesta a emprender de Plath:

“Since biography is more significant than literary history for understanding Plath’s poetic development, I have tried to interpret the links between person and persona, between life history and life as it is portrayed in the poems, while also trying to preserve the essential separateness of Plath’s life from her poems (...)”¹¹⁰⁵.

La manera en que está organizado el libro de Bundtzen responde por entero a estas intenciones. Tras un primer capítulo de introducción, el segundo, titulado “Perfection in Terrible”, analiza la relación de Sylvia Plath con su madre, en la medida en que esta relación influyó en su formación como mujer y artista. El tercero, “*The Bell Jar. The Past as Allegory*”, aparte de centrarse en el papel del padre de Plath y del complejo de Electra de ésta, se analiza la novela como una alegoría de la situación de la mujer en tres niveles: su lugar en la sociedad, sus capacidades creativas y la experiencia psicológica de la feminidad. Finalmente, los dos últimos capítulos, “Plath’s Imaginative World: Caught in the Net of Obscure Design” y “The Female Body of Imagination”, parten también del contexto biográfico de Plath, pero con el deseo de demostrar que la poesía de esta escritora no se agota con esa interpretación:

“I will try to show that Plath’s biography provides only a partial context for her work by reading her poems on a public level, where I believe we may see a stronger and more generous engagement with the world outside the self than has been conceded (...)”¹¹⁰⁶.

En estos dos últimos capítulos, Bundtzen se esfuerza por describir la nueva voz que Plath consigue en *Ariel*, una “female voice”, generalmente situada en espacios domésticos y familiares, pero con el poder de desfamiliarizarlos, y centrada en el cuerpo femenino y sus funciones.

¹¹⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 40.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 42.

¹¹⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 163.

Así, pues, Lynda Bundtzen no duda en usar la artillería biográfica y psicoanalítica en su camino hacia el desentrañamiento de las claves de la poesía de Plath, aunque su objetivo no sea hacer un retrato de Plath sino de la voz que nos habla en sus poemas. El suyo es un recorrido constante de la vida a la obra de la autora, en aras de conseguir una mejor comprensión de su producción literaria.

Bundtzen no es, por supuesto, la única que sigue este itinerario. Cada uno a su manera, y en estudios sobre poesía de mujeres o monográficos sobre Plath, críticos como Paula Bennet, Liz Yorke, Alicia S. Ostriker, Steven Gould Axelrod o Jacqueline Rose inciden en lo mismo.

Paula Bennet, en *My Life a Loaded Gun. Dickinson, Plath, Rich and Female Creativity*, y Liz Yorke, en *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, dedican importantes pasajes a la poesía de Sylvia Plath, y, aunque encaran la cuestión de forma un tanto diversa, ambas insisten, desde un punto de vista feminista, en la importancia de la relación de la escritora con su madre para comprender algunas constantes de su poesía.

El libro de Bennet quiere ser un estudio de las circunstancias psicológicas que rodean la creación femenina, y de la manera en que la mujer administra su don creativo:

“Like every artist, the woman is gifted. And her gift, her creative power, carries with it, as such gifts so often do, a curse. For insofar as she seeks to exercise her power, the woman poet qua woman is an anomaly, unable to fit out society's definition of what woman is. What she does with this paradoxical blessing, how she learns to live with it or not, and how her struggles relate to female creativity and to women's lives in general is what this book is about (...)”¹¹⁰⁷.

Visto en Plath, el conflicto al que se enfrenta cualquier mujer creadora cobra para Bennet, por el desarrollo de su obra y el final que tuvo su vida, un valor especial:

“(...) Sylvia Plath was never able to give up entirely her desire for the sexual and social rewards that come in our culture with being a good girl and a loving wife and mother. By the end of her life she clearly understood how terribly destructive conventional definitions of these roles were to her both as woman and as an artist. Nevertheless, her sense of having failed to be the woman she thought she was supposed to be, was primary factor leading to

¹¹⁰⁷ BENNET, Paula, *My Life a Loaded Gun. Dickinson, Plath, Rich and the Female Creativity*, Chicago/Urbana, University of Illinois Press, 1990 (edición original: 1986), pág. 1.

her tragic death in 1963. Although it helped her produce her greatest poetry, her transition to a new, more powerful concept of womanhood came too late to save her life (...)"¹¹⁰⁸.

Bennet se refiere aquí a un conflicto muy citado cuando se habla de Plath, un problema relacionado con el concepto feminista de *género*: la imposibilidad de cumplir con el papel que la sociedad imponía a las mujeres y de haber fracasado en su intento de ser la mujer que se suponía debía ser. El gran problema de Plath, para Bennet, fue su incapacidad para encontrar el equilibrio entre la diferencia y lo convencional:

"A woman [Plath] who throughout her life inordinately wanted the love and approval of her mother, her husband, and her society, she came to understand all too well the extent to which these presumably normal female desires, thoughts, and emotions imperilled her success as a poet even as they betrayed her fullness as a human being (...). Plath never did find the solution to the double bind (...)"¹¹⁰⁹.

Basándose en todo ello, Bennet explora en su libro la relación de Plath con su madre y el peso de ello en su poesía ("The Mother Bond"), el conflicto entre los diferentes modelos femeninos que afectó a Plath en vida y que se refleja sobre todo en *La campana de cristal* ("Bonds of Women") y, en fin, las monumentales dificultades de Plath para lograr su verdadera, propia y más profunda voz ("her own true deep voice"¹¹¹⁰).

Liz Yorke, por su parte, hace una lectura feminista de la obra de Plath, centrada en la dialéctica entre el intento, por parte de la escritora, de forjarse una identidad y una voz poética propias, y el peso (negativo) en ello de su madre y de los críticos literarios. En aquella buscaba Plath su aprobación para su faceta de mujer, en éstos su aprobación en tanto que escritora. Recurriendo a métodos propios de una crítica autobiográfica y psicoanalítica, Yorke salta de la vida a la obra y de un nivel literario a otro de continuo, e intenta explicar la presencia de imágenes recurrentes en la poesía de Plath valiéndose de la intertextualidad entre los poemas y el diario de la misma:

"An exploration of the intertextual resonances between her poetry and her personal Journal reveals much about how these denied aspects of her self became integrated into her poetry. The Journal constitutes a privileged narrative in which Plath attempted to construct a

¹¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 9.

¹¹⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 99.

¹¹¹⁰ *Ibíd.*, pág. 139.

myth of herself [and] (...) is an important intertext for reading Plath's poetry because both Journal and poetry give voice to her fears and uncertainties (...)”¹¹¹¹.

Una vez más, nos topamos con el deseo de hallar la “own true deep voice” de Sylvia Plath mediante la confrontación entre su obra de creación propiamente dicha y su obra personal, entre su literatura y su vida. Y, de acuerdo con ello, se coloca en un mismo plano su poesía y su diario: “The writing of her poetry, as with the writing of her Journal, may be seen as an attempt to give the self a narrative, to create a sense of self, an identity”¹¹¹². Tampoco es ésta la primera vez en que se ponen a la misma altura el diario y la poesía, y tampoco es una novedad esta idea acerca de la escritura como búsqueda de identidad (es una constante en la crítica feminista). Aunando estos diferentes niveles, Yorke plantea de la siguiente forma la que será la viga maestra de sus páginas consagradas a Plath:

“The links between creativity, poetry, mothers, and the desire to win love and approval through writing are complicated but worth exploring as they throw much light on the recurring patterns of imagery found in the poetry (...)”¹¹¹³.

En efecto, todo esto combinará Yorke en su comentario de la poesía de Plath, el cual sigue también, declaradamente, algunas ideas tomadas de Freud, Lacan y Kristeva. Así, Yorke destaca la presencia de una aniquiladora y devoradora figura materna, relacionada con la muerte y lo oscuro, que aparece en muchos de los primeros poemas de Plath. La escritura es vista como un sustituto simbólico del cuidado materno, y de ahí proviene, según Yorke, el nexo entre la aprobación materna y la de los críticos que subyace a algunas imágenes de la poesía y el diario de Plath:

“Mytically replacing the ‘lost’ m/Other, the daughter’s writing, and its success (or lack of it) becomes all-important as sustainer of the fictional integrity of the desired *identity as writer*. When editors/publishers approve (confirm) or disapprove (disintegrate) the position taken up by the poet in her struggle for the recognition of her identity as a writer, they apparently displace the anxiety relating to the mother. Indeed, in Plath’s terms, they seem to take the place of the mother as a necessary source of approval and judgement – and the absence of their approval is (...) devastating (...)”¹¹¹⁴.

¹¹¹¹ YORKE, Liz, *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women’s Poetry*, cit., págs. 49-50.

¹¹¹² *Ibíd.*, pág. 52.

¹¹¹³ *Ibíd.*, pág. 53.

¹¹¹⁴ *Ibíd.*, pág. 63.

La argumentación de Yorke se puede reducir, según ella misma, a una sola ecuación: la necesidad de la aprobación de la madre y de los editores, dividida por la necesidad de reconocimiento a través de la poesía, tienen como resultado el que, de ese modo, Plath es poeta y, por consiguiente, existe (“necessity for mother’s / publisher’s approval: desire for love and recognition through the poetry= because thereby I am a poet and therefore I am”¹¹¹⁵). De esta manera, se da a entender que ser poeta para Plath era una cuestión de vida o muerte, porque la escritura era para ella una manera de construirse una identidad, de construirse a sí misma, en definitiva. Fracasar en ese empeño era, por tanto, mucho más que fracasar en un oficio: era simplemente fracasar. Y si a ello se suma su sentimiento de fracaso como mujer, y la sensación de no haber conseguido la aprobación materna, el conflicto de Plath se agrava.

Dentro de esta orientación que aúna literatura y biografía, psicoanálisis e historia literaria, el estudio más completo y revelador es sin duda *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Words*, en el que Steve Gould Axelrod analiza “the interactions between among Plath’s personal experiences, her cultural conditions and the institution of literature”¹¹¹⁶. La división de sus contenidos en cuatro capítulos no es casual, ya que, tras sugerir en el primero (“Great Works May Speak From Me”) algunas líneas maestras del proyecto textual de Plath, los tres siguientes están consagrados, sucesivamente, a estudiar la influencia de lo materno, lo paterno y lo marital en su creación literaria. Pero no sólo en un sentido personal, sino también en lo literario y lo cultural.

Así, el segundo capítulo, titulado “Jealous God”, explora el modo en que el padre biológico y los precursores masculinos de Plath interfirieron, para bien y para mal, en su creatividad. La hipótesis de Axelrod a este respecto es clara:

“(...) her conflicted feelings about her father went into her construction of her writing identity, conditioning the kind of poetry and fiction she would write and the sort of relationship she would have with male precursors (...)”¹¹¹⁷.

También parece estarlo la relación de Plath con la tradición patriarcal (y en ello se muestra de acuerdo con la crítica feminista):

¹¹¹⁵ *Ibíd.*, pág. 54.

¹¹¹⁶ AXELROD, Steve Gould, *Sylvia Plath. The Wound and the Cure of Word*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990, pág. IX.

¹¹¹⁷ *Ibíd.*, pág. 25.

“She martyred herself to patriarchal tradition and rebelled against it; revered men’s texts and defaced them; was inhibited by self-doubt and plotted to invent a language of her own. She often portrayed herself as either a servant or a thief (...)”¹¹¹⁸.

A la luz de estas ideas, Axelrod hace lecturas de poemas como *The Colossus* o *Daddy*. Sobre el primero destaca su relación intertextual con *La Orestíada* y la manera en que Plath convierte un conflicto con el recuerdo de su padre en una discusión con la tradición cultural, con la colosal lista de libros que componen el canon. Del segundo, su alegórica manera de reflejar su irresuelto conflicto con la autoridad paternal, tanto en sentido familiar como cultural y literario.

Pero Axelrod nos recuerda que Plath no fue sólo una loca en el desván de la ancestral tradición masculina; también fue una mujer que residía en una casa construida por otras mujeres (“a woman residing in a house built by other women”¹¹¹⁹). De ahí el tercer capítulo del libro (“A Woman Famous among Women”), en el que se repasan las ambiguas relaciones entre Plath y su madre, por un lado, y las que mantuvo con las mujeres escritoras que, según Axelrod, asumieron un papel maternal en su desarrollo creativo. El paralelismo que se establece entre estos dos tipos de lazos maternos da lugar a sugerentes (aunque a veces un tanto forzadas) lecturas de la obra de Plath en relación con la de Virginia Woolf (por ejemplo, se compara *La campana de cristal* con *La Señora Dalloway*) o con la de Dickinson, así como una propuesta sobre la evolución de Plath basada en la relación de su voz poética con las voces de sus predecesoras. Pero, por encima de todo, lo que queda de manifiesto en este capítulo es que los lazos de Plath con su madre biológica fueron tan tirantes y difíciles como los que la unían a sus madres literarias:

“This was her dilemma: given her growing identification of herself as a woman writer, she could not feel competent without female precursors and peers near her, but given her inherent egotism, suspiciousness and injured self-esteem, she also had difficulty feeling competent in their presence (...)”¹¹²⁰.

¹¹¹⁸ *Ibíd.*, pág. 24.

¹¹¹⁹ *Ibíd.*, pág. 81.

¹¹²⁰ *Ibíd.*, págs. 82-83.

Por último, el capítulo que cierra el libro, “There Are Two of Me Now”, está dedicado a la influencia de Ted Hughes en la vida y la obra de su esposa. Al ser Hughes también escritor, el vínculo entre ambos trasciende lo personal y puede ser leído también, para Axelrod, en términos de influencia literaria:

“The nature of Plath’s marriage affected her creative life in fundamental ways. First, her deferring to her husband and her frequent unhappiness with her inhibited her writing (...). Second, Plath’s relationship with her husband (...) confirmed a model for her relation to men generally, and therefore to the institution of literature, which has historically been a male preserve. Her rebellion against poetic forms and conventions reflected in a symbolic level her suppressed wish to rebel against her husband’s power”¹¹²¹.

El libro de Axelrod es quizás el punto culminante de la tendencia a analizar la obra de Sylvia Plath que inauguró David Holbrook en su pionero e influyente estudio, de título parlante, *Sylvia Plath. Poetry and Existence*, allá por 1976. Un método en el que literatura y existencia se entrecruzan y alimentan:

“My material is the poetry and the novel: I am not a biographer. But it will be clear that if I deduce from certain kind of symbolism in the poetry that Sylvia Plath had schizoid characteristics (...), I am extrapolating from the poems to the person, and here there may be, or may not be, confirmation or illumination from biographical facts. Yet the poems are often fictions, while others are clearly autobiographical (...)”¹¹²².

Otros libros, aun incurriendo más o menos en este método, son dignos de ser mencionados porque discurren por otros derroteros, o al menos lo intentan. Dentro de ellos, destacan sobre todos dos casos interesantes por ser disímiles. El primero es *Chapters in a Mythology. The Poetry of Sylvia Plath*. Su autora, Judith Kroll, intenta luchar contra la imagen de Sylvia Plath como poeta confesional, facilitada por los obvios elementos autobiográficos de su obra, y ensayar un enfoque más imanentista (“confront her work in her own terms, which is to say, literature”¹¹²³). Para ello, trata de ver su poesía como un sistema de símbolos que expresan un visión mítica unificada, dentro de la cual las imágenes han de ser interpretadas como emblemas de ese mito. Sin embargo, este arranque se va perdiendo según la argumentación va avanzando, y Kroll

¹¹²¹ *Ibíd.*, pág. 191.

¹¹²² HOLBROOK, David, *Sylvia Plath. Poetry and Existence*, Londres, The Athlone Press, 1976, pág. 1.

¹¹²³ KROLL, Judith, *Chapters in a Mythology. The Poetry of Sylvia Plath*, Nueva York, Harper & Row, 1976, pág. 1.

no puede evitar caer en el biografismo, como no se le pasa por alto a Lynda Bundtzen, por cierto¹¹²⁴. El otro libro que deseamos destacar ahora es *A Disturbance in the Mirror. The Poetry of Sylvia Plath*, de Pamela J. Annas. Resulta interesante porque, a pesar de que no deja de señalar al principio el conflicto de Plath en la búsqueda de su identidad y su voz (“She explores the relations between self and word, especially a female self and a mid-twentieth century”, dice de Plath¹¹²⁵), durante el análisis de sus poemas logra centrarse en las imágenes recurrentes de la misma (esencialmente, las relacionadas con el espejo) y en la evolución poética de Plath, sin recurrir a explicaciones ligadas a sus relaciones personales y familiares.

Finalmente, habría que sumar a todos estos ejemplos aquellos libros que, sin ser propiamente biografías, sí nacieron con la intención manifiesta de hacer una crónica mitad literaria, mitad biográfica. Uno de ellos es la excelente revisión de Janet Malcolm de los puntos de vista que han sido utilizados para hablar de Plath (y de Hughes), una suerte de meta-biografía o biografía de biografías titulada *The Silent Woman*¹¹²⁶. Otro es *Ariel's Gift. Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*, de Erica Wagner¹¹²⁷, una tentativa, como bien refleja el título, de reconstruir las raíces de esas *Cartas de cumpleaños* que Hughes publicó en 1998 y que se convirtieron en el penúltimo episodio del mito Plath. A este episodio consagra Lynda K. Bundtzen el último capítulo de su reciente *The Other Ariel*, titulado con gran (y mítico) acierto “Mourning Eurydice. Ted Hughes as Orpheus in *Birthday Letters*”¹¹²⁸.

Tampoco en España nos hemos librado de esta tendencia a poner en primer plano la biografía de Sylvia Plath al hablar de su obra, tal vez porque la mayoría de los textos que hablan de ella aquí son deudores de la crítica hecha en el ámbito anglosajón. Ya se trate de una breve reseña (como las que citábamos cuando dábamos muestras de la conciencia de la existencia de un “mito Plath”) o de un estudio extenso y más especializado, la tentación de hacer referencia a la vida y el suicidio de la escritora norteamericana debe de ser demasiado fuerte como para poder evitarla. Ya vimos, por ejemplo, cómo Ana María Martín Castillejos denunciaba que el atractivo que ejercen la vida y la muerte de Plath empañaran la valoración de su obra, aunque ella misma no

¹¹²⁴ BUNDTZEN, Lynda K., *Plath's Incarnations. Woman and the Creative Process*, cit., pág. 11-12.

¹¹²⁵ ANNAS, Pamela J., *A Disturbance in the Mirror. The Poetry of Sylvia Plath*, Nueva York/Westport/Londres, Greenwood Press, 1988, pág. 13.

¹¹²⁶ MALCOLM, Janet, *The Silent Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes*, Nueva York, Vintage, 1995 (edición original: 1993).

¹¹²⁷ WAGNER, Erica, *Ariel's Gift. Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*, Nueva York, Norton, 2001 (edición original: 2000).

¹¹²⁸ BUNDTZEN, Lynda K., *The Other Ariel*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001, págs. 163-182.

podiera sustraerse de la tentación biográfica¹¹²⁹. En otro lugar, la propia Castillejos realiza una introducción a la figura de Plath siguiendo el hilo de su vida, y desarrollando cuestiones como la situación de la mujer en los años cincuenta, la importancia de sus padres en su vida (habla de ellos como “el origen del mal”), la matrofobia de Plath, la conversión de Hughes en “su tótem, su inspiración, su coloso, su dios” y el problema de sus divisiones interiores, que la hacían fluctuar entre un yo social y un yo “más real y complejo”¹¹³⁰. Finalmente, otro extenso artículo dedicado a la escritora, “Manifestaciones psicóticas en la vida y obra de Sylvia Plath”, de Rosa García Rayego, presenta la misma fusión de lo literario y lo vital, si bien esta vez más centrado en la enfermedad mental¹¹³¹.

En medio de todo esto, *Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*, de Viorica Pâtea, supone una notable excepción, tanto por lo que es como por lo que no es. No usa una orientación feminista para acercarse a la obra de Plath, ni tampoco la amalgama de psicoanálisis y biografismo que abunda en la bibliografía sobre la escritora; y sí, en cambio, la tesis de Gilbert Durand acerca de la función imaginativa del mito “como portadores de una realidad arquetípica y universal de la espiritualidad, símbolos de una evocación ontológica”:

“Se parte de la idea de que entre la vida y la obra de un autor no se establece una relación de identidad o de causa-efecto mecanicista, ya que el arte, sin estar desvinculado de la realidad existencial, siempre trasciende, gracias a su dimensión fantástica e imaginaria, la vida concreta y la anécdota del autor (...)”¹¹³².

Queda claro, pues, que el título del libro de Pâtea no hace referencia a la mitificación de la figura de Plath, sino a la manifestación del mito en su obra, del mito entendido desde la perspectiva de la poética de lo imaginario y la historia de las religiones, en tanto “receptáculo de los sueños y las nostalgias perdidas, y como antífrasis de la muerte [que] reactualiza la sustancia espiritual, perenne, del ser”¹¹³³. Sin embargo, Pâtea no ignora la coraza legendaria y mítica que rodea la figura de Sylvia Plath, y no hay más que leer el primer párrafo del primer capítulo para comprobarlo:

¹¹²⁹ MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María, “Amor y muerte en la obra poética de Sylvia Plath”, cit.

¹¹³⁰ MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María, “La marca del destino trepa por la pared’: Sylvia Plath, una aproximación a su vida y obra”, cit.

¹¹³¹ GARCÍA RAYEGO, Rosa, “Manifestaciones psicóticas en la vida y obra de Sylvia Plath”, en AA.VV., *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, cit., págs. 225-273.

¹¹³² PÂTEA, Viorica, *Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*, cit., pág. 7.

¹¹³³ *Ibíd.*, pág. 8.

“La muerte de Sylvia Plath en 1963 fraguó su leyenda. Coincidió además con un momento culminante en la historia del pensamiento artístico, marcado por la exploración de los estados límite de la locura y la esquizofrenia de la psique. En cierto modo, la década de los años sesenta reactualiza, aunque partiendo de una base radicalmente distinta, la imagen del poeta romántico, volcado sobre su alma y de la poesía como exploración de las potencias abismales del inconsciente. Baudelaire, Rimbaud y Poe, el interés por la droga y el opio, como excitantes eufóricos de la mente de, por ejemplo, Thomas de Quincey, son semejantes a las experiencias de Allen Ginsberg, Delmore Schwartz, a la poesía de Roethke, Berryman, Lowell y Plath, y al constante interés por el sufrimiento, la esquizofrenia y el suicidio (...)”¹¹³⁴.

De todos los suicidios de una época en que no fueron escasos, como tampoco lo fueron el exceso de alcohol y drogas, las estancias en manicomios y las muertes prematuras, el de Plath fue “un verdadero éxito que la transformó en poco tiempo en una figura legendaria”, pero sirvió también para que el culto de que fue objeto oscureciera mucho su poesía y su prosa¹¹³⁵. Y en ello tuvo mucho que ver lo que Pâtea llama “El error feminista”, esto es, “la interpretación feminista de la obra de Plath que ve en ella a la víctima por antonomasia de una sociedad machista, cuyas leyes e instituciones funcionan en sentido represivo”¹¹³⁶. Pâtea, aunque reconoce lo justas que son las reivindicaciones feministas, se muestra en desacuerdo con esta interpretación de la obra de Plath, que considera reductora y simplificadora. Y, de hecho, su libro, después de denunciar esta manipulación, se sume en la exploración de la poesía de Plath desde otros parámetros, muy diferentes a los de la crítica feminista.

Pero Viorica Pâtea, aun sin optar por una senda feminista en su recorrido por la obra de Plath, ha sabido expresar, con mas justeza quizás que otros, una de las causas fundamentales en su mitificación:

“Las feministas necesitaban una figura emblemática para enarbolar sus banderas y la leyenda de Plath resultaba útil y cómoda, ya que cumplía todas las condiciones necesarias. La convirtieron en símbolo de la mujer que luchó contra los valores patriarcales y el modo de vida tradicional, y que cayó martirizada al igual que muchas otras generaciones de

¹¹³⁴ *Ibíd.*, pág. 11.

¹¹³⁵ *Ibíd.*, págs. 21 y 24.

¹¹³⁶ *Ibíd.*, pág. 41.

poetisas. Utilizaron su imagen y su palabra para justificar, punto por punto, los dictados de la ideología feminista, de su causa y también de sus principios estéticos (...)¹¹³⁷.

Cuando, algunas páginas más atrás, afirmábamos que la mitificación de Sylvia Plath por parte del feminismo se debía a que su vida, su muerte y la publicación de sus obras acaecieron en el momento adecuado para que ello sucediera, estábamos diciendo algo similar a lo que aquí sugiere Pâtea. Al feminismo le hizo falta un mito, y lo encontró en Plath. Y, evidentemente, la elección no fue casual, ni dejada al azar. Como también hemos dicho ya, la mitificación no se produce porque sí: el elemento mitificado encierra en sí mismo características que motivan la mitificación. “Pas de mythe sans forme motivée”, proclama Roland Barthes en *Mythologies*:

“La signification mythique, elle, n’est jamais complètement arbitraire, elle est toujours en partie motivée, contient fatalement une part d’analogie. Pour que l’exemplarité latine rencontre la dénomination du lion, il faut une analogie (...). La motivation est fatale (...). D’abord, elle n’est pas “naturelle”: c’est l’histoire qui fournit à la forme ses analogies. D’autre part, l’analogie n’est entre le sens et le concept n’est que partielle: la forme laisse tomber beaucoup d’analogues et n’en retient que quelques-uns (...)¹¹³⁸.”

Efectivamente, no hay mito sin motivación, pero esta motivación depende de la historia y sus causas son al fin arbitrarias. En el caso de Sylvia Plath, quizás si la crítica feminista no hubiera aparecido cuando lo hizo, hoy no sería el poderoso icono que es. O si no existiese la fascinación contemporánea, de raigambre romántica, por el artista maldito. El conjunto de su vida y su obra posee los atributos suficientes como para acabar siendo mitificado. Es decir, su caso cuenta con una materia prima propicia al mito, con una forma motivada, en palabras de Barthes. Y eso es quizás lo más importante en el proceso de mitificación, o, cuando menos, un primer paso imprescindible, pues los mitos no surgen de la nada. Pero la mitificación necesita de un impulso que la ponga en marcha, y está sujeta a condicionantes históricos y coyunturales. Puede que el mito de hoy no lo sea mañana. En lo que atañe a Sylvia Plath, su potencialidad mítica, que es tanto vital como literaria, se ve amplificada, principalmente, por la crítica (y, más que nada, por la crítica feminista). Y es su influencia lo que dispara y consolida aún más su ya previsible mitificación.

¹¹³⁷ *Ibíd.*, pág. 41.

¹¹³⁸ BARTHES, Roland, *Mythologies*, cit., págs. 199-200.

¿Ha sucedido lo mismo con Carmen Martín Gaité? La respuesta es negativa, claro está. Porque, como anunciábamos en el inicio del presente apartado, la mitificación de la escritora española no responde, a nuestro juicio, al mismo proceso y a las mismas causas que la de Sylvia Plath. Tampoco parte de la misma base, y ello, unido a la diferencia de causas y procesos, hace que el resultado sea distinto.

Al igual que el mito artístico que rodea Sylvia Plath se corresponde con el arquetipo de Antígona (y por tanto con la acusada presencia de la feminidad literaria y del malditismo femenino), el de Carmen Martín Gaité se corresponde con el de Hera. Y ello significa que no hay en ella rasgos propios del malditismo femenino, y que la feminidad literaria aparece en un grado más atenuado, más en equilibrio con otros rasgos.

En cualquier caso, también creemos que la mitificación de Martín Gaité, aparte de ser de distinto signo, está menos consolidada que la de Sylvia Plath, y que las causas de ello son varias. En primer lugar, está el hecho de que la española muriera en 2000, una fecha demasiado reciente como para saber, por ahora, cuál va a ser el destino póstumo de su obra y de la valoración de su figura literaria. Nada comparable, pues, a los treinta años transcurridos desde el suicidio de Plath, años jalonados además por una constante aparición de inéditos que iban añadiendo más leña al fuego que mantenía caliente el mito creciente en torno a ella. Al mismo tiempo, es indudable que en Carmen Martín Gaité hay menos factores extraliterarios que podrían acelerar su mitificación o inclinarla hacia el dominio de Antígona.

Otro factor de gran peso es la diferente fama de que disfrutan hoy en día Martín Gaité y Plath. Mientras que ésta es conocida a nivel mundial (no hay más que ver su popularidad en España, excepcional si tenemos en cuenta que es una poeta extranjera), aquélla no pasa de ser una escritora muy popular, leída y respetada en el ámbito hispánico, pero no mucho más. Así, se podría afirmar que Plath es un mito artístico del imaginario cultural mundial (un mito artístico *globalizado*) y que Martín Gaité, en cambio, lo es sólo en el imaginario hispánico. Extendiendo al imaginario la distinción que hacíamos para la crítica feminista, ese imaginario hispánico no sólo abarcaría nuestro país, sino también el campo del hispanismo de otros países. Y esto hay que señalarlo, porque Carmen Martín Gaité se ha convertido en un mito dentro del hispanismo norteamericano, ya que su obra es, de entre todas las de los escritores españoles de posguerra, una de las más estudiadas en las universidades de Estados Unidos. Ya en una fecha tan temprana como 1983 se publicó un volumen de artículos

sobre y en honor a su obra titulado *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*¹¹³⁹, y desde entonces la bibliografía sobre ella no ha hecho sino aumentar sin parar. En la mayoría de esta bibliografía hallamos autoría femenina y una orientación feminista, lo cual nos permite afirmar que Carmen Martín Gaité, más que en un mito del hispanismo norteamericano, se ha convertido en un mito dentro de la crítica feminista hispánica norteamericana.

Si Carmen Martín Gaité es un mito dentro del hispanismo de orientación feminista, como decimos, es lícito pensar que estamos ante un caso paralelo, similar al de Sylvia Plath, que es un mito del feminismo anglosajón. Es decir, se podría argüir que, de la misma manera que la crítica sobre la escritora norteamericana ha contribuido a potenciar sus atributos míticos en el orden de Antígona, la crítica feminista hispánica ha hecho lo propio con Carmen Martín Gaité. Sin embargo, no ha ocurrido así.

En primer lugar, por las diferencias, ya reiteradamente comentadas, entre la materia prima en la mitificación de la una y de la otra. La trayectoria de Plath, tanto literaria como vital, es muy diferente de la de Martín Gaité, y ése es ya un punto de arranque que condiciona por entero la mitificación. En segundo lugar, por el menor peso de la crítica feminista dentro de la historia de la literatura española y de la formación del canon. Y, por último, porque la mayoría de los estudios de orientación feminista sobre la obra de Carmen Martín Gaité han aparecido en Estados Unidos, y esta circunstancia limita, al menos por el momento, el alcance de su influencia. Incluso no parece muy arriesgado aventurar que el mito artístico que envuelve la figura de Carmen Martín Gaité se ha bifurcado en la actualidad en dos direcciones: en el ámbito del hispanismo norteamericano, es una suerte de mito de la literatura femenina; en el imaginario cultural, es una gran dama de las letras, premiada y respetada. Ambas direcciones no son opuestas, sino sólo distintas. Y, por supuesto, absolutamente reconciliables.

Esta bifurcación en la mitificación de Carmen Martín Gaité hace que su caso sea más interesante, pero, al mismo tiempo, también implica que nuestras propuestas al respecto (no se puede hablar de conclusiones) sean más parciales.

¿Hay una especie de batalla en el imaginario cultural de hoy, que afecta a la posición de mitos artísticos como el de Carmen Martín Gaité y otras escritoras?

¹¹³⁹ SERVODIDIO, Mirella y WELLS, Marcia L. (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

Creemos que así es, como ya insinuamos en varios lugares de este trabajo, y que en ello es determinante la influencia de la crítica feminista y su manera de leer los textos escritos por mujeres.

En este apartado, llevamos a cabo un repaso de la obra de Carmen Martín Gaité con el fin de demostrar que no es la suya una producción que pueda ser tildada de femenina sin más, o al menos de acuerdo a esa idea de la feminidad literaria que se desprende de la crítica feminista y de algunas reseñas publicadas en suplementos culturales y revistas especializadas de los últimos años. Sin embargo, la crítica feminista hispánica no ha pensado lo mismo, y no son pocas las tentativas de mostrar la pertenencia de la escritora salmantina a una tradición literaria femenina. De algunos de estos intentos ya hablamos cuando nos ocupamos de los métodos e ideas recurrentes de la crítica feminista hispánica. Cabe recordar *La escritura femenina en la posguerra española*, de María del Carmen Riddel, o *Voices of Their Own*, de Elizabeth Ordóñez. La orientación feminista también es patente (además de declarada por sus autores) en estudios monográficos como *Secrets from the Back Room: the Fiction of Carmen Martín Gaité*, de Joan L. Brown, o *Silences in the novels of Carmen Martín Gaité*, de Adrian M. García¹¹⁴⁰, y en un sinfín de artículos aparecidos en revistas especializadas de Estados Unidos. García, por ejemplo, estudia cómo tres novelas de la autora (*Entre visillos*, *El cuarto de atrás* y *Nubosidad variable*) comunican mensajes feministas de una manera sutil y sumergida, y en ello dice inspirarse en la crítica feminista (“My reading is inspired by feminist literary theoreticians and critics who have emphasized the importance of interpreting silences in women’s literature”, declara¹¹⁴¹). Su manera de escarbar en los textos en busca de esos mensajes feministas enlaza con que la señalamos acerca de los métodos con los que la crítica feminista pretendía resaltar la feminidad de un texto.

Asimismo, no deja de ser necesario destacar que algunas obras de Carmen Martín Gaité (sobre todo, *El cuarto de atrás*) encajan muy bien no sólo con los presupuestos teóricos de la crítica feministas, sino también con las ideas desconstruivistas acerca de la disolución de las fronteras genéricas y la subversión textual, y las tendencias metaliterarias y revisionistas que se consideran propias de una estética posmoderna. Así, no es de extrañar que esta novela de Martín Gaité haya concitado tanto interés, y desde

¹¹⁴⁰ BROWN, Joan L., *Secrets from the Backroom: the Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, Romance Monographs Inc., 1987; GARCÍA, Adrian M., *Silences in the Narrative of Carmen Martín Gaité*, Nueva York, Peter Lang, 2000.

¹¹⁴¹ GARCÍA, Adrian M., *op. cit.*, pág. 9.

fecha muy temprana. Por ejemplo, de los catorce artículos incluidos en *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, hay cinco consagrados a esta novela en exclusiva y dos a ella y a *El balneario* en conjunto. No es de extrañar porque en *El cuarto de atrás* hay muchos rasgos que la crítica feminista ha considerado propios de la literatura femenina, como la revisión y subversión de las categorías genéricas (la novela mezcla el libro de memorias, la metanarración y la literatura fantástica), la reflexión sobre la identidad femenina y sobre la creación o el uso de la primera persona. También *Nubosidad variable* ha dado lugar a muchos artículos en revistas norteamericanas, y tampoco sorprende, dadas las características de la novela.

En suma, la crítica feminista hispánica se ha interesado mucho por la obra de Carmen Martín Gaité, y, sobre todo, por algunas de sus novelas, quizás las que mejor encajan con sus postulados. No todo lo publicado sobre ella responde a esta orientación (por ejemplo, no es mayoritaria en *From Fiction to Metafiction*), pero sí una gran mayoría. En ocasiones, da la impresión de que, por querer que los textos de Carmen Martín Gaité encajen con un esquema feminista planteado *a priori*, se soslayan ciertos rasgos de la obra de Martín Gaité o algunos de los libros. Así creemos verlo en el libro de Riddel, que, al seguir la evolución de la escritora, en paralelo con la de Matute y Quiroga y de acuerdo a la manifestación en ella del discurso a doble voz, salta de *Entre visillos* a *El cuarto de atrás* sin tener en cuenta las dos novelas que Carmen Martín Gaité publicó entre esas dos, *Ritmo lento* y *Retahílas*. ¿Quizás porque en la primera hay un protagonista y narrador masculino y en la segunda dos personajes y narradores, uno de cada sexo?

En España la obra de Carmen Martín Gaité también ha despertado el interés de la crítica, aunque más tardíamente que en Estados Unidos. De los estudios críticos extensos publicados sobre ella, hay tres que se centran exclusivamente en los cuentos¹¹⁴², dos que lo hacen sobre todo en las novelas¹¹⁴³ y un curioso estudio, fundamentalmente estadístico pero muy bien ordenado, en el que se trata de poner de relieve la importancia de los objetos en la obra de la autora¹¹⁴⁴. De todos estos libros,

¹¹⁴² DE LA PUENTE SAMANIEGO, Pilar, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994; JURADO MORALES, José, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001; LLUCH VILLALBA, M^a Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, cit.

¹¹⁴³ ALEMANY BAY, Carmen, *La novelística de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990; CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: un buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

¹¹⁴⁴ MARTINELL GIFRE, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura/Caja de Salamanca y Soria, 1996.

sólo el de Mercedes Carbayo Abengózar tiene una orientación declaradamente feminista. Su autora así lo anuncia en un párrafo como el siguiente:

“(...) más que probar si Martín Gaité es feminista o no, cosa que al fin y al cabo sólo le compete a ella, lo que me propongo es estudiar la obra novelística de la que considero una de las mujeres escritoras más importantes de Europa y probar que su trabajo supone una importante e inestimable contribución a la literatura escrita por mujeres, literatura que, por otra parte, reivindica el mundo femenino desde un punto de vista femenino (...)”¹¹⁴⁵.

La opción crítica de Carbayo se hace evidente al avanzar en la lectura de su libro, en el que se incluyen además referencias a la crítica feminista anglosajona y francesa.

Pero este libro de Carbayo revela otro problema con el que se ha encontrado con frecuencia la crítica feminista a la hora de estudiar la obra de Carmen Martín Gaité y otras escritoras españolas: su reticencia a declararse feminista o a favor de la existencia de una literatura femenina (la misma Martín Gaité es bastante ambigua respecto a esto último, quizás por emular a su admirada Virginia Woolf en *Una habitación propia*). O a verse, ante todo, como mujeres escritoras. Sobre todo a las críticas feministas estadounidenses les extraña esta reticencia¹¹⁴⁶, y tratan de hallar una respuesta. La mayoría las críticas coincide en que declararse como feministas habría sido añadir otra etiqueta despectiva en el historial de la mujer escritora, un obstáculo más en el camino para ser bien considerada y respetada. Sin embargo, esta posible explicación choca con una evidencia: las escritoras españolas de la posguerra no eran feministas de palabra, de declaración o militancia, pero sí lo eran *de facto*, pues se convirtieron en literatas profesionales en una época en que la mujer estaba privada, en España, de muchos derechos. Y esto nos lleva a una cuestión ya abordada en el presente trabajo, y que afecta igualmente a la creación del arquetipo de Hera y a su indiscutible preponderancia en las autoras españolas. Nos referimos al sorprendente (porque lo era en aquella época) número de escritoras de éxito y carrera continuada que aparecieron en aquel momento. Es un fenómeno que llamó la atención entonces, que no ha dejado de llamar la atención después, y para el que también se buscan explicaciones. Hay quien dice, como M^a del Mar López-Cabrales, que la clave de ello puede estar en que “la dictadura no consideraba a la mujer como un peligro político (no era ‘animal’ público y político al

¹¹⁴⁵ CARBAYO ABENGÓZAR, *op. cit.*, pág. 21.

¹¹⁴⁶ Vid. BROWN, Joan L., *Secrets from the Backroom: the Fiction of Carmen Martín Gaité*, cit., pág. 14; DAVIES, Catherine, *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford/Providence, Berg, 1994, pág. 6.

que se debía temer, era un ser débil, fácilmente dominado y maleable)” y en que “sus novelas no eran consideradas por el régimen como peligrosos artefactos políticos”, de manera que “la censura no leía nada atemorizante en los textos aparentemente inocuos de las mujeres”¹¹⁴⁷. Puede ser, por supuesto, pero ello no explica del todo el que las mujeres se lanzaran a escribir, a mandar sus escritos a concursos, y que fueran premiadas en ellos.

Nuestra hipótesis al respecto se basa en dos condiciones que se cumplen en la trayectoria de algunas escritoras de esta época (y especialmente en Carmen Martín Gaité): por un lado, la procedencia de una burguesía muchas veces liberal y culta, que les facilitó el acceso a los estudios superiores (la propia Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Carmen Laforet, Elena Soriano, entre otras, fueron a la universidad); y, por otro, su pertenencia a grupos literarios (y amistosos) formados por escritores absolutamente tolerantes con ellas, que las trataban como a iguales.

Son varios los lugares en los que Carmen Martín Gaité y Josefina Aldecoa han hablado de los años que compartieron en Madrid con compañeros de generación y amigos como Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile¹¹⁴⁸, y las dos juntas fueron objeto de una entrevista conjunta en *El País*, durante la cual conversaron de aquellas vivencias¹¹⁴⁹.

Lo que llama la atención de estos testimonios de primera mano sobre la generación de escritores del medio siglo es que ninguna de ellas se refiere a su situación como a algo diferente de la de sus amigos y colegas masculinos; más bien al contrario, pues al leer los libros y artículos de ambas escritoras, y sobre todo los de Carmen Martín Gaité, se hace notorio que no se consideraban excepcionales dentro de su grupo y que nada las separaba de los otros escritores. Nunca hablan de sí mismas como de un grupo aparte o al margen de los demás, ni tampoco dicen sentirse menos valoradas por ser mujeres.

Con todo esto, vemos que hay varios obstáculos para la mitificación feminista, una razón por la cual todas estas escritoras son en cierto modo resistentes a la mitificación a acuerdo al arquetipo de Antígona: una biografía más o menos convencional, sin aventuras ni episodios

¹¹⁴⁷ LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, *Palabra de mujeres*, cit., pág. 35.

¹¹⁴⁸ Martín Gaité, en *Esperando el porvenir*, cit.; “Bosquejo autobiográfica” y “Evocación por libre de Ignacio Aldecoa”, en *Agua pasada*, cit.; “Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa”, en *La búsqueda del interlocutor*, cit. Aldecoa, en la introducción a la antología de cuentos de Ignacio Aldecoa (*Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1972) y en una selección de relatos de sus compañeros de generación (*Los niños de la guerra*, cit.).

¹¹⁴⁹ PEREDA, Rosa, “La amistad como memoria. Entrevista conjunta con Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité”, *Babelia*, 30-IV-1994, págs.14-15.

oscuros. Nada, por tanto, de aventureras, suicidas y dementes, sino mujeres que se dedican al oficio de escribir y punto. Al mismo tiempo, tampoco parece haber en ellas esa tensión entre el modelo de mujer imperante y su actividad de escritoras, lo cual resulta bastante paradójico y sorprendente si recordamos cuál era dicho modelo durante el franquismo. En los testimonios sobre su situación no atisbamos la tensión que podríamos esperar. Sólo hay lamentos por el depauperado panorama cultural de la posguerra española, pero nunca dicen sentirse discriminadas por otros escritores. Antes al revés: muchas de las escritoras formaban parte de los grupos en los que estaban los más importantes autores de su generación¹¹⁵⁰, y los problemas que más destacan son comunes a sus colegas masculinos (censura, poco conocimiento de la literatura extranjera etc.).

En definitiva, con Sylvia Plath, la crítica feminista lo ha tenido fácil, porque en su vida y su obra hay rasgos que encajan muy bien con sus teorías. Pero no así con Carmen Martín Gaité.

Una de las cosas que ha puesto de manifiesto la comparación entre ambas es que el uso de Plath como icono feminista, como ejemplo paradigmático de la opresión masculina y su nocivo efecto sobre la creatividad y la autoestima femenina, tiene algo de exageración, y que desde luego no se trata de un caso aplicable a las mujeres en general, sino más bien una excepción. Porque Carmen Martín Gaité también estuvo casada con un escritor que triunfó y fue reconocido antes que ella, y, sin embargo, desarrolló una carrera en términos normales. Y si en la década de 1950 norteamericana era muy difícil realizarse como creadora, pues la sociedad imponía funciones más tradicionales para la mujer, no lo era menos en la España de la posguerra, en la que las mujeres carecían de bastantes derechos y eran ciudadanos de segunda. Y, sin embargo, las escritoras de la época lograron salir a flote. Por ello, la historia de Sylvia Plath no resulta, a nuestro parecer, extensible a las escritoras en general, no puede ser tomado como caso ejemplar. Sí como un caso extremo, y en ello reside buena parte de su potencial

¹¹⁵⁰ Por ejemplo, en la reseña de un acto conjunto en que participaron Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, la primera de ellas asegura que nunca se sintió discriminada como mujer entre su grupo de escritores, y que “ni nos cedían el paso ni nos pagaban el café” (CASTILLA, Amalia, “Tres escritoras para una época”, *El País*, 30-X-1999, pág. 46).

mítico, pues es bien sabido que, en el campo de las artes, la normalidad es muchas veces difícil de vender.

5. Conclusiones: una definición del mito artístico.

El mito artístico y los procesos de mitificación pueden ser descritos y explicados por medio de diversos términos, e incluso a través de metáforas e imágenes, y a lo largo de los capítulos anteriores nos hemos valido en varias ocasiones de dichos recursos, no con el fin de embellecer gratuitamente nuestra exposición, sino más bien porque creíamos que, con esas metáforas o esas comparaciones implícitas, se hacían más evidentes los rasgos de nuestro objeto de estudio. Algunos de esas palabras las habíamos recogido de otras fuentes, como era el caso de *consolidación* o *crystalización* para describir la manera en que los mitos artísticos se fijan en el imaginario cultural, términos ambos que debemos a la acertada visión sobre el asunto de Antonio García Berrio. Asimismo, varias veces hemos dicho que el mito artístico tiene mucho de metonimia, o que, cuando la mitificación actúa sobre unas realidades artísticas cualesquiera, se da un proceso similar a la transformación de una materia prima en un producto manufacturado. En este paralelismo, obviamente, la materia prima es el término imaginario que corresponde al objeto mitificado, y el producto manufacturado es el equivalente al mito, esto es, al resultado de la mitificación. Otros términos, como *coraza* o como *aura*, han sido utilizados para referirnos al halo peculiar que rodea al elemento mitificado y modifica su percepción cuando habita dentro del imaginario cultural. Y otros, en fin, como *deformación* o *simplificación*, nos han servido igualmente para denominar el propio proceso por el cual un objeto artístico se convierte en mito artístico.

Para unificar todas las metáforas y todos los términos a que hemos acudido para referirnos al mito artístico y a los procesos de mitificación, y contando por primera vez con los juicios de valor que pueden suscitar las causas y los efectos del mito, vamos a proponer otras dos metáforas que, además de representar con bastante acierto lo que es el proceso de mitificación artística y su influencia sobre lo mitificado, reflejan dos posturas opuestas respecto al mito artístico (y, en suma, sobre cualquier mito de nuestra sociedad contemporánea).

Por un lado, se puede entender la mitificación en un sentido amplificador y de extensión, como una suerte de prótesis que se adosa al elemento mitificado y que le añade nuevos matices, aun a costa de elegir sólo una (o un número limitado) de cuantos significados o implicaciones pueda tener dicho elemento. Por otro, es posible asimismo ver la mitificación como una acción devoradora, como un proceso que va corroyendo, carcomiendo y minando el elemento mitificado hasta dejarlo maltrecho y reducido a un reflejo pálido y caricaturesco de sí mismo, a una suerte de esqueleto. No obstante, en ambos casos, el mito aparece como el resultado de una fuerza que afecta o sobreviene a un objeto o a una persona, ya sea en un sentido destructivo o ampliador, pero en ningún caso en un sentido exclusivamente falseador o que conduzca a la creación de una mentira.

Y es que el mito artístico (y ésta es una de las hipótesis más importantes de las que partíamos al plantear el trabajo, como es asimismo una de las conclusiones principales del

mismo) no es sinónimo de falsedad. Puede serlo, desde luego, pero no siempre lo es, o no lo es por sistema. Tampoco la mitificación implica necesariamente idealización o mejora, o lo contrario, es decir, hacer que algo se vuelva o aparezca más negativo de lo que es. El mito artístico es el resultado de un proceso de deformación o de simplificación, y este proceso puede revertir positiva o negativamente sobre el objeto o la persona mitificados: puede esconder sus defectos y potenciar sus virtudes (con lo cual el mito se convierte en un modelo de imitación), o puede incidir en lo contrario (con lo cual pasa a ser un ejemplo de lo que se ha de evitar). O puede que no suceda ninguna de estas dos cosas exactamente y que la mitificación discurra por otros derroteros, que era lo que sucedía con los mitos analizados en el capítulo cuarto. Sea cual sea su signo, sin embargo, la mitificación tiene siempre algo de empobrecedora, porque implica destacar unas facetas sobre otras, y, de acuerdo con esta concepción del mito, cuando hemos estudiado los mitos en el capítulo anterior no era nuestro deseo ejercer de libertadores o poner de manifiesto *lo verdadero*, la realidad que subyace al mito de las escritoras estudiadas, como sí parecen querer los autores de algunos libros consagrados a revelar la verdadera cara del mito. Según nuestro punto de vista, en el mito artístico no existe una oposición entre lo verdadero y lo falso; sólo hay una materia prima modelada por diversas fuerzas y consolidada bajo esa nueva apariencia en el imaginario cultural, en la conciencia colectiva.

Mitificación no es, por tanto, lo mismo que mistificación, pero, aun así, se trata de un modo de acercamiento, comprensión y ordenación de la realidad poco menos que inevitable, y no sólo en el dominio del arte, sino en la mayoría de los órdenes del conocimiento. En esto coincidimos con las ideas acerca del acceso indirecto al conocimiento de la realidad que proponía Ernest Cassirer, un conocimiento indirecto que no tiene por qué ser, en principio, negativo, sino sólo un reflejo del sistema (limitado) de conocimiento y percepción en que vive inmerso el hombre, y del que lo imaginario no es sino una manifestación más. Porque, desde el momento en que parece imposible conocer *La Verdad*, y desde el momento en que la parcela de la realidad a que podemos tener un acceso directo es tan escasa (y más en estos tiempos de gran especialización), estamos rodeados de mitos. No de mentiras, pero sí de mitos, de versiones deformadas o incompletas de las cosas, de imágenes que construimos los seres humanos para enfrentarnos a la realidad que nos rodea. Esto, que no es ni bueno ni malo, era lo que en parte tratábamos de poner de manifiesto al analizar los mitos en torno a la mujer escritora del capítulo anterior. De hecho, esos cuatro mitos en concreto no son otras tantas imágenes falsas de las escritoras correspondientes: sólo son cuatro imágenes de esas escritoras que están hoy en día consolidadas dentro del imaginario cultural, cuatro más entre otras muchas posibles, debidas a diversos motivos relacionados tanto con las propias escritoras como con el contexto que rodea su obra y su persona. Cualquier cosa puede convertirse en mito, ya que, como señala Barthes, el universo es tremendamente sugestivo; pero no se convierte en mito (es decir, no encarna los atributos de un arquetipo) cualquier cosa, pues han de darse una serie de condiciones primarias

para que ello tenga lugar, y esas condiciones dependen tanto de la materia prima en sí como de los condicionantes que la rodean. Decían Jung y Eliade, a propósito del comportamiento del hombre arcaico, que para él los objetos adquieren un valor que los trasciende, aunque no se trate más que de una lata de conservas. Esa lata de conservas, que para nosotros no es más que un objeto banal e insignificante, en algún lugar puede tener valor excepcional y pasar a ser un dios, o un ídolo. Ese valor lo adquiere por sus propias características y por el contexto que la rodea. Con el mito artístico pasa lo mismo: es importante la materia prima, pero también el contexto que lo rodea y que lo adopta en un tiempo y en un lugar determinados. Por eso los mitos de hoy están sujetos a la caducidad y es tan posible que dejen de serlo dentro de cien años como que continúen siéndolo. En todo caso, no cabe duda de que la mitificación es un fenómeno coyuntural e imprevisible, y más aún en el ámbito del arte, tan sujeto a modas, olvidos y consagraciones, todo ello caduco por igual. Por esto último, hemos de reconocer que nuestra aproximación a los arquetipos y mitos artísticos que hemos estudiado en este trabajo es parcial y que la orientación de los mitos que hoy afectan a Plath, Martín Gaité, Freire y Etxebarria, y a la propia idea de la literatura femenina, puede modificarse mucho.

Ahora bien, que la mitificación artística (como la mitificación en general) parezca ser una tendencia inevitable del hombre, y que en buena medida se dé de manera inopinada y esté sujeta a lo imprevisible, a la caducidad y la contingencia, no significa que sea “la loca de la casa” o que no se puedan señalar constantes para dicho proceso o hacer un esfuerzo de sistematización con el fin de ver cómo funciona esta parcela del imaginario cultural. Creer que es posible, hasta cierto punto, sistematizar estos procesos de mitificación ha sido una de las guías principales de este trabajo, y de ahí que hayamos optado por rescatar y aplicar a este estudio de los mitos artísticos y del imaginario cultural un concepto como el de arquetipo. El reconocimiento de que los procesos de mitificación, además de obedecer a diversas causas y estar sujetos a la influencia de un contexto espaciotemporal, responden a arquetipos, significa aceptar que pueden ser sistematizados de acuerdo a unos moldes y a unas constantes. Algunos de estos arquetipos artísticos, al igual que los que proponían Jung y Durand en otros ámbitos, son bien conocidos y muy estables, como el ya comentado de la Edad de Oro, que, según los países y las épocas, se encarna en mitos concretos. Otros, como los que hemos propuesto y estudiado en este trabajo, están quizás menos claramente inscritos en el imaginario cultural, pero no por ello dejan de tener una presencia que vale la pena poner de manifiesto y analizar. De hecho, es eso lo que hemos pretendido aquí, guiados por nuestras intuiciones acerca de la existencia de ciertos arquetipos artísticos sobre la mujer escritora que, en general, se han visto refrendadas por algunas fuentes. Sólo al comprobar, mediante el conocimiento de dichas fuentes, que no se trataba únicamente de hipótesis o intuiciones propias, nos animamos a proponer y a estudiar determinados arquetipos y mitos artísticos del imaginario cultural actual. En algunos casos (por no decir en la mayoría), lo que hemos hecho ha sido tratar de registrar el

funcionamiento y las características de algunas parcelas del imaginario cultural. Por ejemplo, al igual que observamos que existe el muy extendido y consolidado arquetipo de la Edad de Oro (que no afecta sólo al arte, por cierto), aquí proponemos la existencia del de la Gran Dama de las Letras, a juzgar por cómo se aplica este calificativo a escritoras de épocas y nacionalidades varias. A este arquetipo lo hemos rebautizado como Hera, pero no lo hemos inventado; sólo nos hemos limitado a concretar ciertas ideas acerca de la mujer escritora, a describir el entramado que se esconde tras esa denominación. Con el arquetipo de Antígona ocurre algo similar. Si bien en este caso no hay una denominación tan clara como la de Gran Dama, sí que se observa una confluencia de fuentes muy diversas acerca de ciertas características comunes a algunas escritoras, y ello relacionado además con un arquetipo artístico contemporáneo tan sólido como es el artista maldito. Finalmente, los arquetipos de Atenea y de Afrodita se relacionan, respectivamente, con denominaciones tan frecuentes como el *enfant terrible* de las letras o la gran esperanza de las letras, por lo que tampoco en este caso hemos inventado la clasificación. Únicamente hemos registrado y puesto de manifiesto un estado latente del imaginario.

La relativa estabilidad de los arquetipos contrasta, claro está, con la variedad de los procesos de mitificación, de sus causas y su desarrollo, ya que no todos los procesos que conducen a la creación de un mito artístico son iguales o se deben a las mismas razones. Hay mitificaciones que se imponen con mucho ruido y de forma rápida y fulgurante, y hay otras que lo hacen con más lentitud y en silencio. Este contraste lo hemos hallado sobre todo en los arquetipos de Atenea (al que no por nada hemos llamado también “Dama del grito”) y de Hera (otra de cuyas denominaciones era “Dama del susurro”), y, en menor medida, en el de Afrodita y el de Atenea (era más “ruidoso” el primero que el segundo). La mitificación encierra, a nuestro juicio, ambas facetas, porque el proceso que la pone en marcha responde a muchos condicionantes. En algunas ocasiones, depende de aspectos más estrictamente textuales (es el caso de Carmen Martín Gaité y Espido Freire), en otros aparecen, y en primer plano, factores contextuales de diverso orden (como sucedía con Lucía Etxebarria y, principalmente, con Sylvia Plath). Las escritoras mitificadas bajo el signo de Hera deben su condición mítica, en general, a una larga trayectoria, y dicho estatuto mítico les llega después de muchos años de dedicación a la literatura. Ello se cifra y se detecta, por ejemplo, en la abundancia de homenajes o reconocimientos de variada índole (entre ellos, destaca el ingreso en las academias, como el de Marguerite Yourcenar en la francesa, donde fue la primera mujer, o el de Ana María Matute en la española). Por el contrario, las escritoras cuyo mito responde a la advocación de Antígona suelen estar marcadas por la excepcionalidad, y esa excepcionalidad es la gran responsable de su mitificación. Con esto no queremos decir que unas lo merezcan más que otras, o que la calidad de unas sea mayor que la de otras, sino consignar que los procesos de mitificación que afectan a unas y a otras (y, por tanto, el resultado mítico) son diferentes. Sin embargo, es cierto que el peso de la obra en sí dentro de cada uno de estos mitos es completamente diferente, y en

general la obra no suele contar tanto en la consolidación de cierta clase de mitos artísticos. Resulta incuestionable que la mitificación es más rápida y efectiva si existe, más allá de los valores de la obra en sí, una nota de tragedia y de misterio que rodee su creación. En este sentido, Plath es más carne de mito que Martín Gaité, como Van Gogh lo es más que Gauguin o Marilyn Monroe que Audrey Hepburn, y eso tampoco tiene que ver con calidad, sino más bien con lo novelesco de unas vidas frente a lo más o menos convencional de las otras. Aunque al definir el mito contemporáneo (y, por ende, el mito artístico, en tanto que es una de sus manifestaciones) dijimos que la narratividad ya no era uno de sus rasgos esenciales, como sí lo era en las sociedades primitivas, el mito artístico guarda aún en este ámbito una fuerte relación con el relato. Muchas veces, hay mito porque hay relato, porque hay una historia que acompaña a un objeto o a una persona, que lo explica o que puede (concedernos la ilusión de) explicarlo. Incluso, como en las grandes narraciones míticas de las religiones antiguas, en los mitos artísticos hay héroes y heroínas, dioses y diosas, buenos y malos. Sin ir más lejos, en la mitificación feminista de Sylvia Plath, Ted Hughes (como encarnación de la cultura patriarcal) es el malo de la historia, mientras que Sylvia Plath es la víctima, la heroína y la mártir.

El mito artístico es también, por tanto, una manera de dar una respuesta al misterio, y responde al afán clasificador del hombre. Tiene, pues, una función muy similar a la que tenía en las sociedades primitivas, sólo que a menor escala, por supuesto. Se trata de una arma que se blande contra la inseguridad y que se vale de la clasificación, del etiquetado. El hombre quiere saber lo que hay, y no andar a tientas, y por eso (se) crea mitos en todos los dominios de su existencia. Y el del arte es uno de ellos, por supuesto.

Finalmente, no querríamos cerrar este trabajo sin expresar el convencimiento de la necesidad de completarlo y enriquecerlo con estudios que exploren nuevos ámbitos de estudio en torno al mito artístico, a los mitos y arquetipos en torno a las mujeres escritoras y, en suma, al imaginario cultural. Como ya advertimos en varios lugares, esta aproximación a algunos mitos y arquetipos artísticos en torno a la mujer escritora se llevaba a cabo centrándose en dos variables principales, la feminidad literaria y el malditismo femenino. Nunca hemos pretendido que éstas fueran las únicas, y de hecho considerando otras variables se llegaría a resultados diferentes e igualmente válidos. Asimismo, otro objetivo más que podría derivarse de nuestra investigación sería la elaboración de un esquema completo que reflejase el funcionamiento del imaginario cultural, de la misma manera que Gilbert Durand lo propuso para el imaginario antropológico en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Ojalá el presente trabajo fuera una primera (y muy modesta) piedra en la construcción de ese mapa completo del imaginario cultural.

Las conclusiones a que hemos llegado tras desarrollar nuestras hipótesis primarias sobre el imaginario cultural y los mitos y arquetipos artísticos afectan a dos dominios: de un lado, al mito artístico en sí mismo y a su funcionamiento dentro del imaginario cultural; de otro, a los

mitos y arquetipos en torno a las mujeres escritoras. Pero, como quiera que el estudio de estos últimos no era sino una manera de hallar asideros reales para nuestras teorías acerca del mito artístico, es posible extender algunas ideas expuestas en los dos últimos capítulos a la definición del mito artístico en general. Así, si al final del capítulo segundo, ya proponíamos una definición del mito artístico que no pretendía ser definitiva, pues estábamos a la espera de realizar el estudio de algunos mitos artísticos en concreto, ahora, tras llevar a cabo dicho estudio, llegamos a la conclusión de que esta definición conserva su validez y su vigencia. Nada nos parece más adecuado que cerrar estas conclusiones, y con ello nuestro trabajo, reproduciendo de nuevo dicha definición:

un mito artístico es todo aquel elemento artístico que, a través de un proceso de deformación o simplificación y de acuerdo a un arquetipo artístico, adquiere una nueva significación en virtud de la cual, y sin que ello invalide otros significados, se consolida dentro del imaginario cultural.

Bibliografía

- AA. VV., “Conversando con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas: ‘Feminismo y literatura no tienen nada que ver’”, *Mester*, volumen XX, 2, otoño de 1991, págs. 157-165.
- AA. VV., *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, Madrid, hora y HORAS, 2001.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, “La crítica lingüística”, en AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, págs. 141-207.
- ALBORG, Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Libertarias, 1993.
- ALDECOA, Ignacio, *Cuentos*, edición y prólogo de Josefina Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1972.
- ALEMANY BAY, Carmen, *La novelística de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990.
- ALONSO, Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1975 (edición original: 1950).
- ANNAS, Pamela J., *A Disturbance in Mirrors. The Poetry of Sylvia Plath*, Nueva York/Westport/Londres, Greenwood Press, 1988.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ANÓNIMO, “Lucía Etxebarria y Espido Freire cara a cara” (entrevista conjunta), *El cultural*, 14-III-2001, págs. 10-12.
- ANÓNIMO, “Con el español aún padecemos el síndrome del corral” (entrevista a Víctor García de la Concha)”, *El cultural*, 18-VII-2001, págs. 6-9.
- ARENAS CRUZ, Elena, *Hacia una construcción general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
- AXELROD, Steven Gould, *Sylvia Plath. The wound and the Cure of Words*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- AZPIZUA, Luis Daniel, “Mito y realidad en la novela actual”, en AA. VV., *Mito y realidad en la novela actual. VII encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1992, págs. 67-76.

- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, París, Gallimard, 1990 (edición original: 1938).
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, París, José Corti, 1998 (edición original: 1942).
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, París, José Corti, 1988 (edición original: 1948).
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, París, José Corti, 1998 (edición original: 1948).
- BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1998 (edición original: 1948).
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, FCE, 1975 (edición original: 1957).
- BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982 (edición original: 1960).
- BACHELARD, Gaston, *El derecho de soñar*, México, FCE, 1985 (edición original: 1970).
- BAKER, M. y BEEZER, A. (eds.), *Reading into cultural studies*, Londres/Nueva York, 1991.
- BALLARÍN, Rosa, "Lucía Etxebarria. Calma aparente", *Qué leer*, 55, mayo de 2001, págs. 25-28.
- BALLESTEROS, Isolina, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang, 1994.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, París, Seuil, 1970 (edición original: 1957).
- BASANTA, Ángel, "Adiós a las novias, de Soledad Puértolas", *El cultural*, 24-V-2000, pág. 12.
- BASANTA, Ángel, "Anónimas, de Paula Izquierdo", *El cultural*, 10-IV-2000, pág. 16.
- BATHRICK, David, "Cultural studies", en GIBALDI, Joseph (ed.), *Introduction to scholarship*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1992, págs.320-340.
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo* (2 vols.), Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 2000.
- BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús, *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1998 (edición original 1997).
- BENNET, Paula, *My Life a Loaded Gun. Dickinson, Plath, Rich and Female Creativity*, Chicago/Urbana, University of Illinois Press, 1990 (edición original: 1986).
- BERGMANN, Emilie, "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 141-156.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press, 1975.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1994.

- BRENNAN, Claire, *The Poetry of Sylvia Plath. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Londres, Icon Books, 1999.
- BRONFEN, Elizabeth, *Sylvia Plath*, Plymouth, Northcote House, 1998.
- BROWN, Joan L., *Secrets from the Backroom: the fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, Romance Monographs Inc., 1987.
- BROWN, Joan L., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Cranbury/Londres/Mississauga, Associated University Press, 1991.
- BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Rocher, 1988.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, PUF, 1992.
- BUENAVENTURA, Ramón (ed.), *Las diosas blancas*, Madrid, Hiperión, 1985.
- BUENAVENTURA, Ramón, "La marcha de las Diosas Blancas", en SAVALL, Lorenzo y GARCÍA GALLEGO, José M^a (eds.), *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea*, Málaga, 1986.
- BUNDTZEN, Lynda, *Plath's Incarnation. Woman and the Creative Process*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1983.
- BUNDTZEN, Lynda, *The Other Ariel*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, París, Seuil, 1982.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, "Corín", *ABC Cultural*, 27-IV-2002, págs. 4-6.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, París, Gallimard, 1972 (edición original: 1932).
- CALVI, Maria Vittoria, "Introducción", en MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, págs. 9-16.
- CANO BALLESTA, Juan (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CARABÍ, Angels y SEGARRA, Marta (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.
- CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: un buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.
- CARBONELL, Neus y TORRÁS, Meri (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- CARNERO, Guillermo, *Historia de la literatura española* (tomo 8), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas* (3 vols.), México, FCE, 1976.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1983.
- CASTELLET, José María, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001 (edición original 1970).
- CASTILLA, Amalia, "Tres escritoras para una época", *El País*, 30-X-1999, pág.46.

- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino/Thames & Hudson, 1992.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 1994 (edición original: 1988).
- CIXOUS, Hélène, “The Laugh of Medusa”, en MARKS, Elaine y COURTIVRON, Isabelle (ed.), *New Feminist Criticism*, Nueva York, Schocken Books, 1981 (edición original: 1980), págs. 244-264.
- CIXOUS, Hélène, *L’heure de Clarice Lispector, précédée de Vivre l’orange*, París, des femmes, 1989.
- CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- CONQUEIRO, Dolores, “El auge de los textos de y para mujeres”, *Babelia*, 17-VI-2000, pág. 4.
- CONTE, Rafael, “Novela y literatura” (reseña de *La canción de Dorotea*, de Rosa Regàs), *Babelia*, 17-XI-2001, pág. 11.
- CORONADO, Carolina, *Poemas*, ed. de Noel L. Vallis, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1991.
- CUETO, Juan, “La dama pop”, *ABC Cultural*, 27-IV-2002, pág. 7.
- CULLER, Jonhatan, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1982.
- CULLER, Jonhatan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.
- DAVIES, Catherine, *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford/Providence, Berg Publishers, 1994.
- DAWSON, Terence y YOUNG-EISENDRATH, Polly (ed.), *Introducción a Jung*, Madrid, Cambridge University Press, 1999.
- DE CASTRO, Rosalía, *Poesía*, ed. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1980.
- DE DIEGO, Estrella, *La mujer y la pintura en el XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987.
- DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002.
- DE LA PUENTE SAMANIEGO, Pilar, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.
- DE VILLENA, Luis Antonio, “Mito, crispación y poesía”, *El cultural*, 24-X-199, págs. 12-13.
- DE VILLENA, Luis Antonio, “El corazón de Sylvia”, *El cultural*, 12-IV-2000, pág. 3.
- DERRIDA, Jacques, “Carta a un amigo japonés”, en *El tiempo de un tesis*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs.23-27.

- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española. I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, San Juan/Barcelona, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, 1993.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, París, PUF, 1991 (edición original: 1976).
- DOCE, Jordi, “Invierno del alma” (reseña de *Árboles en invierno*, de Sylvia Plath), *ABC Cultural*, 29-VI-2002, pág. 14.
- DROUGERTY, Dru, “La mitificación de Valle-Inclán”, en RESINA, Joan Ramón (ed.), *Mythopoesis. Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992, págs. 201-215.
- DUBY, Georges y PERROT, Michèle (direcc.), *Historia de las mujeres 4: el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2000 (edición original: 1993).
- DUBY, Georges y PERROT, Michèle (direcc.), *Historia de las mujeres 5: el siglo XX*, Madrid, Taurus, 2000 (edición original: 1993).
- DURAND, Gilbert, *L’imagination symbolique*, París, Quadrige/PUF, 1998 (edición original: 1964).
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, París, DUNOD, 1992 (edición original: 1969).
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993 (edición original: 1979).
- DURAND, Gilbert, *Beaux-arts et archetypes: la religion de l’art*, París, PUF, 1989.
- DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000 (edición original: 1994).
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, París, Albin Michel, 1996.
- DURAND, Gilbert, *Champs de l’imaginaire*, ed. de D. Chauvin, Grenoble, Ellug, 1997.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1997 (edición original: 1968).
- EATSHOPE, Anthony, *Literary into cultural studies*, Nueva York/Londres, Routledge, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1999 (edición original: 1955).
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, París, Gallimard, 1999 (edición original: 1957).
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1997 (edición original: 1963).
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1994 (edición original: 1963).
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1972.
- ELLMANN, Mary, *Thinking about Women*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
- ENCINAR, Ángeles (ed.), *Cuentos de este siglo*, Barcelona, Lumen, 1996.

- ESTÉVEZ, Carmen (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélopes. Quince escritoras españolas para el siglo veintiuno*, Madrid, Castalia, 2002.
- ETXEBARRIA, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, De Bolsillo, 2000 (edición original: 1997)
- ETXEBARRIA, Lucía, *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino, 1998.
- ETXEBARRIA, Lucía, *Nosotras que no somos como los demás*, Barcelona, De Bolsillo, 2000 (edición original: 1999).
- ETXEBARRIA, Lucía, *La Eva futura/La letra futura*, Barcelona, Destino, 2000.
- ETXEBARRIA, Lucía, *Estación de infierno*, Barcelona, Lumen, 2001.
- ETXEBARRIA, Lucía, *De todo lo visible y lo invisible*, Barcelona, Booket, 2002 (edición original: 2001).
- ETXEBARRIA, Lucía y NÚÑEZ PUENTE, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, Barcelona, Destino, 2002.
- FREIRE, Espido, *Irlanda*, Barcelona, Planeta, 1998.
- FREIRE, Espido, *Donde siempre es octubre*, Barcelona, Seix-Barral, 1999.
- FREIRE, Espido, *Melocotones helados*, Barcelona, Booket, 2001 (edición original: 1999).
- FREIRE, Espido, *Primer amor*, Barcelona, Temas de Hoy, 2000.
- FREIRE, Espido, *Aland la blanca*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.
- FREIRE, Espido, *Diabulus in musica*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- FREIXAS, Laura (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.
- FREIXAS, Laura, “Lo femenino’ en la crítica literaria española”, *Letra Internacional*, 73, invierno de 2001, págs. 41-51.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños* (3 vols.), Madrid, Alianza, 1983 (edición original: 1966).
- FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1999 (edición original: 1967).
- FREUD, Sigmund, *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1969.
- FREUD, Sigmund, *El yo y el ello*, Madrid, Alianza, 1973.
- GABANCHO, Patricia, *La rateta encara escombra la escaleta. Cop d’ull a l’actual literatura catalana de dona*, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- GABRIEL MARTÍN, Fernando, “La mitología cinematográfica como mitología contemporánea”, en DÍEZ DE VELASCO y MARTÍNEZ DE TEJERA, *Realidad y mito*, Madrid/La Laguna, Ediciones Clásicas/Universidad de La Laguna, 1997, págs.240-251.
- GADAMER, George, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GAMONEDA LANZA, Amelia, “La voz en fuga” (reseña de *Una desolación y Hammerklavier*, de Yasmina Reza), *Revista de libros*, 65, mayo de 2002, pág. 41.

- GARCÍA, Adrian M., *Silences in the Novels of Carmen Martín Gaité*, Nueva York, Peter Lang, 2000.
- GARCÍA, Concha, “Todo se hace añicos” (reseña de *Cartas a mi madre*, de Sylvia Plath), *ABC Cultural*, 16-XII-2000, pág. 22.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, “Pura vida (subliteratura de diseño)” (reseña de *Pequeñas infamias*, de Carmen Posadas), *Revista de libros*, 24, diciembre de 1998, pág. 46.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *La construcción imaginaria en “Cántico” de Jorge Guillén*, Limoges, Trames, 1984.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, “El imaginario cultural en la estética de los novísimos”, *Ínsula*, 508, 1989, págs.13-15.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA GALLEGO, José y SAVAL, Lorenzo (eds.), *Litoral femenino, Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, Málaga, Litoral, 1986.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “La Fascinación por la Edad Media” (reseña de *La cajita de lágrimas* y *Las damas del fin del mundo*, de Ángeles Irisarri), *Babelia*, 6-XI-1999, pág. 8.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, “El diablo en la novela” (reseña de *Diabulus in musica*, de Espido Freire), *ABC Cultural*, 12-I-2002, pág. 10.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, “La poesía”, en VILLANUEVA, Darío y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990, Historia y crítica de la literatura española* (ed. de Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1992, págs. 94-156.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, “*Aland la blanca*, de Espido Freire”, *El cultural*, 7-III-2001, pág. 12.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, “*Mujeres de carne y verso*”, *El cultural*, 26-VI-2002, pág. 13.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, “Del Olvido y la Muerte” (reseña de *Melocotones helados*, de Espido Freire), *Babelia*, 13-XI-1999, pág. 7.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, “Noticias de la felicidad” (reseña de *Últimas noticias del paraíso*, de Clara Sánchez), *Babelia*, 29-IV-1999, pág. 5.
- GARCÍA-RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther (eds.), *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá*, Madrid, horas y HORAS, 1999.
- GARCÍA-RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther (eds.), *Sentir los mundos. Poetas en lengua inglesa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2001.
- GARCÍA-RAYEGO, Rosa, “Manifestaciones psicóticas en la obra poética de Sylvia Plath”, en AA. VV., *El legado de Ofelia. Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*, Madrid, hora y HORAS, 2001, págs. 225-273.

- GARRIDO, Elisa; FOLGUERA, Pilar; ORTEGA, Margarita; SEGURA, Cristina, *Historia de las mujeres en España*; Madrid, Síntesis, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
- GIL CALVO, Enrique, *La mujer cuarteada*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- GIL CALVO, Enrique, *La era de las lectoras*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1993.
- GIL CALVO, Enrique, *El nuevo sexo*, Barcelona, Temas de Hoy, 1997.
- GIL CALVO, Enrique, *Medias miradas*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- GIL CALVO, Enrique, “El pluralismo posfeminista”, *Babelia*, 19-VIII-2000, pág.10.
- GILBERT, Sandra, “My Name is Darkness: The Poetry of Self-Definition”, *Contemporary Literature*, 18, 1977, págs. 443-451.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan, *La loca del desván*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 1998 (edición original: 1979).
- GLENN, Kathleen, SERVODIDIO, Mirella, VÁSQUEZ, May S. (eds.), *Moveable Margins. The Narrative of Carme Riera*, Cranbury/Londres/Mississauga, 1999.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *La mentira social*, Madrid, Tecnos, 1989.
- GOYTISOLO, Luis, “Sexualidad y creación literaria”, *El país*, 12-V-2001, pág. 5.
- GRAVES, Robert, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza, 1983.
- GUBERN, Román, *El cine, espejo de fantasmas*, Barcelona, Temas de Hoy, 1992.
- GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- GULLÓN, Germán, “Una novela sentimental” (reseña de *De todo lo visible y lo invisible*, de Lucía Etxebarria), *ABC Cultural*, 21-IV-2001, pág. 17.
- HARRIS, Marvin, *Antropología cultural*, Madrid, Alianza, 1985.
- HART, Stephen M., *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spanish and Latin America*, Londres, Tamesis Books, 1993.
- HENDERSON, Mae G. (ed.), *Borders, boundaries and frames. Essays in cultural criticism and cultural studies*, Nueva York/Londres, Routledge, 1995.
- HIDALGO, Pilar, *Tiempo de mujeres*, Madrid, horas y HORAS, 1995.
- HIGONNET, Anne, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en DUBY, Georges y PERROT, Michèlle (direcc.), *Historia de las mujeres 4: el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2000 (edición original 1993), págs.297-325.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- HUGHES, Ted, *Cartas de cumpleaños*, Barcelona, Lumen, 1999.
- HOLBROOK, David, *Sylvia Plath. Poetry and Existence*, Londres, Athlone Press, 1976.
- IBÁÑEZ, Andrés, “El secreto del alma” (reseña de *Los parentescos*), *Revista de libros*, 52, abril de 2001, pág. 45.
- IBEAS, Nieves y MILLÁN, María Ángeles (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, 1997.

- IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, París, Minuit, 1974.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, París, Minuit, 1977.
- IRIGARAY, Luce, *Et l'un ne bouge pas sans l'autre*, París, Minuit, 1979.
- IRIGARAY, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montreal, les éditions de la pleine lune, 1981.
- IRIGARAY, Luce, *L'oublie de l'air*, París, Minuit, 1983.
- IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, París, Minuit, 1984.
- IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1992.
- JACKSON, Stevie (ed.), *Women's studies. A reader*, Hempstead, Harverest Wheatsheaf, 1993.
- JIMÉNEZ MORALES, M^a Isabel, "Marisabidillas y literatas del XIX español: jalones literarios en la lucha por la emancipación femeninas", en RAMOS PALACIOS, Dolores (ed.), *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, págs.51-69.
- JUNG, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, París, Georg, 1993 (edición original: 1952).
- JUNG, Carl Gustav, *Un mythe moderne*, París, Gallimard, 1996 (edición original: 1961).
- JUNG, Carl Gustav, *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza, 1969.
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 1997 (edición original: 1970).
- JUNG, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires/Barcelona, Paidós, 1993.
- JURADO MORALES, José, *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.
- KEEFE UGALDE, Sharon, *Conversaciones y poemas*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas*, Madrid, Cátedra, 1991.
- KIRKPATRICK, Susan, "Introducción", en *Antología poética de escritoras españolas del siglo XX*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Des chinoises*, París, des femmes, 1974.
- KRISTEVA, Julia, "La femme, c'est ne jamais ça", *Tel Quel*, 59, otoño de 1974, págs. 20-21.
- KRISTEVA, Julia, "À partir de *Polylogue*", *Revue des sciences humaines*, 168, diciembre de 1977, págs. 405-501.
- KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature*, Oxford, Blackwell, 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil, 1980.

- KRISTEVA, Julia, "Woman Can Never Be Defined", en MARKS, Elaine y COURTIVRON, Isabelle (ed.), *New Feminist Criticism*, Nueva York, Schocken Books, 1981 (edición original: 1980), págs. 137-141.
- KROLL, Judith, *Chapters in a Mythology. The Poetry of Sylvia Plath*, Nueva York, Harper and Row, 1976.
- LEJEUNE, Phillip, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1998.
- LLORENS, Vicente, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia/Fundación Juan March, 1979.
- LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*, Barañáin, EUNSA, 2001.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, *Palabra de mujer*, Madrid, Narcea, 2000.
- LUJÁN, Ángel Luis, "Víctima de las traducciones" (reseña de *Árboles en invierno*, de Sylvia Plath), *Reseña*, 338, mayo de 2002, pág. 20.
- MAINER, José Carlos, "La novela de un chico raro", en MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1993, págs. 9-27.
- MAINER, José Carlos, "Introducción", en MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996, págs. I-LIX.
- MALCOLM, Janet, *The Silence Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes*, Nueva York, Vintage, 1995 (edición original: 1993).
- MARCO, Joaquín, "Lo que está en mi corazón, de Marcela Serrano", *El cultural*, 28-XI-2001, pág. 14.
- MARDONES, José María, *El retorno del mito*, Madrid, Síntesis, 2000.
- MARÍN, Juan, "Parece que no pasa Nada" (reseña de *Adiós a las novias*, de Soledad Puértolas), *Babelia*, 28-IV-2000, pág. 8.
- MARKS, Elaine y COURTIVRON, Isabelle (ed.), *New Feminist Criticism*, Nueva York, Schocken Books, 1981 (edición original: 1980).
- MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María, "Amor y muerte en la obra poética de Sylvia Plath", en GARCÍA-RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther (eds.), *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá*, Madrid, horas y HORAS, 1999, págs. 77-107.
- MARTÍN CASTILLEJOS, Ana María, "La marca del destino trepa por la pared': Sylvia Plath, una aproximación a su vida y su obra", en GARCÍA-RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther, *Sentir los mundos. Poetas en lengua inglesa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2001, págs. 266-291.

- MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1991 (edición original: 1958).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996 (edición original: 1963).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 1988 (edición original: 1972).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *La búsqueda del interlocutor*, Barcelona, Anagrama, 2000 (edición original: 1972).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1987 (edición original: 1974).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino, 1986 (edición original: 1976).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1989 (edición original: 1978).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la posguerra en España*, Barcelona, Anagrama, 1992 (edición original: 1987).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 (edición original: 1987).
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Después de todo. Poesía a rachas*, Madrid, Hiperión, 1993.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1994.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *La Reina de las nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Dos cuentos maravillosos*, Madrid, Siruela, 1997.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *La hermana pequeña*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Pido lo palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuadernos de todo*, edición de Maria Vittoria Calvi, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- MARTÍN GIL, Marta, “Cinco escritoras pasan revista a la literatura hecha por mujeres”, *ABC*, 1-IX-2001, págs. 38-39.
- MARTINELL GIFRE, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura/Caja de Salamanca y Soria, 1996.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, “Falsa culpable” (reseña de *El río Sabbathday*, de Jean Hanff Korelizt) *ABC cultural*, 10-VI-2000, pág. 13.

- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, París, José Corti, 1988.
- MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura*, Madrid, Taurus, 1977.
- MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- MAYORAL, Marina, “Las amistades románticas: un mundo equívoco”, en DUBY, Georges y PERROT, Michèle (direcc.), *Historia de las mujeres 4: el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2000 (edición original: 1993), pags.640-658.
- MILLER, Beth, *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1983.
- MILLETT, Kate, *Política sexual*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la mujer, 1995.
- MOERS, Ellen, *Literary Women*, Londres, The Women’s Press, 1986 (edición original: 1976)
- MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995.
- MOIX, Ana María, *Extraviadas ilustres. Diez retratos de mujer*, Barcelona, Comunicación y publicaciones, 1996.
- MOIX, Ana María, “La chica que quería ser Dios”, en PLATH, Sylvia, *Cartas s mi madre*, Barcelona, Mondadori, 2000 (edición original: 1989), págs. 7-14.
- MOLHO, Maurice, *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- MONMANY, Mercedes (ed.), *Vidas de mujer*, Madrid, Alianza, 1998.
- MONTEYS, Mónica (ed.), *Heroínas de ficción*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999.
- MURILLO, Enrique, “Escritoras y mercado literario. Apuntes para una sociología”, *Letra Internacional*, 73, invierno de 2001, págs. 50-51.
- NAVAJO, Ymelda (ed.), *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza, 1982.
- NEU, Jerome (ed.), *Guía de Freud*, Cambirdge, Cambridge University Press, 1996.
- NICHOLS, Geraldine C., *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.
- NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., “Reading Contemporary Spanish Fiction by Women”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, volumen 7, 2, 1982, págs. 237-251.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., “Inscribing Difference: ‘L’écriture feminine’ and New Narrative by Women”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 45-58.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, Cranbury/Londres/Mississauga, Associated University Press, 1991.
- OTTO, Walter, *Essais sur le mythe*, Mauvezin, TER, 1987.

- PAGLIA, Camille, *Sexual Personae*, Nueva York, Vintage, 1991 (edición original: 1990).
- PAGLIA, Camille, *Vamps & Tramps*, Madrid, Valdemar, 2001 (edición original: 1994).
- PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro, “Las escritoras de novela corta”, en VILLALBA, Marina (ed.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 15-26.
- PÂTEA, Viorica, *Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1989.
- PEÑALVER, Patricio, “Introducción”, en DERRIDA, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Piados, 1989.
- PEREDA, Rosa, “La amistad como memoria. Entrevista conjunta con Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité”, *Babelia*, 30-IV-1994, págs. 14-15.
- PÉREZ, Janet W. (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984.
- PÉREZ, Janet W., *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne Publishers, 1988.
- PÉREZ, Janet W., *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*, Nueva York, Twayne Publishers, 1996.
- PÉREZ MIGUEL, Leandro, “Lucía Etxebarria. ‘Me han hecho mucho daño, pero tengo la conciencia muy limpia’”, *El mundo*, 2-X-2001, pág. 52.
- PESSARRODONA, Marta, “Sylvia Plath: radiando muerte”, *ABC Cultural*, 20-V-2000, págs. 7-8.
- PITA, Elena, “Las confesiones de Lucía”, *Magazine de El mundo*, 28-VII-2001, págs. 20-24.
- PLATH, Sylvia, *The Bell Jar*, Nueva York, Harper and Row, 1996 (edición original: 1971) [PLATH, Sylvia, *La campana de cristal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (edición original: 1982)].
- PLATH, Sylvia, *Letters Home*, edición de Aurelia Shober Plath, Londres, Faber and Faber, 1976 (edición original: 1975) [PLATH, Sylvia, *Cartas a mi madre*, Barcelona, Mondadori, 2000 (edición original: 1989)].
- PLATH, Sylvia, *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, Nueva York, Harper and Row, 2000 (edición original: 1979) [PLATH, Sylvia, *Johnny Panic y la Biblia de los sueños*, Madrid, Alianza, 1995].
- PLATH, Sylvia, *Collected Poems*, edición de Ted Hughes, Londres, Faber and Faber, 1981.
- PLATH, Sylvia, *Ariel*, Madrid, Hiperión, 1999 (edición original: 1985).
- PLATH, Sylvia, *Diarios*, de Frances McCollough, Madrid, Alianza, 1996.
- PLATH, Sylvia, *Soy vertical. Pero me gustaría ser horizontal*, Madrid, Mondadori, 1999.

- PLATH, Sylvia, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, edición de Karen V. Kukil, Nueva York, Anchor Books, 2000.
- PLATH, Sylvia, *Árboles en invierno*, Madrid, Hiperión, 2002.
- PRADO, Benjamín, *Todos nosotros*, Madrid, Hiperión, 1998.
- PRADO, Benjamín, *Siete maneras de decir manzana*, Madrid, Anaya, 2000.
- PRADO, Benjamín, *Los nombres de Antígona*, Madrid, Aguilar, 2001.
- PUJANTE SÁNCHEZ, David, *Mímesis y siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, "Introducción literaria", en SEGURA GRAÍÑO, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, 2001.
- REINA, Manuel Francisco (ed.), *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española de siglo XX*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002.
- RESINA, Joan Ramón (ed.), *Mythopoesis. Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- RIERA, Carme, *Tiempo de espera*, Barcelona, Lumen, 1998.
- RIVERA GARRETAS, M^a Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994.
- RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la postguerra española*, Nueva York, Peter Lang, 1995.
- RIVIÈRE, Margarita, "Prólogo", en MOIX, Ana María, *Extraviadas ilustres. Diez retratos de mujer*, Barcelona, Comunicación y publicaciones, 1996.
- RODRÍGUEZ DE ALDECOA, Josefina, *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1988.
- RODRÍGUEZ FISHER, Ana, "Tres en discordia" (reseña de *Diabulus in musica*, de Espido Freire), *Babelia*, 5-I-2002, pág. 8.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, "La Verdadera Voz Estremecida de Sylvia Plath", *Babelia*, 15-IV-2000, pág. 3.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel, "Explotando el morbo de Sylvia Plath", *ABC Cultural*, 8-II-2003, págs. 2-3.
- ROSS, Waldo, *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- RUBIO MARTÍN, María, *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid/Gijón, Júcar, 1991.
- RUPÉREZ, Ángel, "La rendición de cuentas de Ted Hughes", *Babelia*, 6-XI-1999, págs. 4-5.
- RUIZ GUERRERO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas (2 vols.)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, "De todo lo visible y lo invisible, de Lucía Etxebarria", *El cultural*, 24-IV-2001, pág. 18.

- SANZ VILLANUEVA, Santos, “*Diabulus in musica*, de Espido Freire”, *El cultural*, 17-X-2001, pág. 15.
- SATORRAS, Lluís, “Mujeres atormentadas” (reseña de *El testamento de Regina y Una historia perversa*, de Adelaida García Morales), *Babelia*, 17-III-2001, pág. 10.
- SAUVY, Alfred, *Mythologie de notre temps*, París, PAYOT, 1971.
- SAVALL, Lorenzo y GARCÍA GALLEGO, José M^a (eds.), *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España Contemporánea*, Málaga, 1986.
- SCANLON, Geraldine C., *La polémica feminista en la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, 2001.
- SENABRE, Ricardo, “*Melocotones helados*, de Espido Freire”, *El cultural*, 14-XI-1999, pág. 17.
- SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- SERVODIDIO, Mirella (ed.), *From fiction to metafiction. Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- SERVODIDIO, Mirella, “*A palo seco* by Carmen Martín Gaité: Metatheatrical Discourse and Creative Process”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 15, 1990, págs. 129-144.
- SHOWALTER, Elaine, *A literatura of their own's*, Londres, Virago, 1999 (edición original: 1977).
- SHOWALTER, Elaine, “Toward a feminist poetics”, en JACOBUS, Mary (ed.), *Womwn writing and writing about women*, Londres, Croom Helm, 1979, págs. 22-41.
- SHOWALTER, Elaine, “Feminist criticism in the wilderness”, en SHOWLATER, Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism*, Nueva York, Pantheon Books, 1985, págs. 243-270.
- SHOWALTER, Elaine, “A criticism of their own”, en WARHOL, Robyn R. y PRICE, Diane (eds.), *Femenisms. An anthology of theorie and criticism*, New Bruswick, Rutgers University Press, 1991.
- SHOWALTER, Elaine, “The female tradition”, en WARHOL, Robyn R. y PRICE, Diane (eds.), *Femenisms. An anthology of theorie and criticism*, New Bruswick, Rutgers University Press, 1991.
- SIMMEL, George, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba, 1999.
- SIMÓN PALMER, Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1991.

- SIMÓN PALMER, Carmen, “Mil escritoras españolas del siglo XIX”, en LÓPEZ, Aurora y PASTOR, M^a Ángeles (ed.), *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad de Granada, 1989, págs. 39-59.
- SIMÓN PALMER, Carmen, “Panorama general de las escritoras románticas españolas”, en MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, págs. 9-16.
- SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean, *Imposturas intelectuales*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1999.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, “Destinos unidos, destinos desunidos” (reseña de *El enigma*, de Josefina Aldecoa), *Abc cultural*, 2-II-2002, pág. 13.
- STEINER, George, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz y MARTÍN LUCAS, M^a Belén, FARIÑA BUSTO, M^a Jesús (eds.), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000.
- VENTURA, Lourdes, “Los nombres de Antígona, de Benjamín Prado”, *El cultural*, 16-V-2001, pág. 25.
- VÍAS MAHOU, Berta, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Anaya, 2000.
- VILLALBA, Marina (ed.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- WAGNER, Erica, *Ariel's Gift. Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*, Nueva York, Norton, 2001 (edición original: 2001).
- WAGNER-MARTIN, Linda W., *Sylvia Plath*, Barcelona, Circe, 1989.
- WILCOX, John C., *Women Poets of Spain. Toward a Gynocentric Vision*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1997.
- WOOLF, Virginia, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Lumen, 1981.
- WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix-Barral, 1992.
- WOOLF, Virginia, *Tres guineas*, Barcelona, Lumen, 1999.
- WUNENBERGER, Jean-Jacques, “Prólogo”, en DURAND, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000 (edición original: 1994).
- YORKE, Liz, *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, Londres/Nueva York, Routledge, 1991.
- ZATLIN, Phyllis, “Women Novelist in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12, 1987, págs. 29-44.