

GINOCRÍTICA POLIFÓNICA¹

Alicia REDONDO GOICOECHEA
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este trabajo parte del concepto de polifonía bajtiniano para intentar abrir en múltiples direcciones el feminismo y la teoría literaria feminista, la ginocrítica, que se orienta a textos escritos por mujeres. Abrirlos hacia la inmensa pluralidad de los textos literarios de mujeres, hacia las distintas formas feministas de analizarlos, hacia los diferentes tipos de feminismo teórico, y, también, hacia las otras diferencias sociales marginadoras, además del sexo-género, como son las de las clases sociales, razas, lenguas, culturas y religiones.

Palabras clave: ginocrítica polifónica, feminismo teórico, polifonía.

ABSTRACT

This work makes use of Bakhtin's notion of polyphony for the purpose of opening multiple interpretations of feminism and feminist critical theory and the ginocritics that is developed toward writings by women. In other words, this article attempts to open this analyses to the plurality of literary texts written by women, towards the diverse forms of analyzing these texts, towards the different forms of theoretical feminism and also toward other marginalized voices represented not only by gender but also by social class, race, language, culture and religion.

Key words: ginocriticism, feminist theory, and polyphony.

RÉSUMÉ

Ce travail part du concept de polyphonie de Backtine pour tenter d'ouvrir

¹ Una versión anterior de este trabajo está en prensa en *Le roman espagnol actuel tendances & perspectives*, II, Universidad de Montpellier.

à de multiples directions le féminisme et la théorie littéraire féministe la «ginocritique» que s'oriente aux textes écrits par des femmes : les ouvrir à l'immense pluralité de textes littéraires, vers les différentes formes de les analyser, vers différents types de féminisme théorique et aussi vers les autres différences sociales marginalisatrices en plus du sexe – genre comme celle des classes sociales, races, langues, cultures et religions.

Mots Clef: ginocritique polyphonique, féminisme théorique, polyphonie.

David Held propone algo parecido a una epistemología polifónica que llama cosmopolitismo y lo defiende como la mejor defensa frente a la globalización. El lo resume como tolerancia y racionalidad yo prefiero llamarlo respeto y amor².

Toda reflexión teórica comienza definiendo su objeto de estudio, así pues, ¿Qué es literatura femenina?³ Obviamente, y en primer lugar, la escrita por mujeres, pero quizá no toda y no sólo. Cambiemos de perspectiva y veamos a la vez autores, textos, lectores y contextos y, por tanto, autoras, textos, lectoras, crítica y mercados. Por ejemplo: ¿Por qué en los textos apenas se consideran las marcas que ha dejado la diferencia sexual? Quizá así el panorama crítico sería más exacto y podríamos hablar de una literatura femenina en las tres instancias comunicativas: emisora, mensaje y receptora. ¿Es literatura femenina

2 Profesor de la London School of Economics, en una conferencia en el Círculo de Debates de Madrid el 2 del XI de 2000. He utilizado polifónico, en forma más restringida y para los textos literarios, en *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995, término que se acerca también al concepto dialógico que utilizan Iris M. Zavala: "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico" y Myriam Díaz-Diocaretz: "La palabra no olvida de donde vino". Para una poética dialógica de la diferencia" en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (Coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1993, 5 vols., vol. I, pp. 27-76 y 77-124 respectivamente. Véanse también: Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988; Teresa Garbí, *Mujer y literatura*, Valencia, Episteme, 1997; Marina Fe, ed., *Otramente: lectura y escritura feministas*, Mexico, Siglo XXI, 1999, Neus Carbonell y Meri Torras, eds., *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, 1999, Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000 y Marta Segarra y Angeles Carabi, eds., *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

3 Esta es la pregunta que motiva la ginocritica, perspectiva nacida del libro de Showalter y de Ciplijauskaité (pp. 9-10, 13-33 y 204-228). Esta es, también, una de las preguntas que intento responder en este trabajo aunque desde perspectivas cuantitativas y no esencialistas.

completa cuando lo sean autora, obra y receptora, e incompleta cuando lo sean sólo alguna de estas instancias? sin duda, y, dentro de ellas, también hay matizaciones cuantitativas de mayor o menor presencia e importancia, que afectan a cada una de las tres instancias. Además pienso que también hay que buscar lo femenino en las obras, en la *intentio operis* como la define Umberto Eco⁴.

En todo caso, literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad. Aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación), identifica, descodifica y acepta estas marcas de feminidad⁵.

Lo que, en definitiva, estoy reivindicando es que las obras literarias, tanto en la forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual, como otras de raza, ideología, clase social, retórica y tantas otras más⁶. Lo que sucede es que estas diferencias, incluidas las originadas por el sexo de su autor/a, también se dan en grados y son mucho más importante o están mucho más presentes en unas obras que en otras. Creo que una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia de sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices. También desde el punto de vista de la recepción.

Defender que hombres y mujeres leemos de forma parcialmente

4 *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press en España, 1995, Introducción de Stefan Collini pág. 18, y Eco pp. 76-79.

5 Covadonga López Alonso y Arlette Séré, "La construcción del sentido en lengua extranjera: contexto e inferencia" en María do Carmo Henriques y Miguel Angel Esparza (eds.) *Estudios de lingüística*, Departamento de Filología Española, Universidad de Vigo, 1997, pp. 139-152, bibliografía en nota 30, pág. 147. Lola Luna, "Las lectoras y la historia literaria" en Cristina Segura Graiño, *La voz del silencio II*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, pp. 75-93.

6 Desde Schopenhauer y Unamuno está reconocida la importancia de las circunstancias históricas en la constitución de los individuos, hora es ya (más de un siglo después de Freud) de incorporar el sexo como una característica fundamental que marca el existir y el hacer de los seres humanos.

diferente es, en muchos casos, resolver polémicas de valoraciones que, en realidad, están encubriendo diferentes gustos e identificaciones como han demostrado los análisis del discurso⁷. No puedo entender la marginación que la crítica literaria occidental suele hacer de las obras femeninas si no es pensando que los críticos hombres (y algunas mujeres críticas), leen sólo masculinamente. Creo que hay que recordar, una vez más, que no leemos igual mujeres que hombres, aunque son muy importantes las matizaciones.

Gran parte de la literatura escrita por mujeres tiene marcas diferenciadoras suficientes para que los hombres lectores las perciban claramente, pero resuelven el problema de la diferencia diciendo que son mala literatura. Creo que la crítica masculina del siglo XXI debe de hacer un esfuerzo para ampliar el canon literario y distinguir malo de diferente sobre todo después de Derrida y del establecimiento, por el análisis del discurso, del concepto de inferencia, es decir, interpretación del receptor.

Puesto que la creación y la lectura se están feminizando (aunque la creación literaria femenina en España ocupe, todavía, sólo un 20%), es hora de que la crítica se plantee seriamente esta realidad. Sin embargo, aunque cambie el sexo de los lectores y aumenten cada vez más las lectoras, no parece que cambien los de la crítica, que sigue estando, mayoritariamente, en manos y cabezas masculinas (aunque sean de mujeres) y que, salvo excepciones, no hace el esfuerzo de asumir la masculinidad de su propia lectura.

Nadie lee objetivamente, no hay lecturas neutrales. El esfuerzo de alcanzar algo de objetividad pasa, justamente, por asumirse como lec-

⁷ Gilliam Brown y George Yule, *Análisis del discurso*, Madrid, Visor, 1993. En esta forma de análisis (que algunos lingüistas empiezan a llamar lingüística de la comunicación) se usa este término para designar el proceso comunicativo completo que incluye, por tanto, el emisor, el mensaje y el receptor, haciendo hincapié en este último. Dentro del estudio del receptor es fundamental analizar los mecanismos mentales y lingüísticos que determinan la inferencia, y que son, justamente, los que articulan la interpretación. Este modelo de análisis del discurso va un paso más allá de la pragmática que estudia sólo las marcas lingüísticas que ha dejado este proceso de comunicación en el texto. Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997 (1991).

tor individual, con todas las marcas que eso conlleva, incluida la de sexo. Nada se hace fuera del yo, aquí, ahora, como se viene diciendo en física desde Einstein y en lingüística desde Benveniste, pero teniendo además en cuenta los muchos y diferentes tus. Pienso que reivindicar, con toda su complejidad, las diferencias entre escritoras/escritores, obras y lectoras/lectores es una tarea importante que tenemos que hacer los que nos dedicamos a la literatura en las distintas culturas.

Centrándonos ahora en el texto se ha escrito bastante sobre las características propias de la escritura de las mujeres⁸. Desde este punto de vista definir lo que son textos literarios femeninos es iniciar una larga tarea que no tiene una respuesta clara, al menos en sus fronteras, como tampoco la tiene la definición de cuento frente a novela,⁹ de subliteratura frente a literatura, y de ésta frente a periodismo. Incluso no es posible definir sin fisuras qué es literatura¹⁰. Los estudios teóricos se empeñaban hace unos años en encontrar en los textos marcas de diferencias cualitativas entre los distintos géneros retóricos literarios, cuando son de fronteras tan lábiles que, hoy lo sabemos, puede seña-

- 8 Esta ha sido la tarea central de la ginocrítica. Virginia Woolf, *Una habitación propia*, 1929, cit., dedica las pp. 112-153 a las diferencias entre los lenguajes literarios masculinos y femeninos y Marina Yaguello, *Les mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 1979, Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981; Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Ypsilanti, Michigan Bilingual Press, 1982; Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, 1985, cit.; Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*, 1988, cit.; Leigh Gilmore, *Autobiographies. A feminist Theory of Womens Self-Representation*, Ithaca, Cornell UP, 1994; Sandra M. Gibert, y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998, etc. y en literatura española: Beth Miller, ed., *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983; Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; Lucy Lee-Bonnano, *The Quest for Authentic Personhood: an Expression of the Female Tradition in Novels by Moix, Tusquets, Matute and Alós*, Ann Arbor, Michigan, Univ. Micro. Inter., 1987; Geraldine C. Nichols, *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1992; Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (Coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 1993, cit.; Nieves Ibeas y María Angeles Millán (eds.), *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997; María Caballero Wangüemert, *Femenino plural. La mujer en la literatura*, Pamplona, EUNSA, 1998, Lydia Masanet, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998; Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, 2000, cit., pp. 203-209; etc.
- 9 Después de una larga prospección bibliográfica no encontré una diferencia mejor, entre cuento, novela corta y novela, que la del menor o mayor número de páginas: *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 9-12, y Ana María Matute, *Historias de la Artámila*, Barcelona, Destino, 1997, pp. XIV-XV, notas 13 a 15; así como Fernando Valls, *Son cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 11-12 y nota 6 y María Teresa Aguirre Zamorano, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Barañáin, Navarra, EUNSA, 1998, pp. 36-38.
- 10 Pregunta que se hizo Roland Barthes en 1959 y revolucionó la crítica literaria que recojo parcialmente en *Manual de análisis de literatura narrativa*, ob. cit., pp. 7-15.

larse su diversidad, no tanto por sus diferencias esenciales sino, sobre todo, por la cantidad de sus presencias y, por tanto, también, por sus ausencias. Pues bien, lo mismo sucede con las marcas de género sexual; hace décadas que se sabe que en literatura las diferencias son cuestión de proporciones más que de esencias¹¹.

Para ser más exacta, voy a referirme a la literatura femenina española en español (siempre blanca y burguesa aunque con ideologías diferentes) y sólo a obras narrativas de ficción aunque algunas de estas características son extrapolables a otros géneros literarios. Las particularidades que se observan en estas obras pueden darse en cualquiera de los niveles de la escritura, insistiendo, una vez más, que estas diferencias son, fundamentalmente, cuantitativas.

Esta narrativa, ya sean novelas o cuentos, puede optar por alterar el universo de los contenidos o bien el de las formas literarias y, muchas veces, los dos a la vez. En España, entre estos dos tipos de cambios, las autoras han optado, hasta ahora, por renovar los contenidos,¹² pero las marcas de su feminidad están, o pueden estar, no obstante, en todas las instancias narrativas y formales (estas últimas mucho más trabajadas en las autoras francesas, por ejemplo). Puede ser marca femenina la selección de los temas y de los personajes que los encarnan, el punto de vista desde el que están contadas estas historias (la única marca cualitativa y permanente para Carmen Martín Gaité¹³), el

11 Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, ob. cit., analiza esta ausencia a partir de Kristeva y Derrida en pp. 161-164. Desde el libro innovador de Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995 (1957), la bibliografía sobre teoría de los géneros literarios se ha hecho inabarcable, sin que por ello se hayan establecido categorías y definiciones indiscutibles.

12 Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., pp. 188-189 y pp. 220-221.

13 *Ibidem*, pp. 204-228 y en Carmen Martín Gaité, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, pp. 32-49. En *Tiempo de mujeres*, cit., Pilar Hidalgo hace un estudio de la novela femenina en lengua inglesa entre los años 1970 y 1990. Su análisis abarca 75 novelas de 27 autoras y está organizado en función de los temas y formas femeninos que estas obras incorporan. Salvando la obvia diferencia del corpus, algunos de los nuevos temas tienen que ver, en los años 60 y 70, con finales desdichados y sin salida que obligan a las mujeres a optar disyuntivamente entre trabajo y familia, en las antipodas de los finales con boda y felicidad eterna, de unas protagonistas que ya no aceptan como único rol femenino el familiar de hija, esposa y madre impuesto por el patriarcado. (pp. 13-63). Sin embargo en la narrativa posfeminista desde los años 80 (pp. 191-251), surgen finales que dejan entrever la posibilidad de aunar trabajo, amor y maternidad. Otro de los temas femeninos importantes y en proceso de cambio, es la transformación sufrida por los personajes masculinos que se iniciaron con figuras opresoras y han evolucionado hacia un héroe posfeminista poco competitivo,

sistema de enunciación elegido, la organización del texto y los usos y descripciones temporales y espaciales, así como el lenguaje y las técnicas literarias utilizadas.

Pero quizá la mayor diferencia radica en la defensa de unos valores que tienen su raíz en la relación con el orden simbólico de la madre y lo divino, y que inclinan tradicionalmente sus obras más al *prodesse* y *movere* que al *delectare*,¹⁴ aunque quizá es esto lo que más radicalmente está cambiando...

Por lo que respecta a las diferencias temáticas y de personajes en las novelas actuales, éstas suelen ir orientadas a ofrecer la visión de mujeres completas, sin hurtar ninguno de los motivos tradicionalmente escondidos, como, por ejemplo, las referencias al cuerpo de mujer, materia y energía, y su funcionamiento. Somos parcialmente diferentes desde el punto de vista fisiológico y material, ya que somos cuerpo sexuado;¹⁵ y ni siquiera es del todo igual nuestro cerebro lingüístico, ni, desde luego, nuestras hormonas, ni nuestra sexualidad¹⁶ que tiene la capacidad de crear vida con la maternidad. También hay diferencias desde un enfoque psicológico y experiencial que facilitan la incorporación, como tema central de muchas novelas, de los sentimientos amorosos y las relaciones fa-

bueno y compañero de la mujer. Otro nuevo motivo es la reelaboración femenina de la dependencia sentimental de los hombres. También se analiza, en la novela anglosajona, la nueva relación de la mujer y la naturaleza; el rechazo al propio cuerpo; y se incorporan los temas biológicos de la regla, el parto y la menopausia (pp. 67-96); se diseccionan en profundidad las relaciones entre hija y madre que han sufrido una transformación profunda en estos años desde la matrofobia a la matrofilia (pp. 97-140), se plantean plurales comunidades femeninas (religiosas, de hermanas, de amigas, lesbianas, con las lectoras etc.). Se relaciona pensamiento binario y patriarcado (pág. 41) así como monoteísmo y patriarcado (pág. 94). En cuanto a las formas literarias analiza sobre todo la escritura autobiográfica y la funcionalidad de los diarios (pp. 141-159).

14 "La narrativa es el guardián del sentido moral y ético de la comunidad... la narrativa es una de las pocas formas que quedan para examinar nuestra sociedad... que nos permite observarnos a nosotros mismos y la manera en que nos comportamos con los otros, que nos permite contemplar a las otras personas y juzgarlas y juzgarnos también a nosotros mismos... Si el acto de escribir y leer novelas tiene algún valor redentor, éste es probablemente el que te obligan a imaginar lo que es ser otra persona", Margaret Atwood, *Second Words*, Toronto, 1982, pág. 346 y 430 en Pilar Somacarrera, *Margaret Atwood*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, pág. 66.

15 María-Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, ob. cit., pág. 9-79.

16 La sexualidad femenina es un campo de estudio poco desarrollado aún, incluso, para la anatomía médica. En Septiembre de 1998, se ha publicado en Australia un estudio pormenorizado que describe las características nerviosas del clítoris en el que se han encontrado conexiones desconocidas hasta ahora por la medicina.

miliares de todo tipo, que se consideran el eje de la vida de una mujer¹⁷.

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*,¹⁸ paralela a la *inteligencia racional*, aunque no estuviera entonces así formulada conceptualmente, y la incorporaban con toda naturalidad a sus escritos. Basta acudir a la autobiografía de Teresa de Jesús para darse cuenta de las diferencias que incorpora la monja carmelita a *Las Confesiones* de San Agustín, aunque éstas eran el modelo de autobiografía de su tiempo, y con el que, no obstante, comparte la dimensión de lo divino. Estas diferencias son, justamente, el mundo de los sentimientos, el uso del yo y el lenguaje adecuado para expresarlos¹⁹. Esta decidida opción por los afectos y el uso del yo estaba ya en las autoras europeas precedentes (aunque probablemente Teresa no las conoció) y lo seguiría estando en las posteriores²⁰.

La escritura de estas mujeres nace del deseo y de la necesidad

17 *La femme, c'est le désir. On n'écrit pas du tout au meme endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat*, Marguerite Duras y Michèle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, pág. 102.

18 Daniel Goleman, *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairós, 1996.

19 Teresa de Jesús deja salir, entre velos, un poderosísimo yo que es el vehículo con el que expresa con fuerza el amor que mueve su vida. Todo ello con un lenguaje propio, diferente al de su tiempo, y, por lo tanto, forjado con grandes dificultades. A la vez, su palabra se alza contra el silencio impuesto a las mujeres en la Iglesia, desde San Pablo, así como contra la misoginia de la época. Para ello utiliza su fórmula del *escribir desconcertado*, bien lejos del modelo agustiniano. Desconcertado, es decir, apasionado, desordenado, casi oral, con frases inacabadas y palabras vulgares, lleno de auto limitaciones de omnisciencia y de confesiones de ignorancia y humildad, y tan lleno de fuerza y sabiduría que da como resultado la reinención de la autobiografía. Américo Castro, *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972 (1929), Ramón Menéndez Pidal, *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, Víctor García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, Alicia Redondo Goicoechea, "Una lectura 'femenina' de Teresa de Jesús", *Revista de la Universidad Complutense*, 2 (1982), pp. 188-189, Teófanos Egido, *Historia* 16, n° 78, Octubre, 1982, Francisco Márquez Villanueva, "La vocación literaria de Santa Teresa", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 355-379, Rosa Rossi, *Teresa de Avila. Biografía de una escritora*, Barcelona, Icaria, 1984 ...

20 María-Milagros Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglo IV-XV*, Barcelona, Icaria, 1990, y "La rebelión de los cuerpos", *Anuario de Sexología* (Nov. 1998). Alicia Redondo Goicoechea, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos* de María de Zayas, Madrid, Castalia, 1989, pp. 7-39, y "La retórica del yo mujer en tres escritoras españolas: Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas", *Compás de Letras*, 1 (1992), pp. 46-63.

amorosa, lo cual podría expresarse, desde un feminismo polifónico actual, completando el principio de la filosofía racionalista de Descartes: *cogito ergo sum* (pienso luego soy), en: provengo de mi madre y de mi padre, y, antes de ellos, de la divinidad creadora, y por todas ellas hablo, pienso y amo, luego existo²¹. Lo que supondría, en palabras de hoy, el reconocimiento de dos filiaciones dobles: humana y divina, en la que la femenina sería el enlace y el origen del orden simbólico de la madre, y una realidad corporal metafóricamente tripartita como en el tantrismo: la boca (la realidad se construye en el lenguaje), la mente y la matriz-sexo.

Esta incorporación del deseo amoroso como una raíz de la escritura femenina conlleva dos características importantes. Por el lado formal, un punto de vista personal, un yo siempre en relación con un tu, que consiste en observar el mundo exterior desde una visión interior (se ha dicho que una de las características universales de las obras femeninas es ésta de ver el mundo de fuera desde dentro con una clara implicación personal), lo cual enlaza con el uso tan frecuente del yo como la fórmula privilegiada de la enunciación de la mujer²² (aunque también es importante no confundir este yo enunciador con un contenido autobiográfico ya que no tienen porqué ir siempre unidos). El yo manifiesta una forma de ver el mundo, de estar en el mundo, que se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera, desde arriba, y lo puede ver en su totalidad, en las imaginarias esencias masculinas²³.

Por el lado del contenido, el deseo produce una literatura centrada

21 Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, cit., María-Milagros Rivera Garretas, "La rebelión de los cuerpos", *Anuario de Sexología* (Nov. 1998), en prensa.

22 La narración en primera persona es la perspectiva que unifica los estudios de Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., e Isolina Ballesteros, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York etc., Peter Lang, 1994. Ambos libros con abundante bibliografía.

23 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Además este yo femenino, como el de santa Teresa, suele ir acompañado de la humildad de saberse, sólo, un yo: *Y así lo ofrezco (...) a través de la palabra, con temblor. Cuando dejaré de escribir, me pregunto, cuándo, Señor, dejaré de temblar* María Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pág. 9.

en la experiencia amorosa, así como una expresión espacial simbólicamente horizontal, que muestra también la corporalidad de cosas y lugares²⁴.

Ser mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado, porque es un referente poco presente en nuestro universo patriarcal, es un largo camino que lleva toda la vida recorrer, y que la mujer se siente impelida a contar; de aquí la abundancia de autobiografías que muestren este recorrido personal que cada mujer siente como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como formas ejemplares de estar en el mundo, que son, casi siempre, masculinas. La enunciación personal y, sobre todo, la autobiografía es la expresión privilegiada de esta búsqueda de identidad, de esta conversión a la feminidad²⁵.

Otro aspecto significativo suele ser la organización de las narraciones, la estructura literaria, que, al ser analizada, aparece como un elemento más de colisión con el modelo habitual, lo que ha llevado a la crítica en muchas ocasiones a desviar las obras femeninas a los márgenes del estrecho canon de la literatura masculina-española-blancaburguesa²⁶. La mujer escritora suele preferir una estructura que le per-

24 Paola di Cori: *la característica principal de los productos culturales de las mujeres es precisamente el no ser nunca mera producción intelectual -de escritos, imágenes, sonidos- sino también siempre presencia física, sexual y material de personas, de cuerpos, de gestos, de espacios (...) corporalizar las cosas y los lugares, de interactuar con la realidad material de forma dinámica señalándola físicamente*. Citada por María Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino*, ob. cit., pp. 184-185. Alicia Redondo Goicoechea, Ana María Matute, *Historias de la Artáfila*, ob. cit., pp. XXI-XXIII y sus notas.

25 Carmen Martín Gaité, prólogo a sus *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pp. 8 y 9. Lydia Masanet en *La autobiografía femenina española contemporánea* cit., hace un estudio en profundidad de las diferencias entre las autobiografías femeninas y masculinas y llega a decir: *Los elementos que configuran el yo discursivo femenino, a la vez que lo diferencian del canon masculino, lo relegan a una posición de marginalidad. Es necesario que se cambien los parámetros de enjuiciamiento estandarizado para que entren en ellos modelos que discrepan de la tradición*. pp. 39-41.

26 Lydia Masanet: *Hace treinta años Richard Lillard describió diez técnicas que no deben usarse en la escritura autobiográfica: (...) retrospectivas, escenas y diálogos reconstruidos, notas desordenadas de diarios íntimos, fragmentos situados en padres y antecesores, viajes detallados, selecciones espontáneas de memorias de juventud, omisiones de nombres, ritmo acelerado y ocultamiento de información. Curiosamente lo que no se admite como correcto en la autobiografía (...) masculina se erige como base estructural en la femenina*. ob. cit. pág. 35. Ver nota anterior.

mitan una mayor libertad: *que no sea lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva, lo que remitiría a la fragmentación de sus vidas*²⁷. Una forma que no esté férreamente definida, sino que va haciéndose a la vez que se va produciendo el acto comunicativo, de forma que tenga cabida en ella lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente, lo cual evidencia una clara preferencia por lo parcial frente a la totalidad; algo que en parte también ha hecho suya la escritura de la posmodernidad. Una estructura unida al proceso discursivo, que le permita enlazar las partes a la manera de un relato sarta, que se ha metaforizado como rosario o collar de perlas y también como espiral²⁸ sin seguir una sola línea narrativa sino varias, con una gran libertad temporal y espacial y con finales abiertos²⁹. Esta organización anti barroca se relaciona más con formas medievales y manieristas, que es, en parte, la forma en la que están contados el *Amadís* y *El Quijote*³⁰.

La organización narrativa más abierta permite los saltos temporales, que en su ir y venir suelen funcionar como elementos organizadores del relato. El tiempo cronológico es menos importan-

27 *Ibidem*, pág. 38.

28 Biruté Ciplijauskaitė citando a Jespersen define la organización narrativa femenina como collar de perlas y la masculina como cajas chinas, ob. cit., p. 213, véase también completo el capítulo VI "Procedimientos narrativos" pp. 204-228. Dice Ana María Matute: (Mis libros) *vienen a ser como una espiral. Nunca se sabe si van subiendo o bajando. Un libro empieza pero nunca se acaba*. En Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997, pág. 171.

29 Un ejemplo de finales abiertos y siempre sorprendentes son las obras de Ana María Matute, como ella misma señala: *Siempre queda una puerta abierta para que el lector juzgue y pueda hacer sus conjeturas sobre lo que en realidad pasa o ha pasado, o lo que podría pasar. Como hice en La torre vigía donde ponía puntos suspensivos. Ibidem* pág. 144. La característica masculina de finales cerrados en los que *todo queda atado y bien atado* se observa también en películas dirigidas por hombres aunque con tema, protagonista y valores femeninos como las de Agustín Díaz Yanes, *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, de Pedro Almodóvar *Todo sobre mi madre* y de Benito Zambrano *Solas*, en las que sus finales herméticamente cerrados chocan con el resto de la historia contada, y son, en mi opinión, una marca evidente de su visión masculina.

30 *La crítica del siglo XIX no ha podido superar el desorden de la superficie de la novela, (El Quijote) y no ha tenido más remedio que ver un conjunto de aventuras y episodios inconexos. Nosotros podemos y debemos ver la coherencia de la obra...* Joaquín Casaldueño, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Insula, 1975, pág. 68. *El juicio de valor sobre la obra (Amadís de Gaula) se centra muchas veces en la consideración de su estructura. Los lectores y críticos del siglo XX, acostumbrados a estructuras novelescas muy trabadas, no sabemos, a veces, valorar la de algunas obras medievales -y el Amadís en su sistema de composición lo es-, que se organizan de una manera que hoy definiríamos como estructura abierta. Este modelo narrativo considera los capítulos como unidades autónomas que se enlazan (...) lo que permite añadidos y supresiones, reelaboraciones en suma ... Han sido precisamente los escritores los que han llamado la atención sobre la modernidad de este tipo de estructura calificada por M. Vargas Llosa como modelo de novela total, Alicia Redondo Goicoechea, "Adiciones a la introducción de Angel Rosenblat" en *Amadís de Gaula*, Madrid, Castalia, Odris Nuevos, 1987, pp. 1-10, pág.5. Un pionero en el análisis de la estructura abierta de las obras medievales fue Ferdinand Lot a través de su concepto del *entrelacement*.*

te que el tiempo interior, subjetivo e, incluso, que el tiempo simbólico³¹. El presente se suele explicar o justificar continuamente con el pasado, muchas veces enraizado en la infancia y las relaciones familiares, que, como he dicho, son la clave para comprender el difícil y controvertido yo de la mujer adulta. Otros momentos clave en el proceso de constitución del ser femenino, al que suelen referirse continuamente estos relatos, es la primera experiencia amorosa que, cuando es frustrante, suele dejar marcas indelebles en la personalidad femenina. Finalmente aparecen con cierta frecuencia las reflexiones y las epifanías que conducen a su concienciación como mujer³².

También los espacios están marcados por la feminidad prefiriéndose los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso, y, sobre todo, horizontalidad³³. Algo que se ha definido como nostalgia de la madre y del mar que la simboliza,³⁴ y que se ha relacionado con el sexo interior, la matriz, como lugar donde nace la vida y, con ella, la escritura³⁵. Cuando se hace presente lo divino, el movimiento espacial que lo simboliza es también la interioridad horizontal, y la oposición vuelve a ser dentro-fuera que es siempre la más importante, mientras que el universo simbólico masculino apoya fundamentalmente su carga simbólica divina y humana en la verticalidad y la oposición central es arriba-abajo.

En estos espacios no suele haber descripciones globales sino de-

31 Ana María Matute asegura que sólo el tiempo interior es el verdadero: *El ritmo interior, ese tiempo que no tiene nada que ver con lo que se entiende por tiempo, no se refiere a ese tiempo falso inventado por el hombre y medido con relojes: es el tiempo de la vida (...)* Ese tiempo que puede hacer más valiosos y duraderos cinco minutos que mil años. Marie-Lise Gazarían-Gautier, ob. cit., pág. 153.

32 Lydia Masanet, ob. cit., pp. 7-41.

33 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 181-265 y cuadro de pp. 414-415 y Alicia Redondo Goicoechea, "Mujer y espacio narrativo" en Cristóbal Cuevas (ed.) *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, XIII, Universidad de Málaga, 2000, pp. 223-233.

34 Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, ob. cit., pág. 37.

35 Annie Leclerc, *Epousailles*, citada por B. Ciplijauskaitė, ob. cit., nota 15, pág. 226.

talles significativos vistos desde dentro, con objeto de construir una realidad no de describirla minuciosamente.

Por lo que respecta a las técnicas de escritura y al uso de la lengua de estas escritoras, van, poco a poco, perfilándose unas características que, en parte, están definidas en una gramática propia, a medio camino entre el lenguaje masculinista y el *lenguaje de la loca* de Gilbert y Gubar³⁶. Estos usos específicos de la lengua, presencias y ausencias, son la expresión de una forma de ver el mundo, que genera no sólo el lenguaje que lo nombra *indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro, exagerado* sino el orden simbólico que lo rige. Algo que se relaciona íntimamente con el lenguaje oral al que no asustan las frases incompletas, los anacolutos que tanto se le reprochan a Teresa de Jesús, y se acerca al *estilo en zapatillas* que también se le recriminó a Pío Baroja³⁷.

Toda una forma literaria que de nuevo se le ha criticado dura e injustamente a Ana María Matute³⁸ y que, en definitiva, consiste en dar importancia al silencio y a lo imprevisible, a lo que no se ve, lo cual conlleva la necesidad de romper la sintaxis y el orden lógico, y escribir con importantes silencios, blancos y elipsis. Esta escritura prefiere utilizar un estilo paratáctico que le permite la espontaneidad necesaria con la que mostrar que no es sólo logocéntrica, que no brota únicamente del pensamiento sino también de la pasión y el deseo y sus frutos se relacionan sobre todo con la sexualidad y la sensualidad, con el canto y el

36 Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván*, M., Cátedra, Feminismos, 1998 (1979). Angel López García y Ricardo Morant, *Gramática femenina*, ob. cit., pp. 9-14. Es curiosa la resistencia del mundo literario a diferenciar autores, obras y lectores masculinos y femeninos cuando la medicina y la psicología tienden cada vez más a señalar estas diferencias (Corinne Squire, *Significant differences. Feminism in Psychology*) en las que abunda la psicolingüística. Incluso se habla de importantes diferencias sobre todo, en el universo de la comunicación y el uso de la palabra: Robin Lakoff, *Language and Women's Place*, Harper Colophon Books, 1975 (traducido por M. Milagros Rivera Garretas en Barcelona, Hacer, 1981) y Lillian Glass, *El dice, ella dice, cómo mejorar la comunicación entre el hombre y la mujer*, Barcelona, Paidós, 1995, en el que establece 105 diferencias motivadas por el sexo del hablante en la comunicación. Biruté Ciplijauskaitė, "El lugar del yo en la evocación: prisma masculino/femenino", *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 33, 3 (Setembro, 1998), pp. 79-96; Laura Freixas, ob. cit., pp. 137-150.

37 Sobre el estilo de Teresa de Jesús véase la bibliografía citada y sobre la lengua de Pío Baroja: Biruté Ciplijauskaitė, *Baroja, un estilo*, Madrid, Insula, 1972.

38 Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea*, II, Madrid, Gredos, 1962, pág. 291, recogido por Gonzalo Sobejano, *Novela española actual*, Madrid, Prensa Española, 1970, pág. 379. Véase la nota siguiente.

baile y sus sistemas rítmicos de repeticiones más circulares y horizontales que verticales y lineales, con los adjetivos, la emoción y las *lágrimas góticas*³⁹.

En definitiva, la narrativa femenina española en español ofrece unos temas y unas formas literarias específicas pero que pocas veces son exclusivas, pues sólo la perspectiva y ciertos motivos temáticos son cualitativamente diferentes a los masculinos, mientras que el resto de las diferencias hay que medirlas en frecuencias de uso, lo cual exige valorar, en cada caso, su mayor o menor presencia o ausencia en los textos, a la vez que analizar éstos de forma completa y no buscar marcas sólo en fragmentos o en frases. Para que este análisis, a su vez, sea completo debe incluir, además de lo que dice el texto y su forma de decirlo, su interpretación ideológica, política y psicológica (qué formas de vida proyecta y qué epistemología) y sus relaciones, por tanto, con la sociedad, y con otros textos de la historia literaria⁴⁰. Además la crítica que analiza estas diferencias debe estar siempre en estudio y en proceso de cambio, para adaptarse al devenir de la literatura que escriben las mujeres y no quedarse desfasada.

Un intento pionero de resumir algunas diferentes formas de hacer literatura que han tenido las mujeres occidentales es el famoso trabajo de Elaine Showalter, en el que, centrándose en las escritoras inglesas del siglo XIX, encuentra tres formas sucesivas de escritura narrativa que han sido traducidas como: femenina, feminista y de mujer⁴¹. Partiendo de ese trabajo, pienso que, cien años después, sigue siendo parcialmente válida esta diferenciación, no tanto para in-

39 Analizo la escritura matutiana y defiendo su estilo en la introducción a Ana María Matute, *Historias de la Artámila*, ob. cit., pp. IX-LVII; en Ana María Matute, *Compás de Letras* 4 (Junio 1994), pp. 57-75; y en Ana María Matute, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

40 Toril Moi, ob. cit., pp. 163-164 e Iris Zavala, "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico" en *Breve historia feminista de la literatura española*, ob. cit., vol. I, pp. 38.

41 Elaine Showalter las llama: "feminine, feminist, female" en "Toward a Feminist Poetics" en *Women, Literature, Theory*, Pantheon Books, Nueva York, 1985, pp. 125-143 traducidas por Biruté Ciplijauskaitė como *femenina, feminista y de mujer* en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. *Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág. 15 y pág. 31, nota 11.

dicar las características femeninas de las obras, sino el menor o mayor grado de conciencia de ser mujer que expresan en las mismas, y, en esa línea, propongo añadir la categoría de *disfrazada* y el matiz de polifónica. Estas categorías intentan ser un instrumento de análisis, y, en ningún caso, una justificación de exclusiones o valoraciones, sino un medio útil para reflexionar sobre las formas específicas de las narradoras. Unas formas que tienen que ver no sólo con diferencias en temas y recursos técnicos, sino que dependen, sobre todo, de la intención de la autora que marca la orientación de la obra; una intención que nace, en gran medida, de su nivel de concienciación como mujer y de la epistemología de la que parte, la cual determina su forma de verse y de ver el mundo.

Partiendo de menor a mayor conciencia de femineidad hay que iniciar el recorrido con la categoría que he definido como literatura *disfrazada* de masculinidad, que es aquella en la que existe una clara intención de ocultación de lo femenino. Se escribe imitando la literatura masculina y soslayando cuidadosamente cualquier especificidad personal que dé pistas sobre una posible autora mujer, ya que lo que se quiere, expresamente, es pasar desapercibida como tal. Se borran las huellas de la femineidad tanto en temas como en formas literarias porque lo que se pretende es que *no se note* que se es mujer⁴². Esta ocultación consiste en borrar los rasgos de femineidad que han aparecido en lo escrito, o, más frecuentemente, censurar aquello que está en el pensamiento anterior a lo escrito, una autocensura previa que suele ser aún más efectiva. Esta situación se puede rastrear en Europa occidental y la América anglosajona y, lógicamente, mucho más en aquellos países en los que la represión contra las mujeres es mayor. Sin salir de

42 No olvidemos que asumirse mujer y escribir libremente como tal tiene mucho de opción personal y no es fácil llevarlo a la práctica. Muchas autoras han aprendido a escribir masculinamente y alguna se esconde detrás de narradores y personajes hombres, quizá porque hoy lo verdaderamente difícil sea encontrar una forma de escribir mujer que sea aceptada socialmente como buena. Marina Mayoral decía hace dos años en un congreso de mujeres novelistas: *Dejaos llevar por vosotras mismas, escribid desde vuestro yo, con autenticidad, no censuréis vuestra escritura por temor, Primer Congreso Internacional de Narrativa Española en lengua castellana. Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Toledo, 5-7 Mayo de 1998.

Europa, Isabella Bossi decía hace unos años que, en Italia, la literatura de las mujeres estaba diluyendo su especificidad, no sólo porque nos parezcamos cada vez más a los hombres en tipo de vida, trabajo etc., lo cual es también verdad, sino porque las autoras ocultan conscientemente las huellas de su feminidad, con objeto de entrar en un canon literario que no sólo sigue siendo masculino-blanco-burgués sino que se defiende contra lo femenino⁴³.

Pero pienso que hagan lo que hagan las escritoras por disimular su sexo, no entrarán en las historias de la literatura hasta que las y los historiadores no cambien lo suficiente como para abrir el *canon* actual y aceptarlas; lo cual supondría aceptar una literatura femenina, en parte diferente a la masculina, lo mismo que antes muchos aceptaron una literatura practicada por otras clases sociales que no eran la burguesa, y se reconocieron géneros, considerados anteriormente bajos y vulgares, como los romances o la propia novela. La lucha de clases ha dejado su pequeña huella en las historias literarias, la diferencia de sexos todavía no⁴⁴.

Lo cierto es que hoy en España hasta las propias escritoras, con pocas excepciones, se resisten a defender una literatura femenina y llevan de forma difícil y contradictoria su especificidad, a pesar de que sus libros se vendan bien⁴⁵. Unas, porque su perspectiva teórica es el feminismo de la igualdad que minimiza las diferencias y trata de destacar las semejanzas entre los sexos; otras, porque piensan que de lo contrario

43 En el Homenaje a Elsa Morante (X Aniversario), organizado por Elisa Martínez Garrido, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 24 de Noviembre de 1995; y Laura Freixas, ob. cit., pp. 33-41.

44 Elizabeth J. Ordóñez, "Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española" en Iris M. Zavala, (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, ob. cit., vol. 5, pág. 211. Se puede comprobar la enorme producción de las novelistas, que apenas se tiene en cuenta en las historias de la literatura, en Alicia Redondo Goicoechea, "Pour un catalogue des romancières espagnoles en castillan: 1970-2000" en Annie Bussière-Perrin Coor., *Le roman espagnol actuel. Tendances & Perspectives, 1975-2000*, vol. I, Montpellier, CERS Université Paul-Valéry, 1998, pp. 319-353.

45 Casi ninguna de las novelistas actuales consultadas defienden la existencia de una literatura femenina con características propias. Véase mi introducción a *Historias de la Artámila*, de Ana María Matute, Barcelona, Destino, 1997, pág. XXII, nota 32. Por otro lado, Laura Freixas demuestra, con datos de las propias editoriales, que la tan temida hegemonía literaria femenina es una entelequia ya que la producción de las escritoras se sitúa en torno al 20% del total nacional, ob. cit., pp. 33-41.

venderán menos ya que entrarán en el *guetto* de lo marginal por lo que sus nombres no aparecerán en los suplementos literarios de los periódicos, ni, después, en las historias de la literatura (que ya se han encargado de borrar a muchas de sus predecesoras); y, algunas de ellas, porque aún no han aprendido a reconocerse ni a expresarse como mujeres.

En la teoría feminista ya está analizado y formulado el hecho de que las mujeres *no pasamos a lo escrito*, es decir, que existimos en la realidad pero que no formamos parte de la historia. Esta sistemática desaparición de la mujer de la memoria escrita es hoy una ley hermenéutica bautizada por Luisa Muraro como la *ley Lina Vannucci* que la lectora o lector curiosos pueden investigar⁴⁶. Por supuesto que en esta “querella”, la negación de la existencia de una literatura de mujeres no se expresa, al menos en España, en estos términos sino que se argumenta negando importancia, unas y otros, a la diferencia entre los sexos como marca significativa en la creación artística, sobre lo que volveré más adelante.

Hablar de literatura *femenina*, una categoría ya de Showalter, es aún más complejo. Este adjetivo está muy marcado por su acepción decimonónica en la que hacía referencia a la mujer definiéndola, únicamente, por su rol familiar de esposa, madre, hija etc. Por eso, las escritoras feministas, que oponen feminismo a femenino, no quieren usarlo y prefieren sustituirlo por otras palabras. Sin embargo, es un adjetivo tan central para referirse a nuestro sexo que es difícil de sustituir, y, por ello, me parece que deberíamos decidimos a limpiarlo, cosa que podría fomentar la Real Academia Española, haciendo honor a su lema —“limpia, fija y da esplendor”—, limpiando eso de *débil y endeble* como una de las acepciones de femenino que admite en su diccionario, así como otras muchas relacionadas con la mujer, y, a la vez, ir subsanando flagrantes silencios, como el hecho de la existencia de usos masculinos y

46 “Margarita Porete, lectora de la Biblia sobre el tema de la salvación”, *Duoda*, 9 (1995), pp. 69-80, p. 69 y en Milagros Rivera Garretas, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, horas y HORAS, 1996, p. 59.

femeninos de la lengua o la eliminación del uso del género masculino como el género de lo universal⁴⁷.

No obstante, mientras no nos acostumbremos a utilizar femenino en un sentido amplio como sinónimo de obra de mujer, lo que hoy significa para la mayor parte de las estudiosas, incluida Showalter, es, únicamente, lo considerado *femenino* dentro de una cultura masculina patriarcal, es decir, exagerando un poco, la novela romántica y rosa que acaba en boda con un príncipe azul y es la heredera de los cuentos infantiles para niñas como *La Cenicienta*.

Sin embargo, en este trabajo utilizo, por convicción y necesidad, las dos acepciones del adjetivo femenino y por ello me veo obligada a distinguirlas gráficamente. En primer lugar, como obra de mujer, en cuyo caso no cambia el tipo de letra, y, en segundo lugar, como obra de mujer dentro de la epistemología patriarcal, en cuyo caso *femenino* va escrito en letra cursiva.

Siguiendo con la clasificación de Elaine Showalter, el siguiente estadio, después del de literatura *femenina*, es el de literatura *feminista*, que define como la que *se declara en rebeldía y polemiza* (aunque en la literatura anglosajona ya se ha entrado en una fase posfeminista a partir de la década de los ochenta), y, por último, la categoría de literatura *de mujer* que es aquella que se concentra en el auto descubrimiento⁴⁸.

47 Patrizia Violi, *El infinito singular*, M., Cátedra, 1991; NOMBRA, *Lo femenino y lo masculino en el Diccionario de la lengua de la Real Academia Española*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1998, y Angel López García y Ricardo Morant, *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra, 1995. En todo caso, para que el análisis de los usos lingüísticos diferenciados por sexo dé buenos resultados, debe hacerse siempre de textos completos y contextualizados y no de fragmentos aislados.

48 Con respecto a la narrativa anglosajona posfeminista puede consultarse Pilar Hidalgo *Tiempo de mujeres*, Madrid, horas y HORAS, 1995, pp. 191-251. Por lo que respecta a la literatura *de mujer*, todavía resuenan las palabras de Simone de Beauvoir en las que justificaba esta escritura del auto descubrimiento al asegurar que en el patriarcado se nace hombre pero "no se nace mujer se llega a serlo" ya que te hace mujer la educación y la sociedad: *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2 vols., 1998 (1949), vol. II, p. 13 y en la introducción de T. López Pardina pp. 26-28, en la que esta autora añade que hay un paso más en esta visión de Beauvoir del hacerse mujer como algo sólo pasivo y social, paso que da Judith Butler asegurando que para tener conciencia epistemológica de ser mujer hay también que QUERER serlo de forma individual y activa, ya que esta consciencia es algo que se consigue con esfuerzo y, muchas veces, a través de la escritura.

A las categorías de *feminista* y *de mujer* se le puede añadir el matiz de polifónicas⁴⁹ cuando se muestran capaces de asumir varios puntos de vista, y alguna de las diversas perspectivas de las otras diferencias sociales importantes, como son las de clase, raza, religiones, lenguas y culturas diferentes a la dominante⁵⁰.

De todas maneras, esta exigencia de polifonía es tanto para las mujeres como para los hombres, y no sólo para las escritoras (todas y todos envejecemos y nos morimos, por ejemplo), sino para todas las y los que quieran entender, de verdad, que todo está mezclado, tanto en la realidad exterior como dentro de nosotras mismas y que las esencias puras, incluidas las sexuales, son sólo una quimera del pensamiento masculino, sin olvidar, a la vez, que somos individuales y que es partiendo de esta individualidad desde donde se puede llegar a interesar a muchos⁵¹.

Lo cierto es que, hoy por hoy, creo que siguen en vigencia estos

49 Toril Moi recoge y rebate las críticas a Virginia Woolf en *Teoría literaria feminista*, ob. cit., pp. 15-32. No hay que confundir la escritura *disfrazada* de masculinidad (sin yo femenino), con el matiz polifónico (yo y los otros sexos, razas, clases etc.). La diferencia entre ellas es la autenticidad, cualidad que tanto defienden escritoras como Virginia Woolf y Ana María Matute. La literatura *disfrazada* de masculinidad copia lo que más se vende o está de moda, lo polifónico, en cambio, ha realizado su personal viaje de maduración y ha encontrado su espacio propio. La primera esconde lo femenino, mientras que la última es la que, sin esconder la propia realidad, une al yo autobiográfico plurales tus porque ha completado su proceso de concienciación y se ha instalado con libertad en un terreno propio.

50 Concepto que se acerca a lo que Virginia Woolf llamaba literatura *andrógina* que para ella era sinónimo de genial; a esta altura de perfección sólo accedía, en su opinión, el cinco por ciento de la literatura tanto de mujeres como de hombres, de cada lengua, en cada siglo: *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997 (1929), pp. 162-172. Hacer literatura polifónica supondría la mayoría de edad de una literatura que estaría mayoritariamente en proceso de formación. Significaría que, las autoras, hubieran podido terminar su viaje interior, su autoanálisis, y haber completado su proceso de concienciación: como mujer, como ser político social y como escritora; y, una vez hecho, poder reavivar el viaje exterior que las llevara, asumido el propio yo, a plantearse la vida desde una visión integradora, de los diferentes "tus", de lo mezclado, de lo temporal transformador, del número tres y de la dialéctica *y* en vez de la disgregadora y trágica *o* de la clásica dicotomía epistemológica masculina; para con ello asumir una epistemología verdaderamente plural que lleve a una literatura y a un feminismo polifónico. Sin embargo el pensamiento occidental ha seguido como dice Christa Wolf: *la vía de la segregación, de la renuncia a la multiplicidad de los fenómenos, en favor del dualismo y el monismo y de imágenes del mundo y sistemas cerrados, la renuncia a la subjetividad en favor de una objetividad estanca*, citada por Teresa Garbí, ob. cit., p. 81.

51 Teresa Garbí, ob. cit., defiende la literatura andrógina y dice: *La libertad no tiene límites. El cuerpo no debe ser su límite. La mujer escribe desde todo su ser. Soporta la soledad, el amor, la infelicidad, la muerte y, desde ella, habla a todos los seres, casi sin voz, casi sin cuerpo, casi desde la muerte*, p. 79. Algunos escritores masculinos también escriben desde un yo cerrado y, en algún caso, llegan a abrirse a la otredad, pero en otros casos no. Por ejemplo, el proceso de la escritura de Antonio Machado sí me parece un viaje completo desde el yo hasta el tu-ellos/ellas, pero en cambio el de Unamuno y Baroja pienso que es un viaje incompleto que no llega nunca a trascender el propio yo, aunque no por ello se les tacha de parciales, sesgados, o malos escritores. Ver la nota siguiente.

estadios de concienciación que producen diferentes formas de literatura femenina: la *disfrazada* de masculinidad; la entendida como *femenina*, que es probablemente la que cuenta con mayor número de lectoras; la *feminista* (y posfeminista) y la literatura *de mujer* (aquella que se concentra en el auto descubrimiento),⁵² a la vez que, entre ellas, van abriéndose camino formas polifónicas de escritura. Parece que a principios del siglo XXI no da casi tiempo, simbólicamente, a hacer obra posterior al auto descubrimiento. Pero, a lo mejor dentro de unos años, cuando sea más fácil reconocerse mujer, sí que puedan hacerlo aquellas escritoras que tengan conciencia política de género y quieran y sepan defenderse de las excesivas exigencias de la moda y el mercado.

¿Será cuestión de edades? Sería interesante poder relacionar simbólicamente estas categorías con las sucesivas etapas de la vida de las mujeres y hablar de una literatura adolescente, que correspondería a las categorías que se han definido como *disfrazada* y *femenina* en las que, o bien se oculta lo femenino, o bien se asume la feminidad propia del mundo patriarcal; una segunda etapa de juventud en la que se ha tomado ya conciencia de la diferencia y de la opresión, la que se ha calificado de *feminista* y una tercera de madurez, la llamada *de mujer* que indaga desde la propia realidad personal. Estas dos últimas pueden ser, a su vez, polifónicas, con plena madurez personal y política y podrían corresponder con lo que Germaine Greer llama la mujer completa⁵³. Y todas ellas en

52 No hay casi autora que no haya publicado, al menos un cuento, sobre la toma de conciencia por medio de la escritura, que es considerada el mejor medio de desalienación, Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., pp. 56 y 68-73. Este proceso de reconocimiento no se debe considerar únicamente en un plano individual, pues suele ir seguido de una recolocación de la persona en el mundo, que conlleva, en la mayoría de las ocasiones, una concienciación político social y moral. Christa Wolf habla de la *subjetividad objetiva como el ideal de la nueva novela femenina* y Doris Lessing señala que la voz subjetiva no puede ser sólo de la autora, siempre debe expresar a la persona situada en el contexto social; *nada es personal* dice Lessing, que podría reformularse como "nada es sólo personal". *El cuaderno dorado*, Barcelona, Noguer, 1977 (1962), p. 13 y Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., pp. 66-68 y p. 83, nota 45. De todas formas no olvidemos que esta literatura *de mujer* y su proceso de concienciación puede ser claramente polifónica. Esto es posible cuando desde el yo se es capaz de mostrar una realidad compleja; por ejemplo, citando tres novelas casi del mismo año, *Primera memoria* de Ana María Matute en 1960, *The golden notebook* de Doris Lessing en 1962, y *La plaza del diamant* de Mercé Rodoreda también en 1962. Estas tres obras escritas desde el yo sí que trascienden la estricta autobiografía y nos muestran un universo contextual que las sitúa de lleno en una literatura polifónica y que en ningún caso quiere decir a la usanza masculina. A esta incompleta lista de novelas se puede añadir la que aporta Laura Freixas: Santa Teresa, Madame de Sévigné, Emily Dickinson, Colette, Jean Rhys y Clarice Lispector; ob. cit., p. 224.

53 Germaine Greer, *La mujer completa*, Barcelona, Kairós, 2000 (1996), p. 357. También Doris Lessing señalaba varias etapas como recoge Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., nota 36, p. 83.

proceso de cambio vertiginoso como lo está la literatura de las mujeres de las distintas culturas, razas, clases sociales etc.

Por lo que respecta a la literatura *de mujer*, quizá la categoría más frecuente hoy, poco es lo que se puede precisar observándola sólo desde el feminismo de la igualdad, mientras que bajo el prisma del feminismo de la diferencia sí parece que se ha aportado más luz a este problema⁵⁴. Esta literatura *de mujer*, desde el propio yo lo que muestra es el omnipresente y típico proceso de conocimiento-epifanía que lleva a cada mujer a la conciencia de ser mujer, a la conciencia de su diferencia. Un proceso que tienen que realizar no sólo las mujeres sino todas las personas que padecen alguna de las diferentes marginaciones sociales y personales.

En definitiva, lo que estoy defendiendo es que hay varias formas de femineidad: la involuntaria, que se recibe con el nacimiento (sexo) y la educación (género), es decir, la que se tiene biológicamente y se adquiere socialmente, y una tercera voluntaria (la que se quiere tener),⁵⁵ que se consigue con un proceso de reflexión y empatía que lleva a una “conversión” a lo femenino y a sus valores, los del orden simbólico de la madre, lo que significa un empoderamiento personal pero también, todavía, optar por la marginalidad en muchos espacios laborales y sociales.

Una conversión a unos valores a la que tienen acceso, de diferente forma, todas las criaturas humanas de cualquiera de los dos sexos y de los tres géneros y que no exige como condición previa “matar al padre” porque lo que se pretende es completarlo⁵⁶.

54 Grupo Diótima, *Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1984 y *Mettere al mondo il mondo*, Milano, La Tartaruga, 1990.

55 Señalada por Kristeva desde perspectivas psicoanalíticas: Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 170-174.

56 Juan Fernández, coord., *Género y sociedad*, Madrid, Pirámide, 1998, p. 13. En un plano general, María Zambrano ya había señalado que todo proceso de conocimiento serio que suponga una toma de conciencia, y no sólo el femenino, conlleva siempre una transformación del que conoce, una auténtica conversión, un volver a nacer: *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991, p. 75. Por otro lado, el nacimiento como proceso sucesivo y no puntual y traumático está formulado repetidas veces por esta autora: *Vivir humanamente es ir naciendo, seguir naciendo*, *España sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, p.161.

Para el feminismo de la diferencia esta necesidad de auto descubrimiento es la consecuencia de un orden social patriarcal que ha eliminado culturalmente a la mujer y ha generado con ello un claro vacío simbólico⁵⁷. La mujer no existe aún en el patrón simbólico y epistemológico de la sociedad, su papel tradicional familiar le obliga a instalarse en los márgenes, a cerrar su sexo y ocultar su cuerpo con toda clase de velos, y, sobre todo, a no hablar, a cerrar la boca, aunque poco a poco va abriéndose camino su palabra⁵⁸. Por eso es inevitable un largo proceso individual de descubrimiento, de autoconocimiento y de concienciación política que le facilite su reconocimiento como mujer en un universo masculino-blancoburgués de competitividad, dinero, sexo, poder y guerra.

Sólo este proceso le permite encontrar su lugar en el mundo, a través de la instauración de una genealogía materna que origine su propio y nuevo orden simbólico; aquel que recoge los valores del nacimiento, de la vida, del amor, la convivencia, la autoridad moral y el principio divino⁵⁹. Mientras este orden no sea instaurado socialmente cada mujer de la raza y clase social que sea, tendrá que reconocerse individualmente haciendo sola este largo recorrido, que vuelva a enlazar su vida y su razón de ser con la de su madre y hermanas no para generar una nueva dependencia, sino para instaurar una genealogía autónoma y completa y, con ella, su reconocimiento como mujer con unos valores propios⁶⁰.

57 María-Milagros Rivera Garretas, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1994, y *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, ob. cit. pp. 17-20. La clave del orden patriarcal es el sistema de parentesco que se basa, únicamente, en el contrato sexual: Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949 y Carole Pateman, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.

58 Librería de mujeres de Milán, *El final del patriarcado*, Barcelona, Librería Pròleg, 1996.

59 María Milagros Rivera Garretas sostiene la existencia de un principio divino femenino y creador, más exactamente: de dos principios creadores femenino y masculino de *envergadura cósmica* en "Teresa de Cartagena. La infinitud del cuerpo" Seminario *Mujeres en la historia*, Santander, UIMP, 23 de Agosto de 1999 y, menos expresamente, en *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, ob. cit., pp. 205-215. Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1994, esta lúcida filósofa desarrolla, a lo largo de toda su obra, el amor a la madre como el sentido del ser femenino y la instauración de un nuevo orden simbólico unido a ella, a dios y los valores morales. Desde otra óptica, también en el catolicismo hay ya voces de mujeres teólogas que defienden la identificación del Espíritu Santo con la madre y este dios creador/a, a lo que se acerca Isabel Díaz-Acebo en *Dios también es madre*, Madrid, San Pablo, 1994, p. 191; la autora incluye la siguiente cita de Gandhi: *hacerse divino es entonarse con toda la creación*, p.190.

60 La madre es la relación clave en el proceso de concienciación femenina. Para el feminismo de la diferencia toda mujer

Este orden simbólico de la madre no sólo ocupa hoy escaso lugar social, sino que, su espacio propio, el de madre y maestra, está, en los países católicos, ocupado por la iglesia que usa esta acepción para auto denominarse⁶¹. Pero, el camino de concienciación femenino, que propone este feminismo y conduce a enlazar a cada mujer con su madre y con su diosa de amor, no se identifica con ninguna religión concreta, sino con aquellas que proponen una vida en comunicación y comunión con la naturaleza y las demás mujeres y hombres de todas las razas y clases sociales en un mundo de valores bien diferentes a los actuales, y al que pueden tener acceso todos los seres humanos que lo deseen.

Quizá sea este el momento de hablar de un feminismo polifónico, y, sobre todo, ecléctico en la práctica, es decir, liberador, que defienda la diferencia (que muy poco tiene que ver con la *mística de la feminidad* que criticó Betty Friedan), pero dentro de una igualdad de derechos que reconozca la maternidad, de manera que podamos encontrar puentes de unión entre ambos⁶². De este modo se evitarían unos posibles enfrentamientos, que no sólo quitan la fuerza de la unión, sino que nos hace olvidarnos de la integradora y que debe ser la base de cualquier epistemología plural, y, por tanto, de la feminista. Esta polifonía nos obliga a buscar, no sólo lo que une a los distintos feminismos entre sí, sino también lo que une a éstos con todas las otras diferencias sociales e individuales marginadas.

debe aprender a amar a su madre, como paso importante para aceptarse, disculparse y quererse a sí misma de una nueva forma. Este proceso es, en realidad, la adquisición de la visión del sentido del ser femenino a través de la relación con la madre, y constituye una epistemología, un orden simbólico que nos hace visibles a nosotras mismas, ya que simbólicamente no nos vemos, en parte porque socialmente no nos ven, somos *lo otro*. Por eso son también muy importantes los elementos que nos reflejan como el agua, los espejos y el uso del doble. Biruté Cipliauskaitė, ob. cit., pp. 78-80. Este viaje de reconocimiento suele ser un viaje interior y psicológico ya que las mujeres se enraizan simbólicamente más en las personas que en los lugares, por eso es tan importante su relación con la madre y con el padre, ya que estos afectos son su espacio simbólico, su auténtico lugar en el mundo. En cambio, para muchos hombres, son tanto o más importantes los lugares donde están sus raíces que las personas, por eso el viaje masculino suele ser un viaje exterior. Todos estos viajes, tanto si son psicológicos como geográficos, es decir, tópicamente femeninos o masculinos (quizá lo correcto sería mostrarlos electivos), son, en definitiva, no sólo la búsqueda de una misma o de un lugar en el mundo, sino también la búsqueda del sentido de la vida que desde santa Teresa o Ulises, Jasón, la búsqueda del santo Grial o las fuentes del Nilo llevan a la mujer y al hombre al enfrentamiento con su problemático origen y al misterio del mundo y de dios.

61 María-Milagros Rivera Garretas, *El fraude de la igualdad. Los grandes desafíos del feminismo hoy*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 108.

62 En esta línea está el magnífico libro de Germaine Greer, *La mujer completa*, cit., que supone un repaso a los temas del feminismo 30 años después de su libro anterior *La mujer eunuco*.

Esto supone una revolución pacífica que puede llevar lejos los análisis de las mujeres, y esperemos que su acción, a la búsqueda de espacios epistemológicos propios que se inician con el reencuentro simbólico con *la casa de la madre y la casa divina* y que se gestan al margen de la eterna comparación con lo masculino. Es decir, una vez que estamos consiguiendo (al menos en occidente) la igualdad ante la ley, el acceso a la educación y al irrenunciable trabajo remunerado, —el llamado espacio público—, y que luchamos por *la habitación propia* dentro del espacio privado y doméstico (como preconizaba Virginia Woolf⁶³), se ha abierto una tercera vía que nos conduce a recuperar nuestro espacio interior. Nuestro cerebro racional y emocional y nuestra palabra de forma que se supere la esquizofrenia actual entre ser persona y ser mujer y podamos ver el mundo con nuestros propios ojos de mujeres, enraizadas en la madre y lo divino y en una raza, clase social y cultura determinada y actuar en consecuencia, feminizando a los hombres y cambiando la sociedad desde nuestros trabajos y actividades⁶⁴.

Una teoría feminista polifónica hace posible pensar la producción de las mujeres en sí misma y desde sus múltiples perspectivas, al margen de la dicotomía hombre-mujer (análisis que sería siempre posterior), lo cual facilita los análisis descriptivos frente a los comparativos, que es el método que sostiene mayoritariamente los estudios de género (*gender studies*) aunque estos también hayan dado y puedan dar, a su vez, muy buenos frutos⁶⁵.

63 *Una habitación propia*, ob. cit.; *Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas* p. 6. Con esto Virginia Woolf señalaba la necesidad de una independencia económica y personal para la mujer escritora, cosas que hoy, en teoría, no se cuestionan, pero que ni siquiera estaban planteadas cuando se publicó este libro en 1929. Véanse también las páginas 176-180 que muestran la imposibilidad de los pobres en Inglaterra (y las mujeres lo han sido especialmente) de escribir literatura.

64 Propuesta que hace Victoria Camps en su imprescindible obra *El siglo de las mujeres* (Madrid, Cátedra, 1998) en la que también defiende complementar la liberal ética social de la igualdad con la ética del cuidado propia del espacio privado y familiar casi exclusivamente femenino.

65 Además el método comparativo olvida muchas veces que una descripción cuidadosa debe de ser siempre previa a la comparación, para evitar destacar lo semejante y olvidar las diferencias, o viceversa, toda vez que en las perspectivas actuales cada enunciación produce un discurso diferente. De todas formas, se ha adelantado también mucho en los estudios de género de los años noventa, hasta el punto de plantear el feminismo como una epistemología (Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, N. York-London, Routledge 1993), incluso en las ciencias puras (Sandra Harding, *Ciencia y feminismo*, Madrid, Morata, 1996. Uno de los mejores resultados de los estudios de género es la constatación de diferencias injustas entre los sexos, lo cual ha llevado a defender una política feminista denominada "affirmative action" a favor de las mujeres que defiende la ética del cuidado como imprescindible complemento de la ética de la justicia.

A partir de esta epistemología centrada en la mujer, y relacionada con las otras diferencias citadas, los estudios pueden avanzar en un proceso de reflexión que permite generar categorías y espacios propios de la identidad femenina; entendiendo esta identidad no de forma esencialista, sólo como algo dado, ser mujer sexual y genéricamente, sino, sobre todo, de forma existencial, como una identidad también adquirida, es decir, una acción voluntaria de querer ser mujer y, además, sin purismos, sabiéndonos mezcla, como todo lo humano. Así las cosas, ser epistemológica y simbólicamente mujer, no es algo que esté dado solo socialmente, como ya se ha señalado, sino una meta personal que se consigue con esfuerzo ya que no existimos en la sociedad patriarcal, ni es la nuestra una identidad social dada como sí lo es la masculina⁶⁶. El caso es que tampoco lo tenemos mejor en el plano individual. La psicóloga Melanie Klein señalaba que no hay nada más importante en la formación de los hijos e hijas que el amor de la madre en los primeros años de la vida⁶⁷. Pues bien, hasta hace unas décadas, nadie se había planteado lo difícil que es para las niñas obtener la valo-

66 En el orden simbólico, el problema de la identidad femenina es el de una doble "orfandad" adulta: primero social, pero, además, puede ser también individual; mientras que en la identidad masculina esta orfandad no es nunca del orden simbólico social, sino únicamente de origen personal, en el caso de niños y adolescentes que no han tenido un padre presente ya sea real o simbólicamente. Pero no se deben mezclar los planos individuales y socio-simbólicos del problema que sólo se dan unidos en el caso femenino.

67 *Amor, culpa y reparación* (1937) en *Obras completas*, Buenos Aires, Paidós, I, pp. 310-346 y *Envidia y gratitud* (1957), III, 181-241. Véase también la "figura de apego" en John Bowlby, *Vínculos afectivos: formación desarrollo y pérdida*, Madrid, Morata, 1986 y Almudena Hernando (ed.), *La construcción de la subjetividad femenina*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, U.C.M., 2000, así como Germaine Greer, ob. cit., pp. 319-332. Hoy sabemos que el reconocimiento del propio yo y con él la creación de la autoestima se genera, en las hijas a través de la relación con la figura materna y, sobre todo, paterna (algo que está cambiando en las familias monoparentales, es decir, monomaternales, con una sola figura de apego). Cuando las mujeres de una familia tradicional carecen del amor y la valoración paterna se produce una autoestima negativa que marca profundamente la vida afectiva de las mujeres. Además esta puede ser doble ya que también la madre puede ser negada como modelo individual cuando la relación con la hija ha sido insatisfactoria, a la vez que ninguna madre tiene, como hemos visto, carácter genealógico social. En el plano psicológico, el amor paterno es hoy imprescindible a las mujeres para aprender a amarse a sí mismas y a recibir de los otros y su falta exige a las desamadas variadas fórmulas de compensación. Una de las más frecuentes, cuando se carece de amor por sí misma, es escaparse en variadas formas de dependencia, como la de enajenar la vida propia en el amor a otro o a otra, ya que se necesita constantemente la aprobación de los demás, es decir, perderse en el tu con olvido del propio yo, y entregarse a amores que llevan a una dependencia total. Se da en exceso porque no se ha aprendido a recibir. En otro orden de cosas pienso que el desamor del padre o, sobre todo, el de la madre influye mucho en la vocación de algunas escritoras, no olvidemos que la literatura es la invención de un mundo porque éste no nos gusta. Una de las causas más claras de este disgusto, que he encontrado en bastantes autoras, es, justamente, el desamor materno; consecuentemente esto les lleva a eliminar el personaje materno o a introducir en sus obras muchas madres terribles y castradoras. Es la tesis que sostengo en "Almudena Grandes" en Annie Bussièrre-Perrin (Coor.), *Le roman espagnol actuel Tendances & perspectives*, I, cit., pp. 301-318, y en Ana María Malute, Madrid, Ediciones del Orto, 2000. También Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., p. 75, 77, véanse allí las notas 51, 52 y 53 de la p. 84.

ración y el amor tanto materno como paterno, que es, justamente, el que, en las familias con padre y madre, genera su autoestima. También para las madres es difícil amar a las hijas. En primer lugar, una niña nacida en el orden patriarcal, que es fundamentalmente heterosexual, tiene que competir con el profundo rechazo inconsciente de lo sexualmente idéntico y la facilitada fusión con lo diferente, que une indisolublemente a la madre con el hijo, al que le proporciona, con esta generosa entrega, una autoestima en grados máximos mientras que para ello la niña necesita al padre que suele estar mucho más ausente y, a veces, hostil. En segundo lugar, esta preferencia de la madre hacia el hijo cuenta, además, con el apoyo del padre y de toda la sociedad ya que el hijo tiene el prestigio de ser el heredero y, siempre, el continuador del apellido paterno, que es el de toda la familia, etc. etc.

Es decir, el problema de no tener lugar en el mundo no es sólo debido a los patrones sociales simbólico-patriarcales externos al individuo, sino a que éstos están interiorizados en comportamientos individuales y generan importantes diferencias psicológicas con raíces en el inconsciente, en las que las mujeres, una vez más, corremos con la peor parte al depender para constituir nuestra autoestima y reconocimiento del amor y la valoración del padre más que del de la madre.

No obstante, los análisis y la lucha por resolver ambas carencias no son sólo individuales sino que trascienden al terreno cultural y político. Sin embargo, da la sensación, al menos en el caso de España, que en los últimos diez años hemos frenado el proceso de construcción simbólico y social de la autonomía de la mujer-blanca-burguesa, que parecía imparable en la década del ochenta. Toda la atención está ahora centrada en las otras autonomías, aquellas que dan salida a los distintos nacionalismos, en detrimento de otros planteamientos. Lo cierto es que, ya en el siglo XXI, muchas mujeres españolas, y no digamos los hombres, están de vuelta del feminismo sin haber ido. Este estancamiento ideológico se detecta claramente en la literatura. Ahora, como

ya he señalado, casi ninguna escritora quiere reconocer que hace literatura femenina. Parecen olvidadas las reflexiones de las meritorias feministas y novelistas de la primera postguerra, o de la generación del cincuenta, como Carmen Martín Gaité, recientemente fallecida, e incluso las más cercanas, las de los ochenta como Montserrat Roig, Rosa Montero etc., y han quedado sus reflexiones como colgadas en el vacío⁶⁸. Ahora hablar de literatura propia supone defender el hecho mismo de su existencia justificando lo que en los ochenta parecía obvio ¿Hasta cuando Penélopes?...

Este artículo no puede terminar sino en puntos suspensivos, que cada autora y lectora puede ir rellenando de forma que se continúe escribiendo en el próximo milenio una nueva página de la historia literaria, tanto en la creación como en la crítica, y no sólo de la femenina,⁶⁹ una vez que ha quedado cerrado un siglo, cuyo mayor logro social ha sido el protagonismo cada vez mayor de esa mitad de la humanidad que somos las mujeres...⁷⁰

68 Cito una de las obras más representativas: Montserrat Roig, *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*, Barcelona, Salvat, 1981.

69 Una vez que los historiadores/as de la literatura hayan revisado la epistemología de la que parten y hayan incluido en ella las diversas diferencias sociales (sexual, de clase, de raza etc.); lo que, sin duda, les obligará a repensar "los cuatro pilares de la historia literaria, a saber: la periodización histórica, los conceptos de género y estilos literarios, el de autoría y la función lectora (la historia de la literatura es la historia de las lecturas de un texto)". Lola Luna, "Las lectoras y la historia literaria" en Cristina Segura Graño, *La voz del silencio II*, ob. cit., pp. 77 y 79.

70 Germaine Greer *La mujer completa* y Victoria Camps, *El siglo de las mujeres* citadas. Aunque esa mitad disminuye si de lo que hablamos es de mujeres que realmente quieran serlo sin perder por ello su capacidad de ser otras cosas más.