

MONOGRÁFICO 2. 2018

ISSN 2531-159X

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

VERBEIA

JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH
STUDIES

REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

MONOGRÁFICO

LOS ESPACIOS SOCIALES Y CULTURALES EN LA
LITERATURA DE MUJERES

SOCIAL AND CULTURAL SPACES IN WOMEN'S
LITERATURE



FACULTAD DE EDUCACIÓN Y SALUD

COMITÉ EDITORIAL. EDITORIAL BOARD

Editora

Editor

Sonia Sánchez Martínez

(Universidad Camilo José Cela)

Editora adjunta. Sección Lingüística

Co-editor. Linguistics

Cristina Calle-Martínez

(Universidad Complutense de Madrid)

Editor adjunto. Sección Literatura

Co-editor. Literature

Emilio Cañadas Rodríguez

(Universidad Camilo José Cela)

Secretaria

Secretary

Isabel Morales Jareño

(Universidad Camilo José Cela)

Consejo Editorial

Editorial Board

Brendan de Bordóns O'Mongain

(Universidad Autónoma de Madrid)

Ana M. Martín Castillejos

(Universidad Politécnica de Madrid)

M^a Dolores Moreno García

(Grupo de Investigación GRIMM. UCJC)

M^a Jesús Perea Villena

(Universidad Camilo José Cela)

Natalia Rodríguez Nieto

(UNED)

Gustavo Sánchez Canales

(Universidad Autónoma de Madrid)

Decano de la Facultad de Educación y Salud

Miguel Ángel Pérez Nieto

ISSN 2531-159X

Verbeia®

Journal of English and Spanish Studies

Revista de Estudios Filológicos

Monográfico AÑO II. NÚMERO 2

OCTUBRE 2018

Lugar de edición:

UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

Facultad de Educación y Salud

Urb. Villafranca del Castillo

Calle Castillo de Alarcón, 49

28692 Villanueva de la Cañada

Madrid

editoraverbeia@ucjc.edu

linguisticaverbeia@ucjc.edu

literaturaverbeia@ucjc.edu

secretariaverbeia@ucjc.edu

<http://www.ucjc.edu/universidad/publicaciones/>

MONOGRÁFICO 2

SOCIAL AND CULTURAL SPACES IN WOMEN'S LITERATURE

**LOS ESPACIOS SOCIALES Y CULTURALES EN LA LITERATURA DE
MUJERES**

EDITORAS

Isabel Morales Jareño

Sonia Sánchez Martínez

COLABORADORAS

María José Bruña Bragado

Alicia Casado Vegas

Celia López González

M^a Luisa Maillard García

Eulalia Piñero Gil

Dina Rispman Eylon

INDEX

ÍNDICE

SOCIAL AND CULTURAL SPACES IN WOMEN'S LITERATURE

LOS ESPACIOS SOCIALES Y CULTURALES EN LA LITERATURA DE MUJERES

Palabras preliminares. Preliminary words

Isabel Morales Jareño y Sonia Sánchez Martínez 6

"La mirada Bizca" o Breve Historia de los Feminismos: del Sufragismo a la Crisis de la Masculinidad. "The Cross-Eyed Glance" or a Brief History of Feminisms: From Women's Suffrage until the Crisis of Masculinity

M^a José Bruña Bragado 15

La violencia intragénero en el teatro lésbico español. Gender Violence in the Spanish Lesbian Theatre

Alicia Casado Vegas..... 38

El espacio femenino en la novela negra: Patricia Highsmith. The Feminine Sphere in Crime Fiction: Patricia Highsmith

Celia López González..... 48

María Zambrano en el debate de la mujer. María Zambrano: debating about the women's issue.

M^a Luisa Maillard García 66

Las escritoras norteamericanas y la crítica literaria: historia de encuentros y desencuentros. American Women Writers and Literary Criticism: Agreements and Disagreements

Eulalia Piñero Gil..... 82

“The point of view of somebody else” in Gertrude Stein’s *The Autobiography of Alice B. Toklas*. El punto de vista del ‘otro’ en la obra de Gertrude Stein *The Autobiography of Alice B. Toklas*

Dina Rispman Eylon..... 97

Los espacios sociales y culturales en la literatura de mujeres.

Palabras preliminares

Social and cultural spaces in women's literature.

Preliminary words

Isabel Morales Jareño
Universidad Camilo José Cela
imorales@ucjc.edu

Sonia Sánchez Martínez
Universidad Camilo José Cela
smartinez@ucjc.edu

Desde hace unos doscientos años los movimientos feministas han ido surgiendo, buscando la igualdad entre las mujeres y los hombres. Para poder llegar a ella, a la equidad, se han de poner sobre la mesa las diferencias que han existido y que siguen existiendo, tanto políticas como sociales, culturales y económicas. Podremos llegar a ese equilibrio en el momento en el que sean reconocidos, y llevados a la práctica, internacionalmente, los derechos de la mujer, que no son otros que los mismos que tienen los hombres. Sería un pensamiento pretencioso creer que pueden desaparecer los radicalismos masculinos y la violencia de género en un instante, por eso la lucha, la reivindicación de las mujeres y de los hombres para llegar al equilibrio justo e igualitario nace de la necesidad de entender que lo único que nos diferencia de los hombres es el sexo.

En el campo que nos ocupa y en el contenido de este número especial de *Verbeia*, la literatura como expresión de los sentimientos, actitudes y reivindicaciones comunes en los dos sexos ha visto desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX que la mujer creadora, la mujer escritora no ha tenido los mismos espacios de difusión que sus contemporáneos masculinos, no ha sido tratada igual por la crítica ni por el mercado editorial, ni por los empresarios teatrales ni por la igualdad de oportunidades a la hora de poder vivir de la escritura. Como ya hemos ido defendiendo desde diferentes medios de comunicación, conferencias y artículos científicos, la mujer escritora, en nuestro país, no tiene aún cabida en los programas curriculares de la enseñanza Primaria ni Secundaria,

ambas enseñanzas obligatorias, ni en el Bachillerato (López Navajas, 2012, 2014 y 2017; Sánchez, 2018); por lo tanto, si la mujer escritora no aparece en los libros de texto, lo que estamos haciendo es alterar la realidad omitiendo el punto de vista de la mujer, dejando entrever que solo el hombre fue escritor, y que solo la mujer lo ha sido en las últimas décadas del siglo pasado y lo es en la actualidad. Señala la profesora Bruña Bragado, en el artículo que abre el número de *Verbeia*, que en un momento específico y concreto de nuestra historia, momento indeterminado por la lejanía en el tiempo, el hombre dispuso del poder político, por lo tanto de todos los poderes, del poder del lenguaje por lo que le permitió escribir la historia. Escribe Simone de Beauvoir (1987:19) que “los hombres están revestidos de un prestigio cuya tradición se mantiene a lo largo de toda la educación del niño”, es decir, los hombres han sido educados para el presente desde el pasado y este ha sido inventado por ellos.

La Historia y la Historia de la Literatura tiene voz, indudablemente, masculina, no solo por el patriarcado ejercido desde hace más de 2500 años, sino por no permitir que se oyera la voz femenina; no es solo la superioridad de un sexo sobre otro, es además el silencio recurrente de siglo tras siglo. Ya en la segunda década del siglo XXI nos asombra comprobar que aún cuando la mujer tiene los mismos derechos en la educación que el hombre, en el mundo occidental, se entiende, que acude a la escuela de niña y de adolescente con los mismos derechos y deberes, pocos o ningún nombre de científicas, ni artistas aparecen en sus manuales.

Abrimos, como ya hemos dicho, con el artículo de M^a José Bruña Bragado titulado ““La mirada Bizca” o breve Historia de los Feminismos: del Sufragio a la crisis de la Masculinidad”, en el que la autora hace de manera excelente un recorrido por la historia de los feminismos hasta la crisis actual de la masculinidad. Brillante, no solo por el recorrido teórico, sino por los ejemplos de mujeres que intentaron, cada una en el siglo en el que vivió, Pizán, Zayas, Wollstonecraft, Wolf, Beauvoir, entre otras, cambiar la suerte de la mujer para que le fueran reconocidos los derechos o teorizar y reivindicar su espacio como Witting, Showalter, Butler y Zavala.

El segundo artículo de este número especial es el de Alicia Casado que aborda un tema de actualidad: la violencia intragénero. La autora hace un repaso por lo que hasta ahora está escrito sobre el tema en las obras de la propia Casado, Mar Gómez González, Gorka González Carazo, Marta Mangado y Ramón Paso. Lo que propone Casado en su artículo es una visión actual de las relaciones lésbicas, pero no como un problema entre lo que pueda surgir entre una relación entre dos mujeres que se aman, sino lo que puede surgir entre una relación sentimental en el que el poder de una sobre la otra provoca violencia.

El artículo nos lleva a reflexionar sobre la poca trascendencia que se le ha dado a una cuestión que siempre ha existido pero que no ha sido visibilizada, simplemente, porque no se ha hablado en nuestro país de tres temas, no porque no existieran, sino porque, de nuevo, la sociedad patriarcal los ha mantenido ocultos: la violencia de género, lo lésbico y por supuesto, la violencia intragénero.

Surgen otras reflexiones a partir de la propuesta de Casado, como son que la mujer ha sido invisible en la historia del teatro de nuestro país, ya no solo como dramaturga, sino como personaje teatral que no fuera el prototipo de lo que se entendía por ser mujer, si en un principio sumisa y a las órdenes de los padres, hermanos o maridos, como en los siglos de Oro, Neoclasicismo y Romanticismo, después entregada a sus labores domésticas y a no salirse de lo que la sociedad le tenía adjudicado como en el teatro contemporáneo, más o menos hasta la década de los 80 del siglo XX; si en algún momento estos personajes femeninos se salían de sus roles, se identificaba a la mujer como mala, prostituta o, simplemente, loca.

La mujer dramaturga ha existido siempre, desde Ana Caro (1590-1646), Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), Marcela de San Félix (1605-1687) o M^a Rosa Gálvez (1768-1806) hasta nuestros días; sin embargo, la mujer no ha tenido la visibilidad que le correspondía y ha sido relegada al olvido mientras sus contemporáneos masculinos brillaban sobre los escenarios. Ya en el siglo XX, donde parece que la mujer creadora se abre un espacio en la literatura, en el teatro es importante aclarar que, como señala Patricia O'Connor (1988: 9-28) los hombres a principios del siglo XX desaprobaban la condición de la mujer dramaturga, pues entendían que la mujer podía contar historias a modo de cuento (a sus hijos), pero que cuando se trataba de dar forma y contenido a una estructura teatral era cosa del género masculino. Las dramaturgas, ya en el siglo pasado, han tenido que crear asociaciones para que la unión de todas ellas las visibilizara y se las oyera en ese mundo empresarial del teatro, eminentemente masculino. En 1986 se crea la Asociación de Dramaturgas Españolas donde quince escritoras se reunían para leer y comentar sus textos y en el año 2001 se crea la Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid, AMAEM Marías Guerreras, donde se promueve la expresión artística, en todos los campos, de la mujer.

En el artículo de Celia López, sobre la escritora Patricia Highsmith, la autora nos retrotrae a la antigua Grecia equiparando de forma muy original y con gran ingenio los roles del género femenino con la diosa que hay en cada mujer, atendiendo a la tesis de Jean Shinoda Bolen (1994). Es Hestia, Afrodita o Artemisa. Deméter y Hera. Son estas últimas, los patrones que se ajustan al rol de mujer madre y esposa y estereotipo de la sociedad

patriarcal; el ‘espacio limitado’ al cual nos referimos anteriormente. Una dimensión sobre la que escritoras americanas tal como Marge Piercy, Alice Sheldon (James Tiptree Jr.), Joanna Russ, Monique Wittig o Ursula K. Le Guin lo transforman en sociedades que no son perfectas, sino mejores (Russ, 1995). Esa transformación es posible gracias a los géneros literarios como la ciencia ficción y la fantasía, o creando mundos utópicos y distópicos característicos de la *Second Wave of Feminism* de la década de los 1970 en Estados Unidos. Celia López, en su artículo, sobre la autora americana Patricia Highsmith visibiliza el espacio femenino centrando la voz narrativa en los pensamientos del asesino, no sin aludir al patriarcado, cuando señala que ‘solo desde el patriarcado pudo la autora hacer una carrera literaria productiva y retar las categorías inflexibles del género’. De manera singular, las mujeres se presentan como personajes secundarios y silenciados. Son la amenaza y el objeto de consumo, y siempre en detrimento del ‘otro’ para referirse al otro género: el masculino. Este rol de ocultamiento subrepticio, en un segundo plano, nos hace descubrir a una mujer cuyo poder dentro del patriarcado, se hace evidente en la obra de la escritora tejana. A través del exhaustivo análisis de Celia López vemos un hombre manipulado por la mujer, de la que resalta sus artimañas, su poder manipulativo e inteligencia en la sombra. Una maniobra dirigida a debilitar y anular el patriarcado.

El artículo de María Luisa Maillard defiende el pensamiento vivo de Zambrano, hace un recorrido por los escritos filosóficos, artículos publicados en prensa y conferencias que están conectados con la mujer para relacionarlos después con los discursos feministas actuales. Interesantes son “los saberes del alma” donde se comprende el feminismo de Zambrano, el feminismo de la igualdad, y que pone delante de los discursos feministas actuales un pensamiento filosófico.

Como señalábamos al principio de estas palabras preliminares, en este número especializado y dedicado a la mujer, en el más amplio sentido antropológico del término, todas las contribuciones aluden, de forma más o menos sutil y manifiesta, a la esencia de Simone de Beauvoir, cuya herencia sigue más fuerte que nunca en nuestra actualidad, tristemente salpicada por una creciente casuística de violencia de género. Su legado y el de todas incluso en la sombra, creemos que es más que necesario dedicar unas letras a escritoras que han ahogado en situaciones sociales y familiares desafortunadas y desfavorables para la mujer a través de diversos géneros literarios. La *noir fiction*, la crítica literaria, la autobiografía o el teatro reflejan, en el presente número, la esencia de la mujer. A pesar de ciertos halos y planes políticos que pretenden prohibir los estudios de

género por considerarlos más una ideología que una ciencia¹, tenemos la fuerte convicción de que éstos, más que nunca, resultan más que necesarios. El hecho de que la mujer sea protagonista de su propio espacio sin tener que ‘ocultarse’ detrás de sus obras o de otros autores, y seguir teniendo voz sin retroceder en el tiempo resulta evidente tanto para el hombre como para la mujer, y ese es el objetivo principal del presente monográfico.

La mujer sigue reclamando su espacio en la sociedad, en la familia, en la cultura y persigue rehuir de la asignación espacial obligada, lo que provoca su huida de espacios de anonimato y de confinamiento, o lo que es lo mismo, del nicho impuesto. Las escritoras sueñan con formas y estructuras sociales diferentes, y así lo hacen a través de la ciencia ficción, fantasía o crítica literaria. Crean mundos o *ginetopías* como *Herland* (Charlotte Perkins Gilman, 1915), *Les Guerrilleros* (Monique Wittig, 1969), *The Female Man* (Joanna Russ, 1975) y *Houston, Houston, Do you read?* (James Tiptree Jr., 1976); o mundos donde el género no está marcado o asignado, persiguiendo la ambigüedad de género transitoria *The Left Hand of Darkness* (Ursula K. Le Guin, 1969). Son mundos, como afirma Rivera, “en donde se sueñan diversas formas de vivir (al menos): 1) las relaciones de poder por género y 2) la sexualidad y la reproducción” (Rivera 1995: 196). La crítica literaria feminista Joanna Russ, en su obra *How To Suppress Women’s Writing* (1983), afirma que no sólo tiene la autora que valerse de un nombre falso, sino que también tiene que utilizar sus propios personajes y protagonistas para desarrollarse adecuadamente y negar su ‘no-place’, como Rivera afirma: “Un espacio que no sólo está físicamente apartado (y no por un umbral, sino por una muralla) del mundo de los hombres, sino que es además, una ginecotopía, un espacio social y político exclusivamente de mujeres.” (1995: 195) Y de acuerdo con el estilo radical del feminismo de los años 1970, se llega incluso a negar la existencia de la mujer, tanto en la esfera familiar, social como cultural, e incluso rehusar a creer que la mujer escribió su propia obra (Morales, 2017).

En este sentido, Eulalia Piñero en su artículo sobre las escritoras americanas analiza los conceptos primordiales del feminismo y toma como referencia la obra de Elaine Showalter *A Jury of her Peers* (2009), quien como ella misma afirma para ‘eliminar cualquier atisbo de prejuicio pasajero de supresión de mujer y de su autoría’; y establecer así una genealogía y una tradición. En este excelente estudio, descubrimos cómo las mujeres una vez más, y desde tiempos inmemoriales, se han visto relegadas y dejadas en el olvido suprimiendo su

¹ Según informa ABC diario sobre la propuesta de ley, el Gobierno de Viktor Orbán “ha asegurado varias veces que considera que los estudios de género son incompatibles con las ideas conservadoras y tradicionales que tiene sobre la sociedad y que estos no son nada más que una ideología”. Y añade, “la gente nace como mujer y como hombre, por eso dice no a los géneros sociales”. Recuperado en: https://www.abc.es/sociedad/abc-gobierno-hungaro-quiere-prohibir-estudios-universitarios-genero-201808101212_noticia.html (13 oct, 2018)

existencia, silenciándola, y relegándola al ‘espacio doméstico’. A través del análisis de la obra de Charlotte Perkins Gilman “The Yellow Paper” (1982), la autora refiere cómo la misma Charlotte también fue víctima de la sistemática marginación de las escritoras en manos de la crítica literaria. Esa supresión o anulación de la mujer, como Piñero apunta, recrea el concepto de ‘autoridad’ y ‘autoría’, que no es otro que respetar a la mujer como creadora de su propia obra (Morales, 2017), y que ya Joanna Russ describió con estas palabras:

“Authority can mean several things, not all of which are bad. The “authority” of a text or a person—what is it? “Authority” is related to “author.” Judy Grahn talks about the difference between creating something and owning it. An Apple tree can make an Apple, and Apple magnate can buy the tree, cut it down, sell the apples—but there is no way he can make the apples.” (McCaffery, 1990: 206)

En la crítica literaria tampoco ha habido espacio para la mujer, y que, como apunta Piñero, visibilicen las aportaciones de las escritoras de cada generación. El espacio público, asido y atesorado por el hombre escritor y crítico literario, ha impedido durante muchas décadas dejar relevancia de la aportación creativa de la mujer.

Joanna Russ, escritora, crítica literaria e icono en el estudio de la mujer como creadora de arte y del feminismo radical de los 1970, utiliza el término ‘wrong groups’ para referirse a las mujeres como creadoras de ‘arte’ o escritoras. En obra de crítica literaria esta destaca el esfuerzo que este grupo debe realizar para escribir ‘a pesar de todos los inconvenientes con los que se encuentran en la familia, en la sociedad o en el trabajo, en caso de tenerlo. Sin embargo, continúa diciendo que ésta seguirán escribiendo, a pesar de que se utilicen estrategias opresoras y malintencionadas en su contra, como por ejemplo, ser ignoradas, condenadas o menospreciadas:

“these strategies result in a social situation in which the “wrong” people are (supposedly) free to commit literature, art, or whatever, but very few do, and those who do (it seems) do it badly, so we can all go home for lunch.” (Russ, 1983: 5) (Citado en Morales 2017)

Hablar de la mujer ha sido hablar del ‘otro. María José Bruña Bragado, en su estudio dedicado a la esencia del feminismo describe la capacidad adánica y su poder político y del lenguaje para escribir la Historia ‘con mayúsculas’ e inscribir al otro sexo en la categoría de ‘lo otro’. Nos interesa de sobremanera incidir en el género del otro para incidir en cómo a través del recurso del ‘camuflaje’, las escritoras hablan de ellas mismas a través del otro.

En el artículo sobre *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) Dina Ripsman describe de forma original e impredecible cómo Gertrude se escuda en la autobiografía de su compañera y pareja Alice, para hablar de sí misma, pero sin hablar de sí misma; sino de ese ‘somebody else’ ‘to present herself as a genius and to camouflage her real relationship with Alice’. Y, por tanto, enmascararse detrás del otro. En este interesante y revelador estudio sobre la escritora estadounidense se repite el patrón de ‘ocultamiento’. Por un lado, Gertrude se oculta detrás de la naturaleza real de su relación lésbica, y por otro, utilizando la voz narradora de su pareja, lo que le permite llegar a masculinizarse, con el único propósito de alcanzar la categoría de ‘genio’ que gozaban muchos artistas cercanos a ella durante su vida en París, como Picasso o Matisse. En su estudio, Ripsman describe a una Stein creadora de un doble mito, por un lado París como centro del arte moderno, y por otro la propia Stein como madre del modernismo. Sin olvidarse de resaltar como hubo de luchar la escritora en París por no ser dejada en la sombra detrás de los artistas contemporáneos con quienes convivió.

El reflejo del espacio femenino, que queda patente en el presente número, ha tomado forma dentro de la novela negra, la crítica literaria, el teatro, la novela o el relato corto, así como en poesía y en fantasía. Las escritoras maniobran invirtiendo su ingenio en los diferentes géneros literarios, llegando incluso a la literatura de fantasía con el cuento de hadas como línea narrativa para rescatar a la mujer de los marcos limitadores del patriarcado y ‘to end patriarchy, as the most necessary step towards a truly free society. [...] to struggle for such feminist ideas as social pressure, love, and family relationships’ (Morales, 2016: 2).

Destacamos, por tanto, la importancia que manifiestan estas contribuciones, que creemos necesarias y justas, y que pretenden conmemorar modestamente a una mujer icono en su género, y paladín del feminismo del siglo XX como fue Simone de Beauvoir. Rompiendo, así, con los discursos sexuados en la filosofía, religión o ciencia hasta hace muy poco tiempo.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, los estudios de la mujer, como campo de estudio interdisciplinar, necesitan una revisión constante para conseguir repercusión no solo social, sino cultural. Resulta, por otro lado, imprescindible examinar el género, así como el estado social y las contribuciones de las mujeres, y la relación establecida entre poder y género. Actualmente, la literatura de ‘escritoras o ‘de mujeres’ resulta un tema habitual y de gran debate en la

literatura global, sin embargo, en ciertas esferas educativas no se ha llegado a integrar como la literatura de ‘escritores’ o ‘de hombres’.

La unión de la mujer a la naturaleza, y el ‘dualismo Naturaleza-Cultura, pero invirtiendo el valor de los términos’, se manifiesta, en las propias palabras de Bruña, en la corriente socio-política ‘ecofeminista’ y en su representación literaria, por la que reivindicar lo biológico y la creación de un nuevo lenguaje y un nuevo imaginario cultural.

Para concluir estas palabras introductorias que recogen las manifestaciones de estas autoras, haremos referencia a las palabras de Elaine Showalter, y que de manera concisa y clara, reprocha el poder espiritual y psicológico ejercido sobre las mujeres durante los dos últimos siglos:

“From Mary Wollstonecraft to Diana Spencer, a small group of women have become feminist icons, symbols of aspiration who have exercised both spiritual and spchycological power over women for the last two centuries. Absent from the standard compendia, conferences, coffee-table books, and CD-ROMs of notables and legends, these women have nonetheless constituted a subterranean, subconscious tradition as they have been rediscovered and reinvented by successive generations of rebellious, intellectul, and adventurous daughters”. (2001: 14)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beauvoir, S. *El segundo sexo*. Chile: Siglo XXI, 1987.

López-Navajas, A. y López García-Molins, Á. El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 2012, XVII, 27-40.

López-Navajas, A. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada. *Revista de Educación*, 2014a, 363.

López-Navajas, A. y Querol Bataller, M. Las escritoras ausentes en los manuales: propuestas para la inclusión. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 2014b, 26, 217-140.

López-Navajas, A. El papel del sistema educativo en la transmisión de las desigualdades: un fraude cultural encubierto. A. Sevilla Pavón y J. Haba Osca (Ed.). *Educación multidisciplinar para la Igualdad. Perspectivas sociales, filológicas, artísticas y ambientales*. Valencia, España: Universitat Politècnica de València, 2017, 31-41.

McCaffery, L. *Across the Wounded Galaxies: Interviews with Contemporary American Science Fiction Writers*. Oregon: University of Illinois Press, 1990.

Morales, I. ‘Breaking up Borders and Spaces of Confinement in Joanna Russ’s Kittatiny: A Tale of Magic’ en *Women in Judaism: A Multidisciplinary Journal*. Vol 3, no. 1. University of Toronto, 2016. (sin paginación) ISSN: 1209-9392

—. *Los espacios de incertidumbre y confinamiento en la literatura de ciencia ficción y fantasía feminista de Joanna Russ*. Tesis doctoral. Recuperado de: <https://repositorio.ucjc.edu/bitstream/handle/20.500.12020/319/TESIS%20ISABEL%20MORALES.completa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

O'Connor, P. *Dramaturgas españolas hoy. (Una introducción)*. Madrid: Fundamentos, 1988.
Rivera Garretas, María Milagros. *Textos y Espacios de Mujeres (Europa siglos IV-XV)*. Barcelona: Icara Editorial, 1995.

Russ, J. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 1983.

—. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Sánchez Martínez, S. "Olvidadas antes de ser conocidas. La ausencia de mujeres escritoras en los libros de texto en la enseñanza obligatoria". *International Conference CSE. Transforming Society and Culture through Education*, 2018.

Showalter, E. *Inventing Herself: Claiming a Feminist Intellectual Heritage*. New York: Scribner, 2001.

“La mirada Bizca” o Breve Historia de los Feminismos: Del Sufragismo a la Crisis de la Masculinidad

"The Cross-Eyed Glance" or a Brief History of Feminisms: From Women's Suffrage until the Crisis of Masculinity

María José Bruña Bragado
Universidad de Salamanca
mjbruna@usal.es

Resumen

Este trabajo supone un resumen teórico por la historia de los feminismos. Parte del sufragismo y el feminismo radical y político anglosajón y pasa por el feminismo radical francés para llegar al feminismo latinoamericano y la perspectiva crítica de la escritura de mujeres y, finalmente, concluir en el ecofeminismo, el ciberfeminismo y la actual crisis de las masculinidades.

Palabras clave: Sufragismo, Feminismo, América Latina, Escritura, Ecofeminismo.

Abstract: This article proposes a theoretical summary of the history of feminisms. From English Suffragism and Women's Movement in the XIX century, this Socio-political trend arrives at the end of XX century to Ecofeminism, Cyberfeminism and present masculinities crisis. However, it is important before of that to stop in the French and Latin American perspectives of Women's movement and Women Writing in XX century.

Key Words: Suffragism/Women's Movement, Feminism, Latin America, Writing, Ecofeminism.

Empecemos por el principio. Empecemos por el *Génesis*, esto es, uno de los principios. El extracto de la novela *La nave de los locos* de la uruguaya Cristina Peri Rossi nos introduce en esta indagación histórica de las mentalidades:

Graciela propuso a cuarenta escolares, comprendidos entre los siete y los doce años, que describieran a Adán y Eva, en el Paraíso. Luego recogió las respuestas. [...] Acerca de las virtudes y defectos de Adán y Eva, Graciela obtuvo los resultados:

Adán es valiente (35), honrado (23), trabajador (38), inteligente (38), responsable (29), obediente (22). Su principal defecto es escuchar a las mujeres (33). En cuanto a Eva, se le reconoció sólo una virtud: bella (30). Un alumno dijo que era curiosa, pero que no estaba seguro de que ésa fuera una virtud o un defecto. En cambio, la lista de sus defectos es mucho más numerosa; 39 alumnos la juzgaron excesivamente curiosa, 33, charlatana y 25, consideraron que tenía mal carácter, 22 dijeron que era holgazana y 3, que era una frívola.

Después, los alumnos y las alumnas se fueron a jugar. (1984: 5)

1. El fragmento pone en evidencia, con ironía cómplice, un hecho constatable en nuestros días: hasta qué punto están interiorizados, separados y, por supuesto jerarquizados, desde muy temprana edad, los roles de lo masculino y lo femenino. Se apunta así la imbricación sutil y tramposa de *sexo* y *género*, ya sabemos, 'lo biológico' y 'los contenidos culturales añadidos al hecho biológico', imbricación que tiene lugar en la sociedad occidental desde una pedagogía que nos adiestra casi imperceptiblemente en la asunción sin cuestionamiento de tales estereotipos. El texto refleja asimismo el carácter arcaico y universal de tales preconcepciones que impregnan todos los discursos –religioso en la *Biblia*, filosófico en el extracto de *El banquete* de Platón- condicionan y convierten en unívoca -unívocamente *masculina*- nuestra visión de la realidad.

2. La pregunta que nos asalta, entonces, es por qué una de las dos mitades de la humanidad ha detentado el poder de simbolizar la totalidad de la experiencia humana. Sería, en este sentido, una tarea ardua, aunque sumamente apetecible, la de esbozar un recorrido que dilucidara las causas del triunfo del patriarcado y de una política sexual –*heterosexual*—determinada (Foucault 1996). Lo cierto es que uno de los dos sexos dispuso, en un momento específico, del poder político, es decir, del poder del lenguaje, y esta capacidad "adánica" le permitió hacer y escribir la "Historia", a la vez que inscribía al otro sexo en la categoría, precisamente, de "*lo otro*". En este sentido, es innegable la falacia construida a propósito de la dimensión humana o universal del arte, de la cultura y, en definitiva, de la historia, porque los discursos de la filosofía, del psicoanálisis, de la religión o la ciencia han estado, hasta época muy reciente, sexuados; los discursos han sido patrimonio exclusivamente masculino y la mujer, lleva 2.500 años de desventaja educativa. En este punto, no conviene olvidar que el sujeto cuando habla, lo hace siempre desde un lugar y es imposible salirse de lo que Heidegger llama 'la casa del lenguaje'. Hasta ahora, está claro el signo de la casa que hemos habitado. exploremos el proceso de construcción de la misma para poder observar a continuación el de su deconstrucción. Se trataría, en última instancia, de inventar, proyectar, construir, habitar la casa de nuestros sueños.

3. En las páginas que siguen vamos a recorrer el derribe paulatino de tal andamiaje conceptual y simbólico sólidamente armado por instancias masculinas durante siglos que comienza a resquebrajarse en el breve lapso de los doscientos últimos años, es decir, nos disponemos a trazar una historia *personal* de los "feminismos" en plural, como los cataloga Linda Hutcheon (1988), nos aprestamos a bosquejar una "breve historia de los feminismos", como propone Iris Zavala (1993) para pasar, en última instancia, a lo que nos interesa particularmente: el feminismo y la escritura en un área marginal de la cultura como es América Latina. Un panorama de ubicación general me parecía indispensable para captar las particularidades de los Estudios de género en América Latina.

4. Como preámbulo o protocolo de lectura, es preciso acudir al diccionario en busca de una definición del vocablo "feminismo". El *Diccionario de la Real Academia* nos dice lo siguiente: "Feminismo: (del lat. *femina*, mujer, hembra). Doctrina social favorable a la condición de la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados hasta ahora a los hombres" (s. v. "feminismo"). Como no nos satisface plenamente la acepción, recurrimos al *Diccionario de Uso de María Moliner*: "Feminismo: (del lat. *Femina*, mujer, hembra). Doctrina que considera justa la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. Movimiento encaminado a conseguir esta igualdad" (s. v. "feminismo"). El cambio es sustancial: de una "concesión", de un "favorecer" a las mujeres en la primera definición, pasamos a "considerar justa" su igualdad con los varones –María Moliner *dixit*-. Y volvemos, de este modo, a confrontar el tema de lo enraizado y profundo del conocimiento y la interpretación de la realidad desde prerrogativas patriarcales.

5. Que "ser hombre" o "ser mujer" implicaba una serie de presupuestos creados y maniqueos sobre sus capacidades físicas y aptitudes intelectuales ya lo dejó claro Virginia Woolf en su fábula sobre Judith contenida en *A room of one's own* (Woolf 1929) y casi un siglo y medio antes lo apuntaba su predecesora Mary Wollstonecraft (1792).¹ La supuesta hermana de Shakespeare jamás hubiera podido desarrollar su talento artístico debido a los obstáculos socioculturales: al suicidio, al matrimonio o al convento se reducía el limitado espectro de posibilidades para la mujer. De esta manera, Woolf llamaba la atención sobre un hecho: hasta el siglo XX la historia del acceso de las mujeres al conocimiento había sido la historia de una ilusión –recordemos el texto sobre la distribución de tareas en *El banquete* de Platón-- con loables excepciones: Christine de

¹ Las contradicciones están en la base de la propia existencia femenina. Wollstonecraft, la autora del primer gran documento del feminismo, después de vivir como una mujer independiente en París y de relacionarse con los líderes de la Revolución Francesa, se casó a los 38 años con el filósofo William Godwin y murió dando a luz. El producto de su tardía decisión por el matrimonio y la maternidad fue, además de su muerte, una hija que se convertiría en una talentosa escritora: Mary Shelley, la creadora de *Frankestein*.

Pisan, María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz, Louise Labé, la propia Woolf y pedía independencia económica para la mujer, lo que se traduciría en espacio y tiempo para pensar y reconceptualizar el mundo o, en otras palabras, demandaba la condición *sine qua non* para la liberación sexual e intelectual de la mujer en el pre-capitalismo.²

6. De este sueño sólo comienzan a despertar estas mujeres que ni siquiera recordaban haber sido dormidas, a finales del siglo XIX y es entonces cuando comienza nuestra historia. Los siglos XIX y XX marcan, por el establecimiento de las llamadas sociedades "democráticas" modernas que otorgan voz a la mayoría, la incorporación de la mujer al ámbito de la cultura, al universo de la lectura y escritura y también de la política. De un determinado tipo de mujer, claro está. Sabido es que toda empresa de emancipación arrastra siempre una desigualdad insondable y, en un principio, sólo la minoría culta se ve favorecida. Es innegable que el capitalismo es, como vemos a diario, arma de segregación y de violencia (López de la Vieja 2000: 55).

El primer feminismo está orientado, entonces, a la acción social y reivindica, por tanto, lo más básico: los derechos políticos que corresponden a la mujer como miembro de la sociedad democrática.³ Así nace a finales del siglo XIX el sufragismo y comienza su andadura el feminismo anglosajón o "de la igualdad" al que se ha querido enfrentar - sabiendo lo útil que resulta en términos de dominio lo dicotómico- con la otra gran tradición: el feminismo francés o "de la diferencia". Sin embargo, como explicaremos más adelante, el feminismo "de la igualdad" constituye con toda probabilidad una primera etapa, necesariamente más militante y política, en una tradición feminista de largo aliento

² Christine de Pisan (1364-1430): filósofa y poeta francesa nacida en Venecia. Enviudó a los 25 años y a partir de ese momento fue capaz de mantener a sus tres hijos, gracias a sus escritos. Escribió poemas, pero sobre todo una obra en prosa discrepando contra las calumnias de Jean de Meung. También escribió *La ciudad de las damas* (1405) donde declara: "Si fuera costumbre mandar a las niñas a la escuelas e hiciéranles luego aprender las ciencias, cual se hace con los niños, ellas aprenderían a la perfección y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias por igual que ellos... pues... aunque en tanto que mujeres tienen un cuerpo más delicado que los hombres, más débil y menos hábil para hacer algunas cosas, tanto más agudo y libre tienen el entendimiento cuando lo aplican. Ha llegado el momento de que las severas leyes de los hombres dejen de impedirles a las mujeres el estudio de las ciencias y otras disciplinas. Me parece que aquellas de nosotras que puedan valerse de esta libertad, codiciada durante tanto tiempo, deben estudiar para demostrarles a los hombres lo equivocados que estaban al privarnos de este honor y beneficio. Y si alguna mujer aprende tanto como para escribir sus pensamientos, que lo haga y que no desprecie el honor sino más bien que lo exhiba, en vez de exhibir ropas finas, collares o anillos. Estas joyas son nuestras porque las usamos, pero el honor de la educación es completamente nuestro."

María de Zayas (1590-1661) fue una de las más importantes novelistas del Siglo de Oro español. La Inquisición prohibió reeditar sus obras por la "excesiva" liberalidad del comportamiento femenino en material sexual. Sus protagonistas son voraces en material sexual, esconden amantes negros en la recámara, etc... Ella criticó especialmente el concepto de "honor" y "honra" que tanto perjudicaba a las mujeres.

³ Emmeline Pankhurst es uno de los nombres emblemáticos del sufragismo (Manchester, 1858-Londres, 1928). Está ligada a la lucha por el derecho al voto femenino antes de la Primera Guerra Mundial. Otras sufragistas importantes fueron Annie Kenney y Emily Davison.

y ambas aproximaciones son, en última instancia, complementarias. Se han propuesto también las etiquetas “feminismo radical” y “feminismo cultural” como sustitutivas de “feminismo anglosajón” y “feminismo francés” –sobre todo a partir de los 60- para evitar, quizás, partidismos nacionales. Su propuesta me parece sugerente y efectiva en tanto que elimina connotaciones y describe de forma más precisa la reivindicación, de cariz más político en el primer caso, y más sociocultural en el segundo.

El feminismo anglosajón, de la igualdad o “radical” tendría varias oleadas o momentos de referencia a lo largo del siglo XX y algunos de los nombres emblemáticos que contribuyen a enriquecer con sus propuestas esta corriente serían los de Beauvoir, Wittig, Showalter, Butler y Zavala. Si Simone de Beauvoir realiza el primer esfuerzo relevante por afirmar que la subordinación sexual es un hecho cultural y político y no biológico o natural y declara que “llegar a ser” mujer consiste en una sucesión de acciones conscientes y deliberadas, un “proyecto” en términos sartreanos, para asumir una significación corporal culturalmente establecida: “No se nace mujer, se llega a ser” (Beauvoir 1949), es cierto sin embargo que su posicionamiento tiene limitaciones evidentes que han sido subsanadas más tarde. Para la pensadora francesa, los valores masculinos son los valores humanos o universales y no reconoce a la mujer sino como “el otro del hombre” que debe aspirar en todo momento a ser su igual. Había que pagar un precio demasiado elevado para la consecución de la igualdad: la anulación de “lo femenino”. Años más tarde, Monique Wittig (1992), aunque rechaza las doctrinas esencialistas de la femineidad y está de acuerdo con Beauvoir en que el sexo femenino está marcado y el masculino se erige, pues, como sinónimo de universal, va más allá en el análisis de la distinción entre “sexo” y “género” a la que no tiene dudas en calificar como anacrónica. Wittig, introduciendo una nueva variable (heterosexualidad/homosexualidad) afirma que la morfología misma, la diferencia sexual es consecuencia de un esquema heterosexual hegemónico en el que tiene lugar el aislamiento y la desvalorización de determinados tipos de distinción en favor de otros. La discriminación por motivos de sexo se produce en un ámbito político y lingüístico donde el sexo es concebido como diádico y ya sabemos que la oposición binaria siempre sirve a los propósitos de la jerarquía. Wittig opina, por tanto, que cuando nombramos la diferencia sexual la creamos y, al restringir nuestro entendimiento de las partes sexuales relevantes a las que ayudan al proceso de reproducción, hacemos de la heterosexualidad una necesidad ontológica. Alega, entonces, que una lesbiana no es una mujer porque ser mujer significa estar fijada en una relación binaria con el hombre y sólo es mujer la que se mete voluntariamente en ese engranaje conceptual de subordinación heterosexual

respecto al varón. La lesbiana, para ella, es el único concepto que está más allá de la categoría de sexo, declaración reafirmada más tarde por Judith Butler (1990). La restricción de las dualidades, aduce, podría llevarse a cabo a través de la proliferación de géneros, en un sentido muy platónico. Si Beauvoir pretende homogeneizar y la abolición de las diferencias de los dos géneros apostando por la igualdad, Wittig, más ambiciosa, aspira a la destrucción de la existencia de dos sexos abogando por la multiplicación o proliferación sexual, esto es, que existan tantas posibilidades no sólo culturales sino anatómicas de asumir nuestro propio cuerpo como queramos.⁴ Elaine Showalter (1985), otro nombre de referencia en la crítica feminista, confronta la utópica visión de la feminidad de Wittig y define el discurso femenino como un discurso de doble voz originado en la intersección del espacio cultural masculino dominante y el femenino tradicionalmente silenciado. Propone el término "ginocrítica", que se refiere a la mujer como productora de textos críticos y literarios. La ginocrítica supuso el primer paso serio en la labor sucesiva de la crítica feminista de revisión del canon literario tradicional, esa serie de obras selectas que se leen y estudian en la Academia. Se critica, no tanto la noción de canon, como el hecho de que se haya dejado fuera a las mujeres. Incluyamos algunos pasajes reveladores del discurso de Showalter:

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística. [...] En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de *protesta* contra estos modelos y valores, y de *defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de *autodescubrimiento*, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de la identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse *Femenina*, *Feminista*, y *de la Mujer*. (1977: 12-13)

Judith Butler (2002), por su parte, insiste asimismo tanto en la desnaturalización del sexo como en la deconstrucción del género. Así, mostrar la dimensión de construcción no sólo

⁴ Monique Wittig (1935-2003). Pensadora francesa y teórica feminista, particularmente interesada, como decimos, en trascender el género. Es interesante que una gran parte de las fundadoras del feminismo radical o anglosajon sean francesas originariamente (Beauvoir, Wittig...)

del género sino también del cuerpo sexuado implica postular una relación no puramente representativa sino constructiva entre sexo y lenguaje, entre sexo y los discursos que hablan del mismo. Recapitulemos: de la deconstrucción de lo cultural a la destrucción de lo anatómico y, finalmente, a la abolición del lenguaje. Esta insistencia en el carácter performativo del lenguaje que "hace mientras dice" nos lleva, como última parada en este "feminismo radical", ya más cerca de orientaciones psicoanalíticas, a Iris Zavala. La teórica y escritora puertorriqueña cuestiona las premisas anteriores y afirma que el proceso de sexuación procede de la lógica del lenguaje (1999). Así, los signos "hombre" y "mujer" serían, desde este punto de vista, creaciones discursivas que el lenguaje de la cultura inscribe en nuestros cuerpos y que ocultan su condición primaria de signos contruidos tras la falacia de una verdad natural. Su teoría podría resumirse en los siguientes términos: lo masculino, aunque supuestamente nombra todo, no tiene un referente real al descartar a la mujer -concepto lacaniano de la mujer como *no toda*-, no puede designar la totalidad ni siquiera de sí mismo al excluir a la mujer que es significativa parcial, diferencial. Ésta es la lógica del lenguaje que hace que la mujer sea diferente y no la lógica cultural o anatómica. Pero si la Mujer -con mayúsculas—no ha existido, esto no impide que haya existido la condición femenina y las diferentes miserias que la sociedad ha podido hacerle a las mujeres o, como afirma la novelista también puertorriqueña Rosario Ferré (1985), no existe una naturaleza femenina pero existe una "experiencia o situación femenina". Así, la deconstrucción por la que aboga Butler desvía, desde la perspectiva de Zavala, porque deja intacto lo que en realidad nos importa: ese orden simbólico general que relega a la mujer, esa lógica del lenguaje que margina a la mujer como lo diferencial. Butler se enfrentaría con el género pero no con el lenguaje que propicia esos significados. Zavala postula que lo verdaderamente subversivo es escribir, teorizar desde la marginalidad, enunciar desde donde no se ha enunciado antes y como no se ha enunciado antes, y no limitarse a la improductiva destrucción del universo simbólico masculino. No se trata sólo, insisto, de que el género femenino adquiera, por fin, el prestigio y elimine el universo masculino porque esto llevaría a la instauración de una cultura matriarcal paralela que reproduciría idéntico esquema binario. El desafío consistiría en hablar desde los márgenes, desde las fronteras o intersticios donde se sitúa la mujer para decir lo que no ha sido dicho, para decirse. Como afirma en alguna ocasión Pierre Bourdieu es hablar y no ser hablado lo que constituye una de las tareas de la "contracultura" (1993). Esta nota nos aproxima ya a una de las características fundamentales del feminismo en el Tercer Mundo, en América Latina o en otras zonas del extrarradio de la producción económico-

cultural occidental. Se trata del hablar desde los márgenes, de la "mirada bizca" que da título a nuestra charla pues esa "mirada estrábica, bizca", oblicua e irónica, propuesta por Sigrid Weiggel (1986) ha sido la perspectiva adoptada por la teoría y también la práctica de la escritura de mujeres en América Latina desde la primera piedra arrojada por Sor Juana.

7. Si las feministas radicales o de la vertiente anglosajona interpretan la biología femenina como una desventaja, las feministas culturales o de la línea francesa argumentan que la biología femenina es un poderoso recurso. Este razonamiento nos puede servir de punto de inflexión para comenzar a adentrarnos en el feminismo francés o "de la diferencia", a través de sus principales representantes, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva o Adrienne Rich. Esta corriente, más allá de la consecución de una igualdad de hecho con respecto al varón, cuya evidencia hace innecesaria mayor insistencia, prefiere enfatizar las diferencias, reforzar "lo femenino", pese al riesgo esencialista y determinista que tal intento conlleva. Pero, ¿cómo evolucionó el feminismo radical hacia el feminismo cultural? En parte porque el feminismo cultural parece combatir las fragmentaciones y tensiones internas, ofreciendo una promesa de unidad, empatía o sororidad ("*sisterhood*") femenina.

Así, el feminismo francés, particularmente fértil y vivo desde los años 80 se asienta sobre dos postulados principales: la crítica de Derrida de la textualidad del discurso y la teoría psicoanalítica de Lacan sobre la articulación por el lenguaje de la identidad del sujeto. Si bien con variaciones, para estas autoras la tarea de la crítica feminista consiste en describir los efectos en la mujer de esta masculina, represiva y alienante construcción del yo y, al mismo tiempo, explorar las posibilidades de la *écriture féminine* para superarla. Se trata de un modelo de lenguaje nuevo que escape a los problemas de lo psiconalítico y lo lingüístico.

La pensadora Luce Irigaray (1974) disiente con el feminismo de la igualdad y, frente a la negación del componente femenino, es partidaria de la reafirmación del mismo e incluso propone inventar un sujeto autónomo y diferente en *Speculum de l'autre femme*. Y es que si la mujer era el Otro absoluto del hombre, esto suponía que siempre era definida "en negativo", que era el reflejo del hombre que se mira al espejo para reflexionar sobre sí mismo. En suma, Irigaray piensa que reemplazar el uno por el dos en la diferencia sexual es un decisivo gesto filosófico y político para llegar al ser dual. Irigaray está convencida de que para llegar a la igualdad hay que comprender primero la diferencia. Opina que cada uno es a la vez naturaleza y cultura pero esa relación naturaleza/cultura es asimilada e

interpretada de manera diferente en el hombre y la mujer. Esta nueva configuración de valores, "gine^logocentrismo", "feminismo de la diferencia" y, en una sutil variación que luego analizaremos "ecofeminismo" (Daly 1978), reivindica lo biológico como base de posibles nuevas teorizaciones e implica la creación de un nuevo lenguaje y un nuevo imaginario cultural. Se trata de mantener el dualismo Naturaleza-Cultura pero invirtiendo el valor de los términos, de tal manera que el primero sea superior al segundo y no al revés. El peligro, en todo caso, es siempre el de la creación de una contracultura femenina que, en tanto rehabilita los valores supuestamente femeninos, termina por reflejar postulados de la cultura dominante cuyo espacio espera reemplazar. Así, las feministas del movimiento anti-pornografía, por ejemplo aducían que la inhibición sexual de las mujeres reafirma la superioridad femenina –esto ha sido revisado recientemente y en general, en la actualidad las feministas apuestan por el porno- mientras que las ecologistas y pacifistas reconocen el vínculo estrecho de la mujer con la naturaleza que nos hace especialmente aptas para evitar la destrucción ecológica o un holocausto nuclear. Hélène Cixous (1995), muy en consonancia con Zavala, pone énfasis en la dimensión lingüística -habla de "falogocentrismo"—y placentera -la "jouissance"- y afirma que hay que transformar el lenguaje y nuestra idea del placer. La mujer ha sido dicha y a partir de ahora debe decir. Así, defiende Cixous, las escritoras que, como Beauvoir o Woolf, decían no tener en cuenta su propia diferencia sexual a la hora de escribir, afirmando de este modo la *neutralidad* o *androginia* de la escritura, practicaban, en realidad, una escritura masculina. Cixous aboga, entonces, por la creación de un "parler-femme", una lengua de mujer, una escritura del cuerpo, una experiencia de la corporalidad ligada al placer difuso y no concentrado, a una economía libidinal distinta de la del hombre, que permitirá crear un lenguaje diferente –Derrida (1998)-. Recuperar en la literatura, lo mismo que en las artes plásticas o el sexo el territorio del cuerpo como elemento simbólico significa el hallazgo de la identidad y el espacio social negado para la mujer. En contra de la idea generalizada en Occidente, el arte no es inferior al pensamiento lógico y puede ayudar a cambiar el orden de cosas. Pese a los reproches que inciden en su base esencialista y utópica, desde la órbita estadounidense y británica especialmente, estas teorías de la diferencia son interesantes por su intento de llevar a la práctica lo que Zavala proponía: la escritura desde los márgenes, desde una subalternidad que así se prestigia a través del *logos*. Estas prácticas pueden ayudar, entonces, a cuestionar una aproximación cerradamente identitaria de la escritura como reflejo de una supuesta "realidad" (corporal) creadora de comunidades delimitadas. Hasta ahora eran palabras dislocadas, fragmentadas, rotas –así el discurso de Cixous— como

testimonio de una opresión, un silenciamiento, una ruptura. Pero, a partir de ahora, se ha de inventar otro lenguaje, un lenguaje del placer. Concluamos este apartado del “feminismo francés” o “cultural” con una cita extraída del trabajo ya clásico de Carole S. Vance en torno al tema: “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad”:

El feminismo debe presentar una política que se resista al desposeimiento y que apoye el placer. Debe entender el placer como una afirmación vital, una fuente de poder, deseoso de futuro y de contacto humano, y no temerlo como algo destructivo, debilitador o corrupto. (1989: 47)

A modo de conclusión, más que oposición entre feminismo igualitario y feminismo identitario, feminismo radical y cultural, coexisten dos direcciones, hacia la igualdad o hacia la diferencia, entendiendo esta última como reconocimiento de la identidad y singularidad del otro. Pese al cruce de ataques y al entramado de discrepancias en que las feministas anglosajonas acusan a las francesas de perpetuar el “eterno femenino”, ya abolido por Beauvoir, y estas últimas acusan a las primeras de una virilización o masculinización de la cultura que obliga a las mujeres a escoger entre creación y reproducción y niega la maternidad, por ejemplo, todos son enfoques complementarios e indelégibles, como antes adelantamos, y son pasos necesarios, más teóricos o más pragmáticos, para desenmascarar los mecanismos coercitivos que nos constituyen como sujetos desde tiempos inmemoriales. Sus supuestas contradicciones no son más que el signo de su apertura y permeabilidad. Lo ideal, insisto, es un equilibrio entre el respeto hacia lo particular, es decir, hacia la diferencia y la igualdad de derechos y oportunidades. En última instancia, como afirma Joan Scott, historiadora y especialista en género de América, el imperativo que nos obliga a escoger un tipo de feminismo procede, en realidad, de una tradición antifeminista y constituye así una nueva trampa en la que debemos evitar caer.

8. Nuestro itinerario en esta revisión de los estudios de género nos ha llevado del feminismo “radical” o “anglosajón” al “cultural” o “francés” y la última escala en nuestro recorrido corresponde al denominado “postfeminismo”, cuya doble acepción intentaremos esclarecer a continuación y dentro de cuya tendencia, también llamada “tercera ola”, se sitúa el Feminismo latinoamericano.

La crítica feminista actual empieza a preocuparse menos por desvelar las estructuras simbólicas que han contribuido a crear una concepción de la mujer o a rescatar de la invisibilidad su experiencia y palabra -esfuerzo que, sin embargo, era de justicia realizar

en el pasado pese a rozar, en ocasiones, un *apartheid* poco aconsejable- que por dinamitar sin más explicaciones esta jerarquía de los saberes, esta desigualdad social y política. Los feminismos no quieren ya "reescribir la historia", "escribir la *otra* historia" o "describir la historia", sino que reclaman teorías más abiertas, acordes con una cultura plural y una esfera pública menos excluyente; pretenden escribir la historia futura desde una posición central sin caer de nuevo, sin embargo, en un sistema hegemónico desde la beligerancia o el victimismo, sino abriéndose a un diálogo a dos voces, a tres voces, a todas las voces posibles. De ahí que los feminismos, en la actualidad, tengan, además de diversos marbetes y denominaciones -"postfeminismo", "tercera ola"-, múltiples enfoques que abarcan desde el psicoanálisis a las dimensiones sociológica, antropológica o lingüística, desde la ideología marxista a la socialdemócrata o liberal, la cibernética o la ecológica. Esta variedad -tan "postmoderna", por otra parte- ha provocado numerosas críticas por parte de ciertos detractores que inciden en el hecho de que este "feminismo postmoderno" o "postfeminismo" no es una teoría uniforme con una metodología definida. En efecto, lo interesante e iluminador del caso, lo que prueba el extraordinario dinamismo y riqueza del último feminismo es su cualidad plural y diversa, múltiple, el hecho de que se trate de una agrupación interdisciplinar y heterogénea de prácticas. "Pos" no significaría en este caso 'después de' sino 'más allá', como afirma Homi Bhabha (1995). De esta forma, el posfeminismo sería un metarrelato, una reflexión sobre el feminismo que lo incluye todo. Un último aspecto que se deriva de lo anterior me parece insoslayable: Es imposible pretender una dimensión global del feminismo, como afirman feministas pertenecientes a minorías étnicas, lesbianas o pertenecientes a ámbitos marginales de la cultura -América Latina-, ya que las mujeres como grupo homogéneo no existen, sino que están divididas por diferencias de raza, cultura, opción sexual, etc... y es peligroso que una mujer hable en nombre de todas las mujeres. Así, frente a un feminismo más histórico-literario como el angloamericano, cuya principal preocupación, una vez conseguidos los derechos cívicos básicos, ha seguido siendo siempre las relaciones con la historia, es decir, las diversas maneras en que el texto literario o crítico refleja, representa o influye en la experiencia diaria a la mujer, aparecen el ya mencionado postfeminismo o también "feminismo materialista". Gayatri Spivak, deconstruccionista y pensadora india cercana a los planteamientos de la crítica marxista, es iniciadora de la corriente postcolonial con *¿Pueden hablar los subalternos?* (1998) cree necesario situar la posición dependiente de las mujeres y de la identidad femenina en un contexto más general que comprenda las circunstancias ideológicas, políticas, económicas y sociales. Los conflictos que surgen del

par logocéntrico, falocéntrico o falogocéntrico, *masculino/femenino* se marcan con más claridad al contemplar éste en el entramado sociohistórico mayor del que es parte. Esta perspectiva más ideológica de Spivak continúa en una de las diversas tendencias de la crítica feminista actual, el, a veces, denominado feminismo materialista, que subraya la subordinación de las mujeres a factores sociales e históricos y los lazos de la constitución y definición del género con las formaciones de clase o las ideologías del trabajo. En esta interacción entre lo contingente y el género se integran también aquellos otros estudios numerosos que añaden, al hecho de por sí difícil de la identidad femenina, la pertenencia a una raza, a un grupo étnico o a una minoría social o sexual. Sólo es lícita tal tendencia globalizadora del feminismo, como afirma la teórica latinoamericana Susana Reisz, cuando se sabe el lugar que se ocupa en su seno y se da la voz a los otros, a las otras:

Queda en pie, sin embargo, un interrogante que, desde la perspectiva feminista, no es fácil de responder: ¿Puede *una* mujer hablar en nombre *de las mujeres*? ¿Puedo yo, siendo, como soy, intelectual, de raza blanca, de clase media, de educación europeizante, heterosexual, madre de dos hijos, económicamente independiente y otros etcéteras que me particularizan, hablar de "*nosotras, las mujeres*" o de "*nuestros*" problemas incluyendo en el rubro entre otras muchas variedades posibles, a las humus y las tutsis de Ruanda, a las quechuas o aymaras de las comunidades andinas, a las musulmanas de Bosnia o Yemen, a las sirvientas, las obreras, las campesinas, las aristócratas, las millonarias, las lesbianas, las monjas, las guerrilleras, las víctimas de abuso sexual, las reinas de belleza, las modelos de revistas pornográficas, las campeonas de tenis, las discapacitadas, las estrellas de cine, las prostitutas, las asesinas o torturadoras de sus niños, las misioneras, las mártires cristianas? Mi opinión personal es que, pese a ese abrumador abanico de variables, sí puede hacerlo –en el sentido de que lo creo razonable y lícito–, a condición de que no pierda de vista mi propia posición dialógica dentro del universo "femenino". (1996:30-31)

Esto no implica, sin embargo, que exista sólo una manera de luchar contra el abuso y ésta sea el combate activo –particularmente necesario en el Tercer Mundo—sino que, como aseveran María Luisa Femenías (2005), Nelly Richard (1996), Francine Masiello (1996) o Jean Franco (1988), se necesitan guerrilleras, pero también filósofas. Se requiere la militancia pero no exclusivamente, pues esto no vendría sino a reafirmar, nuevamente, la dicotomía establecida por Occidente, por el Primer Mundo, según la cual el Tercer Mundo es lo teorizado y el ámbito de la práctica y nunca de la teoría; esto no vendría sino a consolidar el imperialismo o colonialismo político e intelectual. La posmodernidad y el neocolonialismo serían, en este caso, dos caras de la misma moneda. La globalización, este fenómeno nuevo debido a la mundialización de las comunicaciones y la expansión

informática, que ha permitido transacciones especulativas en tiempo real, nos ha mostrado también que las primeras víctimas son los más pobres, de los que 80% son mujeres. Por tanto, se debe rechazar una comprensión del "postfeminismo" como la superación de algo obsoleto. Es preferible pensar el concepto como la continuación y enriquecimiento del diálogo en su confluencia con otras tendencias críticas: "El postfeminismo reconoce las demandas de las culturas marginadas, diaspóricas y coloniales por conseguir un feminismo no hegemónico capaz de dar voz a los feminismos locales, indígenas y postcoloniales" (López de la Vieja 2000: 149). Por otro lado, las feministas de origen marxista, como la propia Spivak, han llegado a afirmar el *carácter socialmente situado* del conocimiento, esto es, como las mujeres están situadas en la periferia o los márgenes, y puesto que el mundo está dominado por varones, aquéllas pueden ver lo que a ellos se les escapa desde su posición privilegiada; así, la objetividad emanada del punto de vista feminista sería más fuerte o global que la objetividad tradicional, parcial. La "mirada oblicua o bizca", la mirada distanciada o irónica que ya defendía Woolf, ve más lejos que la mirada normal porque la marginación facilita la observación crítica. En este sentido, muchas de las escritoras afroamericanas equiparan, en la estela de las feministas de la diferencia, texto y cuerpo femenino y defienden, con violencia, la creación de otra lengua. Tony Morrison, Gloria Anzaldúa o Ntozake Shange defenderían ese "parler-femme" que sería también "parler-noire".

Así, puesto que la "tercera ola" admite la hibridez, es lógica esta vinculación con el activismo político, lo que muestra que el feminismo ahora es más que una teoría; es una aproximación que lucha contra las injusticias sociales que sufren, sobre todo, las mujeres. Realizaré, a continuación, un breve recorrido teórico por los estudios de género en América Latina:

¿Existe una literatura de mujeres, radicalmente diferente a la de los hombres? ¿Y si existe, ha de ser ésta apasionada e intuitiva, fundamentada sobre las sensaciones y los sentimientos, como quería Virginia [Wolff], o racional y analítica, inspirada en el conocimiento histórico, social y político, como quería Simone[de Beauvoir] (Medeiros 2006: 60)

Desde los años 80 se ha producido un reordenamiento de los mapas políticos, sociales y étnicos del continente, con significativos giros a la izquierda en casi todos los países hasta el año 2010, como señala el politólogo Manuel Alcántara Sáenz, lo que contrastaba sustancialmente con la tendencia a la derecha en Europa y Estados Unidos. Grupos humanos que habían permanecido invisibles y silenciosos a través de los siglos, como los

indígenas o las mujeres han hecho su aparición. Las mujeres son el grupo emergente más numeroso, pero también el más atravesado por contradicciones. “Ser mujer” ya no significa esa consciencia de lo obvio en que se orientaba la existencia cotidiana de nuestras madres y abuelas. A partir de los 80, en los ambientes artísticos e intelectuales de América Latina (que sigue los pasos de la cultura anglosajona con unos 20 años de demora) la “femineidad” de la mujer ha comenzado a ser interrogada, cuestionada y redefinida. La creación literaria ha tenido una participación prominente en ese proceso, por ser un “ejercicio imaginativo inseparable de las emociones y de la subjetividad individual” (Reisz 1996: 20) que ha dado y da respuestas heterogéneas, difíciles de integrar en un sistema coherente y a veces contradictorias. Con todo, vale la pena escuchar las voces de la escritura de los ochenta y los noventa con el filtro perceptivo de la teoría feminista, pues se puede llegar a encontrar una coherencia interna, aunque parece no haberla.

En 1898 en la conferencia de Montevideo se debatieron “problemas sociales” como “higiene, cuidado infantil, nutrición, bienestar maternal”; en la Conferencia de Santiago de 1908 reclamaron acceso a la educación y en 1928 en el Congreso Interamericano de La Habana se redactó el borrador de un Tratado de Igualdad de Derechos. Esta sería la prehistoria de la crítica de género en América Latina y una muestra de que los latinoamericanos quieren desarrollar los temas al margen de Estados Unidos.

El discurso feminista en la ficción latinoamericana ha sido originariamente articulado asimismo por voces aisladas que respondieron a la necesidad vital de las mujeres de crear un espacio propio en una sociedad que las restringía a los confines de la casa y de la esfera privada. En la década de los 20 y los 30 escritoras pioneras como Teresa de la Parra (1891-1936) y Victoria Ocampo (1890-1976) en Caracas y Buenos Aires intentaron crear un ambiente apropiado para la expresión femenina. El punto de partida de una escritura femenina se traduce en la resistencia a aceptar los códigos masculinos de la sexualidad y en el afán de recuperar el valor de la experiencia y la perspectiva de la mujer. Se establece una relación de género, una preocupación por la identidad, por la condición de la mujer, por la diferencia genérica, en el sentir y en el pensar mujer. El discurso femenino en esta etapa puede verse como la búsqueda de un lenguaje apropiado para imprimir una visión que represente su imaginario. Rosario Castellanos y Clarice Lispector son también precursoras del debate feminista latinoamericano. La primera introduce los temas de la raza y la clase en su ficción; la segunda reflexiona sobre el lenguaje y el poder.

El feminismo latinoamericano se inspira inicialmente en los parámetros de la crítica feminista francesa y angloamericana. No sólo se trata de librarse de los modelos del

pensamiento occidental y patriarcal, sino, en su caso, de crear nuevas vías de expresión de su visión femenina y latinoamericana. Así, las conexiones del Feminismo latinoamericano con el Feminismo Negro o Chicano son obvias. Pero también hay muchas diferencias que actúan como contracultura en la discusión. Uno de los congresos más importantes tiene lugar en Río Piedras, Puerto Rico y dará lugar a un libro fundamental: *La sartén por el mango* editado por Patricia Ortega y Eliana González. Los siguientes congresos a propósito de la escritura femenina de relieve fueron los de Pennsylvania, California y Ottawa.

Lucía Guerra con su libro *La mujer fragmentada. Historia de un signo* es una de las críticas más importantes. Comienza declarando que la perspectiva femenina difiere de la masculina en visión y técnica. En su "Manifiesto estético" (1985) deja clara su deuda con el postestructuralismo y las teorías francesas de rechazo de los parámetros falogocéntricos. Constituye una invitación a la escritura del cuerpo femenino y sus deseos ocultos, que es un hito en la literatura hispanoamericana. Un poco más tarde, Guerra se interesa también en los postulados postcoloniales y en la necesidad de una construcción cultural latinoamericana en un continente con estratificaciones sociales rígidas y una larga historia de dependencia cultural y política.

Juana Arancibia, por su parte, registra postulados preliminares de la discusión sobre la diferencia de la escritura femenina: un modo característico de enunciación, una visión diferente de la realidad y una necesidad de ampliar los parámetros culturales para incluir las voces de la periferia.

Otros nombres de críticas importantes son Josefina Ludmer, Rosario Ferré, Marta Traba, Elena Poniatowska, Sara Castro-Klaren o Gabriela Mora.

Josefina Ludmer rechaza un "sistema de diferenciación" y la categorización de lo femenino como "esencialista". Para ella, el pensamiento femenino debería ser des-esencializante y abierto a la multiplicidad.

Rosario Ferré afirma que un texto no tiene sexo: lo que importa es escribir bien. No hay una escritura diferente. A lo sumo, lo que hay es una experiencia diferente.

Marta Traba llega a la misma conclusión que Ferré. No hay un discurso femenino, pero sí hay un espacio que se encuentra cerca de los márgenes o la periferia. Sólo desde allí se puede reaccionar como contracultura. Es reveladora la forma en que las mujeres interactúan y escuchan a los marginados, como afirma también Elena Poniatowska.

Sara Castro-Klaren también insiste en los diferentes matices que tiene un continente con una historia de explotación. Habla de la doble discriminación de la mujer latinoamericana (sociedad que la oprime y conflictos raciales), es decir, del hecho de ser mujer y mestiza

(reformulación del "mujer y negra" de Cixous). No hay que imitar a la teoría francesa. No se trata de escribir otra *Madame Bovary*, sino de crear más *Ifigenias*.

Jean Franco y Francine Masiello insisten en el concepto de la "doble negatividad" de Castro-Klaren y en el espacio femenino ligado a la marginación de Traba. Jean Franco aboga por un viraje en las "relaciones de poder" usando la intertextualidad y la enunciación como herramientas para proyectar una nueva subjetividad de la escritura femenina. Francine Masiello habla de un lenguaje de resistencia al logos y de reconstrucción del Sujeto desde un ángulo externo al Originador. En su texto "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana" (1986) Franco propone que la intertextualidad permite reformular la voz patriarcal –como en el artículo de Molloy sobre Darío y Agustini donde la intertextualidad es iconoclasta y subversiva y no subordinante, como piensa Guerra-. También propone Franco la enunciación, por ejemplo, a través de un narrador masculino en una escritura de mujer. Francine Masiello, por su parte, en "Discurso de mujeres, lenguaje de poder: reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80" (1986) coincide en la premisa de que la actividad feminista es un vehículo para acceder al poder y transformar el proceso de enunciación. Otro texto crítico interesante de Masiello es: "Texto, ley, transgresión: Especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia" (1985). En *La última niebla* de María Luisa Bombal e *Ifigenia* de Teresa de la Parra Masiello ve un desafío al logos masculino, una "transgresión formal" en la estructura y un "trastorno de los marcos de referencia". Se propone así una nueva reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo. María Eugenia es la desheredada, la aislada socialmente y privada de sus derechos civiles y a la propiedad. Resiste escapando al mundo de la imaginación, donde crea su espacio personal. Al fragmentar el mundo narrativo, esta nueva escritura femenina inaugura un nuevo discurso. Masiello insiste también en la marginalidad y la conexión de la mujer con la cultura popular, la narrativa del exilio, los pobres y los colonizados. En este espacio femenino, la subversión exige un "idioma híbrido". Masiello refuerza el concepto de escritura de los márgenes de Traba y Castro-Klaren.

Diamela Eltit, Beatriz Sarlo, Nelly Richard se vuelven a reunir en Chile en 1987 para debatir sobre el mismo tema. Diamela Eltit insiste en los quinientos años, y no cien, de soledad y voz dominante, de explotación de la mujer indígena. Lucía Guerra habla ahora de la "visión de ángulo" de la mujer, que se correspondería con nuestra "mirada bizca" y Nelly Richard habla de femenino y fractura y de lo femenino como una "nueva fuente de organización textual". No se puede, pues, como vemos, olvidar la urgencia social y política

en América Latina. Hay una internacionalización de las teorías francesas y angloamericanas pero también una resistencia. Se trata de eliminar la mirada burguesa y pactar con el subyugado: "¿Hasta qué punto ese gran seno femenino que alimenta la escritura en la teoría de Cixous adquiere significados diferentes cuando aloja la fotografía de un desaparecido?", se pregunta Lucía Guerra.

Debra A. Castillo ha reunido las principales tendencias de la literatura feminista latinoamericana en *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* (1992). Más allá de los peligros de la crítica feminista postcolonial de aplicar teorías de fuera, se señala la marginalidad como herramienta. Castillo vuelve a identificar al escritor, y sobre todo a la escritora, con los pobres y los discriminados. No hay que olvidar que el "Norte" o el "Centro" ligan también lo femenino a lo marginal y, además, muchas de estas críticas, de origen "excéntrico" viven y trabajan en el "centro". México, Argentina y Chile tienen editoriales y organizadores de congresos sobre género de gran relieve. Con todo, nunca se alcanzarán los niveles de distribución y publicidad de Estados Unidos, por ejemplo. Las universidades americanas se benefician de los talentos de fuera y los talentos se convierten en talentos allí, donde amplían su marco y sus perspectivas.

Para concluir, los esfuerzos de nuestras escritoras por elaborar imágenes de sí mismas emanadas de una creciente consciencia de género y los de las críticas feministas por estudiarlos, cubren estrategias y entonaciones ideológicas muy variadas, pero todas igualmente importantes: de la mimesis a la parodia, de la romantización del erotismo femenino al exhibicionismo en los alardes de la conquista sexual...Corresponde, pues, a una crítica feminista colocar esos proyectos individuales en una perspectiva histórica, compararlos, evaluarlos y sacar conclusiones relevantes desde un ángulo artístico y político. Como afirman Susana Reisz y Daniel Link: "la crítica puede definirse todavía como un sistema regional de lucha" y reclaman que tenga un "efecto de verdad" (Reisz 1996; 21).

9. Puesto que el "Postfeminismo" significa apertura, permeabilidad, un movimiento más allá, no sólo presta atención a la marginación racial, cultural o geográfica en la línea postcolonial -Spivak, Bhabha, Mohanty--, sino que se interesa por el futuro de la Tierra.

En efecto, no podemos dejar de incidir en la actualidad de una de estas corrientes, ya mencionada antes como nacida del feminismo de la diferencia y cuyo cruce con la situación del Tercer Mundo es altamente significativa. Se trata del "ecofeminismo". Desde los años setenta el feminismo integró en sus preocupaciones la crisis ecológica y la lucha pacifista. Entre las ecofeministas más relevantes destacamos a las teóricas Françoise

d'Eaubonne, creadora del término, Karen J. Warren, Val Plumwood y, sobre todo, a la pensadora y activista hindú Vandana Shiva. En las décadas de los setenta y los ochenta, entonces, ciertas feministas (Mary Daly, Susan Griffin) emprenden una nueva actividad política que busca cambiar el futuro del mundo y de la relación que establece entre el dominio masculino y la destrucción del ecosistema, señalando asimismo la relación entre el feminismo y la salvación del mundo. No obstante, desde que en 1974 Françoise d'Eaubonne en *Le Féminisme ou la mort* utiliza el término ecofeminismo, la historia del movimiento está marcado por tensiones entre activistas y teóricas. Vandana Shiva aún ambas cosas y vincula, así, los derechos de las mujeres en la tierra con lo sagrado y denuncia directamente la opresión económica, política y cultural sobre las mujeres. Se sostiene que las mujeres están más cerca de la naturaleza y, por tanto, en mejor situación para solventar la crisis ecológica fruto de un modelo masculino, racionalista, militarista, de dominación del que son víctimas también las mujeres. Frente a dicho modelo se situaría una espiritualidad basada en la Madre Tierra, en el culto a las Diosas, en concepciones holistas. Tomemos algunos extractos de su discurso:

Los derechos de las mujeres están conectados con nuestros valores como sociedad y como cultura. Están arraigados en una matriz de valores y de relaciones culturales. Cuando lo femenino se construye culturalmente en forma de madre sagrada, los derechos de las mujeres están mejor protegidos que cuando lo femenino se construye como mercancía y objeto sexual. Nuestra sociedad está viviendo cambios económicos importantes que conllevan cambios culturales, y dichos cambios están reformando las vidas de las mujeres y sus derechos. [...] Nuestro éxito a la hora de derrotar los argumentos, tanto del gobierno estadounidense como de algunas corporaciones del país, al conocimiento tradicional y a la biodiversidad, se originó porque nosotros combinábamos investigación y acción, y logramos movilizar y crear movimientos en el nivel local. [...] De forma paralela a la lucha por defender los derechos de las mujeres tanto a la biodiversidad como al conocimiento cabe hablar de otra lucha para la defensa de los derechos de las mujeres al agua. [...] Como los derechos de las mujeres a las semillas y al agua, también los derechos que provienen de su papel como proveedoras de comida y agua se erosionan mientras las mujeres pierden valor social. Cuando el Ganges sagrado se convierte en un bien de consumo, las mujeres, proveedoras del agua, empiezan a ser dispensables. Cuando la agricultura se llena de química y se corporativiza, el trabajo de las mujeres en la agricultura se destruye. En la medida en que las mujeres son separadas del trabajo, no sólo pierden su derecho a trabajar, también su derecho a vivir. [...] En las últimas dos décadas, el femicidio ha negado a más de diez millones de mujeres el derecho a nacer. (2007: 17-31)

10. Como corolario de mi revisión sobre el género, mencionaré uno de los fenómenos más interesantes que se desprenden de la extraordinaria vigencia del "postfeminismo", que no

es sino la "crisis" y reinención de la denominada "masculinidad hegemónica" que se vincula con el carácter preformativo del "ciberfeminismo". Durante los ciento cincuenta últimos años el feminismo, el psicoanálisis y los estudios de género, centrados en todo lo que tenga que ver con la categoría de género, tanto masculino, como femenino, han puesto el énfasis en la subjetividad femenina, ya sea para comprender su construcción o bien para deconstruir ideas preconcebidas. En cambio, la masculinidad no planteaba interrogantes porque se igualaba a la normalidad, la madurez, la salud, la autonomía. No precisaba interrogación. Ahora, sin embargo, la voluntad de redefinición de la mujer está obligando también a redefinir al hombre; la idea de masculinidad empieza a adquirir otros rasgos como lo ambiguo, lo multiforme, lo fragmentario, lo andrógino o lo femenino (Segarra y Carabí eds. 2000). En efecto, asistimos a una redefinición de las posiciones y los roles, de tal manera que el hombre se pregunta constantemente por su lugar y su identidad dejando de ser el término neutro de la humanidad, dejando de ser definido en negativo, como todo aquello que no es -según la ética patriarcal que establece jerarquías de valores-: femenino, étnico y homosexual. El patrón masculino del hombre también se conforma, como el de la mujer, según una construcción cultural. Parafraseando a Beauvoir, "no se nace hombre, uno se convierte en hombre". En realidad, la apertura del feminismo daría más libertad a los varones que disponen, así, de un amplio espectro de lugares para situarse, si previamente renuncian al "mito de la identidad viril" con la consiguiente pérdida de poder y privilegios: "Ser un hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder" (Bourdieu 1990: 21). En este sentido, recordemos la utilización mediática del "metrosexual", tan presente en la publicidad y la fotografía de moda, es decir, este nuevo modelo de hombre más sensible y femenino de cuya existencia dejó constancia hace unos años, con éxito y revuelo añadido, *The New York Times*. Se trataría de dejar atrás los célebres cuatro factores que pesan sobre los estereotipos masculinos y que clasificaron los psicólogos Brannon y David (1976): 1) carencia de rasgos femeninos; 2) tener éxito, ser respetado y ganar mucho dinero; 3) fortaleza, gran seguridad y confianza en uno mismo y 4) agresividad y violencia, para dar paso a la época de las "masculinidades" en plural. Si bien es cierto el carácter mediático de la alarma sobre la incipiente crisis de la "masculinidad", identificada de forma peligrosa con "heterosexualidad", ya que son los medios de comunicación con cierta vocación intelectual y las series de televisión más sofisticadas o los académicos especialistas en corrección política los principales impulsores del "producto", no deja de ser cierto que nos enfrentamos a maneras distintas de asumirnos como sujetos, de asumir nuestras identidades múltiples, versátiles y en

ocasiones contradictorias. El varón puede optar por la sensibilidad y no tiene ya que fingir o impostar su masculinidad cambiando la caligrafía o jugando al fútbol. En el ámbito homosexual, por ejemplo, su expulsión del campo semántico de la masculinidad por parte de las fuerzas mediáticas e institucionales comportó, desde mucho antes, la exploración en lo "femenino" de la cultura. Ello significaba la búsqueda de una identidad sexual negada. Vemos, pues, cómo los homosexuales han sido, en cierto sentido, los pioneros en el cambio, los que intuyeron la necesidad de otras actitudes y posibilidades de asumir la masculinidad. Sin embargo, esta transformación de las mentalidades y las corporalidades tiene también sus inconvenientes, pues la reafirmación femenina provoca en el sujeto masculino una suerte de inestabilidad o inseguridad. Hay que reconocer que, en cierto sentido, mientras que las mujeres viven una época de conquistas, los hombres pasan por una situación de "crisis" y desconcierto. A su alrededor se derrumban los principios fundamentales que les enseñaron cuando eran pequeños: la supremacía del varón, el mito del sexo fuerte, la norma tradicional de la mujer en casa y el hombre en el trabajo, etc... Lo peor es que, en ocasiones, los varones no viven este momento como una liberación de las presiones y las expectativas sociales sino que interpretan cada logro femenino como una pérdida de las prerrogativas masculinas. ¿Caminamos, acaso, hacia lo "unisex"? ¿los hombres son hombres o ratones, como propone H. Bhabha (1995) en su artículo "Are you a mouse or a man"? ¿está desapareciendo sutilmente la diferenciación entre los sexos desde lo andrógino o la propuesta de la maternidad artificial?, ¿estamos construyendo un nuevo orden simbólico? Esto llevaría a otro tipo de feminismo: se trata de crear otro sujeto, ni hombre ni mujer, sin sexo ni género a través de la cibernética (*cyborg*). "Prefiero ser un ciborg que una diosa" nos dice Donna J. Haraway. Paul B. Preciado nos ofrece pistas de interés en torno a las teorías contemporáneas del cuerpo y de la *performance* en su ensayo emblemático: *Manifiesto contra-sexual* (2002) donde muestra el cuerpo como espacio de construcción biopolítica, como lugar de opresión, pero también como centro de resistencia. A través del auge del maquillaje y la cirugía para los varones tal vez comencemos a comprobar si existe realmente una contradicción entre la seducción y el trabajo profesional; a través del replanteamiento de la identidad en las artes plásticas que se decantan de forma clara por los *happenings* y el *body art* podemos empezar a tener otras ideas sobre el territorio anatómico, recuperar nuestros cuerpos y alejarnos del estereotipo -Ana Mendieta, Cindy Sherman, Marina Núñez-. Cada vez es más evidente que ciertos límites del cuerpo natural han sido superados y que el cuerpo artificial empieza a reclamar la atención de muy diversas disciplinas, cuyos límites, a su vez, fluctúan al

acercarse a ese cuerpo artificial: el arte, la ética, la medicina, el derecho, etc...⁵ Sin embargo, hemos de dejar de lado un optimismo excesivo pues, si bien la evolución del varón es crucial para la transformación de la sociedad, el sujeto del patriarcado, la construcción de la masculinidad apenas ha variado y en ocasiones se dan períodos de retrocesos preocupantes como explora Susan Faludi (1991).

Concluyo así mi reflexión teórica con un pensamiento paradójico: la crítica feminista o de género, tan desarrollada hoy y tan progresista en términos generales, está condenada a desaparecer. Ojalá lo haga pronto, añadido, porque esto habrá significado, no "la muerte del patriarcado", sino el desvanecimiento de los últimos restos de una hegemonía de la ideología patriarcal sobre nuestro sistema de valores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁶

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe. II: l'expérience vécue*, Paris: Gallimard, 1949.

Bhabha, Homi K. *The location of culture*, Londres: Routledge, 1995.

Bourdieu, Pierre. *The Fields of Cultural Production*, Cambridge: Polity Press, 1993.

Brannon, Robert y Sarah y David. *The Forty-nine percent majority: the male sex role*, Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company, 1976.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.

Castillo, Debra A. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos, 1995.

Daly, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston: Beacon Press, 1978.

D'Eaubonne, Françoise. *Le féminisme ou la mort*, Paris: Pierre Horay, 1974.

Derrida, Jacques y Hélène Cixous. *Voiles*, Paris: Galilée, 1998.

Faludi, Susan. *Backlash: The Underclass War against American Women*, New York: Crown, 1991.

Femenías, María Luisa. *Perfiles del feminismo iberoamericano*, Buenos Aires: Catálogo, 2005.

⁶ La revista *Verbeia* en su normas de publicación señala que los nombres propios en las referencias bibliográficas se recojan solo con la inicial. Sin embargo, hacemos una excepción por la trascendencia que nos parece que tiene el artículo y por la importancia de identificar a las escritoras y a los escritores.

- Ferré, Rosario.** "La cocina de la escritura", en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, 133-154.
- Foucault, Michel.** *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI, 1996, 3 vols.
- Gamble, Sara.** ed, *Feminism and Postfeminism*, London: Routledge, 2001.
- Guerra, Lucía.** « La voz femenina en la narrativa latinoamericana. Una relectura crítica », Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- Heidegger, Martin.** "Hebel. El amigo de la casa", *Eco* (Bogotá), tomo XLI, número 249 (julio 1982), *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta, 2003, 225-240.
- Irigaray, Luce.** *Speculum de l'autre femme*, Paris: Minuit, 1974.
- López de la Vieja, Teresa.** *Feminismo: Del pasado al presente*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- Medeiros Lichem, María Teresa.** *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- Peri Rossi, Cristina.** *La nave de los locos*, Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Preciado, Beatriz.** *Manifiesto contrasexual*, Madrid: Ópera Prima, 2002.
- Reiz, Susana.** *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida: Universitat de Lleida, 1996, 30-31.
- Richard, Nelly.** "Feminismo, experiencia y representación", *Revista Iberoamericana*: 176-177 (1996): 733-744.
- Segarra, Marta y Àngels Carabí.** *Nuevas masculinidades*, Barcelona: Icaria, 2000.
- Shiva, Vandana.** "Los derechos de las mujeres en la India actual", en *Feminismo ecológico. Estudios multidisciplinares de género*, Carmen Velayo, Olga Barrios, Ángela Figueruelo y Teresa Lopez, eds. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, 17-31.
- Showalter, Elaine.** *A literature of Their Own. British Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- Spivak, Gayatri.** *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cari Nelson and Lawrence Grossberg, eds. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Vance, Carole S.** *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid: Talasa, 1989.
- Weigel, Sigrid.** "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker, ed. *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.
- Wittig, Monique.** *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona: Egales, [1992] 2006.

Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*, [1792], London: David Campbell Publishers, 1992.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*, [1929], London: Harvest Book, 1989.

Zavala, Iris. “Reflexiones sobre el feminismo en el milenio”, *Quimera*, 177, 1999, 58-64.

La violencia intragénero en el teatro lésbico español

Gender Violence in Spanish Lesbian Theatre

Alicia Casado Vegas
A.M.A.E. M
alicastoyota@yahoo.com

Resumen

A partir de 2005, con la ley del matrimonio igualitario empiezan a aparecer obras que retratan la realidad homosexual, sin embargo, pese a que existen ya un buen número de textos tanto teóricos como de ficción dramática que abordan la violencia de género, apenas encontramos un puñado de obras que se atrevan a retratar la violencia intragénero.

Este trabajo por tanto pretende visibilizar la violencia en el seno de la pareja lésbica y la analiza como un proceso de dominación y control similar al que se produce en las parejas heterosexuales. Para ello se toma como base las obras de Alicia Casado, Mar Gómez González, Gorka González Carazo, Marta Mangado y Ramón Paso.

Palabras clave: Teatro lésbico, violencia de género, homosexualidad, feminismo, teatro español contemporáneo.

Abstract

From 2005 onwards, with the law of equal marriage, works that portray the homosexual reality, however, despite the fact that there already exist a good number of texts, both of theoretical and fictional drama, which address gender-based violence, we hardly find a handful of works that dare to portray the violence in homosexual relationship. This essay, therefore, aims to make visible the violence at the heart of the lesbian couple, and analyzes it as a process of domination and control similar to that which occurs in heterosexual couples. To this purpose we will use the plays of Alicia Casado, Mar Gómez González, Gorka González Carazo, Marta Mangado y Ramón Paso.

Key Words: Lesbian theatre, gender violence, homosexuality, feminism, contemporary Spanish theatre.

Una sociedad que compra medicamentos para los dolores del alma, que pretende erradicar la violencia de género sin probar a deconstruirlo, que minimiza el papel de la violencia invisible, que no cultiva la autoestima, ni apunta el sistema educativo, ni revisa los anuncios publicitarios, o que posee una legislación que no sabe muy bien distinguir entre abuso o violación, posiblemente no esté a la altura de reconocer la existencia de la violencia en el seno de la pareja homosexual y mucho menos de analizarla como un proceso de dominación y control similar al que se produce en las parejas heterosexuales.

Si el teatro es un espejo en donde contemplar la realidad en la que surge, es cierto que a partir de 2005, con la ley del matrimonio igualitario empiezan a aparecer obras que retratan la realidad homosexual y pese a que existen ya un buen número de textos tanto teóricos como de ficción dramática que abordan la violencia de género, y sin embargo apenas encontramos un puñado de obras que se atrevan a retratar la violencia intragénero.

En este sentido, cuando me propuse escribir mi drama *El pez que lloraba dentro de su pecera* en 2012, apenas si localicé un trabajo realizado por *Aldarte* en el País Vasco, que llevaba interesándose por el fenómeno de la violencia en las relaciones de pareja gays y lésbicas desde el año 2008, y que con toda razón afirmaba en octubre de 2012 que “en nuestro país no existen estudios que nos puedan ofrecer un diagnóstico en base al cual cumplimentar acciones concretas”¹.

Ya en los meses de abril y mayo de 2017 empezaron a aparecer algunos artículos en diarios como *el Periódico* o la *Vanguardia* que resucitaban este asunto. Así, el 31 de mayo de 2017 en *Existe y tiene nombre: Violencia intragénero* del diario *el Periódico*, Lucía Etxebarria se lamentaba de que el acercamiento a este tipo de violencia tuviera que pasar por tener que implicar a un famoso para gozar de repercusión mediática, y argumentaba sobre la invisibilidad de esta lacra dando algunas razones que se deducen de la esencia de una sociedad patriarcal y homófoba, que predica que dos mujeres que pelean no pueden hacerse daño y que si un hombre se deja pegar por otro es porque no se ha sabido defender².

El pasado 16 de abril de este año, el diario *20 minutos* recogía la noticia de que colectivos como el LGTBI pol de la policía, el COGAM de Madrid y el de Colegas reclamaban al

¹ <http://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/BUENOSTRATOS.pdf>

² Anoto la cita exacta: “Y en casi todos los casos nadie considera víctima a la víctima porque «dos chicas que se pegan no se hacen daño» y «si a un hombre le pega otro hombre, es que no se ha sabido defender” <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20170531/existe-y-tiene-nombre-violencia-intragennero-6074790>

Ministerio del Interior un protocolo específico para denunciar la violencia intragénero tras conocer la noticia de un posible caso en el pueblo cordobés de Priego. Esta petición venía a recordar otra de abril de 2017 que reivindicaba la necesidad de instaurar una efeméride el 14 de abril para celebrar el Día Nacional contra la Violencia Intragénero. Entonces se cumplían ocho años del primer asesinato reconocido de este tipo en la localidad almeriense de Adra³ y una encuesta del COGAM de Madrid revelaba que al menos un 30% de gays y lesbianas habían sufrido violencia dentro de la pareja.

Por eso destaco la novedad de los textos que vamos a comentar y que cito por orden cronológico: *El pez que lloraba dentro de su pecera* de Alicia Casado publicado en 2013⁴, *El incidente*, una pieza demicroteatro de Gorka González Carazo estrenada en 2016⁵, *Mermelada de fresa* de Marta Mangado y *El jardín salvaje* de Ramón Paso, que son dos piezas incluidas en el espectáculo *El síndrome de los agujeros negros*⁶ de 2016, y *Petra y Carina* de Mar Gómez González de 2017⁷. En resumen, tres piezas cortas y dos textos largos.

³ Pueden verse: <http://www.colegas.lgbt/2017/04/13/se-cumplen-8-anos-del-primer-asesinato-por-violencia-intragennero-es-necesario-un-dia-nacional-que-lo-recuerde/>.

<http://www.lavanguardia.com/sucesos/20170419/421830372998/hay-amores-que-matancampana-lgtb-para-visibilizar-la-violencia-intragennero.html>.

<http://www.lavanguardia.com/vida/20170425/422025619181/intragennero-violencia-oculta.html>.

⁴ *El pez que lloraba dentro de su pecera*. En *En Teatro. Alumnos RESAD 2013*, Madrid, editorial Fundamentos.

⁵ *El incidente* fue estrenada en junio de 2014 en el Teatro La Usina como escena sobre la violencia de género heterosexual bajo la dirección de Sheila Beltrán por la compañía Artes Escénicas. Posteriormente fue reescrita como obra de maltrato de género homosexual y restrenada el 19 de octubre de 2016 en el teatro La Escalera de Jacob por la compañía Medios Revueltos bajo la dirección de Carlos Gomariz.

(<http://www.reaccionquimica.es>. <https://www.facebook.com/reaccionquimica11>. https://teatro.universogay.com/el-incidente-dos-mujeres-que-se-aman-y-ocultan-un-gran-secreto_15102016.html).

Gorka González Carazo (Valladolid, 1984) ha estrenado diversas obras de temática lésbica como *Amigas Forever* en junio de 2013 en la sala Bululú2120

(<http://www.reaccionquimica.es>. <https://www.facebook.com/reaccionquimica11>), *El pepino* estrenada en marzo de 2014 en el teatro El Montacargas.

(<http://www.reaccionquimica.es>. <https://www.facebook.com/reaccionquimica11>), *Conocer a sus padres*, *La candidata ideal* y *El acertijo* en el Primer Festival de Microteatro de Artistas a Escena de 2014 en Epoka Lounge & Bar por la Compañía Artes Escénicas bajo la dirección de Sheila Beltrán

(<http://www.reaccionquimica.es>. <https://www.facebook.com/reaccionquimica11>).

<https://allevants.in/madrid/tres-escenas-con-dos-ovarios/1502026113395292>.)

⁶ Este espectáculo consta de cinco textos escritos por Ramón Paso, Sandra Pedraz y Marta Mangado y estrenado en el mes de septiembre 2016 en la sala Nao 8 de Madrid. Recientemente, en marzo de 2018, ha sido repuesta en el teatro Lara con dos nuevas actrices y una puesta en escena diferente por parte del coautor y director Ramón Paso (www.culturamas.es/blog/2017/07/18/reestreno-de-el-sindrome-de-los-agujeros-negros-cinco-historias-prohibidas/)

⁷ *Petra y Carina* se estrenó en el teatro Luchana el 14 de abril de 2017. Es una obra producida por La Moderna y dirigida por Sandra Dominique, interpretada por Paula Fonca y Fabia Castro, con escenografía de Ana Montes y diseño de luces de José Muñoz. (<http://teatroluchana.es/cartelera/petra-y-carina/>.) Crítica: Yolanda Dorado (*La Tribuna Feminista*, 04/2017) disponible en <http://www.tribunafeminista.org/2017/04/critica-teatral-petra-y-carina-de-sandra-dominique-y-mar-gomez/>; Raúl Hernández (*Ovejas Muertas*, 25/03/2017) disponible en <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/03/25/historia-de-dos-relato-de-uno-petra-y-carina-de-mar-gomez-glez-con-direccion-de-sandra-dominique/>.

El pez que lloraba dentro de su pecera es el único texto extenso que se centra en el tema de la violencia intragénero al entrelazar dos historias de violencia, una en una pareja heterosexual y otra en una lésbica, la primera retratada en su momento climático (el intento de asesinato) y la segunda en el inicio del proceso o período de la violencia invisible. *El incidente* construye una pequeña escena cotidiana en la que una pareja de mujeres ordenan la casa con motivo de la visita de la madre de una de ellas que desemboca en una patética discusión. *Mermelada de fresa* bucea en la profunda grieta de la soledad de una mujer que necesita proyectar sobre la conquista de una noche la pérdida de otro amor, tenido o soñado y *El jardín salvaje* presenta a una chica joven que, pasado un largo tiempo, invade la casa de una mujer madura con la que de niña tuvo una relación erótica para pedirle cuentas. Por último *Petra y Carina*, que se propone diseccionar la delgada línea que va del amor al desamor, incorpora una patética escena en que la adinerada Petra humilla a su compañera por ponerse una ropa que considera inadecuada para acompañarle a una cena de trabajo.

Ni en texto de Mar Gómez ni en el de Alicia Casado se ve la violencia física explícita.

El pez que lloraba dentro de su pecera analiza la violencia invisible e incide en la característica señalada por Aldarte de la falta de conciencia de lesbianas y gays para percibirse a sí mismas como víctimas. Blanca es una abogada que nunca ha logrado ejercer como tal, y que trabaja como docente, hasta que se enamora de Victoria con la que decide dar el paso de irse a vivir y sentar la cabeza a pesar de haber sido siempre un espíritu libre. Al ver la noticia en un informativo sobre una mujer arrojada por el balcón por su marido reconoce en ella a Berta, su exvecina y amiga de su madre fallecida, y decide ejercer la abogacía para ayudarla animada por Victoria que, prometiéndole soporte económico, empuja a Blanca a dejar un trabajo que no le satisface. Pese a las sensatas advertencias de su mejor amiga Elena, Blanca pasará del canto a la vida inicial del “Si no hacemos ahora lo que nos gusta, ¿cuándo Elena? ¿Qué otra vida tenemos?” a perder pie completamente al final de la obra:

Lo difícil, lo difícil es saber dónde está el suelo, debajo de esta tarima flotante una masa y el cemento, y quizá todavía quede mucho para llegar al suelo. En los intersticios, es en los intersticios donde se cuece todo, donde se cuelan seres diminutos, ratas que deshacen labores, que destejen lo tejido, que roen contornos, huesos y cimientos. (p. 63-64)

De manera que su lenguaje preciso exponente del discurso racional se deshilará en la irracionalidad de lo poético en un proceso simétricamente opuesto al vivido por Berta, la

víctima heterosexual, que se presenta con un lenguaje onírico, al comienzo de la obra en el hospital, luchando por su vida.

La trágica historia de Berta debería servir de ejemplo para Blanca y sin embargo cuando es preguntada por aquella si tiene pareja, apenas se atreve a decir que vive con un amiga, por lo que acoge la réplica de Berta como un mantra tranquilizador: “Hace bien, así nunca la pasará lo que me pasó a mi” (p. 50)

Pero Blanca da vueltas en círculo en el cristal invisible como ese pez que aparece al principio de la obra en el delirio de Berta en el hospital, entre la muerte y la vida: “He visto un pez sin respirar, llorando bajo el agua, aplastado por una columna milenaria. Llorando lágrimas inútiles en la inmensidad del agua, sólo yo puedo verlas ¿Sabe? Cuando regrese a casa volveré a por él” (p. 24). Esta es la primera alusión al pez en la obra que, de símbolo, pasará a ser un pez rojo auténtico que la ya recuperada Berta regalará a Blanca para que lo ponga en libertad. Y es ese pez al que veremos boquear en el suelo al recibir por azar un manotazo en un forcejeo con Victoria, la pareja de Blanca, focalizando en él toda la tensión. Por ello la obra concluye con la imagen de Blanca, descalza, abandonando la casa de su maltratadora con una carpeta y con un pez rojo dando vueltas en su pecera.

Si bien es cierto que la obra de Alicia Casado se detiene en el lento proceso del deterioro psicológico de la víctima y en la precisión de los pasos de la “verduga”, no es menos cierto que en *El incidente*, pese a su brevedad, el carácter de los personajes queda perfectamente retratado por sus palabras y acciones, y en un breve diálogo deducimos que Paula ya ha cedido a presiones anteriores de su pareja para que abandone algo que le gustaba como el teatro, y que ahora está colgando de la pared un odioso cuadro que tenían escondido para quedar bien con la supuesta suegra.

En *El incidente* Gorka González sí que nos lleva hasta la contemplación de la violencia física. Por tres veces su personaje llamado también Berta abofetea en escena a su pareja Paula, y sin embargo su texto no rehúye la dificultad de los antecedentes, y es capaz de crear el clima propicio para que el bofetón aflore. Berta va proyectando sobre Paula su propio insoportable sentimiento de inseguridad y esta debilidad emocional tiene que ser ocultada a toda costa a través de la violencia:

Berta.- (...) Pero siempre soy yo la que saca las cosas de contexto, siempre soy yo la que empieza a gritar, siempre soy yo la que empieza a insultar...

Paula.- ¿Y no es verdad?

Berta.- No, no lo es.

Paula.- Berta, por favor...

Berta.- Mira, Paula, si hay una víctima aquí soy yo. Y no me vas a comer la cabeza como la última vez.

Paula.- ¿Como la última vez?

Berta.- Sí, como la última vez.

Paula.- ¿Qué pasó la última vez?

Berta.- Que me hiciste creer que la víctima eras tú.

Paula.- Como si no fuera verdad... ¿Y cuándo he dicho yo eso?

Berta.- La última vez que hablamos del "incidente", como tú lo llamas.

Paula.- Lo llamo "incidente" para que no lo saquemos de madre.

El incidente es el eufemismo empleado para referirse a la violencia real, al hecho de que Berta ya había golpeado a Paula.

Si en *El pez que lloraba* se igualaban violencia de género e intragénero, aquí es imprescindible subrayar el dato de que este texto es una reescritura de otro anterior del 2014 protagonizado por una pareja heterosexual. Porque la violencia es solo violencia y únicamente precisa de un presunto empoderado y de un sumiso.

Por su parte, Ramón Paso, ya desde su dirección de *El síndrome de los agujeros negros* (2016) revela una actitud normalizadora del lesbianismo, porque su propósito es utilizar la alegoría del agujero negro para elevar la soledad del individuo a la categoría de una oscura divinidad que nos traga, nos devora y nos abduce hasta la extrema irracionalidad. Y así las dos escenas de violencia en la pareja lésbica son tratadas de la misma manera que si se tratara de una pareja heterosexual.

El síndrome de los agujeros negros se presentaba con el subtítulo de "Cinco historias prohibidas", con lo que ya se advertía de la intención de sorprender y retar la moral del espectador. Como en el caso de la pieza de González Carazo, en la historia de Marta Mangado, *Mermelada de fresa*, la brevedad no es enemiga de la profundidad. Ana y Daniela se han conocido en una discoteca y han coronado la noche de placer en casa de Ana. La escena comienza con el climax de la alegría, el goce, la diversión y el entusiasmo hasta el momento en el que Daniela quiere irse a su casa, momento en el que Ana parece transformarse en una especie de psicópata a lo Mrs Hyde:

Daniela. Eh, bueno, mira, es muy tarde, y estoy un poco mareada. Mañana trabajo. Creo que es mejor que me vaya.

Ana. (Seca) He estado toda la tarde haciendo mermelada para ti. No te puedes ir.

Daniela. ¿Has estado toda la tarde haciendo mermelada para alguien que no conocías?

Ana. ¿Que no conocía?

Daniela. Me voy a ir.

Ana. *¿Qué es eso de que no te conocía?*⁸

Sin embargo, la pericia de Marta Mangado y del director Ramón Paso, consiguen que, pese al tremendo asesinato final de Daniela, Ana sea capaz de conmover al espectador quien se ve impelido a asomarse al agujero negro de su terrible soledad, para comprenderla necesidad de amor sin objeto como diría Lorca, porque sentimos que ella ni siquiera se da cuenta de que ha matado a Daniela, que tal vez ella cree que sólo le ha dado un fuerte abrazo de amor.

El último agujero negro lo visitamos en *El jardín salvaje*, escrita por Ramón Paso y vista por la crítica como una obra sobre la pederastia pero que en mi opinión trata más bien de lo que se conoce como abuso sexual infantil, como comentaré más adelante relacionándolo con mi texto *Exorcismo de sirena*.

El jardín salvaje cuenta cómo Alicia, una joven, ya hecha mujer, invade con una pistola la casa de otra mujer bastante mayor que ella, Belén, con la que había tenido relaciones sexuales diez años atrás, cuando tenía solo doce años.

Alicia cuenta cómo durante esos diez años de radical ausencia, ella ha ido perdiéndose de cuerpo en cuerpo sin encontrar lo que sentía con Belén. Esto consigue que el espectador no vea a una niña abusada sexualmente, primero porque ella se presenta como una amante abandonada y segundo, y lo que es más importante, porque ella se reconoce a sí misma como un ser que sentía placer en esa relación:

Alicia. *¿Qué pasa con la chica que me compraba libros y videojuegos... que me llevaba a comer pizza... que me metía la lengua en el coño...? ¿Qué ha pasado con ella?*⁹

Pero no es menos cierto que Alicia es incapaz de superar esa historia y de vivir su vida de una manera normal, ya que ese episodio de la infancia la ha marcado tan profundamente que ya sólo puede vivir dentro del agujero negro sin oxígeno, o sencillamente morir. Por eso arriba hablaba de abuso sexual infantil, porque es un proceso lento durante el cual el

⁸ Fragmento extraído de la crítica firmada por Horacio OtheguyRiveira: <http://www.culturamas.es/blog/2017/07/18/reestreno-de-el-sindrome-de-los-agujeros-negros-cinco-historias-prohibidas/>: Reestreno 2018 de "El síndrome de los agujeros negros": cinco historias prohibidas.

⁹ Ver nota 6.

abusado va siendo vampirizado por el abusador hasta perder el alma, relacionado con el síndrome de Estocolmo ¹⁰.

Es fácil entender que Alicia se acabará suicidando con la pistola que traía para obligar a Belén a quererla como antes o para vengarse, pero como no es capaz de matarla le dejará el legado de la culpa mientras viva.

Es absolutamente significativo el instante en que Alicia consigue arrancarle a Belén un beso quien, en todo momento, se ha mantenido en el personaje cuerdo que pide perdón desde el sincero arrepentimiento, pero la Alicia adulta constata que ese beso no puede saber como los de antaño porque ya no hay pasión o porque la realidad nunca se corresponde con el ideal de una imaginación amasada en la levadura de un largo tiempo.

Exorcismo de sirena (2008) de Alicia Casado trascendía el detalle de presentar a personajes lesbianos para bucear en el fango del problema del abuso sexual infantil en el seno de la propia familia, con el convencimiento de que este ultraje y la violación son delitos de género ya que la gran mayoría de los violadores y abusadores sexuales son hombres. Por eso hablaba de reto moral y por eso es sorprendente la valentía de Ramón Paso este su *El jardín salvaje*.¹¹

Por último, *Petra y Carina* (2017)¹² de Mar Gómez, con una estudiada estructura a modo de diario que da saltos en el tiempo, relata la historia de amor de las dos protagonistas desde el inicio de su pasión hasta su deterioro. Se destaca siempre la aureola de Petra de empresaria adinerada que seduce con una *glamurosa* riqueza. Petra conoció a Carina

¹⁰ Para aclarar este sentimiento, a falta del texto aún inédito, me permito recurrir a unas palabras de Soledad, el personaje víctima de mi obra *Exorcismo de sirena*, dirigidas a su abusador:

SOLEDAD.- (...) *Tu presencia era una voz mentirosa que lo invadía todo de repente y me convertía de pronto en una puta adulta clínica. Te ofrendé mis años. Ya nunca, nunca, nunca, nada volvería a ser lo mismo. Empecé a habitar el limbo, el lugar de los que murieron en el instante de nacer, casa sin paredes, y como un nubarrón caían telones de acero afilados que me cercaban la realidad.*

(...)

Ya nunca, nada, nunca, nada volvería a ser lo mismo.

Nunca amanezca a mis ojos la hermosa luz del día, nunca amanezca en mi boca una palabra aurora. ¿Qué podía saber un niño de lo inexistente, de lo innombrable, de lo que no se veía porque era oscuro, de aquella cosa que no era mala pero que tampoco era buena porque no podía gritarla ni hacer que existiera fuera de mí?

¹¹ *Exorcismo de sirena* (tragedia) fue estrenada en la sala Cuarta Pared el 28 de febrero de 2008 producida por las Marías Guerreras, dirigida por Pepa Sarsa y Eva Parra. Fue repuesta en el Teatro Lagradael 26 de febrero de 2010 y en el teatro Conde Duque el 2 de diciembre de 2011 también producida por María Guerreras, pero dirigida por Juana Casado. El texto fue publicado en la colección *El Teatro de Papel*, n.º 7, de la revista teatral *Primer Acto* (Casado, 2008).

¹² *Petra y Carina* (comedia dramática) se estrenó en el teatro Luchana el 14 de abril de 2017 a las 20:00 horas. Obra producida por La Moderna y dirigida por Sandra Dominique. Es una historia de amor y desamor inspirada en la pieza de Fassbinder. (<http://teatrosluchana.es/cartelera/petra-y-carina/>). Yolanda Dorado (*La Tribuna Feminista*, 04/2017) disponible en <http://www.tribunafeminista.org/2017/04/critica-teatral-petra-y-carina-de-sandra-dominique-y-mar-gomez/>; Raúl Hernández (*Ovejas Muertas*, 25/03/2017) en <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/03/25/historia-de-dos-relato-de-uno-petra-y-carina-de-mar-gomez-glez-con-direccion-de-sandra-dominique/>.

porque la encontró borracha en medio de una carretera, le pareció muy bella y decidió llevarla a su chalet para ducharla y cuidarla. Carina llega debilitada a la vida de Petra tras una ruptura amorosa y su poco talento como cantante de copla que apenas le llega para cantar en pequeños locales. Mar Gómez muestra cómo Petra en el fondo se siente superior a su pareja Carina con la que se permite ejercer de Pigmalión y el lujo de triturar su autoestima en la citada escena del vestido en donde el poder se disfraza de amor.

“CARINA.- Dilo, dilo, que lo sabes, claro que lo sabes. ¿Lo llevan mucho las qué?
 PETRA.- A mi tú no me levantes la voz.
 CARINA.- Yo te levanto lo que me da la gana que para algo soy tu novia.
 PETRA.- Baja a voz que nos van a oír los vecinos.
 CARINA.- Lo llevan mucho las qué...
 PETRA.- Déjalo, ya no tenemos tiempo para esto.
 CARINA.- Las putas, lo llevan mucho las putas, putas, putas, putas. Que si tú no tienes huevos para decir lo que piensas de mí, lo digo yo
 PETRA.- No pienso eso.
 CARINA.- ¿Entonces por qué dices que me visto como una puta?
 PETRA.- Igual es sólo que tienes mal gusto.
 CARINA.- Que tengo el gusto en el culo está claro, porque si no, no sé qué coño hago contigo.
 PETRA.- Cuidado Carina...
 CARINA.- Con esa cara de atontada que tienes
 PETRA.- ¿Pero tú quien te crees que eres para hablarme así? ¿Quién te ha pagado ese vestido de fulana? (CARINA se lo va quitando) Eso, desnúdate, que lo de estar en pelotas se te da muy bien y así se da cuenta de que ese rollito de nueva rica que te gusta tanto.”

Finalmente Carina acabará aniquilada llorando. Es una escena conocida, de roles, que hemos visto en el mundo heterosexual. Una vez más la mirada de la dramaturga encarna patrones de dominio y sumisión superando el accidente del sexo de sus protagonistas. Es evidente que estamos ante una realidad compleja y que la mirada de estos artistas supone un valioso granito de arena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Casado, A. *Exorcismo de sirena*. En Tur, Aina y Alicia Casado, *Evolución. Exorcismo de sirena*. Madrid: Primer Acto, 2008.

—. *El pez que lloraba dentro de su pecera*. Yolanda Pallín (coord.), *Teatro. Alumnos RESAD 2013*. Madrid: Fundamentos, 2013.

—. *Teatro lésbico*. Madrid: Fundamentos, 2018.

Mujica Flores, I. “Visibilidad y participación social de las mujeres lesbianas en Euskadi”, 2007.

Recuperado de

<http://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/visibilidad%20castellano.pdf>

[13/06/2018].

Palma Borrego, M. J. “La literatura lesbiana española. Un lugar casi desierto”, 2006.

Recuperado de

www.caladona.org/.../LA%20LITERATURA%20LESBIANA%20ESPAÑOLA.doc [13/06/2018].

Pascual, I. “Víctimas en tránsito: La dramaturgia de *Exorcismo de sirena*, de Alicia Casado”, *Stichomythia*9, 2009, 43-49.

Platero, R. (ed/coord.). *Lesbianas: discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina, 2008.

Reiz, M. “Radicalidad política y frescura escénica”, *Primer Acto* 328, 2009, 135-137.

Simonis, A. “Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española”. En Platero, Raquel (coord.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina, 2008, 233-280.

El espacio femenino en la novela negra: Patricia Highsmith

The Feminine Sphere in Crime Fiction: Patricia Highsmith

Celia López González
Universidad Castilla La Mancha
Celia.Lopez16@alu.uclm.es

Resumen

El presente artículo pretende visibilizar el espacio femenino dentro de la narrativa de Patricia Highsmith y, por extensión, de la novela negra. La autora tejana ha sido reconocida como una de las pioneras en renovar la novela de detectives al focalizar la voz narradora en los pensamientos del asesino. Su obra ofrece elementos de la literatura existencialista iniciada por Fyodor Dostoyevsky, la teoría psicoanalítica del deseo de Sigmund Freud y la representación de homosexualidad en sus protagonistas. Veremos qué papel cumplen los personajes femeninos dentro de sus novelas más influyentes: *Strangers on a Train* y la saga de Tom Ripley “*Riplied*”. Analizaremos el espacio femenino, en este subgénero históricamente masculino, siguiendo las teorías de Judith Butler, Diana Fuss y Jean Shinoda Bolen.

Palabras clave: *novela negra, homosexualidad masculina, personajes femeninos, Patricia Highsmith.*

Abstract

The aim of this essay is visualizing the feminine sphere within the most important works written by Patricia Highsmith, and, consequently, noir fiction. The Texan author is now recognized to be one of the pioneers in renovating the detective fiction by using the murderer’s psyche as the narrative voice. Her works renders various elements from existentialist literature, initiated by Fyodor Dostoyevsky, Sigmund Freud’s desire theories, and the homosexuality characterization in their male anti-heroes. We will analyze what is the function of the female characters in the plot of her main novels: *Strangers on a Train* and in Tom Ripley’s saga, “*Riplied*”. We will focus on the female sphere in this subgenre historically masculine, following the theories by Judith Butler, Diana Fuss and Jean Shinoda Bolen.

Key words: *noir fiction, male homosexuality, female characters, Patricia Highsmith.*

1. INTRODUCCIÓN: PATRICIA HIGHSMITH EN ESPAÑA

La novela negra incluye en su propia definición un adjetivo que define su contenido a la perfección: la parte oscura, negra, del ser humano. El relato de crimen se rastrea hasta comienzos del siglo dieciocho en una Inglaterra convulsa en la que la clase burguesa emergente consumía los relatos de criminales a punto de ser ajusticiados en la publicación periódica *The Newgate Calendar* (Bell, 1999; Priestman, 2003). El consumo generalizado de estos relatos pudo surgir, en parte, de la unión dolorosa de revolución industrial y social en la que la vida de los sujetos se veía amenazada por las crisis económicas derivadas del capitalismo en Europa y América y, posteriormente, el formato evolucionaría hasta la novela negra que conocemos en la actualidad. Este formato continúa apelando a los lectores de nuestros días, interesados en los relatos de violencia y resistencia. Es por eso por lo que durante el siglo veinte los regímenes políticos, de la ideología que fueran, se encargaron de censurarla. No sólo se censuró a los escritores de esta corriente literaria en la Alemania nazi o la URSS bolchevique, Estados Unidos emprendió de la misma manera una lista negra de artistas con sensibilidades sociales que estaban bajo sospecha de simpatía comunista, el famoso periodo de la ‘caza de brujas’ del Senador McCarthy (1950-1953). Los nombres de artistas, periodistas e incluso funcionarios del Estado Federal engrosaron las listas negras de McCarthy durante los interrogatorios del Comité de Actividades Antiestadounidenses [HUAC]¹. Por fortuna, Patricia Highsmith (1921-1995), a pesar de haber formado parte del Partido Comunista en Estados Unidos, se libró del ostracismo editorial debido, en parte, a que todavía no era una prestigiosa novelista. El escrutinio a las novelas ‘incómodas’ se repetía a nivel mundial. Fenómeno que se extendía a la España franquista, donde el Ministerio de Información junto a la Iglesia Católica española se encargaban de aprobar o rechazar la publicación de obras españolas y extranjeras. Hubo de esperar a un obstinado Manuel de Pedrolo (1918-1990), literato y prestigioso editor de Edicions 62, para que las obras de Patricia Highsmith vieran la luz. La primera novela que se publicó en España de la ahora reconocida madre del thriller psicológico o “psichotriller” estadounidense (Priestman, 2013, Horsley, 2009) sería en Cataluña bajo el título “Clara también” en 1966 (*The Blunderer*). La novela se publicó junto a Raymond Chandler (1888-1959) y Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) en una colección de novela negra denominada “La Cúa de

¹ Entre los artistas más conocidos que fueron sometidos a dichos interrogatorios se encuentran, el dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), el director Frank Capra (1897-1991), el actor y director Charles Chaplin (1889-1977) o el escritor Dashiell Hammett (1894-1961).

Palla" (Alsina, 2015:187). Las obras que pertenecían a esta colección habían sido consideradas subversivas en su propio país de origen, lo que atrajo el interés de muchos editores europeos. En España, la censura dio vía libre a la publicación de la colección de Pedrolo al ser publicadas en lengua catalana. Este hecho se explica por diversos motivos si tomamos como referencia la interpretación de León Aguinaga (2009): (1) no suponía un peligro para la hegemonía del capitalismo franquista por el reducido número de lectores al que estaba traducido; (2) existía una necesidad de reactivar la industria del entretenimiento gracias al producto que provenía de Estados Unidos; y (3) en muchas ocasiones los censores no carecían de recursos exegéticos para descifrar la crítica social (o de otra índole) que simbolizaban muchas obras artísticas. En el caso que nos ocupa, se permitió la traducción de Highsmith al catalán al no tener transcendencia en el resto de las regiones del país.

Lejos en el espacio, pero cercana en la crítica social que suscitan sus relatos, las novelas de Patricia Highsmith fueron leídas por primera vez en España sólo a través del catalán, hasta que en 1983 Jordi Beltrán tradujo al castellano *Strangers on a Train* Anagrama. En líneas generales, sus obras examinan los problemas derivados de la movilidad social y la identidad masculina de la época. Mediante un subtexto homoerótico² latente, refleja los peligros de la desestabilización de los personajes masculinos cuyo conflicto psicológico les fuerza a cometer uno o varios asesinatos. Dada la forma en la que aborda la homosexualidad y la asexualidad, Highsmith es considerada, asimismo, una autora "queer"³ (Añó, 2013). En otras palabras, construye una sexualidad divergente en su obra prima *Strangers on a Train*⁴ (1950) y, con posterioridad, en sus novelas protagonizadas por el asesino Tom Ripley⁵. No se trata de la primera narración que retrata la tensión que surge de una atracción, sexual o no, entre sujetos del mismo sexo. Michael P. Bibler advierte en 2013⁶ que los escritores de los estados del sur utilizan este recurso estilístico,

² Nos referimos a la interpretación que aquí se hace de la relación de atracción que existe entre los dos personajes del mismo sexo.

³ El término *queer* se comienza a utilizar en 1990 para designar a los elementos que se salen de lo normativo en materia de identidad sexual o de género. En el presente artículo, el término designa a una práctica hermenéutica que se tiene como objeto de estudio lo grotesco o lo extraño, siguiendo la etimología del adjetivo inglés "*unconventional*".

⁴ Novela de suspense con la que ganaría su primer reconocimiento profesional por la *The American Mystery Writers Association* en 1950. El cineasta Alfred Hitchcock adaptó la novela al cine en 1951 en su famosa película homónima. Gracias a esta adaptación, aunque no fuera el fiel a la novela, pudo Highsmith continuar con su carrera literaria.

⁵ Highsmith es más conocida en la actualidad por su creación del asesino esnobista Tom Ripley y sus múltiples asesinatos en cinco libros en los que fue el protagonista conocidos como "*The Ripiad*": *Talented Mr Ripley* (1955), *Ripley Under Ground* (1970), *Ripley's Game* (1974), *The Boy Who Followed Ripley* (1980), *Ripley Under Water* (1991).

⁶ Véase la bibliografía: "Queering the Region".

la atracción homoerótica, en las mejores novelas del siglo diecinueve y veinteen la nación estadounidense: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain (1835-1910), *The Entomologist* (1899) de George Washington Cabel (1844-1925), *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner (1897-1962), *Other Voices, Other Rooms* (1948) de Truman Capote (1924-1984), *The Color Purple* (1982) de Alice Walker (1944-) entre otros. A nuestro parecer, por estas lecturas que ponen en duda al discurso normativo de una época y por las conductas amorales de los personajes que las configuran, las novelas de Highsmith tardaron en ser traducidas al español en la Península. Estas mismas lecturas anticapitalistas y anti-heteronormativas, aunque no sean las únicas que se puedan extraer de sus novelas, son las que atrajeron a un público ideológicamente alejado del franquismo (en catalán) y, posteriormente, al mercado en español dentro del joven régimen democrático.

2. LA NOVELA NEGRA Y EL ESPACIO MASCULINO

La novela negra, desde sus inicios, había sido considerada un espacio masculino en esencia. Este tipo de relatos, denominados en inglés como *hard-boiled fiction*, focalizaban la voz narradora en antihéroes masculinos, tipos duros que se enfrentaban solos a un sistema corrupto. En palabras de Lee Horsley:

The genre heritage can be related to what are often seen as marked anti-feminist and homoerotic tendencies, evident in anxieties about gender (fear of a 'dangerous woman') and the longing for a male ideal -the long male, strong, ruggedly handsome, and resisting the confining, emasculating spaces of domestic life.(2005:74)

Dichos protagonistas masculinos retrataron una angustia existencial derivada de los rígidos roles de géneros, descrita por Horsley en la cita anterior. Las relaciones antagónicas y eróticas entre sus personajes ponen de relieve las tensiones socioeconómicas e históricas dentro de la identidad nacional norteamericana, nunca exenta de complejas interacciones raciales, ideológicas, teológicas y sexuales. Los detectives se enfrentaban a un sinnúmero de personajes con perversiones (sexuales) de todo tipo, desde la *femme fatale* promiscua que trae la perdición a los hombres al librero que empuja a jóvenes desesperadas al negocio de la pornografía⁷. Siguiendo la tesis de Horsley (2005), podemos afirmar que a partir de los discursos sexuales “desviados”, desde la

⁷ Nos referimos al argumento de la novela publicada en 1939 *The Big Sleep* de Raymond Chandler.

óptica social del momento, se representaban una identidad que entraba en conflicto con la del protagonista. Los tipos duros pertenecían a lo que se denomina la identidad blanca anglosajona [WASP] y se enfrentaban numerosos retos morales. Esta *identidad en disputa*, en términos de Judith Butler (1999, 2014)⁸, tenía que definirse a sí misma en un sistema semiótico muy estricto. El varón blanco había de aspirar a ser un padre de familia que sustenta la economía familiar al mismo que comportarse de forma agresiva en el mercado laboral. Es decir, debían ser combativos en el exterior y complacientes en la esfera doméstica. Una serie de conductas antagónicas que entraban en constante conflicto en la psique del varón. Los escritores del *hard-boiled fiction* entendieron estas contradicciones sociales y, por ello, liberaron a sus héroes de la presión de mantener un matrimonio convencional para poder luchar contra la asumida corrupción moral de los antagonistas, aunque ello le condenara a la soledad (Horsley, 2005:67-80).

Del mismo modo, los valores masculinos anglosajones, o *masculizantes*, pasaban por un *diferenciamiento* con respecto a lo femenino. Lo femenino no era una categoría exclusiva de las mujeres, sino todo lo contrario. Lo femenino, por ende, lo irracional y subversivo, suponía un campo semántico al que iba a parar cualquier minoría. Una de las técnicas retóricas que se utilizaban para representara un personaje antagonista consistía en otorgarle atributos considerados femeninos: debilidad, perversidad, irracionalidad o animalidad. Se ha de ampliar la interpretación a estos textos claramente heteronormativos, para realizar un análisis que revele más información que la que se puede extraer de la simple caracterización del personaje masculino. Este artículo pretende buscar las posibilidades que se abren ante una lectura del espacio femenino como una metáfora discursiva. Los elementos femeninos pertenecen a un ámbito semántico más extenso en el que lo extraño, lo *queer*, tiene un efecto desestabilizante para la identidad masculina. Citando textualmente a Michael P. Bibler: “We should recognize how they [South writers] offer unique possibilities for expanding queer studies precisely because their works resist common expectations about (homo)sexual identities and sexual politics” (2013: 195). Durante la Guerra Fría, periodo al que se adscriben las primeras novelas Highsmith, se produjo el caldo de cultivo intelectual para los discursos del deseo a nivel filosófico y literario. Ya hemos analizado de qué manera los escritores de novela negra habían tratado los problemas de la masculinidad. Highsmith, por otro lado, intenta ir un paso más allá que sus contemporáneos al incluir el elemento *homoerótico* en la caracterización del antihéroe.

⁸ *Deshacer el género*, Ediciones Paidós: Barcelona, 2014.

Para entender las aportaciones al género de la tejana que realiza en la representación de la homosexualidad, debemos primero hacer mención de la teoría de Diana Fuss sobre la distinción entre la categoría marcada y no marcada. En su ensayo *Inside/Out* (1991) reflexiona sobre los mecanismos de categorización dentro de la política sexual de una sociedad en concreto. Según la autora, en la política sexual encontramos dos estamentos estancos (heterosexualidad-homosexualidad) por los que diferenciamos a los individuos. Para que un sujeto pertenezca a una categoría o a otra ha de darse dos fenómenos simultáneos, la identidad social y la subjetiva, indivisible una de otra. En otras palabras, los sujetos se clasifican dentro de una comunidad según la práctica sexual que realice (identidad social) y, asimismo, el propio sujeto se autoidentifica con dicha práctica (identidad subjetiva). Las prácticas sexuales, igualmente, condicionan la conducta de los sujetos mediante la repetición de un estereotipo que está construido históricamente. Los estereotipos son las reglas de conducta que el sujeto debe seguir de acuerdo a la categoría asignada. De igual modo, las categorías son antagónicas en esencia. Las personas en el adentro “sólo pueden comprender el afuera a través de una imagen negativa y viceversa” (Fuss, 1999:117). La rigidez de las categorías o, dicho de otra forma, pertenecer a la categoría marcada conlleva que el sujeto se defina mediante un estereotipo lesivo. Si el individuo no logra separar conscientemente la identidad social de su identidad subjetiva, podría estar abocado al conflicto psíquico. Este conflicto psicológico al que Diana Fuss pone en evidencia en la década de los noventa de manera teórica, es el que construye el corazón de la novela de Highsmith cuarenta años antes. En el caso de Bruno, Guy y Ripley, la necesidad de pertenencia a la categoría no marcada (de tipo sexual y económica) les aboca al crimen.

Al contrario de lo que se tiende a pensar, muchos escritores de los años cincuenta pusieron en entredicho el discurso hegemónico, que derivaría en las revoluciones de los derechos sociales de los años sesenta. En esta línea apunta la tesis de Nancy Tufano: “Recent historiography establishes 1950s as an era of vibrant intellectual, political, and cultural activism practiced by subversives who laid the foundation for a cultural revolution in the 1960s” (2000:2). Sin embargo, dentro de estos estudios se deja de lado la labor que las mujeres escritoras tuvieron en la contracultura estadounidense (*ibíd*): “One of the dominant themes was the fear of a feminized culture and evidence of this is best seen in the politically paranoid, anti-feminist rhetoric directed against homosexuals and communist” (Tufano, 2000:2). Dentro de esta corriente surgiría la controvertida escritura de Highsmith. Sería una de las primeras en emplear el asesinato como un medio de

defensa del sujeto reprimido por la heterosexualidad obligatoria y por las categorías marcadas del género. Enriqueció el tema del doble, utilizado por autores de la talla de Edgar Allan Poe (1809- 1849) en “William Wilson” (1836) o Fyodor Dostoyevsky (1821-1881) en *El Doble* (1846), ligado con las teorías psicológicas freudianas del deseo y la homosexualidad. Creó al personaje de Bruno desde una perspectiva psicoanalista más benevolente con la homosexualidad que la de sus contemporáneos, aunque basada en el complejo de Edipo definido por Freud. Tras la publicación de *Strangers*, liberaría de esas pulsiones violentas a dos de sus personajes homosexuales en su segunda novela, *The Price of Salt*, cuyas protagonistas son dos mujeres que mantienen un romance y, pesar de los impedimentos que se encuentran, consiguen construir una vida en pareja.⁹

Resulta curioso que las novelas de la autora no podrían adscribirse a la corriente feminista de otras escritoras que logran romper con los roles femeninos tradicionales (ej. Gertrude Stein). Esto es debido a que la propia autora se identificaba con los valores de racionalidad y creatividad reservados para los varones en una década de separación de la esfera pública y privada (Wilson, 2015). De sus diarios personales se deduce una misoginia, y misantropía, que guio su producción literaria y su vida personal. Además, al ser ella misma homosexual, conocía de primera mano las consecuencias negativas de aquel discurso abiertamente homófobo (*ibíd*). Conforme a Freud, surge a partir de una apropiación indebida del falo: el complejo de Edipo desviado (Vega, 2015). Esta concepción falocéntrica del deseo ha sido muy criticado desde numerosos estudios *queer* porque identifica el poder simbólico a través de la posesión del atributo masculino. Sin entrar a valorar la veracidad de las teorías freudianas sobre el complejo de Edipo, son relevantes en nuestro análisis para comprender cómo nuestra escritora creó a los personajes femeninos y masculinos. Solo desde el patriarcado pudo la autora hacer una carrera literaria productiva y retar las categorías inflexibles del género. Queriéndolo o no, Highsmith trajo una renovación del relato criminal al fusionar el existencialismo con el suspense, haciendo que el lector se cuestione el consumismo exacerbado, la escisión ideológica y los roles de género rígidos (Tufano, 2000); aunque por ello las mujeres en sus novelas son personajes secundarios a cuyos pensamientos el lector no tiene acceso. Con esta técnica de silenciamiento, los personajes femeninos se convierten en un objeto de

⁹ La autora tejana publicó, bajo seudónimo, temiendo ser encasillada bajo escritora “gay”, una romance lésbico con un sorprendente final feliz. En 1990 sería reeditado y rebautizado bajo el título de Carol y bajo el nombre de Highsmith. Igualmente en 2015 fue adaptada al cine por el director Todd Haynes con gran aceptación por parte del público y la crítica especializada.

consumo o en una amenaza para el protagonista masculino. A continuación, desmontaremos estas dos figuras antagónicas para componerlas según la función que tienen dentro del relato.

3. EL ESPACIO FEMENINO EN PATRICIA HIGHSMITH

No se puede afirmar con rotundidad que todos los personajes femeninos de Highsmith resulten aburridos o sean secundarios. En su producción, encontramos personajes principales femeninos en el relato de amor a la que ya se ha hecho referencia, *The Price of Salt* (1952); *Little Tales of Mysogyny* (1975); o *A Suspension of Mercy* (1965). Lo que sí se pone de manifiesto la opinión de que la propia autora tenía por sus contemporáneas: “A woman stupidity, absense of imagination, her childlike, retarded cruelty, cannot be equalled in the animal kingdom. Men’s energies are naturally more constructive and therefore healthier” (Highsmith en Wilson, 2005: 250). Esta visión provocaría que sus novelas se centraran en la condición masculina superando, en muchos momentos, la escritura de novelistas contemporáneos varones en el análisis psicológico de los personajes masculinos. La autora reflejó las dos categorías antagónicas que las mujeres de su década mantenían en una sociedad llena de contradicciones. Encontramos en sus primeras novelas, *Strangers* y la *Riplied*, dos prototipos bien definidos: la amenaza y el objeto de consumo. Para los asesinos de Highsmith, Guy Haines y Tom Ripley, las mujeres o son asexuales o son sexualmente activas, siendo esto último el obstáculo principal que pone en entredicho su potencia sexual. El espacio femenino en Highsmith está categorizado por su manera de practicar la sexualidad. Los personajes que aquí se analizarán pertenecen a dos maneras de pensarla y vivirla: la activa y la pasiva. Y siempre están pensadas desde su relación con el hombre en estas novelas. El espacio femenino, por lo tanto, suponía para el protagonista masculino una metáfora psicológica donde se libraba una lucha de poder entre el personaje principal masculino y otro secundario femenino.

Llegados a este punto hemos de hacer referencia a otra manera de abordar los roles de género femenino desde el relato arquetípico. Para ello, vamos a aludir a la tesis de la psicoterapeuta jungiana Jean Shinoda Bolen en su ensayo *Las diosas de cada mujer*¹⁰. De acuerdo a Shinoda en la sociedad actual existe una amplia gama de *haceres* femeninos representados por arquetipos de las diosas griegas de la Antigüedad. Cada diosa-arquetipo tiene una serie de rasgos concretos que la diferencia de otras, algo que las sociedades

¹⁰ (2015) Editorial Kaidós, Barcelona.

primitivas entendían a la perfección y que se fue perdiendo con la llegada del judaísmo, el cristianismo y el islam y la consiguiente reducción a dos roles antagónicos femeninos (Shinoda 1994:10). La psicoanalista mantiene que en determinados momentos históricos prevalece culturalmente una diosa a otra (unas características psicológicas sobre otras). En todas las sociedades desde la Antigüedad han tenido cabida las diferentes personalidades de los arquetipos griegos. Ofrece una interpretación de la mujer mucho más rica, en su conducta sexual, psicológica, social, y los problemas que acarrearían atenderse sólo un tipo de diosa. Además, las propias mujeres tienen, o deben tener, varias diosas actuando en su psique al mismo tiempo.

En primer lugar, existen siete arquetipos complejos que deben ser examinados y combinados de diferentes maneras, y cada uno de los tiene en sí mismo infinidad de variantes. Ellos nos llevan mucho más allá de las simplistas dicotomías virgen/puta y madre/amante que afligen a las mujeres en los patriarcados. Sí existen diosas que se identifican totalmente mediante su relación con un hombre poderoso, - al fin y al cabo, vivían bajo el patriarcado, como vivimos nosotras-, pero también muestran su poder, sea subrepticia o abiertamente. También existen modelos de autonomía que toman muchas formas: desde una forma sexual o intelectual, a una forma política o espiritual. (Steirner, 2015: 5)

Estos poderosos patrones son responsables de las principales diferencias entre las mujeres. Encontramos a la Hestia que “busca la soledad y que considera que la espiritualidad es lo más importante” (Shinoda, 2014:8); a Hera “que considera que el matrimonio es lo más importante para sentirse realizada” (*ibid*); o a Artemisa “que valora al máximo su independencia” (*ibid*). En el caso que nos ocupa, los personajes de Highsmith entroncarían con esta diversidad femenina y se reducirían a los valores tradicionales del momento de publicación de la novela: la madre frente a la amante, o en términos arquetípicos, Deméter-Hera versus Afrodita. Lo que es lo mismo, la visión masculina de la sexualidad e independencia tradicional femenina. De este modo, las diosas que se encargaban del cuidado de los hijos (Démeter) y de mantener intacto el matrimonio (Hera) eran el prototipo de mujer ideal en la sociedad norteamericana posbélica. En la actualidad, vivimos un cambio en la idealización del arquetipo femenino más cercano a la independencia económica e intelectual de Artemisa y Atenea. Es interesante comprender desde esta óptica cómo en cada momento histórico se desprestigia socialmente a las mujeres que no se adecuan a la “diosa” dominante, creando relatos de enfrentamiento

dentro de la comunidad y dentro de la psique de las mujeres de las que pocos salen beneficiados¹¹.

3.1 El arquetipo de Afrodita o la amenaza femenina

La novela negra se centraba en este arquetipo de Afrodita, pasional y libre en sus relaciones sexuales con los hombres y con el mundo que le rodea, la *femme fatale* tan representada en la pantalla y en los relatos del *hard-boiled fiction*. En Highsmith la representan los personajes de Miriam en *Strangers on a Train* y Marge en *The Talented Mr. Ripley*.

Strangers narra la historia de dos personajes desconocidos entre cuyas vidas se ven irremediabilmente entrecruzadas cuando viajan en tren desde Nueva York hasta Metcalf, Texas. Charles Bruno, un pudiente joven de la clase aristocrática neoyorkina entabla una amistosa conversación con Guy Haines, un arquitecto tejano que se ha mudado a vivir a New York por motivos de trabajo junto a su nueva novia, Anne Faulkner. Bruno se muestra muy interesado en el apuesto Guy y en el cambio de rumbo que su vida ha tomado. Guy, por su parte, no sabiendo muy bien el cómo ni el porqué, se sincera durante el trayecto con Bruno sobre la verdadera razón de su visita apresurada a Texas: intentar que su exmujer Miriam firme los papeles del divorcio. La vida de Guy se está tambaleando ya que peligra tanto su futuro matrimonio con Anne como su proyecto en *Palm Beach*. Bruno, a su vez, siente una cierta compasión inexplicable por la situación de Guy y compara su relación con Miriam con el odio que le procesa a su propio padre. Ambos personajes viven atormentados por estos dos seres que obstaculizaban su evolución personal. Por ello, ante el asombro de Guy, Bruno le sugiere al arquitecto un doble crimen. Si Bruno mata a Miriam y Guy mata al padre de Bruno, nadie podría identificar al asesino al no existir relación alguna entre asesino y asesinado. Lo que en principio parece una broma de mal gusto, se acaba convirtiendo en realidad. Bruno, una vez apeado en Metcalf, estrangula a Miriam sin dejar rastro, desvaneciéndose entre la multitud en una feria de atracciones. A partir de este momento, comienza una persecución entre Bruno y Guy, al que empuja a acabar con la vida de su padre. Se trata de un juego psicológico de persecución en el que ambos personajes acaban unidos de manera simbólica a través del crimen violento. Por un lado,

¹¹ Se podría asentar que a partir de los movimientos feministas de los años 70 el prestigio social lo tendrían las Ateneas y Artemisas exitosas que compiten en igualdad de condiciones con los hombres, superándolos incluso en su terreno, como ocurre con los mitos griegos. Aunque tengan cierta consideración, las Heras y Démeters estarían incluso mal consideradas en algunos sectores ya que no “producen” bienes significativos en la sociedad industrial. El cuidado de los otros miembros de la sociedad, reservado a las Hera-Deméter, ha sido habitualmente menospreciado a partir de la modernidad. Para más información de la devaluación del trabajo doméstico véase el famoso ensayo de Silvia Federici *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004).

Bruno se suicida en las aguas del mar ante los ojos de Guy y un grupo de amigos, y Guy, después de matar a Mr. Bruno, y tras huidas desesperadas, acaba confesando el crimen al examante de Miriam, Owen en Metcalf. Un detective de la policía de Nueva York que sigue a Guy hasta Tejas le detiene tras escuchar la confesión detrás de una puerta.

Miriam Joyce es la todavía mujer de Guy Haines antes de que sea asesinada por el retorcido alter-ego, Charles Bruno. Bruno decide acabar con su vida urdiendo un plan para que Guy se vea forzado a asesinar al padre de Bruno. Esta es la temática de la primera novela de Highsmith, el doble asesinato que comete un personaje aparentemente normal como el arquitecto Guy Haines. Miriam, desde el principio, es descrita por Guy como alguien sin moral que merece ser castigada [cursivas mías]: “One read such cases so often in the newspapers, the victim so often *women like Miriam*” (Highsmith, 2005:91). Miriam es la razón por la que Guy vuelve a Tejas de la que había partido para refugiarse junto a Anne. El arquitecto emprende una nueva vida lejos del dolor que le había causado su relación frustrada con la atractiva y joven tejana. Miriam, en palabras de Nathan Tipton (2015), es la causante de la *emasculinización* del arquitecto al jugar con su virilidad por sus repetidas infidelidades. A pesar de su separación, el hecho de que Miriam quiera que Guy se haga cargo del bebé de otro hombre, motivo por el cual Guy viaja a Metcalf, pone de manifiesto el control que este personaje tiene sobre su psique. Podría Guy no sólo perder su futura estabilidad social, sino volver a poner en duda la masculinidad que había logrado recuperar tras su matrimonio. Tipton afirma que el prototipo de Miriam de mujer sureña atractiva es utilizado por Highsmith como un tropo, “the opportunity to foreground and critique the southern trope of honor and property (Tipton, 2015:134). Miriam, a su vez, “represents the liberating potential of southern womanhood, it is nevertheless difficult to overlook the evident misogyny embedded in her description” (2015:135). Aquí se añade, a esta definición de misoginia latente, la utilización de las características *afrodíticas* en este personaje que utiliza el poder que tiene sobre Guy para sus propios fines económicos. En el monólogo interior de Guy durante el trayecto a Metcalf (Texas), se deja entrever la incapacidad de satisfacer a Miriam. Al final de la narración se comprende que la falta de apetito sexual es indispensable para desestabilizar la imagen que tiene de sí mismo, buscando desesperadamente auto-reconstruirla a través de su matrimonio con Anne y el asesinato del padre de Bruno. Sin embargo, Miriam aparece como un personaje plano del que sólo tenemos ideas preconcebidas a través de Guy. Highsmith no justifica el estrangulamiento de la tejana, pero utiliza la falta de moral para que el lector(de ese determinado código cultural) pueda simpatizar con Guy.

Algo similar, aunque diferente en algunos aspectos, sucede con el personaje de Marge Sherwood en *Talented*. Marge Sherwood es la amiga de Dickie Greenleaf, un joven pintor neoyorkino en ciernes que se muda a Italia a vivir del arte y de la vida bohemia en los años cincuenta. El padre de Dickie, Mr. Herbert Greenleaf, contrata a Tom Ripley creyendo que ha sido compañero de su hijo en Princeton para que le convenza de volver a Estados Unidos y continuar con la empresa familiar. Lejos de convencerlo, Tom ya en Italia entabla amistad con Dickie y comienza a sentirse atraído, primero, por la vida de lujos y excesos que este lleva y, después, por el propio personaje. En un principio se intuye una simpatía mutua que deriva más tarde en una obsesión. Cuando Dickie toma consciencia de los sentimientos reales de su amigo, decide alejarse de Tom. Este lo mata mientras navegan solos en un bote en Sam Remo y tira el cadáver a las profundidades del Mediterráneo. Al no haber rastro del cuerpo de Dickie, Tom decide usurpar por unos meses su identidad y vivir en Roma de las rentas que tenía el joven rico. Un antiguo amigo suyo, Freddie, descubre el engaño lo que provoca que Ripley le asesine. Deja una carta de suicidio en la que inculpa a Dickie de la muerte de Freddie para librarse de las sospechas de la policía de ambos crímenes. A partir del asesinato iniciático de Dickie, otros muchos lo sucederán. El asesino de las mil caras, el aburguesado usurpador de identidades había llegado para instalarse en el canon de la novela negra.

En la novela *Talented*, sin duda la mejor de las cinco de la saga, la importancia del personaje de Marge es imprescindible para entender la evolución criminal de Tom Ripley. La atractiva joven es un obstáculo evidente para los deseos carnales de Ripley hacia Dickie. Aunque éste último no es abiertamente homosexual sí que resulta ambiguo. Sus rasgos afeminados, el interés por la pintura y otras artes, y su falta de intimidad sexual con Marge producen cierta lectura *homosexualizante* dentro de los estereotipos de la época. Highsmith desmintió en alguna de sus pocas entrevistas para la prensa que Dickie sea abiertamente *gay*, como tampoco lo afirma de su primer protagonista Guy Haines. Sin embargo, la crítica especializada ha observado (Tipton, 2015; Lukin, 2010; Nicol, 2015), con bastante acierto, tendencias homosexuales que explican mejor la extraña atracción entre la pareja protagonista: Bruno-Guy, Ripley-Dickie¹². De lo que sí queda constancia en sendas novelas el rechazo visceral de Guy-Dickie hacia un contacto sexual (implícito) de

¹² Una explicación más detallada sobre la atracción fatal entre estos dos personajes masculinos se puede realizar aplicando la teoría de la mimesis de René Girard y el doble en *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (1978). Por razones de espacio no se aludirá a las implicaciones que el doble tiene en la relación antagónica, aunque conviene citarla brevemente.

Bruno-Ripley es el origen de su conducta criminal. A cada uno les guía un motivo diverso que les ayuda a reconstruir una nueva identidad.

Marge, por un lado, representa mucho mejor la parte Afrodita del arquetipo propuesto por Shinoda. Es atractiva, joven, inteligente, divertida y, además, creativa. Se enamora perdidamente de Dickie, aunque no es correspondida. Para el joven pintor Marge es la compañera excelente ya que ella apenas muestra reprobación hacia su conducta. Se puede considerar que la sexualidad de Marge está apaciguada ya que no hay ninguna escena de acercamiento íntimo entre ellos. Aunque, por razones obvias, es *heteronormativa* ya que personifica algunas de las cualidades de una mujer de bien en los años cincuenta. Es decir, su feminidad no se expresa a través del deseo carnal exagerado, al contrario que Miriam en *Strangers*, sino que es la propia condición de género la que supone un peligro para la estabilidad psicológica del protagonista masculino. En otras palabras, el mero hecho de ser mujer hace que se tambalee la preferencia de Dickie por ella. Ella es un obstáculo para Ripley, puesto que no puede ofrecer a Dickie lo que ella podría, un matrimonio convencional burgués. Las constantes interferencias de Marge, por un posible acercamiento con Dickie, en la relación entre los dos hombres, más las sospechas fundadas de la joven respecto a Ripley, la convierten en un lastre. Ripley, en la novela, la ridiculiza hasta despojarla de muchos atributos positivos. La lucha entre ambos personajes por el amor de Dickie es evidente desde el momento en que Marge le advierte al pintor de que Ripley es “invertido [*queer*]” (Highsmith, 2009:73). Las sospechas de Marge son acalladas por las triquiñuelas de Ripley. Muerto Dickie, consigue convencerla de que Dickie vive en Roma con otra mujer para alejarse de ella. Aunque no le arrebató la vida, Marge no puede recuperarse del todo del supuesto rechazo sin explicaciones.

3.2 La otra cara de la moneda: la mujer domesticada

En *Strangers*, Highsmith bosqueja el arquetipo de mujer domesticada (Démeter-Hera) generalizado de los años cincuenta en Estados Unidos y en la sociedad occidental: Anne. En el apartado anterior se ha aludido a los dos roles polarizados de la feminidad posbélica. Reduciendo la variedad de personalidades de la psique de la mujer, encontramos el polo opuesto a la fogosidad de Miriam. Anne Faulkner pertenece a una familia acomodada del *Upper Side* de Nueva York. Se enamora de un arquitecto de otra clase social diferente, una unión entre clases no demasiado habitual en la época¹³. Esta feliz unión, en principio, traerá consigo consecuencias nefastas para la vida de ambos personajes. La docilidad de

¹³ La imposibilidad de fusión de la clase media y alta es un tema recurrente en la literatura norteamericana. Véase *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald.

Anne se aleja de la perversidad de Miriam. En el personaje de Anne se perfila una de las características más utilizadas por Highsmith a la hora de representar a los personajes: la domesticidad. Y con ello se entiende la adecuación a la esfera doméstica de la mujer. Cuida atentamente a su marido, apoyándole en los momentos más difíciles. Además, tiene un refinado gusto y se encarga de gestionar las relaciones sociales entre los asistentes a las reuniones sociales que organiza. Esta característica es imprescindible para analizar una de las temáticas latentes en *Strangers*. J. Lukin lo denomina la “estigmatización de la clase baja” propia de esta época considerada indeseable dentro de la estética intelectual (2010:23-24). Los valores que podemos considerar en nuestro análisis dentro de la categoría no marcada, los que desea alquilar el protagonista, provenían de la alta burguesía del país. Desde diversos medios culturales se fomentaba el consumo de bienes materiales, ocio y arte que sustentaban la macroeconomía del país. Este consumo, junto a la búsqueda de una profesión liberal, con alta retribución y unas prácticas religiosas y/o sociales activas eran elementos indispensables para la construcción de la identidad del ciudadano (varón) medio. Las minorías étnicas, los trabajadores asalariados precarios y las mujeres activas en el mercado laboral fueron excluidas del prestigio social en detrimento de una clase media cualificada masculina en expansión que, a su vez, se apropió de los gustos refinados de la alta burguesía (*ibíd*).

A pesar de representar la domesticidad femenina, no hay que subestimar el poder de destrucción involuntario de Anne. Ella es la razón, en última instancia, del asesinato de Miriamy del padre de Bruno. Su enlace permite a Guy escalar de clase social y crear una familia nuclear al estilo anglosajón. De ahí que se afirme en este artículo que Anne es un objeto de consumo para el arquitecto. Sin duda siente amor hacia la joven neoyorkina, con la que comparte gustos por la ópera, la pintura o la filosofía, pero a medida que avanza la novela, comprendemos que los sentimientos de Guy no son tan puros. Gracias al matrimonio con Anne, Guy recobra los atributos masculinos que había perdido durante su relación con Miriam. Del mismo modo, gracias a su asesinato, recupera parte de su estatus de varón proveedor. Anne no aprueba las muestras de odio que Guy procesa a Miriam antes de ser asesinada, e incluso la joven rica se pregunta hasta qué punto el arquitecto ha estado involucrado con el asesinato cuando la pareja empieza a ser acosada por Bruno. Las dudas de Anne provocan, junto con el hostigamiento continuado del perverso joven, que Guy sucumba los a sus deseos parricidas y acabe inmolando a Mr. Bruno.

Otro personaje femenino de mujer domesticada lo encontramos en las novelas de la *Ripliad*. En la segunda novela Ripley *Under Ground* (1970), tras el asesinato de Dickie,

Ripley sale airoso de las investigaciones que la policía lleva a cabo en la búsqueda infructuosa del rico americano. Se muda a Francia, donde se instala tras casarse con una mujer de la alta burguesía llamada Heloise. En una entrevista en 1991, con motivo de la publicación de la novela *Ripley Under Water* (1991), Highsmith confirma a los oyentes que Heloise es un objeto de consumo para el protagonista. “He treats her nicely but she’s a commodity for him. I like to convey the idea that Heloise really likes Tom, she’s dependent on him too and he’s the man in the house after all” (Highsmith, 1991). Esta definición explica fácilmente la relación, un tanto disfuncional (a ojos del lector tipo actual), que crea Ripley una vez ha escapado de la policía. La joven pertenece a la clase burguesa a la que el asesino pretende acceder por todos los medios. El matrimonio no trae consigo la estabilidad económica, puesto que es Tom Ripley quien se encarga de mantener las elevadas facturas de Belle Ombre pagadas mediante sus actividades delictivas. En este caso, Heloise es una especie de mueble más que adorna la bonita villa francesa. Ripley trata francamente bien a su mujer, preserva sus manipulaciones y maquinaciones para otros personajes externos en la novela. Le tiene estima, pero en la narración no aparecen escenas de intimidad entre el matrimonio. Highsmith deja al lector que se imagine si existe o no un deseo sexual hacia Heloise. Dicha técnica produce ambigüedad de Ripley lo que entronca con su atracción casi visceral hacia los bienes materiales. Son numerosas las descripciones que realiza el personaje de la casa en la que viven, las bellas plantas del jardín o los regalos que trae a su mujer de sus viajes. Highsmith, con esta técnica descriptiva en primera persona, desplaza el anhelo sexual frustrado inicial representado en *Talented* hacia Dickie hacia un apetito obsesivo por los bienes de consumo.

La domesticidad de Heloise es evidente a lo largo de todas las páginas de las novelas. Se mantiene al margen de las actividades delictivas de su marido, sin preguntar y sin importarle si quiera. Podría tratarse del exponente de los valores tradicionales burgueses por excelencia: buena anfitriona, comprensiva y culta. Aunque lo que parece convencional no lo es en realidad tanto. Mientras Ripley le provea de seguridad económica y cierta afectividad, la moralidad de su marido no entronca con la suya ya que Belle Ombre tiene unos cánones propios de moralidad. Se puede afirmar que en ese sentido Heloise es cómplice de los actos vandálicos de su marido ya que lo que ambos desean es llevar una vida social agradable y burguesa sin importar el cómo. Highsmith, con este espacio femenino domesticado, pone en evidencia un síntoma de una contradicción en el mundo postindustrial contemporáneo: los peligros de lo mundano. “Highsmith’s early works tend to have a common theme: a seemingly normal character encounters a clearly deviant

character who takes away from their organized, mundane world and brings them closer to their darker desires, though this darkness is highly subjective (Prigot, 2014: IV). La escritora, respecto a los asesinatos, afirmó en la entrevista ya citada que el americano los realiza en defensa propia, cuando su medio de vida se ve amenazado. En este sentido, vemos que la domesticidad de Heloise y Ripley es igual de peligrosa que la “anormalidad perversa” representada en *Talented*.

Rebecca Prigot utiliza el término “brief normalcy” para explicar la caracterización del personaje Guy en *Strangers* (2014:10). Bajo una máscara de normalidad, los personajes de Highsmith buscan ser aceptados, aunque para ello acaban por infringir las bases del pacto social. Asimismo, es “brief”, corta, puesto que desde las primeras escenas el lector comprende que el protagonista es un impostor ya que se siente atraído por ciertas actitudes censurables, al igual que Ripley o Heloise. La máscara es parte esencial de Guy y de la mayoría de los personajes principales de sus novelas. Dicha normalidad enmascarada comporta una serie de riesgos que se le escapan a los propios personajes, inmersos en conflictos psicológicos no resueltos. Quedan expuestos, de esta manera, los riesgos que conllevan la movilidad social, aspirar a pertenecer a una clase social diferente o mantener el poder socioeconómico a toda costa.

4. CONCLUSIONES

En la introducción se ha aludido a la poca relevancia que se le ha dado a la escritura femenina dentro de la novela negra. La presencia de las escritoras en la renovación del género criminal es indiscutible. Lo observamos en la impronta de Highsmith en la evolución al thriller psicológico de décadas posteriores y en otras escritoras de suspense: Agatha Christie (1890-1976) elevó el relato policial a cotas inimaginables de éxito comercial, o Margaret Atwood (1936-) lo ha fusionado con otros géneros como la ciencia-ficción. A pesar del peso de la mujer dentro de la novela criminal, se ha relegado este espacio a los hombres o, en otros términos, a lecturas *masculinizantes* de la narración. Se ha podido comprobar de qué manera utiliza Highsmith los personajes femeninos al intentar reproducir esa *masculinización desviada*.

La producción de Highsmith se alinea de una manera peculiar a los atributos que se presuponen masculinos y universales: racionalidad y creación. Dicha afirmación se sustenta con el espacio que ocupa la mujer dentro de la narración, relegada a personajes secundarios a cuyos pensamientos no se tiene acceso, y a la misoginia de la propia escritora con la que creaba dichos personajes, entre la idealización y el rechazo absoluto.

Hemos de destacar el interesante hecho de que en Highsmith las víctimas de los asesinatos son, en su mayoría, hombres. Exceptuando a Bruno, los asesinos de nuestra autora crecen en torno a la violencia masculina, desde y hacia otro personaje masculino. El género femenino aparece o bien como objeto de consumo o el motivo por el que inicia el acto criminal.

A pesar del reduccionismo evidente del espacio femenino a dos categorías (amenaza-objeto), Highsmith subvierte los patrones de género en las conductas *queer* de los protagonistas de sus novelas. Las mujeres, en los ejemplos citados con anterioridad, sirven de contrapunto de estas subversiones y zonas de conflicto para la psique masculina. El deseo sexual del personaje varón está enfrentado por los deseos de los personajes femeninos. Los personajes homosexuales de las novelas, o la sexualidad masculina *desviada*, se utilizan en esta época como un recurso narrativo que desestabiliza al género, a los límites absurdos que éste impone. Lo femenino, por consiguiente, funciona como un tropo dentro de la macroestructura del texto que, en Highsmith, está siempre condicionada a la psicología del personaje.

Por último, cabe destacar que las novelas de Highsmith se insertan en la tradición literaria norteamericana que aluden a los conflictos de género y de identidad sexual. Los relatos que se encuadran en la esfera privada denotan que la corrupción es también “cosa de familia” donde los roles de género en el núcleo familiar crean enfrentamientos. Dichos conflictos, por otra parte, están presentes en todas las épocas y sociedades y se pueden rastrear en el artefacto literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primaria

Highsmith, P. *Strangers on a Train*. E-book: Norton & Company, 2005.

—. Colección “Tom Ripley”. Barcelona: Anagrama, 2013.

Secundaria

Alsina, C. “Desbordamientos del género: Highsmith en España”. Elena LosadaSoler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.). *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Barcelona: Icaria, 2015, 183-200.

Añó, N. “Carol, Claire Morgan versus Patricia Highsmith”. *Les romancierès sentimentales*. 2014, 267-279.

- Bell, I. F.A.** *Watching the detectives. Essays on Crime Fiction*, Manchester: Palgrave Macmillan UK, 1999.
- Bibler, P. M.** "Queering the Region". *The Cambridge Companion to the Literature of the American South*. Sharon Monteith (eds.). New York: Cambridge University Press, 2013, 188-203.
- Butler, J.** *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2014.
- Fuss, D.** *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Nueva York: Routledge, 1991.
- Highsmith, P.** Entrevista en formato radiofónico para la BBC, 1991. Visto en: <https://www.youtube.com/watch?v=GNyb0sbqSnQ&t=207s>[17/12/2017]
- Horsley, L.** *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- León Aguinaga, P.** *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Servicios de Publicaciones UCM, 2009.
- Lukin, J.** "Identity-Shopping and Postwar Self-Improvement in Patricia Highsmith's *Strangers on a Train*". *Journal of Modern Literature*. 2010, Vol. 33, Núm. 4, 21-40.
- Nicol, Bran.** "Those Who Follow: Homosocial Choreography in Highsmith's *Queer Gothic*". *A Journal of Detection*. 2015, Vol. 33, Núm. 2, 97-108.
- Priestman, S.** *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. E-book: Cambridge University Press, 2003. E-book.
- Prigot, R.** "Murmurs, Masks and Murder: Deviancy in Patricia Highsmith's in *The Price of Salt, Strangers on a Train* and *Talented Mr. Ripley*". Thesis Dissertation. Dublin: Trinity College, 2014.
- Shinoda Bolen, J.** *Las diosas de cada mujer*. Barcelona: Editorial Kaidós, 1994.
- Tipton, N.** "Others from a Southern Mother. Southerning the queer in Patricia Highsmith's *Strangers on a Train*". *South*. 2015, Vol. XLVIII, Núm. 1, 129-150.
- Tufano, N.** *Patricia Highsmith Revisioned: The Politics of Domesticity in Cold War American Literature, 1945-1960*. [Tesis doctoral inédita] New York: Sarah Lawrence College, 2000.
- Vega, V.** "El complejo de Edipo en Freud y Lacan". Buenos Aires: Cátedra, 2015. Visto en http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/055_adolescencia1/material/archivo/complejo_edipo.pdf [06/30/2018]
- Wilson, A.** *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*. E-book: Bloomsbury Publishing, 2010.

María Zambrano en el debate sobre la mujer

María Zambrano: Debating about the women's issue

María Luisa Maillard García
Fundación María Zambrano
mluisamaillard@telefonica.net

Resumen

En el texto se intenta entablar un diálogo entre las reflexiones sobre la mujer de María Zambrano y los diversos planteamientos del feminismo, de forma especial, el feminismo de la igualdad, que es el que la filósofa conoció. La dificultad de llegar a alguna conclusión definitiva sobre el pensamiento de Zambrano, dado su carácter fragmentario y simbólico, ha conducido a que la mayoría de los estudiosos de la filósofa eludiesen el tema, pero pienso que el pensamiento de María Zambrano está vivo y, por tanto, es obligado hacerlo dialogar sobre la situación de la mujer en el mundo. Realizamos, por tanto, un recorrido por los diversos escritos de la filósofa sobre la mujer para, a continuación, enfrentarlos a los rasgos más característicos del pensamiento contemporáneo, donde se insertan los discursos feministas en la actualidad.

Palabras clave: Mujer, feminismo, igualdad, derechos, libertad, esclavitud, amor, alma.

Abstract

The text attempts to establish a dialogue between the reflections done by Maria Zambrano about "the woman" and the various approaches of feminism today, focussed specially in the feminism of equality, which is what the philosopher knew . The difficulty of reaching to some definite conclusions about the thought of Maria Zambrano, given its fragmentary and symbolic character, has led to the majority of the scholars of the philosopher to avoid this subject. Nevertheless, I think that the thought of Maria Zambrano is very much alive and find a need for it to dialogue with the present situation of women around the world. We will therefore, carry out a journey through the various writings of the philosopher

regarding women, in order to put them in front of the most characteristic features of contemporary thought, where feminist speeches are inserted today.

Key words: Women, feminism, equality, rights, freedom, slavery, love, soul.

1. INTRODUCCIÓN

Pienso que un pensamiento está vivo, aunque el autor haya fallecido y pertenezca a otra generación, si es capaz de entablar un diálogo productivo con las siguientes generaciones, nacidas ya en un contexto diferente. Es por ello que me voy a arriesgar, porque creo en la vitalidad del pensar de Zambrano, a ensayar un diálogo de su pensamiento con la situación actual de la mujer en los países occidentales y su horizonte ideológico.

Antes de comenzar, es obligado situar el terreno del debate, desarrollando una serie de precisiones sobre los interlocutores en liza. Por una parte, las reflexiones sobre la mujer y los escritos de la filósofa de personajes femeninos; y por otro, el suelo ideológico de las reflexiones y actuaciones en pro de la mujer en la época actual. En ninguno de los dos casos pretendo realizar un análisis exhaustivo, habida cuenta de la envergadura del tema, sino señalar aquellas líneas de fuerza que, en ambos casos, nos pueden hacer reflexionar y arrojar luz sobre el papel de la mujer en el mundo.

La mayoría de los estudiosos, que se han inclinado sobre la presencia apabullante de las mujeres en la obra de Zambrano, coinciden en señalar el papel axial que esta reflexión tiene en la elaboración de su propuesta filosófica, una razón poética integradora de los contrarios. Esa certeza se convierte en ambigüedad en algunos investigadores a la hora de señalar una visión concluyente sobre la problemática feminista, dadas las características del pensamiento de la filósofa que entiende su obra como algo inacabado, el fragmento de un orden remoto que pretende hacerse vida y experiencia en cada lector, pero no ser encerrado en un pensamiento sistemático. Por ejemplo, Miguel Morey (2015), quien ha reflexionado sobre este asunto concluye que, a través de sus escritos sobre la mujer, Zambrano ha intentado encontrar un género neutro, ni masculino ni femenino, un género creador y poético, que se elevase por encima de la diferencia de géneros. María Fogler quien ha dedicado su libro precisamente a estudiar lo femenino en la obra de María Zambrano, está de acuerdo con Morey y recurre a la peculiar forma de pensamiento de la filósofa para hablar de ambigüedad y de resistencia a cualquier conclusión: "Lo que me parece de gran valor en él [el pensamiento de Zambrano sobre la mujer] es, precisamente, la imposibilidad de interpretarlo de una vez por todas, de sintetizarlo en una reflexión cerrada y acabada" (2017: 299). Por otra parte, Carmen Revilla (2004), quien ha

reflexionado sobre la recepción de la obra de Zambrano en el pensamiento femenino, ha destacado el interés que María Zambrano despierta en numerosas investigadoras que se sienten cómplices de una palabra experiencial, abierta a la sugerencia; pero también la obra de Zambrano ha despertado interés en el pensamiento feminista. En Italia, autoras como Wanda Tomassi, abanderada del feminismo de la diferencia, encuentran en Zambrano una voz femenina que "es un desafío al planteamiento masculino de la cultura occidental" (2001: 251). Veremos más adelante si el pensamiento de la filósofa pudiera aceptar la inclusión en un "feminismo de la diferencia", que ella probablemente no conoció, porque la pregunta que vamos a plantear en primer lugar es la siguiente: ¿Puede entrar Zambrano en el debate sobre la mujer que en la actualidad se está aún desarrollando en los países occidentales? ¿Impide su peculiar estilo la controversia?, ¿la apertura de un camino que nos oriente en la comprensión de la mujer y su lugar en el mundo actual? Intentaremos dar respuesta a esta pregunta, pero para ello, comencemos por las necesarias precisiones anotadas anteriormente.

2. LOS ESCRITOS DE ZAMBRANO SOBRE LA MUJER

Los escritos sobre la mujer de Zambrano se pueden agrupar en tres bloques.

1. Aquellos artículos publicados en su juventud, recogidos por Juan Fernando Ortega Muñoz en el libro *La aventura de ser mujer*.
2. Aquellos que tratan específicamente el tema de la mujer, ya sea históricamente como las conferencias que impartió en La Habana en los años 40, ya adentrándose en la metafísica del ser de la mujer como: "Eloísa o la existencia de la mujer" y "A propósito de *La grandeza y servidumbre de la mujer*".
3. Finalmente el tratamiento simbólico de personajes de la creación literaria como Antígona, Nina, Tristana, Dulcinea o, yendo a los orígenes, Diotima de Mantinea.

Los primeros escritos de Zambrano sobre la mujer datan de 1928 y son artículos breves publicados en *El Liberal*. En ellos se adivina a una joven que quiere estar a la altura de su generación y del nuevo tiempo que les tocará vivir. Un tiempo en el que se vislumbra un nuevo lugar para la mujer española, fuera del ámbito doméstico, a pesar de no haber participado en los movimientos sufragistas de otros países occidentales. A raíz de la visita de Margaret Bonfield, Zambrano lamenta la ausencia de la mujer española de la vida ciudadana y se impacienta por asistir a la "plena entrada de la mujer en el imperio de la dignidad". En el siguiente artículo aboga por una lucha decidida y firme contra la prostitución a la que denomina "esclavitud femenina". En otro artículo llama a la

colaboración de la mujer obrera en un nuevo, orden de cosas. Quizá, aparte de estas reivindicaciones, sin duda epocales, encontremos el rostro futuro de la filósofa en el artículo dedicado a la Federación Internacional de Mujeres Universitarias, que celebraron su Congreso anual en Madrid y Barcelona, en 1928, y en el que añora una vida dedicada al libre ejercicio del pensamiento.

¿Será llegado el momento en que la mujer, siguiendo su tradición aristocrática, va a adquirir el refinamiento supremo del conocer puro de urgencias prácticas, del libre ejercicio del cerebro?

Esto sería, desde luego, lo menos doméstico, pero lo más femenino (2007:100).

El derecho de las mujeres a influir, mediante el pensamiento, en el destino de la cultura occidental, en la misma medida en que durante siglos lo habían hecho los hombres, le parece en esos momentos a Zambrano el grado más alto de la femineidad.

En las conferencias dictadas en la Habana en 1940, Zambrano analiza el lugar que la mujer ocupó en la cultura occidental en la Edad Media y en el Renacimiento. En estos escritos se anuncian ya algunas de las ideas sobre el futuro destino de la mujer en Occidente, que Zambrano afrontará con posterioridad. La primera de ellas se refiere a las peculiaridades de su diferente sexualidad con sus connotaciones espirituales: "Su sexo la liga con el cosmos mientras al hombre su sexo no le sirve apenas de nada, sino de angustia de impulso infinito, infinito e insaciable" (2007:101). Será una de las pocas ocasiones en que Zambrano hable explícitamente de sexo y del sexo diferencial entre hombre y mujer. Habrá alguna otra referencia en los años treinta en los inéditos publicados en el Vol. VI de sus *Obras Completas*, concretamente los que están encabezados "Conversación con Huescar" y "Conversación con "Barajas". En ambos escritos se opone a una concepción positivista del amor entre hombre y mujer, que lo liga al instinto y al placer sexual; pero también remarca las diferencias señaladas en los años cuarenta. "Por eso el hombre está más separado de su sexo, es también más violento y tiene su término [...] En la mujer el acto sexual es el punto de una línea que continúa. La mujer es una circunferencia, toda ella sexualidad] (2014: 210).

La virilidad, ese impulso agresivo que, según Rita Levi Montalcini, conservan los hombres desde la época prehistórica en la que tenían que sobrevivir en un entorno hostil, y es, según Zambrano, la cultura guerrera de toda la historia occidental, se fue desviando con el tiempo, y en los mejores casos, del instinto hacia la justicia y razón, es decir hacia la objetividad, y ahí la mujer comienza a ejercer una labor mediadora. La mujer en el

Renacimiento, según Zambrano, empieza a vivir por sí misma, y a partir del siglo XVIII influye en lo social, en la creación de una cohesión social bajo los cataclismos de la política. A partir del siglo XIX la mujer entra de lleno en el camino de la rebelión y ya aquí Zambrano apunta el camino que debe recorrer. La rebelión de la mujer tiene queir por la difícil senda de una reconciliación entre la continuidad de la vida, su ligazón con el cosmos, es decir con lo sagrado, y la libertad.

Esta ligazón con el cosmos, es decir con lo sagrado, en cuanto lo no revelado todavía, es la función del alma. ¿Y qué entiende Zambrano por lo no revelado? Todo aquello que no ha podido reducirse al ser, es decir ni a los conceptos elaborados por la especulación filosófica, ni a los hechos desnudos del pensamiento positivista y científico: la pasividad de la vida misma, su avidez, su inocencia; su afán de trascender, ya que cada ser que conocemos aspira a más de lo que realmente es, y finalmente el amor como agente de toda trascendencia y de la fijación del alma, del alma individual. El alma no es sino ese algo en nuestro interior que se interpone entre el yo y la naturaleza. La sede de la intimidad que precede al conocimiento objetivo y que nos permite orientarnos, penetrar en cada cosa según su especie y modo de ser, por el camino de la intuición o de la inspiración, en el caso de la obra de creación: "Si el hombre no consiste en su alma—y hoy lo vemos claramente— ¿cómo ha sentido ese trozo de cosmos alojado en él? Si pensamos en eso que llamamos *yo*. Lo vemos rodeado de capas concéntricas cada vez más distantes y extrañas; primero dentro de sí mismo, luego en lo que ya no es el hombre. En ellas encontramos el alma"(2016: 442).

Ya en "Eloísa o la existencia de la mujer", Zambrano afirma con contundencia que el hombre puede abandonar su alma, y suele hacerlo, en aras del espíritu, de la voluntad, de la libertad y de la razón. Será entonces simplemente un "desalmado"; pero que si la mujer renuncia a su alma, a ese lugar ancestral de guardiana del alma en el mundo, se queda sin nada. Y se hace la pregunta: "¿Habrà alguna manera en que la mujer encuentre su modo de vida participante en la aventura varonil de la libertad sin dejar de ser alma?"(2007:172) Y cree encontrar una respuesta en Eloísa, la mujer que en plena Edad Media, se atreve a evadirse de la pasividad de esa "imagen" idealizada en la que el hombre la ha fijado, se atreve a ser activa y erigirse en sujeto de su pasión por Abelardo, logrando así una existencia propia.

En su artículo "A propósito de *Grandeza y servidumbre de la mujer*", reitera la pregunta que ya ha formulado en el artículo sobre Eloísa y que ahora considera "un problema pavoroso" que el autor del libro, el doctor Pitaluga, ha soslayado: "¿Puede la mujer ser individuo en la

medida en que lo es el hombre? ¿Puede tener una vocación, además de la vocación genérica sin contradecirla?"(2007:203). ¿Puede lanzarse a la aventura de la libertad sin perder su alma? En nota a este artículo, Zambrano especifica un poco más las diferencias sustanciales que aprecia entre el hombre y la mujer. Partiendo de la base que es esencial en la vida humana el conocimiento de uno mismo, señala que el hombre habitualmente se ve a sí mismo a través de una idea o de un personaje que necesita crear, mientras que la mujer se ve desde dentro, desde un centro más allá del corazón: "La mirada en que la mujer se mira a sí misma es distinta a la análoga del varón. Es esencial a la vida humana el intentar saberse o saber algo de sí mismo; pero el hombre adquiere este saber casi siempre en forma de idea, de definición (la definición es la forma más viril de conocimiento). Mientras la mujer suele verse vivir desde dentro, sin definición, prescindiendo del "personaje" que el hombre necesita crear para verse vivir (2007:193).

Es ese centro más allá del corazón, donde se encuentran esos saberes del alma que ella reclama en su temprano artículo de 1934 "Hacia un saber sobre el alma", el que la filósofa intentará llevar a la luz, a través de la simbología de ciertos personajes femeninos de la creación literaria, especialmente en las figuras de Antígona y de Nina, la humilde criada de la novela de Galdós. El hombre creador ha vislumbrado en ocasiones el mundo de lo sagrado a través de su percepción de la mujer y lo ha hecho convirtiendo a ciertos personajes en imágenes vivientes, es decir, en símbolos. Estos personajes que llaman a las puertas de Zambrano son mujeres que han encontrado la afirmación de su individualidad sin haber renunciado a su alma. Antígona a través de la piedad, de la reivindicación, en su caso suicida, de mantener el trato con lo radicalmente otro que son los muertos; Nina, a través de la generosidad de un amor que, como el agua, se derrama sin entregarse nunca; Fortunata, a través de la continuidad de la sangre de un pueblo. Diotima de Mantinea, que introdujo todas las potencialidades del amor en el horizonte filosófico. También rondan a la filósofa personajes que son fruto del querer del varón como Dulcinea del Toboso, símbolo del intento de trascendencia que anida en el corazón de los hombres y que, gracias a Platón, encontró en Occidente una vía para ello: el camino del amor que tanto y tan bien desarrolló la poesía trovadoresca.

Si Zambrano tempranamente ha reivindicado el pensamiento como la forma más alta de femineidad, conforme avance en el camino de la razón poética, también reivindicará ese terreno del que la mujer ha estado ausente, el de la creación simbólica.

Entre los reproches que el moderno feminismo lanzara al género masculino, no aparece —que sepamos— el más profundo de todos, el que habría de salir como

un grito de humillación de aquellas cuyas entrañas sufren para que los hombres nazcan, el reproche de que los mitos hayan sido siempre engendrados por hombres (2007: 332-334).

En este contexto se desvela el profundo significado que tiene esa frase tan debatida, con la que introduce la primera y fragmentaria compilación de sus libros en 1971, en *Obras reunidas* y que choca directamente con el nominalismo del feminismo actual: en ella se reclama como autor y no autora, ya que el pensamiento se encuentra más allá y no más acá de la diferencia entre hombre y mujer. Dicha frase, que es interpretada por María Fogler como que "quien habla en los textos de Zambrano es una mujer, pero también un caballero" (2017: 297), ¿tiene otra interpretación? Veamos la frase:

Y ya, entre paréntesis, he de explicar que esto de decir "autor" es algo enteramente espontáneo, debido a que este "autor" se me aparece como neutro y no como masculino. Neutro por más acá de la diferencia entre hombre y mujer, ya que de pensamiento se trata. Y al pensar, se olvidan las diferencias, estas y algunas otras (1971: 10).

La palabra clave es "neutro", lo que a nuestro parecer habla de algo que se encuentra por encima de las diferencias que pueda haber entre hombre y mujer y ese algo no es otra cosa que la capacidad que comparten todos los seres humanos para el ejercicio del pensamiento y la creación. María Zambrano quiere que las aportaciones de la mujer al pensamiento y a la creación, se inserten en la corriente general de las ideas y las concepciones simbólicas que influyen en una cultura, aspiran a la universalidad y contribuyen a crear la mentalidad colectiva. Ese, pensamos, es el feminismo que reclama Zambrano. Las aportaciones específicas del ser propio de la mujer, y que pueden enriquecer la reflexión, no son suyas de forma exclusiva, aunque ella haya sido tradicionalmente la guardiana. Son esos saberes del alma que todos compartimos, hombres y mujeres. María Zambrano no busca la diferencia, sino la inclusión. No se puede negar, como postulan algunas corrientes feministas de la llamada "tercera ola", que las mujeres sean diferentes entre sí por su cultura, orientación sexual o clase social, pero la función del pensador y del creador es encontrar aquello que nos unifica, no lo que nos separa. El caso es que lo que nos unifica ha sido desprestigiado por el pensamiento post estructuralista como "esencialismo" y muchas corrientes feministas se han sumado a ese pensamiento dominante.

3. EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO, EL FEMINISMO Y LA CRÍTICA DE ZAMBRANO

Vayamos ahora al otro de los interlocutores en liza, que ya se nos ha "colado" al hilo de este debate sobre el término de "autor", utilizado por Zambrano. Vamos a profundizar en qué suelo ideológico se inscriben en líneas generales las actuales reflexiones y actuaciones específicas sobre la mujer. Creo que existen dos líneas de fuerza de la actual mentalidad colectiva, que se inscriben en el legado ideológico de los siglos XIX y XX que arranca a finales del siglo XVIII.

La primera de ellas ha sido definida de forma brillante por Lionell Trilling como "el yo antagónico", después de analizar personajes de las novelas de Dickens, Tolstoi, Henry James, Flaubert, George Orwell o la obra de poetas como Keats: "El yo moderno nació en una prisión y asumió su naturaleza y su destino en el momento en que percibió, nombró y denunció a su opresor"(1974: 10). La cárcel empieza a traspasar ese lugar en el que la fuerza pública recluye a los delincuentes, en ciertos regímenes a disidentes políticos, para trasladarse a la coerción ejercida por la familia, la profesión, la religión, las ideas de deber o moralidad e incluso la misma lengua, y en los últimos años, ese específico destino que es nuestro cuerpo. Unas décadas después, Steiner se manifiesta en una dirección semejante: "Es ciertamente notable el hecho de que la teoría de la personalidad, tal como se desarrolla de Hegel a Nietzsche y Freud, es esencialmente una teoría de la agresión"(1992:74). Hegel, añade el crítico, define la identidad de uno frente a la identidad de los otros y Freud entiende en 1914 la libido como exceso narcisista. Zambrano no es ajena a este fenómeno que sitúa en el contexto de la conversión de lo sagrado en la nada, que se produce en el mundo contemporáneo y que ya han tratado autores como Jünger y Martin Heidegger, que se extendió al existencialismo francés y que llega hasta nuestros días con autores como Giorgio Agamben. Para la filósofa la nada no es sino la sombra de la conciencia desasida de cosa alguna, "lo irreductible de la libertad cuando pretende ser absoluta". En ese contexto cuando se cree haber vislumbrado algo en ella, ese algo se transforma en su contrario, pero siempre en forma negativa. "Sustrae de cada contrario su positividad y lo mantiene en lo que tiene de negativo. Por eso vivimos tiempos "anti", en que solo prospera y crece lo que se yergue negando otra cosa y en tanto que la niega" (2011: 216).

La segunda, directamente relacionada con la primera ha sido tratada por María Zambrano como el proceso contemporáneo, mediante el cual el hombre sustituyó el "monstruo de la naturaleza", ya dominado, "por el monstruo de lo social". Ante la ausencia de Dios, el hombre comienza a eludir la mirada sobre ese ser escondido que es él mismo, para centrar

su ser en la historia como la única medida de sí mismo, divinizándola y dejando en barbecho otras realidades, indispensables para el logro de un ser humano completo: "Lo divino eliminado como tal, borrado bajo el nombre familiar y conocido de Dios, aparece, múltiple, irreductible, ávido, hecho ídolo, en suma en la historia. Pues la historia parece devorarnos con la misma e insaciable e indiferente avidez de los ídolos más remotos" (2011:108). De esta manera, el hombre contemporáneo cifra enteramente su vida a una carta, producto del hacer humano y, por tanto, finita e incompleta. El camino es el de las revoluciones y utopías, que extrapolan en la actualidad a todos los terrenos sociales algunas de sus ideas fuerza como la de justicia y, de forma especial, la de igualdad. La rebelión contra el poder del varón, "el machismo", y la defensa de la igualdad a todos los niveles con el varón son dos de los arietes irrenunciables de la reivindicación feminista en la línea que ha triunfado en la actualidad, que es la de la igualdad.

La gran mayoría del pensamiento feminista sobre la mujer se ha insertado plenamente en estas dos líneas de fuerza que Zambrano ha criticado y ha intentado superar con una nueva forma de pensamiento. No sólo ha influido en ello el suelo en el que se mueve el pensamiento contemporáneo, sino también las primeras y justas reivindicaciones feministas por el derecho a la igualdad legislativa, al acceso a la educación y al sufragio, es decir, por los derechos cívicos, educativos y legales. Hubo que librar una batalla contra la intransigencia y los privilegios masculinos y esa batalla en las siguientes oleadas feministas siguió caminando bajo la bandera de la revolución y asumió sus características: la lucha contra un poder opresor en aras de la igualdad. Es el feminismo de la igualdad, encabezado por Simone de Beauvoir con su libro *El segundo sexo* y Betty Friedman con *La mística de la femineidad*, del que María Zambrano se distancia de forma clara, no tanto en sus escritos como en algunas entrevistas como la que realiza en 1988 en el programa de Televisión Española "Muy personal". A la pregunta sinuosa de Pilar Trenas que pretendía una manifestación de feminismo de la filósofa por el camino de su posible discriminación en las aulas por ser mujer, Zambrano contesta:

"No fui feminista, fui femenina: no cedí".

La resistencia, tan unida a la pasividad activa de las entrañas que Zambrano pretende introducir en la actividad del pensamiento occidental, es el argumento frente al feminismo. La filósofa se distancia del feminismo de la igualdad, que entiende que las diferencias de la mujer son culturales y han sido impuestas por el varón como medio de dominación, porque ella cree en la diferencia de lo femenino, no en el terreno del pensamiento como ya hemos visto, ni en el de la creación, sino en esa proximidad de la mujer las entrañas, a la

vida, a la naturaleza, en suma, a esos saberes del alma de los que ha sido guardiana ancestralmente y que pueden y deben corregir la orientación última del pensamiento occidental para superar la crisis en la que se encontraba sumido, ya desde finales del siglo XIX.

Mucho más contundente es la respuesta de Zambrano en 1984 a la pregunta de Claudín: ¿Qué concepto tiene de la Mujer? "Mire, esa cuestión feminista es un tremendo y atroz equívoco. Un error" (1984). No sabemos si la filósofa conoció el "feminismo cultural y el de la diferencia" de la tercera ola feminista, pero no creemos que estuviera de acuerdo en algunas derivaciones que proponen un enfrentamiento radical con el mundo masculino. No creo que la dirección de su reflexión fuese "un desafío al pensamiento masculino". Zambrano siempre se consideró aliada, no enemiga de los hombres; buscó los que nos unifica, no lo que nos distancia. No opuso el pensamiento femenino al masculino y, de hecho, valoró y elevó a la categoría de "hombres verdaderos" a autores como Lezama Lima, Antonio Machado, Alfonso Reyes o a su mismo padre, Blas Zambrano.

Elena Laurenzi, en su libro *María Zambrano. Nacer por sí misma*, autora a la que no podemos incluir en el ala más radical del feminismo de la diferencia, entiende sin embargo, que el pensamiento "tiene siempre un carácter sexuado, es decir, dual" (1995: 14), razonamiento que concuerda con el de Wanda Tomassi, citada anteriormente, y que no concordaría exactamente con la reflexión de Zambrano quien entiende que el pensamiento no tiene género, "por más allá y no por más acá de la diferencia entre hombre y mujer". Por otra parte la indigencia, característica definitoria del ser humano y tan ampliamente desarrollada por Zambrano, es adjudicada por Laurenzi de forma exclusiva al varón, lo que es inexacto en el pensar de Zambrano, aunque no lo es el hecho de que tal vez la mujer y ciertos hombres como los poetas y los creadores, la afronten de forma diferente al pensamiento triunfante en Occidente, elaborado de forma mayoritaria por los hombres. De hecho, cuando Zambrano va a buscar el alma, allá donde se ha recluido, recalca primero en la poesía, en los poetas, y luego, en las elaboraciones simbólicas de ciertos autores masculinos. En cualquier caso, pensamos que si Zambrano hubiera conocido el feminismo de la diferencia, hubiera podido entablar con él un diálogo fructífero.

4. LOS SABERES DEL ALMA

Como ya hemos ido apuntando, la principal batalla de Zambrano respecto a la mujer, consistió en revalorizar una serie de "saberes del alma", progresivamente desprestigiados en la cultura occidental por parte de las mujeres, por considerarlos símbolos de la

dominación masculina contra los que había que combatir. El feminismo triunfante de la igualdad, no aspiró a entrar en las causas de lo que Zambrano denomina "crisis de la cultura occidental", que tantas páginas ocuparon los intelectuales desde la primera mitad del siglo XX y que afectaba en igual medida a hombres y mujeres. No aspiraron a la universalidad. Siguiendo la línea de pensamiento dominante, reclamaron simplemente participar en igualdad de condiciones en el diseño del "nuevo hombre" que se está consolidando desde un poder globalizado, tecnológico y burocratizado. El tremendo error al que alude Zambrano en su entrevista con Claudín consiste en que el feminismo —al menos el que ella conoció— no sería sino un paso más en una errónea concepción del hombre, que lo hace exterior a sí mismo como sujeto de derechos y, desde cuyos supuestos, la mujer se ve arrastrada a renegar de aquellas actitudes que la han privado de derechos porque contribuían a su sumisión —la abnegación, la resistencia, la entrega, el amor, la intuición—, confundiendo dichas actitudes —y el sentir de donde surgen— con su instrumentalización por parte del varón.

En esa batalla de revalorización de esos saberes del alma relegados, Zambrano no se detuvo ni ante un término que, sin duda, suscita todas las ansias de rebelión del pensamiento contemporáneo: el de esclavitud. En un mundo reducido al horizonte de lo humano, la esclavitud sólo se entiende como el dominio absoluto de un hombre sobre otro, la capacidad que tienen los hombres para anular y aplastar a otros hombres. Pero Zambrano como siempre va más allá y encuentra que en dicha "ignominiosa práctica" se encuentra alguna condición esencial de nuestra vida, una "realidad indestructible" y sobre la que deberíamos reflexionar pues abarca dos manifestaciones contrarias: el horror y la belleza. "El que seamos, tengamos que ser inexorablemente esclavos de algo, es una realidad encubierta por el horror y la belleza" (2016: 497). ¿Cuál es la belleza de la esclavitud? ¿Tal vez, según frase de la filósofa, la libertad que el amor otorga a sus esclavos?

Como ya ha dicho la filósofa, el amor es el agente de toda trascendencia, es decir, del ansia y de la capacidad que tienen los seres humanos de ir más allá de sí mismos. Cuando Zambrano habla de esclavitud, nos está hablando de algo que viene a nuestro encuentro y nos posee, sin la intervención del pensamiento y de la voluntad y, cuando eso sucede, siempre es el amor el cauce. Puede ser simplemente una vocación, que no hemos elegido conscientemente, pero que nos arrastra; o en el caso del pensamiento creador, la inspiración que nos asalta, cuando estamos trabajando sí, como afirmaba Baudelaire, pero que siempre es una realidad que viene hacia nosotros y nos demanda. Puede ser y lo es,

hablando de seres humanos, la capacidad de sentir en nuestro interior la interioridad de otro ser humano, lo que la psicología llama "empatía", o el enamoramiento que la época contemporánea, idólatra del cuerpo, ha querido reducir a mera pasión, guiada por la atracción sexual. Puede ser la capacidad, ajena a la razón, de poder entrar en tratos con algo totalmente diferente a nosotros, como puede ser Dios o los muertos o la desgracia insoportable o la muerte misma. Y ya en otra dimensión cualquier forma de éxtasis, que se encuentra reflejado de diferente manera, según las distintas religiones, pero que está presente en todas ellas.

Esta realidad, oculta por el pensamiento contemporáneo, nunca ha sido olvidada por los creadores. Dice al respecto un personaje de Albert Camus: "Él, que lo había impugnado todo, puesto todo en tela de juicio, sólo había amado la necesidad. Los seres que el destino le había impuesto, el mundo tal como se le presentaba, todo lo que en su vida no había podido evitar, la enfermedad, la vocación, la gloria o la pobreza, en fin, su estrella" [...] "El amor verdadero no es una elección ni una libertad. El corazón, sobre todo el corazón, no es libre. Es lo inevitable y el reconocimiento de lo inevitable. Y él, de verdad, nunca había amado con toda el alma sino lo inevitable. Ahora sólo le quedaba amar su propia muerte" (1997: 281).

El alma ha sido y siempre será esclava y cuando Zambrano comienza a buscar el alma, allí donde se ha refugiado, se encuentra en primer lugar con la poesía y reconoce en los poetas esta característica: "Mientras el filósofo trata de ser sí mismo, el poeta, agobiado por la gracia, no sabe qué hacer. Se siente morada, nido de algo que lo posee y lo arrastra [...] El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y consume en ella" (2015: 710).

Sin abandonar el terreno propio de la poesía, y ella denominará a la razón que cree haber descubierto "razón poética", a partir del momento en que Zambrano comienza a reflexionar sobre el ser metafísico de la mujer, momento que podemos situar en su artículo "Eloísa o la existencia de la mujer" en 1945, le vienen al encuentro esos personajes femeninos en los que los poetas han vislumbrado esos "saberes del alma" de los que la mujer ha sido tradicionalmente depositaria. Es también la época en la que Zambrano comienza a desarrollar la capacidad del símbolo como forma de conocimiento: "El símbolo restituye a la vida humana y a la vida toda su carácter poético. La condición poética que la vida misma tiene sin necesidad de que se le añada nada y que una vez más, felizmente ha acabado por abrirse camino y dado a conocer" (2015: 129).

Sin embargo el primer encuentro jubiloso se produce algunos años antes con Nina, la humilde criada de *Misericordia* de Galdós. Nos encontramos aún en la Guerra Civil española, cuando Zambrano escribe su primer artículo sobre *Misericordia*, y de su júbilo nos da cuenta la carta escrita, en junio de 1938, a Rosa Chacel, en la que hablándole de sus proyectos le comenta que está escribiendo un libro "que no me atrevo ni a nombrar, y que no sé ni qué forma tendrá, solo te diré la palabra: Misericordia" (Rodríguez, 1992: 39). Nunca escribirá ese libro como tal, pero en 1960 publica en *La España de Galdós*, un nuevo artículo sobre *Misericordia* en el que despliega toda la simbología del personaje. Nina le parece una revelación de la criatura humana, capaz de trascender los dos polos de la vida y de la historia en que se había convertido el devenir de la cultura occidental: la tragedia, fruto de cifrar la vida en la historia; y la novelaría, fruto de inventarse, en la soledad de la conciencia, un personaje, sujeto de derechos. Nina representa la unidad entre la inocencia originaria y lo que queda de un ser humano cuando todo en él y sobre él se ha consumado. Espeja, por una parte, la condición natural del ser humano, la de ser un mendigo porque tiene un ser incompleto y por ello siempre reclama aquello que le falta; y por otro, ese movimiento del alma que lleva a alguien a olvidarse de sí mismo para situarse en el lugar del otro, de lo otro, y hacerlo con alegría: su nombre es la misericordia, la piedad antigua transformada por el cristianismo.

Tendremos que esperar a 1967 para que Zambrano publique *La tumba de Antígona* y despliegue allí toda la potencialidad de la piedad antigua. Es también, un personaje, como Nina, que la ronda desde antiguo. En 1948 publica en *Orígenes* "El delirio de Antígona" y en 1965 le dedica un capítulo en *El sueño creador*. Tiene sin duda, connotaciones biográficas, la guerra civil y la víctima inocente abocada al sacrificio por amor, que ella identificará en varias ocasiones con su hermana Araceli. No hay que olvidar esta dimensión como tampoco la de la rebelión contra la tiranía, que han dramatizado tantos autores contemporáneos. Zambrano sin embargo quiere resaltar otro aspecto del mito. Antígona ha nacido en el laberinto de un mundo terrestre, el de su familia enredada en "unas entrañas como serpientes" y en el de una guerra civil entre hermanos, pero obedeciendo a una ley ancestral, que es la de la piedad y que le dice que no se puede abandonar a los muertos, escoge estar entre ellos más que entre los vivos y se ofrece al sacrificio, virgen y lamentando unas nupcias no habidas. La pasión de Antígona, dice la filósofa se da en la ausencia y silencio de sus dioses, lo que la hace depositaria de una nueva conciencia, de la aurora de la conciencia, la de resucitar la ley antigua, caída en el olvido, solo posible por alguien humanamente inocente.

Más difícil de descifrar es el enigmático personaje de su escrito *Diotima de Mantinea*. Remontémonos a su origen, es decir a *El banquete* de Platón. En este diálogo, Sócrates pone en boca de una mujer, Diotima de Mantinea, "maestra en amor y en muchas otras cosas" sus ideas sobre el amor. El amor no es bueno ni feo, pero lo que es más importante no es un ignorante aunque carezca de ciencia, es decir, de razones. El amor es un intermediario entre lo mortal y lo inmortal, entre los hombres y los dioses, de ellos proviene el arte de la adivinación y la inspiración que a veces se manifiesta en sueños. Diotima le adjudica al amor la cualidad de ser una forma de conocimiento, pues ama la belleza, es decir la sabiduría, pero una sabiduría especial que aspira a la perdurabilidad, es decir a la inmortalidad. "Pero después de todo lo que hemos convenido, es preciso unir al deseo de lo bueno el deseo de inmortalidad, puesto que el amor consiste en desear que lo bueno nos pertenezca para siempre. De esto se deduce que la inmortalidad es también un objetivo del amor" (1988: 256).

María Zambrano no podía sino dejarse seducir por este personaje que introduce a pleno rendimiento el amor en el pensamiento filosófico. La filósofa ya ha calificado como indigencia el hecho de que el amor no encuentre cabida ni en la mente ni en el alma de los contemporáneos "[el hombre] ha renunciado al amor en provecho de una función orgánica; ha cambiado sus pasiones por complejos, pues no quiere aceptar la herencia divina creyendo librarse, por ello, del sufrimiento, de la pasión que todo lo divino sufre entre nosotros y en nosotros. [...] La ausencia del amor no consiste en que, efectivamente, no aparezca en episodios, en pasiones, sino en su confinamiento en esos estrechos límites de la pasión individual, descalificada en hecho, en raro acontecer" (2014: 263-264). Zambrano reivindica el amor en su texto sobre Diotima y lo hace desarrollando sus avatares, sus eclipses, en el tiempo, el tiempo histórico, pero también según señalan muchos autores, en el suyo propio, en su propia biografía. De hecho, los sucesivos textos sobre Diotima que abarcan desde 1956 a 1983, se encuentran recogidos en el Volumen VI de sus *Obras Completas* como escritos autobiográficos. Texto altamente simbólico, que algunos autores como Jesús Moreno Sanz entienden como el inicio de su razón racionpoética, su exégesis no se agotaría en un artículo. Quedémonos en que la filósofa reivindica en la figura de una mujer, Diotima de Mantinea, tal vez inexistente, todas las potencialidades del amor, descubierto en Grecia y eclipsado en el mundo contemporáneo. Finalmente, señalar que María Zambrano siempre deja claro, en su reivindicación del alma, que el hombre — entendiendo en ese genérico el hombre y la mujer—no puede vivir sólo de su alma, necesita de la luz de la razón, pero de una razón que se suavice, que sea como

una gota de aceite que se desliza por nuestro interior, y ese es el tipo de razón que ella quiere introducir en la rigidez de la razón discursiva y de la razón positivista, y en esa tarea, demanda la colaboración de todas las mujeres; pero también de los hombres. Creo que la pregunta que sí es lícita adjudicar al pensamiento sobre la mujer de Zambrano, es la siguiente:

¿La mujer actual se ha revelado o simplemente se ha rebelado?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G.** *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.
- Beauvoir, S.** *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Camus, A.** *El primer hombre*. Barcelona: Tusquets, 1977.
- Claudín, V.** "María Zambrano, diálogo del pensamiento y el corazón", *Liberación*, 16 de diciembre 1984.
- Floger, M.** *Lo femenino en la obra de María Zambrano*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Friedan, B.** *La mística de la femineidad*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Jünger, H.** *Acerca del nihilismo*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.
- Laurenzi, E.** *María Zambrano. Nacer por sí misma*. Madrid: Horas y Horas, 1995.
- Morey, M.** "María Zambrano. Uso y mención", *Aurora*, n^o 16, 2015, 66 - 75.
- Platón.** *Diálogos*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral, 1988.
- Revilla, C.** "Verdades en estado naciente. La recepción del pensamiento de María Zambrano en el pensamiento filosófico femenino". *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004, 505-518.
- Steiner, G.** *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Tomassi, W.** *I filosofi e le donne*. Montova: Tre Lune, 2001.
- Trilling, L.** *El yo antagónico*. Madrid, Taurus, 1974.
- Zambrano, M.** *La aventura de ser mujer*. Juan Fernando Ortega (ed.). Incluye los artículos publicados en *El liberal* en 1928, las conferencias sobre la mujer impartidas en La Habana y Puerto Rico de los años 40; aparte de los artículos "Eloísa o la existencia de la mujer" y "A propósito de Grandeza y servidumbre de la mujer". Málaga: Veramar, 2007.
- . "La obra de Galdós: *Misericordia*". *La España de Galdós*, O.C. Vol. III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 523- 568 (publicado por primera vez en 1960).
- . "*Misericordia*". *La España de Galdós*, O.C. Vol. III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 569-587 (publicado por vez primera en 1938 en *Hora de España*).

- . "Tristana. El amor". *La España de Galdós*, O.C. Vol. III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 589-606.
- . *La tumba de Antígona*, OC. Vol. III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 115-1170 (Publicada por primera vez en 1967).
- . "Diotima de Mantinea". *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza tres, 1987, 189-201. Fragmentos inéditos recogidos en O.C. Vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.
- . "Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea". *España, sueño y verdad*, O.C. Vol. III, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 702-707.
- . *El hombre y lo divino*, Vol. III de O.C. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 110-294.
- . *Filosofía y Poesía*, Vol. I. de O.C. 2015, 677-772.
- . *Cartas a Rosa Chacel*. Ana Rodríguez Fisher (ed.), Madrid: Cátedra, 1992.
- . "Conversación con Barajas" en O.C. Vol. VI, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 210.

Las escritoras norteamericanas y la crítica literaria: historia de encuentros y desencuentros

American Women Writers and Literary Criticism: Agreements and Disagreements

Eulalia Piñero Gil
Universidad Autónoma de Madrid
eulalia.pinero@uam.es

Resumen

En este ensayo se analiza cómo el discurso de la crítica literaria norteamericana ha sido espejo de los prejuicios, silencios e invisibilidades que han postergado a muchas escritoras estadounidenses al olvido y a la inexistencia durante décadas. Hay innumerables ejemplos que sugieren un permanente intento de suprimir la presencia de las escritoras en el canon y en la historia literaria. A pesar de que haya notables excepciones, se trata tan solo de espejismos pasajeros porque los datos confirman lo contrario. En la primera historia de la literatura norteamericana de mujeres, *A Jury of Her Peers. American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* (2009), Elaine Showalter demuestra cómo la escritura de mujeres ha sido desde sus inicios categorizada por juicios de valor totalmente ajenos a los literarios. Por lo tanto, la tarea fundamental de Showalter y la de otras críticas es la de establecer una genealogía, una tradición y analizar cómo las escritoras han negociado con el mercado las circunstancias socioculturales de su carrera literaria y de qué forma estas contingencias han marcado su obra y trayectoria profesional.

Palabras clave: literatura norteamericana de mujeres, crítica literaria.

Abstract

This essay analyzes how American literary criticism has been the mirror of silences, prejudices and invisibilities that have confined many American women writers to a permanent oblivion and suppression during decades. There are many examples in the

critical discourse that suggest a pervading desire to eliminate women writers from the canon and the literary history. It might be inferred that those attitudes are policies of the past as the individual success indicates changes in the literary marketplace. Nevertheless, reality confirms the opposite: those are exceptions that confirm the rule. The truth of literary criticism is that there has been no history of American women writers until Elaine Showalter's *A Jury of Her Peers. American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* was published in 2009. In this meticulous literary history, the writer highlights how women's writings have been categorized by clichés and biological value judgments. Likewise, in this groundbreaking work, Showalter emphasizes the importance of women's relation to the literary marketplace, and examines literary influence rather than the implications of the essential sexual difference.

Keywords: American women writers, literary criticism.

1. INTRODUCCIÓN

El feminismo es un movimiento político, social y literario que se basa en dos premisas fundamentales:

1. Que la diferencia de género es la base de la desigualdad estructural entre hombres y mujeres, por la que las mujeres sufren una injusticia social sistemática.
2. Que la desigualdad entre sexos, no es el resultado de una realidad biológica, sino que se produce por la construcción cultural de las diferencias de género.

Estas premisas son la base ideológica de la agenda política y social del feminismo: entender los mecanismos sociales y psíquicos que construyen y perpetúan la desigualdad de género y proceder a cambiarlos (Morris, 1993: 1-2). A partir de estos preceptos, podemos inferir que la labor de la crítica literaria feminista será la de desenmascarar aquellos planteamientos que pretenden invisibilizar, ignorar y marginar sistemáticamente la trayectoria literaria de la mujer. Así como recuperar a las autoras y sus textos que han quedado silenciados a lo largo de los siglos para re-construir la historia literaria de las mujeres. Esa ha sido precisamente la tarea ingente que han llevado a cabo las críticas feministas norteamericanas desde los años setenta del siglo XX con mayor y menor fortuna. Sin duda, esta tarea no ha estado exenta de dificultades que han tenido que ir superando en su intento permanente por dignificar las magníficas voces literarias de mujer que han surgido en ese país desde su período colonial.

Si de marginación, sometimiento y ausencias hablamos, es pertinente referirnos al inquietante relato "The Yellow Wallpaper" ("El empapelado amarillo") de Charlotte

Perkins Gilman. Este magnífico relato fue publicado en 1892, pero desapareció inexplicablemente del canon literario norteamericano al poco de publicarse. Por fortuna fue re-descubierto y reimpresso en 1972 por la Feminist Press. Este sorprendente texto es un ejemplo de cómo su autora fue víctima de la crítica literaria, de la sistemática marginación de las escritoras, de la psiquiatría darwinista y de las políticas de exclusión del mundo editorial. Del mismo modo, Perkins Gilman representa en su relato de forma diáfana cómo la creatividad de las mujeres ha sido y es objeto de silenciamiento y cómo en muchos casos la única salida era la desaparición y la locura. Asimismo, en este relato se desarrolla la relación entre la prohibición de crear y de pensar, el derecho a un digno desarrollo social y las funestas consecuencias que estas privaciones pueden causar a la mujer. En otras palabras, Gilman plantea a finales del siglo XIX y de forma abierta la invisibilidad de la mujer y su forzado enclaustramiento en el mundo privado del hogar. La protagonista de este sofocante relato sufre una depresión postparto, es trasladada a una mansión y encerrada en una habitación empapelada de amarillo que le desagrada profundamente. El marido se encarga de organizar la reclusión y el tratamiento con la autoridad que le otorga su condición de médico. Es decir, representa el poder de la ciencia, de la razón y del orden establecido, y como consecuencia tiene la autorización del sistema para disponer de su mujer como paciente y esposa. La protagonista sin nombre se encierra en sí misma, ya que no tiene acceso a la lectura, ni a la escritura, ni a la pintura que son sus aficiones preferidas, su mundo creativo donde es capaz de desarrollar su creatividad e identidad personal. El tratamiento propuesto consta precisamente de un reposo forzado donde todos sus gustos creativos quedan terminantemente prohibidos. El resultado es que esta serie de imposiciones generan en su estado, ya de por sí delicado, una suerte de angustia vital y su paulatina desaparición como persona. Finalmente, enloquece y el empapelado amarillo de la pared se convierte en el espejo de su incipiente trastorno derivado de la impotencia y de su desesperación. Los diseños del empapelado cobran vida y durante las largas horas de enclaustramiento se dedica a arrancar esas formas de mujeres que reptan porque le producen una profunda angustia y un miedo insoportables. En último término, el relato sugiere cómo la protagonista logra huir simbólicamente de su encierro a través del diario oculto que escribe de forma clandestina sobre su confinamiento. De este modo, el empapelado amarillo se convierte en el cruel espejo de su propia prisión:

Yo seguí reptando igual que antes, pero miré hacia él, por encima del hombro.

-Por fin he conseguido salir –dije- a pesar de ti y de Jane. Y he arrancado la mayor parte del papel, así que ya no podéis meterme de nuevo dentro.

Y entonces, ¿por qué habría de desmayarse ese hombre? ¡Pues sí, así lo hizo, y justo en medio de mi camino junto a la pared, para que tuviera que pasar por encima de él una y otra vez! (85)

Charlotte Perkins Gilman escribió este magnífico relato como una suerte de protesta feminista en contra de los tratamientos y curas de reposo que se aplicaban a las mujeres que sufrían depresión postparto a finales del siglo XIX. De hecho, ella misma padeció una depresión de estas características y el médico que trataba estas dolencias, el doctor Silas Weir Mitchell, recomendaba en estos casos una severa cura de sueño, reposo y la prohibición total de leer, escribir, pintar, o de practicar cualquier otra manifestación creativa intelectual y artística (Piñero, 2000: 167-173). Es decir, la prohibición literal de crear y pensar, de ser sujeto autónomo y creativo. Desafortunadamente, Gilman sufrió este tratamiento en primera persona y los efectos fueron tan devastadores que escribió el relato como representación de su propia experiencia y para que sirviera de clara advertencia sobre los efectos perversos de la psiquiatría darwinista. El relato es considerado hoy en día como un texto feminista clásico sobre la relación entre la locura, el confinamiento, la creatividad, las relaciones entre hombres y mujeres y sus efectos en las mujeres creativas e imaginativas.

Desde mi punto de vista, este relato escrito en las postrimerías del siglo XIX cuando emergía en los Estados Unidos la “New Woman” de forma significativa ilustra magistralmente la problemática social de la mujer, su manipulación por parte de la ciencia y los terribles resultados para todas aquellas que intentaban levantar el vuelo al amparo del sufragismo y los movimientos sociales que clamaban por los derechos de la mujer en todos los ámbitos. Por otro lado, también simboliza cómo, a través de la historia, la mujer creadora en general y la escritora en particular ha sido considerada peligrosa para el orden patriarcal establecido y cómo se han generado todo tipo de políticas y estrategias espurias para silenciarla sistemáticamente. Asimismo, de manera abierta y sutil, en muchas ocasiones, se ha ejercido y ejerce una permanente crítica sobre las mujeres que escriben para devaluar su obra, hacerla invisible y, en último término, eliminarla del panorama literario por el mero hecho de ser la creación de una mujer, representar temas considerados femeninos o simplemente se articula un discurso que genere dudas sobre la autoría, el origen o la autenticidad de la obra literaria. En otras circunstancias, las autoras

han sido eliminadas del mundo público de la literatura por ser consideradas locas, anómalas, obscenas, procaces, extravagantes o fenómenos artísticos poco convencionales. Este es el caso llamativo de la escritora Kate Chopin cuya novela magistral *The Awakening* (1899) o *El Despertar* es paradigmática de cómo la recepción prejuiciosa puede eliminar una obra de la historia literaria. La publicación de esta novela provocó tal escándalo entre los críticos de la época por su manera de representar la crisis y el adulterio de una mujer burguesa en Nueva Orleans, que simplemente desaconsejaron su lectura por ser una obra perniciosa y peligrosa para la moral pública (Piñero, 2012: 9-123). En efecto, las veleidades amorosas y la búsqueda de un yo artístico fuera de una familia convencional era una transgresión intolerable en el contexto tradicionalista de las letras de la Norteamérica finisecular (Piñero, 2015: 83-100). Al poco tiempo, desapareció de las bibliotecas y librerías, hasta que en 1969 Per Seyersted, un estudiante noruego que estaba investigando en la universidad de Harvard, se quedó tan fascinado por la creatividad y la maestría literaria de Chopin que decidió reeditar toda su obra. Este fue un momento decisivo para la recuperación de esta magnífica novela que hoy en día es un clásico y está en todas las listas de lecturas de universidades y centros de educación secundaria norteamericanos.

Del mismo modo, las mujeres no solo han tenido que resistir estos prejuicios sino que han tenido que superar barreras infranqueables, como las prohibiciones impuestas sobre su propia educación y la falta de acceso a la información, a los medios culturales y a todo lo relacionado con el entorno físico para poder crear. Afortunadamente, parece ser que hoy en día estas actitudes parecen del todo reprobables, porque este orden de cosas ha cambiado de manera notoria, pero todavía encontramos resistencias al desarrollo pleno de la creatividad de la mujer y a su presencia con las mismas oportunidades y visibilidad en el complejo mundo literario. Tan sólo vamos a referirnos en este ensayo al mundo literario, pero en otros ámbitos creativos, como en las artes plásticas, la música y el cine, las mujeres creadoras se tienen que enfrentar a situaciones todavía más socavadoras sobre su proyección profesional.

2. EL ESPACIO PÚBLICO Y EL ESPACIO PRIVADO

La crítica Linda McDowell señala que el espacio y el lugar son sexuados y tienen un carácter de género, y las relaciones de género y la sexualidad están “espacializadas” (101). Sin duda, esta apreciación es diáfananamente clara en el caso de las mujeres. Circunscritas al espacio doméstico, las mujeres han sido obligadas a permanecer en el hogar desde

tiempos inmemoriales y prácticamente en todas las culturas la reclusión ha sido una imposición permanente. De hecho, el espacio público, con todas las implicaciones sociales de intercambio, proyección y desarrollo, ha estado tradicionalmente reservado a los hombres. En contraposición, el espacio público de la educación ha sido el más vetado a las mujeres que, en muchos casos, tenían que travestirse para poder asistir a la escuela, la universidad u otros centros de conocimiento y formación. Esta prohibición ha marcado de forma definitiva el destino de las mujeres a las que se les apartó de la educación clásica, del saber científico y de la formación artística. Todos sabemos cómo las mujeres que eran conscientes de esta carencia tuvieron que hacer esfuerzos sobrehumanos para acceder de forma clandestina, y en difíciles circunstancias, al conocimiento clásico, al científico y al artístico. Por otro lado, y a consecuencia de esta prohibición, hemos escuchado en muchas ocasiones cómo se ha criticado de forma sistemática la ausencia de la mujer en la ciencia, la tecnología, la ingeniería y en otras áreas del conocimiento humano. El análisis fácil que se ha hecho de este hecho es que esta ausencia es, sin duda, la prueba evidente de la incapacidad de la mujer para desenvolverse en estos campos, pero en pocas ocasiones han salido voces que mostraran el otro lado de la moneda que es que a las mujeres se las ha mantenido secuestradas en el espacio doméstico sin más opción que procrear y mantener a la progenie. Además, de vetar su acceso a campos del conocimiento considerados tradicionalmente como ámbitos exclusivamente masculinos.

Es evidente que el espacio social de desarrollo de la mujer ha sido siempre, e incluso hoy en día continúa siendo, el doméstico. Escribir o crear una obra de arte no han sido actividades que a la mujer se le hayan permitido desarrollar de forma natural, tal y como ilustra Charlotte Perkins Gilman en su escalofriante relato. Su espacio creativo no podía ser el ámbito del hogar porque éste era el lugar reservado a la maternidad, el mantenimiento del hogar y el desempeño de las exigencias propias del mundo doméstico.

La obra de la escritora inglesa Virginia Woolf fue también pionera en estos temas e hizo un énfasis singular sobre la necesidad de un espacio propio y sobre la necesaria remuneración de la actividad literaria de las mujeres en el ya clásico ensayo "A Room of One's Own" (1929), a pesar de que ella gozó, afortunadamente, de independencia económica y de una habitación propia. En esta obra preclara, Woolf analiza la producción histórica, la distribución y la recepción social de la literatura para poner de manifiesto el acceso restringido de la mujer a estos procesos. No cabe duda de que sus ideas en este texto y en *Three Guineas* (1938) son fundamentales y vuelven a ser retomadas por otros textos feministas de la segunda mitad del siglo XX. En este texto, Woolf explora cómo el

patriarcado ha estructurado históricamente la opresión sobre las mujeres. Según la escritora, el fascismo y el sexismo social están basados en la negación de la mujer y sus valores.

De nuevo, Chalotte Perkins Gilman nos advierte con preclara lucidez y desde su formación como gran socióloga feminista en su clarividente obra *Women and Economics* (1898) que la dependencia económica derivada de la institución del matrimonio y la no remuneración del trabajo doméstico determinan el estatus de subordinación de la mujer. Según Gilman, la solución a esta falta de reconocimiento del trabajo de la mujer pasaba por la profesionalización de las tareas domésticas para que las mujeres pudieran salir del espacio doméstico y realizar el trabajo que eligieran en el ámbito público. La abolición de la división sexual del trabajo mejoraría el estatus de la mujer y serían miembros más productivos de la sociedad. Sin duda, Gilman tenía muy claro el futuro de la mujer y de lo que iba a ser su gran revolución en las sociedades occidentales en el siglo XX. Para Gilman, el hogar o la esfera doméstica, es una estructura anticuada que restringía el desarrollo a la mujer y retrasaba su evolución social. A Gilman se la ha denominado una feminista materialista por el enfoque pragmático de sus ideas y su compromiso con la transformación de las condiciones materiales de las vidas de las mujeres.

3. EL ESPACIO LITERARIO

Las mujeres han estado fuera del sistema literario hasta hace cincuenta años. Los foros donde tradicionalmente se ha gestado el canon de la literatura evitaron sistemáticamente la presencia de mujeres entre los puestos más influyentes, como son los consejos de redacción de las revistas académicas o de divulgación, puestos de responsabilidad en editoriales y en la academia, jurados de premios literarios y la crítica literaria entre otros. En su estudio señero *How to Suppress Women's Writing*, Joanna Russ analiza en detalle los patrones y estrategias que se han desarrollado para suprimir la obra de las mujeres de manera sistemática (1983: 5) de las historias de la literatura, de la tradición y del mercado literario. Por otro lado, la crítica norteamericana Elaine Showalter en su libro *A Jury of Her Peers: American Women Writers* (2009) –que es la primera historia literaria sobre escritoras norteamericanas– destaca que la escritora norteamericana se ha desarrollado en “una cultura literaria organizada alrededor de normas, valores, juicios y leyes patriarcales” (x). Asimismo, Showalter señala que las historias de la literatura norteamericana han excluido tradicionalmente a las mujeres de sus consejos editoriales. Su historia de la literatura de las escritoras norteamericanas es un acercamiento global

que aporta un mapa literario claro y muy completo sobre cómo las escritoras han desarrollado una tradición propia desde la época colonial hasta nuestros días. En una entrevista en la televisión norteamericana en junio de 2009, se le preguntó a Showalter sobre el éxito de escritoras como Amy Tan o Toni Morrison, esta última ganadora del premio Nobel. La crítica respondió que, en efecto, el éxito de estas escritoras refleja un caso paradigmático de individualidades, pero de igual modo también puso el énfasis en el hecho de que hay todavía mucha resistencia para reconocer que hay muchas mujeres escribiendo, construyendo un canon propio y cambiando el horizonte literario de los Estados Unidos tanto en la actualidad como en el pasado más reciente. En otras palabras, Showalter incide en que el éxito de unas pocas escritoras no es en absoluto reflejo de grandes cambios en las esferas del poder literario. De igual modo, la crítica norteamericana incide en un fenómeno que es el de la traslación del éxito individual como parámetro de un cambio social. Este fenómeno anclado en la política del individualismo es muy peligroso en tanto en cuanto funciona como una suerte de espejismo global que en ocasiones impide ver otra realidad bien distinta.

Hay casos de escritoras que tuvieron cierto reconocimiento en su momento a finales del siglo XIX como Susan Glaspell, Charlotte Perkins Gilman o Kate Chopin y que luego desaparecieron misteriosamente de las historias de la literatura. Las razones de esta inexplicable invisibilidad pueden ser múltiples, pero quizás estas mujeres necesitaban que un grupo de críticas literarias mujeres hubieran evaluado su obra, los símbolos, los significados y la multiplicidad de lecturas que aportan sus textos para poder mostrar al público la relevancia de su aportación creativa (Showalter, 2009, XI). Esa es precisamente la tesis en la se sustenta el libro de Showalter, *A Jury of Her Peers* y cuyo título, un jurado de iguales, sugiere las carencias fundamentales del mundo literario norteamericano. Es decir, según Showalter, en el mundo de la crítica hacen falta más mujeres que con sus lecturas y apreciaciones sepan valorar, evaluar y trazar una genealogía clara de escritoras. Igualmente es muy importante, que las críticas literarias visibilicen el trabajo y las aportaciones de las escritoras de cada generación. Un caso que ilustra esta teoría, y es muy llamativo, ha sido el de la extraordinaria poeta Emily Dickinson; hoy en día considerada la mejor poeta del siglo XIX y quizás una de las más influyentes en el ámbito de la literatura norteamericana. Sin embargo, lo cierto es que la poeta norteamericana decidió no publicar en vida su extenso poemario, puesto que era consciente de que los editores iban a enmendar la forma y el contenido de su obra y, de hecho, tan solo diez poemas aparecieron en periódicos y sin autoría. A pesar de que su poemario vio finalmente la luz

en 1890 y recibió magníficas críticas, su obra no se enseñaba en los centros educativos ni era considerada una gran poeta a mediados del siglo XX. Gracias a las magníficas lecturas feministas que se han hecho de su poemario en la segunda mitad del siglo XX, su obra es hoy parte indiscutible del canon literario norteamericano decimonónico.

En otras palabras, un mundo académico y crítico en el que no hay mujeres no puede valorar de igual manera la obra de la mujer escritora y eso se ha comprobado de forma palmaria cuando la mujer ha llegado a la academia en los años setenta del siglo pasado en los Estados Unidos y Canadá. De hecho, se podría decir que desde los años setenta las investigadoras universitarias se dedicaron de forma admirable a re-editar y a escribir sobre las obras de escritoras que se habían perdido u olvidado. Como consecuencia de esta toma de conciencia, se publicaron antologías, biografías, correspondencia, ensayos y otras manifestaciones literarias que complementaban el proceso creativo de las escritoras. Es sorprendente la cantidad de re-lecturas, re-interpretaciones, re-escrituras y traducciones que se han hecho de la obra de mujeres que simplemente habían pasado inadvertidas u olvidadas con el paso del tiempo en este período fundamental para la construcción de un canon literario femenino.

La labor de rescate e interpretación que se ha llevado a cabo en los últimos cuarenta años ha sido fundamental para re-escribir la historia de la literatura donde afortunadamente las mujeres ya no son la excepción. De esta forma, se ha revisado de manera permanente el canon literario, sacando a la luz la creatividad de las mujeres, su magnífica aportación vanguardista, como en el caso del modernismo anglo-norteamericano, y la confirmación de que la historia de la literatura estaba incompleta y plena de lagunas insondables sin la presencia de las escritoras que construyeron un espacio literario propio a lo largo de la historia.

Uno de los libros que tuvo un gran impacto en la crítica literaria fue precisamente *A Literature of Their Own* (1977) de Elaine Showalter quien en su libro define las tres fases más importantes del desarrollo de la literatura de mujeres en el ámbito anglonorteamericano y que, sin duda, permanece como parte del canon de la historia de la literatura en lengua inglesa. Sin embargo, en su obra *A Jury of Her Peers* de 2009, la investigadora da un paso más y habla sobre una cuarta fase:

La primera es una fase de imitación prolongada en el tiempo en la que las mujeres imitan la tradición masculina dominante; la segunda fase es la de la protesta en contra, precisamente, de esos modelos y el apoyo a los valores y derechos de independencia; y la tercera es la fase del autodescubrimiento, de la búsqueda de

identidad y de una estética específica. Yo denominé a estas fases o períodos “femenino”, “feminista” y “de mujer”..... A finales del siglo XX, sin embargo, la literatura norteamericana de mujeres ha alcanzado la cuarta y fase final que yo denominaría “libre”. Las escritoras norteamericanas en el siglo XXI pueden acercarse a cualquier tema que deseen y en la forma que elijan” (Showalter, 2009: xvii).

La libertad creativa que señala Showalter refleja el avance y el desarrollo que afortunadamente han experimentado las escritoras durante finales del siglo XX y principios del XXI. Sin embargo, y como hemos señalado anteriormente, éste no se ha correspondido con el de la crítica que todavía da muestras de los profundos prejuicios enraizados con todo tipo de asunciones esencialistas sobre la creatividad de las mujeres.

En este sentido, la escritora canadiense Margaret Atwood, galardonada en 2008 con el Premio Príncipe de Asturias, habla en un irónico ensayo sobre la mujer escritora de “El síndrome de la mujer pintora, o ella escribe como un hombre”, (“The Lady Painter Syndrome, or She Writes Like a Man”). Según la escritora, este es un patrón en el que lo bueno equivale a hombre y lo malo equivale a mujer. Ella lo denomina el síndrome de la mujer pintora por una conversación sobre pintoras que mantuvo con un pintor en 1960: “Cuando ella es buena, dijo el pintor, la llamamos pintora, cuando es mala, la llamamos mujer pintora” (104)¹.

Para Atwood, estas frases forman parte del mismo patrón: “ella escribe como un hombre”, “ella piensa como un hombre” y las emplean los hombres que escriben reseñas sobre las escritoras y que obviamente están impresionados por el buen-hacer de la escritora en cuestión. Sin embargo, estas comparaciones son iluminadoras en cuanto a cómo para esos críticos ciertamente prejuiciosos, las escritoras no tienen nada que las relacione con el mundo del arte, exceptuando su cuerpo. Por otro lado, cabe destacar, en este sentido cómo estas comparaciones son elogiosas para el autor de la reseña. Es decir, su literatura no tiene nada de mujer y, por lo tanto, es buena. La asunción por parte de estos críticos es que las mujeres son por naturaleza débiles, carecen de talento, su obra es endeble y, si hay una mujer que resulta tener talento para la escritura, no deberían asociársele cualidades femeninas para poder alcanzar el estatus masculino. Según Margaret Atwood, para estos críticos la escritora tiene dos opciones: “Ella puede ser mala escritora pero mujer que posee una sensibilidad femenina, o ella puede ser buena con todos los adjetivos masculinos, pero axesuada. La mala escritora tiene un problema hormonal porque es mujer” (105). En otras palabras, el lenguaje crítico está asociado a entidades biológicas

¹ “When she’s good, he said, we call her a painter; when she’s bad, we call her a lady painter.”

sexuadas y ello confirma que se basa en una dicotomía básica que parece ser un callejón sin salida.

Otro caso llamativo de un lenguaje marcado claramente por los estereotipos de género es el prefacio que hace Robert Lowell a la colección de poemas *Ariel* de Sylvia Plath:

En estos poemas escritos en los últimos meses de su vida Sylvia Plath es ella misma. Es imaginativa, novedosa, extravagante y sutilmente creativa –no es una persona, ni una mujer, no es ciertamente otra poetisa, pero sí es una de esas heroínas hipnóticas, clásicas y surreal. Su carácter es femenino más que de mujer. (Morris, 1993: 48)²

Estas palabras son paradigmáticas de la confusión que se produce entre la persona y su obra y, si la persona de la que se habla es una mujer, la confusión es todavía mayor. ¿Qué quiere decir Lowell con que el carácter es femenino más que de mujer? ¿Por qué distingue entre poetisa y heroína? Está claro que el párrafo es bastante confuso, pero sí surge una mistificación de lo femenino y no un análisis de la obra desde un punto de vista formal descentrado de análisis subjetivos ligados al cuerpo de la mujer como constituyente fundamental de sus méritos o deméritos.

El famoso crítico Harold Bloom, conocido por sus libros dedicados al canon literario, también es un claro ejemplo de cómo las escritoras han estado ausentes de la crítica, sobre todo en sus libros de los años setenta en los no había alusiones a ninguna mujer, tal y como sucede en su archifamoso libro *The Anxiety of Influence* (1973). En este clásico de la crítica literaria, Bloom analiza la influencia ejercida entre poetas clásicos y de cómo se ha producido una relación paterna de padres e hijos en la tradición literaria. Curiosamente, en esta genealogía poética no hay ninguna mujer y la presencia femenina está circunscrita al papel de musas que han tenido las mujeres para los poetas (Morris, 1993: 48). Los ejemplos de la ausencia sistemática de las escritoras en estos textos señeros, por su influencia en la crítica literaria, son paradigmáticos de la invisibilización de la mujer en la literatura.

En este punto, quizás resulte revelador acercarnos al ámbito literario español contemporáneo para ilustrar el mismo fenómeno y, por tanto, llamar la atención sobre la universalidad de esta tendencia claramente minusvalorativa de la actividad literaria de la mujer. Descubriremos cómo el caso de las escritoras españolas no resulta muy distinto del de sus colegas norteamericanas, tal y como señala de manera esclarecedora la crítica literaria Laura Freixas. En un magnífico ensayo, esta escritora española observa que existe el mismo interés por socavar la labor literaria de las mujeres y recoge en un prolijo

² Todas las traducciones del inglés al español son de la autora del ensayo.

catálogo de citas, las pruebas suficientes que demuestran esta tendencia para concluir finalmente lo siguiente:

Definir al escritor como un ser andrógino, no es inocente. Es una elección que se produce en un determinado contexto: el contexto que hemos visto, el de la crítica literaria española actual, en el cual lo femenino es desvalorizado, y donde escritoras, lectoras, y en general la participación femenina en la literatura, sea en forma de personajes de novela, de agentes literarios o bajo cualquier forma, se asocia a términos como “sentimentalismo”, “cursilería”, “epidemia”, “quejica”, “estereotipos”, “clichés”, “plúmbea”, “folletinesco”, “decaer”, “blanda”, “marujas”, “subliteratura”, “típica y tópica”, “calidad subterránea”... y se opone a “fuerza”, “grandes cuestiones”, “profundas reflexiones”, en una palabra: “buena literatura”. Todos los ejemplos aducidos nos muestran que la crítica a las intervenciones culturales de las mujeres –lectoras, escritoras, agentes- no se hace en términos individuales, como se hace en el caso de los hombres, sino colectivos. A un varón se le critica en singular, mientras que la crítica a una escritora se hace con frecuencia extensiva a las escritoras en general, y estas críticas colectivas, además, a veces ni siquiera son argumentadas, sino que establecen una (para mí misteriosa, pero para sus autores, por lo visto, evidente) relación causa-efecto entre feminidad y mala calidad. La desconfianza o animadversión hacia las mujeres intelectuales, artistas o simplemente cultas, es una constante de nuestra cultura, desde Juvenal hasta Albert Cohen, pasando por Quevedo, Molière o el refranero patrio. (273)

La lista es interminable y se podrían presentar muchos más ejemplos sobre la pertinaz invisibilización de las mujeres en la historia de la literatura, en la distribución y en la publicación de sus obras. Como reflejo de esta realidad también podemos encontrar el mismo fenómeno en los centros educativos donde se enseña la literatura universal. Es decir, en escuelas, institutos, universidades y otros ámbitos académicos donde los nombres de mujeres brillan por su ausencia en las listas de lecturas obligatorias de los planes de estudio que se imparten. Por no hablar de los libros de texto de todos estos ámbitos donde la ausencia de las escritoras se ha convertido en práctica habitual.

Ya no cabe duda de que hay un canon literario constituido por mujeres en la literatura anglonorteamericana. Todo el mundo ha oído hablar de *Frankenstein o el moderno Prometeo* gracias a las películas, y a la popularización de la criatura como una imagen clásica de las películas de terror, pero poca gente sería capaz de recordar la autoría de esta popular obra decimonónica sobre el monstruo fragmentario que se rebela contra su creador es Mary Shelley. Esta escritora fue la hija de una de las más famosas filósofas feministas británicas Mary Wollstonecraft, autora de la influyente obra *Reivindicación de los derechos de la mujer* (1792).

Desde mi punto de vista, los departamentos de estudios de la mujer, de género y feministas han llevado a cabo una labor encomiable en cuanto a la reivindicación de un

canon literario de mujeres, ofreciendo cursos sobre escritoras, rescatando a autoras perdidas en la noche de los tiempos, re-leyendo su obra, traduciendo los clásicos de la literatura de mujeres, y ofreciendo un mapa literario completo de la contribución de las literatas. Sin embargo, creo que hay una labor muy importante que hay que hacer y es la de sacar a las escritoras del anonimato y de cursos exclusivamente de mujeres para que ocupen el lugar que merecen en cursos de literatura que ejemplifican épocas, estilos, géneros y, en general, la historia de la literatura, incorporándolas no como una excepción sino como una realidad normalizada. Es decir, las escritoras no deben ser relegadas exclusivamente a cursos monográficos sobre mujeres sino que deben estar presentes por méritos propios en todos los cursos de literatura, compartiendo un lugar en la tradición literaria y en la historia con sus colegas masculinos. De esta manera, los estudiantes serían conscientes de la presencia de la mujer en todos los ámbitos de la cultura y dejarían de tener la percepción de que la mujer es una excepción y no ha tenido una voz clara en la historia de la literatura. Todo ello se consigue con la visibilización de las escritoras, con la valoración de su contribución humanística a la historia de la literatura y con la revisión permanente del canon masculino para lograr un equilibrio entre los escritores, independientemente de su género. De esta manera, evitaríamos lo que ya advertía en el siglo XVIII la escritora feminista Mary Wollstonecraft en la obra *Reivindicación de los derechos de la mujer* (1792):

Desde la infancia a la mujer se le enseña que la belleza es su cetro, de este modo, la mente se adapta al cuerpo y, vagando alrededor de su jaula dorada, ella solo busca adornar su prisión³ (85).

Así pues, es necesario evitar la asociación entre la obra literaria de las mujeres y su proyección artística con la “prisión de su cuerpo”. Es decir, “la tradición de la literatura de las mujeres norteamericanas no es el resultado de su biología, anatomía o psicología. Más bien procede de la relación de las mujeres con el mercado y de la influencia literaria más que de la diferencia sexual” (Showalter, xv). En otras palabras, la crítica literaria debería abandonar los clichés y estereotipos centrados en el cuerpo que han circunscrito a las escritoras a una existencia marcada por la tendencia a ignorar la presencia de la mujer en la historia de la literatura y mantenerla en la prisión de la invisibilidad. Tal y como apunta Showalter, el mapa de la literatura norteamericana será incompleto en tanto en cuanto no haya “una historia literaria, juicios críticos e incluso un canon literario para hacer justicia a

³ “Taught from infancy that beauty is woman’s sceptre, the mind shapes itself to the body, and roaming round its gilded cage, only seeks to adorn its prison.” *A Vindication of the Rights of Women*”.

la escritura de mujeres” (512). En efecto, las historias de la literatura o de los periodos literarios que ignoren la contribución de las mujeres nunca serán completas, y lo mismo se podría decir de cualquier otro espacio literario que sistemáticamente excluya la presencia ineludible de las mujeres. En estos casos, siempre estaremos hablando de visiones parciales, incompletas y, de alguna manera, sesgadas que ignorarán una herencia literaria poderosa, sólida y necesaria para configurar un mapa completo de la historia de la literatura norteamericana o de cualquier otro país.⁴

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atwood**, M. “Paradoxes and Dilemmas, the Woman as Writer. Women in the Canadian Mosaic”, Mary Eagleton, (ed.), *Feminist Literary Theory*. London: Blackwell, 1996, 103-105.
- Bloom**, H. *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford U.P., 1997.
- Eagleton**, M. (ed.). *Feminist Literary Theory*. London: Blackwell, 1996.
- Chopin**, K. *The Awakening and Selected Stories*. New York: Penguin Books, 1985.
- Freixas**, L. “¿Escribir nos convierte en andróginos? Eulalia Piñero Gil y C. Piñero Gil (eds.), *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social*. Madrid: Horas y Horas, 2010, 265-276.
- Gilman**, C. P. “The Yellow Wallpaper”. *El empapelado Amarillo*, Ed. Bilingüe, León: U. de León, 1996.
- Humm**, M. *The Dictionary of Feminist Theory*, New York: Prentice Hall, 1995.
- McDowell**, L. *Género, identidad y lugar*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Morris**, P. *Literature and Feminism*, London: Blackwell, 1993.
- Piñero Gil**, E. “The Pleasures of Music: Kate Chopin’s Artistic and Sensorial Synesthesia”. Heather Ostman & Kathryn O’Donoghue (eds.), *Kate Chopin in Context: New Approaches*. New York: Palgrave MacMillan, 2015, 83-100.
- . “Introducción”, *El Despertar de Kate Chopin*. Madrid: Cátedra, 2012, 9-123.
- . “Charlotte P. Gilman's 'The Yellow Wallpaper' and 'The Giant Wistaria'. The American Female Gothic as Popular Frontier Text”. Antonio Ballesteros & Lucía Mora, (eds.), *Popular Texts in English: New Perspectives*. Cuenca: U. de Castilla-La Mancha, 2000, 167-173.
- Russ**, J. *How to Suppress Women’s Writing*. Austin: U. of Texas Press, 1983.

⁴ La autora de este ensayo quiere agradecer el apoyo recibido para esta investigación al proyecto “Escrito en cuerpo de mujer: re-presentaciones de la violencia de género en la literatura, las artes escénicas y audiovisuales anglonorteamericanas desde 1980 hasta nuestros días”. Ministerio de Ciencia e Innovación (I+D FFI2008-04355-E/FILO).

Showalter, E. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 2009.

—. *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. London: Oxford U.P., 1994.

—. *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago, 2009.

Wollstonecraft, M. *A Vindication of the Rights of Women*, (1792). New York: Norton: 2010.

Woolf, V. "A Room of One's Own". Mary Eagleton, (ed.), *Feminist Literary Theory* London: Blackwell, 1996, 73-80.

“The point of view of somebody else” in Gertrude Stein’s *The Autobiography of Alice B. Toklas*

El punto del vista del ‘otro’ en la obra de Gertrude Stein *The Autobiography of Alice Toklas*

Dina Ripsman Eylon
Research Associate, Carleton University
dina.eylon@utoronto.ca

Abstract

Gertrude Stein’s memoirs of the modern art movement in Paris appear in several of her works. In *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein becomes overtly vulnerable by exposing her lifestyle choices and her biased opinions. Through Alice, the reader is introduced to Cubist artists and their milieu. Furthermore, in writing *The Autobiography*, Stein departs from the literary style she employed previously. She chooses a new genre and, in a way, a new, momentous style. This article examines Stein’s technique of memory writing, and its dynamics concerning the self, identity, and narration.

Keywords: Gertrude Stein, Alice B. Toklas, identity, autobiography, genius

Resumen

Las memorias del movimiento en arte moderno de Stein en París aparecen en varios trabajos suyos. En *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein muestra su vulnerabilidad de forma manifiesta al exhibir sus estilos y formas de vida, y sus opiniones parciales. El lector, a través de Alice, conoce el entorno cubista y sus principales representantes. Aún más, cuando Stein escribe *The Autobiography*, ésta se aparta del estilo literario que ha empleado anteriormente. Para ello, elige un género nuevo, y de alguna manera, utiliza un estilo nuevo y trascendental. Este artículo examina la técnica que Stein utiliza en sus memorias, y la dinámica en relación con su yo, su identidad y la narración.

Palabras clave: Gertrude Stein, Alice B. Toklas, identidad, autobiografía, genio

HISTORICAL BACKGROUND

In the early twentieth century, Paris was the hub of the avant-garde and Modernist movements. Struggling young artists and writers from Europe and America flocked to the Left Bank of the Seine to establish themselves as innovators in art and literature. Their “self-indulgent hedonism” and their amazing “intellectual fervor” still lure readers today to the works of women writers such as Gertrude Stein, Edith Wharton and Colette and men like Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound and James Joyce. In 1903, Gertrude Stein settled in her brother's apartment at 27 rue de Fleurus and lived the rest of her life as an American expatriate in Paris. However, only in 1932 did she embark on a fictional journey to document this fascinating era in cultural history: “And now I will tell you how two americans happened to be in the heart of an art movement of which the outside world at that time knew nothing.” (1933: 34.) In a simple and candid statement, Gertrude Stein summarizes the essence of her popular book *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) [*The Autobiography*]. Apart from conveying personal stories from the lives of the “two Americans,” Gertrude Stein and her lifelong companion Alice Toklas, *The Autobiography* is an intricate novel, which describes the development of Cubism and Modernism. The book became an international best seller and made Gertrude Stein a literary icon that defied conventional and traditional approaches to literature.¹

Due to hot weather in the fall of 1932, Stein and Toklas extended their stay in their summer home in Bilignin in southern France. It was then that Gertrude decided to start writing *The Autobiography*, after Alice refused to do it herself. Alice resented the fact that they had to sell paintings from their collection in order to subsidize Stein's self-published works and felt it was time for Stein to write some sort of a popular novel so they would have the financial means to publish her other more complicated works.

Five hours a day for about six weeks, Stein spent writing the book on “a little double decked table as near [to] the sunny wall as” she could get. She confessed she wrote it without her usual excitement. However, the overwhelming reaction to her manuscript from her agent and prospective publishers delighted Stein and she suspected it might be a best seller. (1933: 61-62).

¹ In the 1980s, two significant and compressive studies about the art scene in Paris became available. The first is the tome by Noel Riley Fitch, and the second is Shari Benstock's account about the women writers of the Left Bank.

MASKING THE SEXUAL RELATIONSHIP BETWEEN STEIN AND TOKLAS

Right from the beginning of *The Autobiography*, Stein and Toklas are both depicted as ordinary characters. Gertrude is described as a middle-class highly educated woman, witty and widely traveled. Her artistic taste is natural; she “sees” art with artist-eyes but she is also a genius who has revolutionized American modern literature.²

On the other hand, Alice is the “good daughter” who takes care of her father and brother after the premature death of her mother. The San Francisco earthquake transforms her life, and she decides to travel to Paris, where she eventually meets Gertrude. Thereafter, Alice, the quiet, uninvolved character, is introduced to Cubist artists, famous poets, writers, and philosophers – public figures she would never have met had it not been for Gertrude. The real nature of their relationship is never admitted in *The Autobiography*. Alice is perceived as Stein’s right hand, confidant, typist, and editor:

When Ford Madox Ford was editing the Transatlantic Review he once said to Gertrude Stein, I am a pretty good writer and a pretty good editor and a pretty good business man but I find it is very difficult to be all three at once.

I am a pretty good housekeeper and a pretty good gardener and a pretty good needlewoman and a pretty good secretary and a pretty good editor and a pretty good vet for dogs and I have to do them all at once and I found it to add being a pretty good author. (1933: 309-310).

Unanticipated confirmation of the profound loving relationship between Gertrude and Alice emerged in 1999 with the publication of love notes and poems they wrote to each other. Mistakenly shipped by Toklas to Yale University along with Stein’s official papers, these intimate explicit innuendoes shed light on the life of the lesbian couple in a way never exposed before.

Gertrude writes,

“Baby precious you took
little husband so sweetly
through his troubles the way
you always do baby precious...” (*Baby Precious Always Shines*, 87.)

Alice writes,

“My own petsie is a darling

² More on the nature and complexity of the relationship between Gertrude Stein and Alice B. Toklas, see Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Woman's Life* (New York: Ballantine Books, 1989): 79-80.

and I love him dearly and
 completely and sweetly.
 Allie mine
 We entwine" (ibid., 156.)

The Literary Style of The Autobiography

In writing *The Autobiography*, Stein departs from the literary style she employed in her previous works. She chooses a new genre and, in a way, a new style. Her writing is lucid and straightforward; the language is uncomplicated and clear. Stein's use of Alice as the narrative voice is remarkable. Her imitation of Toklas' speech patterns is amazingly precise, leading some critics and even acquaintances to suspect that it was indeed Toklas who wrote the piece.

While translating the poems of a young French writer, Stein came upon a rather "startling" revelation "that other people's words are quite different from one's own, and that they cannot be the result of your internal troubles as a writer..." Therefore, narrative, in Stein's view, does not reflect what is in the author's mind "but what is in somebody else's." She discovered that she was able to create "the point of view of somebody else" in her return to the "form of narration." (Stein, 1933: 61-62.)

A few months before her death, Stein recapped her return to the narrative form in *The Autobiography*, stressing the value and complexity of writing without a sense of historical time, which makes writing "ephemeral." What she did consciously to the time element in *The Autobiography*, she achieved subconsciously in her *Everybody's Autobiography*, the autobiographical sequel to *The Autobiography*, and in her World War II memoir, *Wars I Have Seen*. In these works, she claims to have achieved "an existence suspended in time" that is depicting actual present events without what she calls "a sense of time."³

Stein's unique literary style conveys the correlation between the "exactitude," the "inner" and the "outer" reality. According to *The Autobiography's* narrator, these elements comprise the core of her writing. (1933: 259.)

During the late 1920s and early 1930s, before embarking on her bestseller *The Autobiography*, Stein continued to experiment with form and language. She developed a hate relationship with nouns and adjectives and wrote portraits almost entirely with adverbs and prepositions. Moreover, the constant mixing of fictional and non-fictional characters, the disclosing of intimate details from her life and the lives of her friends and

³ "The Transatlantic Interview 1946," in *Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, 19.

relatives, intertwined in place and time, make it impossible to overlook the Cubist character of Stein's work.

Investigating the structure of *The Autobiography*, Carolyn Faunce Copeland (1975) notices that the book is not arranged chronologically. Even though Toklas narrates the story line in the first person, Stein, the author, manipulates both the narrator's voice and the chronology of the narrative.

Evidently, according to the book's chronology, in chapters three and four Alice gives a first person account of information that antedates her arrival in Paris and her first meeting with Gertrude. Proportionally, Alice's life occupies very little space in the book compared to Gertrude's, making it obvious that *The Autobiography* is actually not Toklas' work but Stein's.

Being a Genius

To set the appropriate scene and to establish Stein's role at the center of the art world in Paris, chapter two and three concentrate on Stein's early years in Paris, when she meets and mingles with Picasso and other Cubist artists. Equal in stature to Picasso and Matisse, Stein is portrayed as an insider, a central figure of the art movement, with special attention to the year 1907, the year Cubism had presumably begun:

This was the year 1907. Gertrude Stein was just seeing through the press *Three Lives* which she was having privately printed, and she was deep in *The Making of Americans*, her thousand page book. Picasso had just finished his portrait of her...and had just begun his strange complicated picture of three women..." This was also the year Henri Matisse worked on his *Bonheur de Vivre*, and Max Jacob, the poet, "has since called the heroic age of cubism. (1933: 7.)

Employing Toklas' voice as the narrator enables Stein to establish herself not only as the great patron of the arts but as a genius as well, a persona that attracts visual artists and writers to her midst, eager to listen to her advice and take her guidance. (5-6.)

Obsessed with the implications of being a genius, Stein recurrently discussed the matter in her works. In *Gertrude Stein on Picasso* (1970), she notes, "Pablo and Matisse have a maleness that belongs to genius. Moi Aussi, [me too] perhaps." (97.) As Stein reiterates, "being a genius" entails an added characteristic—masculinity. Greatly influenced by the racist and misogynist philosophy of Otto Weininger, [*Sex and Character* (1906)], she adopted elements from his theory that suited her search for identity. As a Jewish lesbian, apprehensive of becoming an outcast, she aligned herself with what she perceived as the

exceptional male genius. By embracing the “genius-type” persona, Stein veered from the normal sphere to the super-normal sphere, where her homosexuality could be better comprehended and accepted by a society that could not tolerate any deviation from the so-called normalcy and heterosexuality.

This obsession continues to surface in Stein's later works. In *Everybody's Autobiography*, the sequel to *The Autobiography*, Stein dwells heavily and repeatedly on the meaning and the significance of being a genius:

And so what is it that makes you a genius. Well yes what is it. It is funny that no matter what happens, how many more or how many less can read and write can write and read can talk and listen can move around in every kind of way the number that is the lack of geniuses always remains about the same, there are very few of them... (Stein, 1985: 67)

In this particular discussion, Stein concludes that being a genius is a rarity; often there is one genius or even none. (Ibid.) She asks how does a person know that he/she is a genius, as there is no conviction or convention in the matter. Being a genius is also tied, in her opinion, to politics vis-à-vis revolutions and leadership. Despite the fact that she admits that the matter is not “worrisome” to her as a genius, she spent the entire chapter pondering and weighing the issue of being extraordinarily bright (Ibid., 67-139). Towards the conclusion of this volume on their return from America, Stein and Toklas met Fred Ashton in London:

We met Fred Ashton. I am always asking Alice Toklas do you think he is a genius, she does have something happen when he is a genius so I always ask her is he a genius, being one it is natural that I should think a great deal about that thing in any other one. (Ibid., 275)

Franziska Gyax (1998) calls *The Autobiography* the “Double-Voiced Autobiography.” Indeed, using Alice's voice permits Stein to present herself as a genius and to camouflage her real relationship with Alice. Stein manages throughout her works to conceal her “inner life” in a series of anecdotes about friends and relatives, her busy social life and the support she and Alice offered to the artists of the Left Bank.

The Narrator's Real Identity

Only in the concluding six lines of *The Autobiography* does the reader discover the real identity of the narrator: “About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to

me as if you were going to write that autobiography. You know what I am going to do. I am going to write it for you. I am going to write it as simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it." (Stein, 1933: 310.)

This admission in itself is sensational, not merely because the reader might feel deceived, but because it is so difficult to differentiate between the tones and voices of the two main characters, Gertrude and Alice. It is as though their two distinct voices become one. Stein "used Defoe in lectures and essays as an example of the biographical narrative she considered correct. It is not what happens that is interesting, but what happens to the character; his existence is the main interest... In [the] 'Autobiography,' Stein was able to narrate her own life as something that had meaning to someone else."⁴

If Stein, the author, is interchangeable with Toklas, then they are also equal in terms of the roles they play in the book.

Gertrude Stein, the theorist, clearly believed in "the impossibility of autobiography..." (1933: 41-9). Generally, a work of autobiography implies that "the narrator and the subject of narration are the same person." (184-5) An autobiographical narration suggests that the narrator, relying on her memory, is in control of the past as it actually happened. It may also suggest that facts outweigh fiction.⁵ Yet unlike other critics, Phoebe Stein Davis notices that *The Autobiography* conveys the same anecdotes repeatedly, using different sources or different points of view, like the sale of Matisse's *La Femme au Chapeau* and the account of the battle of the Marne in World War I.

Additionally, in many instances, Toklas the narrator admits to losing her memory or vaguely recollecting the full details of certain events. Even in a genre that focuses on remembering facts as they really happened, Stein reminds the reader of the frail quality of memory. Her manipulation with the life-narrative in *The Autobiography* presents a case in which the author and the narrative voice becomes one entity, confusing existing literary norms while reconstructing language and style and obscuring the boundaries between the autobiographer and the autobiography.

The relationship between the autobiographer and the autobiography poses some significant questions as to the nature and ambiguity of the autobiography genre. Timothy Dow Adams (1990) perceives all autobiographers as "unreliable narrators."⁶

⁴ Steven J. Meyer, "Gertrude Stein Shipwrecked in Bohemia," 12.

⁵ Phoebe Stein Davis (1999), "Subjectivity and the Aesthetics of National Identity," 157.

⁶ In the abstract to her M.A. thesis, Nina Yardley claims: "The close-readings aim to uncover how these experimentations with form both allow a certain degree of self-exposure and simultaneously divert attention from the author-figure characteristic of traditional depictions of the writing self. My argument is that these

Readers may confuse life narratives with the literary form of the novel due to the author's use of the pronoun "I", the first-person narrator. Some scholars of the newly instituted autobiography genre presume that telling the truth is the fundamental principle underlying the relationship between autobiographers and their readers. Nevertheless, this assumption is contradictory to the process of life writing due to its innate subjectivity. Whatever the writer believes to be the truth might not be perceived as such by others who participated in the event. Moreover, Sidonie Smith and Julia Watson note that "Some critics have suggested that this [The Autobiography] might be a fraudulent act, an act of ventriloquism of Alice's voice." (2001: 31)

In the case of *The Autobiography*, the narrator retains the first-person voice throughout the work. The reader becomes familiar with the distinct style of Toklas' narration, her somewhat distant anecdotal approach, her humility, and domesticity. Once the deceived reader realizes that Stein is the real narrator who has assumed Toklas' voice and role, it is too late for re-consideration. The reader is then confronted with the question of the autobiographical boundaries: Is it really an autobiography, the life of Alice B. Toklas, or is it merely a fictional account of the lives of Alice and Gertrude? The straightforward answer would have to be that once Stein uses another narrative voice for her autobiography, she is entering the genre of fiction.

Stein had never intended *The Autobiography* to conform to the genre of Autobiography; she deliberately caused the boundaries between the life-narrative and the novel to collapse by altering the narrator's voice and refusing to be "bound by historical time." ["Novelists are not bound by historical time."] Justifiably, Georges Wicks (1969) argues that "the myth of the Modernist movement was more important to her than the actual facts." In fact, Stein had never presented *The Autobiography* as a historical or non-fictional work, knowingly twisting actual facts in her continuous scheme of part and whole and purposely omitting the names of her family members (such as Leo, Michael and Sarah Stein) who were instrumental to the development of modern painting.

With the publication of *The Autobiography* and its astounding success, Stein discovered that she had suddenly gained an audience:

texts engage with canonized autobiography, and that Stein and Cha's generic subversions in effect problematize the underlying mechanisms of normative autobiographical narration. The contextualized juxtaposition further illustrates certain instrumental theoretical developments within the field of life-writing in general and feminist contributions to autobiography theory in particular." (V)

"...I write for myself and strangers, after these years to know that I have a public gives me what the French call a *coeur léger*, it makes me not light-hearted but it leaves me unburdened... And so all this which has pleased and contented me will please and content them [the readers]." ("The Story of a Book," (1933), *How Writing Is Written*, 62.

For decades, Stein's inaccessible writing style has kept her work in the margins of the early twentieth-century literature. Often she had to resort to self-publishing her books, which steadily drained her financial resources. Even those critics who appreciated her literary innovation and abstract style were skeptical of her ability to write anything of a conventional nature. *The Autobiography of Alice B. Toklas* has changed this criticism forever. Michael J. Hoffman calls *The Autobiography* "a masterful performance" and "the most important memoir of any Modernist figure." (120) In his opinion, Stein has created a double myth: the myth of Paris as the center of modern art, and the myth of "Gertrude Stein," the mother of modernism. With the latter, she struggled for the rest of her career because it had the propensity to overshadow her other writings.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Editions

Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Quality Paperback Book Club, 1993. (Originally published by Harcourt, Brace and Company in 1933.)

_____. *Baby Precious Always Shines: Selected Love Notes Between Gertrude Stein and Alice B. Toklas*. Edited by Kay Turner. New York: St. Martin's Press, 1999.

_____. *Everybody's Autobiography*. New York: Random House, 1937; London: Virago Press, 1985.

_____. *Gertrude Stein on Picasso*. Ed. Edward Burns. New York: Liveright, 1970.

_____. *Narration: Four Lectures by Gertrude Stein*. Chicago: University of Chicago Press, 1935.

_____. *Wars I Have Seen*. New York: Random House, 1945; London: Batsford, 1945.

Secondary Sources

Adams, Timothy Dow. "'She Will Be Me When This You See': Gertrude Stein's Mock-Autobiography of Alice B. Toklas." *Publications of the Arkansas Philological Association* 6.1 (1980): 1-18.

_____. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.

Andersen, Corinne. "I am not who 'I' pretend to be: *The Autobiography of Alice B. Toklas* and its photographic frontispiece." *The Comparatist* 29 (2005): 26-37

Benstock, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940.* Austin: University of Texas Press, 1986.

Berry, Ellen E. *Curved Thought and Textual Writing: Gertrude Stein's Postmodernism.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

_____. "On Reading Gertrude Stein." *Genders* 5 (1989): 1-20.

Breslin, James E. "Gertrude Stein and the Problems of Autobiography." *Georgia Review* 33 (1979): 901-913.

Chessman, Harriet Scott. "On Reading Gertrude Stein." In *Modern American Women Writers*, 485-498. New York: Scribner's, 1991.

Chipper, Sorina. "Gertrude Stein's Autobiographical Poses: From Identity to Entity." *Linguaculture* 1 (2011): 11-28.

Coffman, Chris. *Gertrude Stein's Transmasculinity.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

_____. "Reading Stein's genders: Transmasculine signification in the 1910s and 1920s." *Texas Studies in Literature and Language* 59.1 (2017): 1-27.

_____. "Visual Economies of Queer Desire in Gertrude Stein's *The Autobiography of Alice B. Toklas*." *Arizona Quarterly* 70.4 (2014): 49-83.

Copeland, Carolyn Faunce. *Language and Time and Gertrude Stein.* Iowa City: University of Iowa Press, 1975.

Davis, Phoebe Stein. "Subjectivity and the Aesthetics of National Identity in Gertrude Stein's *The Autobiography of Alice B. Toklas*." *Twentieth Century Literature* (Spring 1999): 157-184.

Folkenflik, Robert, ed. "Introduction: The Institution of Autobiography." In *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representations*, 1-20. Palo Alto: Stanford University Press, 1993.

Fitch, Noel Riley. *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties & Thirties.* New York and London: W. W. Norton, 1983.

Galow, Timothy W. "Gertrude Stein's *Everybody's Autobiography* and the Art of Contradictions." *Journal of Modern Literature* 32.1 (2008): 111-128.

Gygax, Franziska. *Gender and Genre in Gertrude Stein.* Contributions in Women's Studies, no. 169. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998.

Haas, Robert Bartlett, ed. *How Writing Is Written: Volume II of the Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein.* Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974.

_____. *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1973.

Hammer, Karen Allison. "Butch Life Writing: Private Desires and Public Demands in the Works of Gertrude Stein." *Feminist Formations*. 27.2 (2015): 27-45.

Heilbrun, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. New York: Ballantine Books, 1989.

Hobhouse, Jane. *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1975.

Loesberg, Jonathan. "Autobiography as Genre, Act of Consciousness, Text." *Prose Studies* 4 (1981): 169-85.

Meyer, Steven J. "Gertrude Stein Shipwrecked in Bohemia: Making Ends Meet in *The Autobiography* and After." *Southwest Review* 77 (Winter 1992): 123-33.

Morgan, Lynn M. "The Embryography of Alice B. Toklas." *Comparative Studies in Society and History* 50.1 (2008): 304-325.

Neuman, S[hirley]. C. *Gertrude Stein: Autobiography and the Problem of Narration*. Victoria, BC.: English Literary Studies Monograph Series, 1979.

Retallack, Joan. *Introduction to Stein Selections*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Rubery, Annette. "The Mother of Postmodernism? Gertrude Stein On-line." *Time-sense* (1998) <http://www.tenderbuttons.com/gsonline/timesense/l_lrubery.html>.

Simon, Linda. *Gertrude Stein: A Composite Portrait*. New York: Avon, 1974.

_____. *The Biography of Alice B. Toklas*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977.

Smith, Sidonie and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001.

Souhami, Diana. *Gertrude and Alice*. San Francisco: Pandora, 1991.

Stimpson, Catharine R. "Gertrice/Altrude: Stein, Toklas, and the Paradox of the Happy Marriage." In *Mothering the Mind: Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners*. Ed.

Ruth Perry and Martine Watson Brownley, 122-39. New York: Holmes and Meier, 1984.

_____. "Gertrude Stein and the Lesbian Lie." In *American Women's Autobiography Fea(s)ts of Memory*. Ed. Margo Culley, 152-66. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Toklas, Alice B. *Aromas & Flavours of Past and Present*. With introduction and comments by Poppy Cannon. London: M. Joseph, 1958.

_____. *The Roman Spring of Alice Toklas: 44 Letters by Alice Toklas in a Reminiscence*. Ed. by Donald Windham. 1st ed. Verona: Stamperia Valdonega, 1987.

_____. *Staying on Alone; Letters of Alice B. Toklas*. Ed. by Edward Burns. With an introduction by Gilbert A. Harrison. New York, Liveright, 1973.

_____. *What Is Remembered*. 1st ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Usui, Masami. "Gertrude Stein's Search for Her Own Voice in *The Autobiography of Alice B. Toklas*." *Hiroshima Studies in English Language and Literature* 38 (1993): 14-22.

Weininger, Otto. *Sex and Character* [1903]. London: Heinemann, 1906.

White, Ray Lewis. *Gertrude Stein and Alice B. Toklas: A Reference Guide*. Boston: Hall, 1984.

Wickes, George. *Americans in Paris*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969.

_____. "Who Really Wrote *The Autobiography of Alice B. Toklas*?" *Lost Generation Journal* 2 (1974): 38-47.

Will, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius."* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Yardley, Nina Engebak. "Autobiographical Displacements : The Elusive Subject and the Figure of the Author in Gertrude Stein's *The Autobiography of Alice B. Toklas* and Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*." M.A. diss., University of Oslo, 2013.

