



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**feminismo.** del latín *femina*: mujer, hembra, e *-ismo* (fr.: *feminisme*, ing.: *feminism*, fr-: *feminisme*, it.: *femminismo*, alem.: *Feminismus*, port.: *feminismo*).

*En lo que respecta a la literatura, el feminismo académico aborda el análisis de las obras literarias desde una perspectiva feminista.*

El desarrollo de la teoría y la crítica literaria feministas a lo largo del siglo XX ha sido considerable y ha proporcionado perspectivas muy novedosas tanto en lo que se refiere a la obra de escritores considerados canónicos como gracias al descubrimiento de autoras olvidadas o poco conocidas. Más adelante, vamos a repasar brevemente sus hitos fundamentales, desde *Una habitación propia* de Virginia Wolf hasta las últimas tendencias.

### **Feminismo, Feminismos**

El *Diccionario de la Lengua Española (RAE)*, en su vigésimo segunda edición (2001) define así el término *feminismo*: «1. Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres. 2. Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres». Como muy atinadamente ha señalado M<sup>a</sup> Ángeles Durán, para el *Diccionario* el feminismo es «sobre todo una doctrina, un sistema elaborado de pensamiento», y sin embargo «en el uso actual» tiene mucho que ver con un «estilo de conducta» y con «prácticas sociales», es decir, que como en todo movimiento social hay un espacio reservado para la teoría pero también otro, no menos importante, para la praxis, para la acción (1993: 12-13). La definición del *Diccionario* es una definición «dinámica» y «procesual» y esto supone que, como se trata de conquistar paulatinamente «derechos reservados a los hombres», «lo que en un momento fue considerado feminismo, en otro de mayor igualdad ya no lo será» (Ibid.: 13). Por otra parte, el término *conceder* es «directivo» (de arriba abajo) e implica «la posibilidad de retorno al punto de partida», de involución, es decir, quienes antes les negaron derechos a las mujeres y después se los concedieron, pueden en cualquier momento volver a negárselos. Además, tal como lo expresa el *Diccionario*, lo que el feminismo pretende lograr es una situación ostentada por los hombres, es decir, un «patrón masculino», cuando probablemente «en algún punto y en

algún momento el feminismo tendrá que recoger otras aspiraciones de signo distinto» (Ibid.: 14). Y, en última instancia, la definición del *Diccionario*, quizás por su brevedad, no hace referencia a los nuevos «deberes y obligaciones que el feminismo trae consigo para los hombres» (Ibid.).

El término feminismo apareció varias décadas después de que las mujeres comenzaran a denunciar la situación de opresión en la que vivían y reivindicaran la igualdad entre los sexos (Freedman, 2004). Parece que fue utilizado por primera vez en 1880 por la francesa Hubertine Auclert, fundadora de la primera sociedad sufragista de Francia y del periódico *La Citoyenne* (Fournier, 2005). El término fue adoptado en Inglaterra a partir de 1890 (*feminism*) en sustitución de *womanism* (Evans, 1980). Y en España aparece en 1899 en la obra *Feminismo* del pensador krausista Adolfo Posada y lo utiliza poco después Miguel Romera Navarro en *Ensayo de una filosofía feminista: (Refutación a Moebius)*, publicado en 1901 (Sau, 2000: 122).

La historia del feminismo se ha descrito atendiendo a *tres olas* o tres momentos fundamentales (Humm, 1989 y Walker, 1992). La *primera ola* se habría desarrollado a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, con el objetivo fundamental de lograr la igualdad en todos los órdenes, aunque los esfuerzos se concentran en la obtención del derecho al sufragio. La *segunda ola* comienza en los años sesenta y tiene entre sus prioridades no tanto la consecución de la igualdad legal como la reflexión sobre la desigualdad *de facto*, la sexualidad, la familia y el trabajo. La tercera ola, que cronológicamente se sitúa en los años noventa, se caracteriza por el rechazo de todo esencialismo y por un intenso cuestionamiento del concepto de feminidad y de feminismo asociados a la experiencia de mujeres blancas de clase media-alta y de nacionalidad europea o norteamericana. En suma, de la misma forma que no existe una única definición de la Mujer, tampoco hay un único feminismo, sino muchos. Aunque este esquema ha sido considerado útil en líneas generales para describir la historia del feminismo, algunas estudiosas le han objetado que ensombrece y eclipsa toda actividad feminista no circunscrita a dichas olas (Freedman, 2004: 18-19), y de hecho, Celia Amorós y Amelia Valcárcel opinan que la primera ola se inicia con el feminismo ilustrado y no con el sufragismo, como sostiene la crítica anglosajona (Beltrán y Maquiera,

2005: 12). De todas formas, antes del Siglo de las Luces se plantearon también discursos a favor de la igualdad de sexos, como el de la escuela sofística, *La ciudad de las damas* (1405) de Christine de Pisan, el debate renacentista sobre la naturaleza de los sexos y la importancia de la educación, e incluso el de la Reforma protestante con su énfasis en el individuo, o los usos sociales de las *salonnières* francesas del XVII (De Miguel, 1998). Celia Amorós (1997) ha distinguido entre el «memorial de agravios» o protestas que dan cuenta de lo injusto de la situación pero que no cuestionan las relaciones de poder, y los discursos de la vindicación, entre los que se cuenta *Sobre la igualdad de los sexos* (1673) de Poulain de la Barre, que apuesta por la educación como único remedio a la desigualdad. Lo cierto es que durante la Revolución Francesa surgieron contundentes demandas de igualdad, cuyo origen habría que situar en los llamados *cahiers de doléance* redactados por las mujeres con el fin de exponer sus quejas ante el rey Luis XVI, y que culminan en la celeberrima *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* (1791) de Olympe de Gouges (Puleo, 1993), redactados a partir de la *Declaración de derechos del hombre y del ciudadano* (1789), y en la también muy célebre *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de la inglesa Mary Wollstonecraft. No obstante, y por más que los ideales de la Revolución Francesa propiciaran la formulación de reivindicaciones feministas, los jacobinos acabaron prohibiendo la participación de las mujeres en política, cerraron los clubes femeninos y guillotinaron a aquellas que, como Olympe de Gouges, habían tenido un papel destacado en los sucesos revolucionarios. El código civil napoleónico promulgado en 1804 ahogó definitivamente las esperanzas de liberación que la Revolución hizo albergar.

Durante el siglo XIX las mujeres comienzan a organizarse fundamentalmente en torno a la reivindicación del derecho al sufragio, aunque lucharan por la igualdad en todos los ámbitos (De Miguel, 1998). En Estados Unidos muchas mujeres se unieron al movimiento abolicionista. Pero en el Congreso antiesclavista celebrado en Londres en 1840 no se aceptó que las mujeres fueran delegadas. Ocho años después unas setenta mujeres y treinta varones, liderados por Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott, se reúnen en Seneca Falls (Nueva York), en la primera convención sobre los derechos de la mujer. Allí se aprobó la *Declaración de Sentimientos de Seneca Falls*, considerada el texto

fundacional del feminismo estadounidense, en la que se apelaba a la ley natural, a la razón y al buen sentido para reivindicar la igualdad contra los prejuicios impuestos por la costumbre. El primero que en Europa solicitaría el voto para las mujeres sería John Stuart Mill, autor en colaboración con su esposa Harriet Taylor Mill, de *La sujeción de la mujer* (1869). En 1903 Emmeline Pankhurst y sus hijas Sylvia y Christabel crearon la *National Union of Women Suffrage* y adoptaron una estrategia más radical en la lucha por el voto femenino protagonizando diversas acciones violentas, padeciendo cárcel y llegando incluso a inmolarsse por la defensa de sus convicciones, como fue el caso de Emily Davidson que en 1913, en el hipódromo de Epsom, se arrojó a las patas del caballo del Rey. El estallido de la I Guerra Mundial hizo que Jorge V amnistiara a todas las sufragistas y encargara a lady Pankhurst la organización de las mujeres para que sustituyeran en la industria fabril y bélica a los hombres que marchaban al frente. En mayo de 1917 el Parlamento inglés aprobaba por fin la ley de sufragio femenino. Por lo demás, en Europa durante el XIX la emancipación femenina estuvo muy ligada al socialismo, tanto al utópico como al marxista. Charles Fourier no dudó en afirmar que la situación de las mujeres era el mejor indicador del nivel de progreso y civilización de una sociedad y Flora Tristán defendió la importancia de la educación femenina en su obra *Unión Obrera* (1843). Los socialistas utópicos propugnaron además una profunda transformación de la familia y condenaron el matrimonio como una institución injusta (De Miguel, 1998). En *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), Friedrich Engels explica el sometimiento, la subordinación, de las mujeres a partir de causas sociales (la aparición de la propiedad privada), no biológicas. Y August Bebel, en *Mujer y socialismo* defendió la igualdad de derechos y evidenció que no todos los socialistas creían en este principio. La alemana Clara Zetkin dirigió la revista femenina *Igualdad* y organizó una *Conferencia Internacional de Mujeres* en 1907. La rusa Alejandra Kollontai fue una de las impulsoras del *Primer Congreso de Mujeres Trabajadoras de toda Rusia*. De este congreso nació el *Zhenotdel*, un organismo dedicado a promover la participación de las mujeres en la vida pública, que contaba con su propia revista llamada *Kommunistka* (Mujer Comunista), de cuyo consejo editorial era parte Kollontai. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), obra clave del feminismo contemporáneo, se mostraba confiada en que el socialismo bastaría para

poner fin a la opresión de la mujer. Y, como veremos más adelante, la colaboración entre feminismo y materialismo cultural dará interesantes frutos.

La publicación en 1963 del libro *La mística de la feminidad* de la estadounidense Betty Friedan constituye el arranque de la llamada segunda ola del feminismo, logrando dar expresión a las dificultades experimentadas por las mujeres en una época de igualdad legal. Friedan habla del problema de las mujeres como el «problema que no tiene nombre» y analiza la insatisfacción de muchas estadounidenses como resultado de la «mística de la feminidad», es decir, de la reacción patriarcal contra el sufragismo y la incorporación de las mujeres a la esfera pública durante la Segunda Guerra Mundial, reacción o mística que las había relegado de nuevo al papel de esposas y madres. Friedan fundó en 1966 la Organización Nacional para las Mujeres (NOW), máxima representante del llamado feminismo liberal, un feminismo que pretende reformar el sistema y lograr la igualdad en el mercado laboral, la política, etc. Pero a mediados de la década de los sesenta, muchas mujeres que formaban parte de la lucha por los derechos civiles se sienten decepcionadas por el papel secundario que desempeñan y deciden organizarse de forma independiente dando lugar al llamado *Movimiento de Liberación de la Mujer*. Surge entonces el llamado feminismo radical, que popularizaría la célebre sentencia «Lo personal es político» y que cuenta con dos pilares teóricos: *Política sexual* de Kate Millet y *La dialéctica de la sexualidad* de Sulamit Firestone. Las feministas radicales no creen que sea suficiente con ganar terreno en lo público y abogan por una transformación del espacio privado. El análisis de las relaciones de poder que dominan la sexualidad y la familia es su hallazgo más importante (De Miguel, 1998).

Algunas feministas radicales evolucionarían hacia el llamado feminismo de la diferencia, que en Estados Unidos recibe el nombre de feminismo cultural y se define a partir del desarrollo de una contracultura femenina que exalta la maternidad y la sexualidad femenina frente a la masculina. Nancy Chodorow, Germaine Greer, Mary Daly y Andrea Dworkin, entre otras, integran esta corriente (Osborne, 1993 y Álvarez, 2005). El feminismo francés de la diferencia, con unas premisas similares, se servirá del psicoanálisis para construir lo femenino como alteridad y transformar el orden simbólico. Hélène Cixous, Luce Irigaray y Annie

Leclerc, de cuyas obras nos ocuparemos más adelante, son sus principales representantes. Algunas feministas italianas, como Carla Lonzi y Luisa Muraro, muy influidas por las francesas, sitúan en el plano simbólico el triunfo del deseo femenino y la liberación de la mujer. Destaca al respecto el grupo de la Librería de Mujeres de Milán (Posada Kubissa, 2005).

A partir de los años ochenta, se ha acuñado el término feminismo de tercera ola, que ha criticado la existencia de una única categoría de mujer y ha subrayado la diversidad. Las mujeres afroamericanas, las lesbianas, las feministas del Tercer Mundo (Álvarez, 2005) han tenido un gran protagonismo en esta tercera ola, en la que la variedad de enfoques y propuestas es muy grande, desde la colaboración del feminismo con el postmodernismo (Flax, 1995), el materialismo cultural y la teoría postcolonial hasta la *teoría queer*, el ecofeminismo (Puleo, 2011) y el ciberfeminismo (Rubio Liniers, 2003). El término *género* se extiende para enfatizar el carácter de *constructo* social que tiene la sexualidad. Ya lo veremos con más detalle a propósito de la *teoría queer*. El ecofeminismo de Mary Daly hace responsable de la destrucción masiva de los recursos naturales a la dominación ejercida por los hombres en las sociedades patriarcales y vincula la consecución de la igualdad a la lucha por la salvación del planeta. La conquista del ciberespacio y el aprovechamiento de la red son los objetivos del llamado ciberfeminismo. Otra de las características de esta tercera ola es el auge del feminismo institucional, es decir, la creación de organismos gubernamentales encargados de desarrollar políticas de género, y del feminismo académico, que ha dado lugar al surgimiento de institutos y seminarios universitarios centrados en la investigación sobre las mujeres.

### **Feminismo y Literatura. *Una habitación propia*, de Virginia Woolf**

*Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf constituye el punto de arranque de la reflexión teórica en este siglo sobre las mujeres y la literatura. Aquí aparecen ya esbozados los principales problemas que luego habría de discutir la crítica feminista, como las imágenes de mujeres en la literatura de hombres, el concepto de literatura femenina, etc. Y todo ello a partir de un análisis certero de la marginación social y económica que las mujeres han padecido secularmente.

En el primer capítulo, titulado «Un día en Oxbridge», Woolf narra sus experiencias en la Universidad. Como es una mujer, no la dejan entrar en la biblioteca si no va acompañada por un *fellow* o por una carta de presentación. Su cena en un college masculino está repleta de sensaciones placenteras motivadas por la abundante y excelente comida. Sin embargo, la cena en Ferham, un college femenino, es de calidad muy inferior. Reflexiona entonces sobre la pobreza de las mujeres, cuyo dinero ni siquiera les pertenece, es propiedad de su marido. Y lamenta «la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo, y la pobreza y la inseguridad del otro» (1929: 35).

Después de la Universidad, Woolf visita el British Museum. Allí se sorprende de la cantidad de libros que los hombres escriben sobre las mujeres y de la cólera que destilan algunos de ellos, consagrados a demostrar la inferioridad moral y psíquica de las mujeres. Woolf concluye que cuando un hombre insiste en la inferioridad femenina es porque le preocupa la propia inferioridad. Recurre entonces a la imagen del espejo: «Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre del tamaño doble del natural» (Ibid. 51). Y continúa: «Por eso, tanto Napoleón como Moussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse». Vuelve a tratar el tema económico, mostrándose muy satisfecha de la herencia que ha recibido de su tía y que le permite no tener que depender de ningún hombre. Y hace un vaticinio: la incorporación futura de las mujeres a todos los ámbitos, a todas las actividades.

En el capítulo III, Virginia Woolf discurre sobre los factores que dificultaron la escritura femenina durante el período isabelino. A pesar de la importancia que a las mujeres se les otorgaba en la literatura de la época, las condiciones en las que vivían eran terribles: malos tratos físicos, matrimonios convenidos, etc. Por eso, de haber tenido Shakespeare una hermana con su mismo talento, «se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas» (Ibid.: 70). La hermana de Shakespeare, en el Londres del siglo XVI, no hubiera sobrevivido, y, si lo hubiera hecho, no habría firmado sus obras (Ibid.: 71).

A continuación, Woolf recuerda a las mujeres escritoras que la han precedido. De Lady Winchilsea, nacida en 1661, dice que «basta abrir el libro de sus poemas para verla hervir de indignación acerca de la posición de las mujeres» (Ibid.: 82). Y Margaret of Newcastle cayó por esta causa en la locura. Sólo Aphra Behn probó que era posible ganar dinero escribiendo. Woolf explica además por qué las mujeres del XIX, educadas en «las influencias de la sala de estar» escogen mayoritariamente el género novelesco (Ibid.: 93). Y rechaza la cólera que observa en algunas de ellas, como Charlotte Brontë, pues la indignación enturbia su talento. Jane Austen, en cambio, «escribía sin odio, sin amargura, sin temor, sin protestas, sin sermones» (Ibid.: 94). Se perfila aquí ya el ideal de la *androginia*, del que dará cuenta más detalladamente en los dos últimos capítulos a propósito de la novela de Mary Carmichael *La aventura de la vida*. De Carmichael dice: «escribía como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas están llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo» (Ibid.: 127-128). Es entonces cuando habla de androginia, citando la frase de Coleridge «las grandes mentes son andróginas». Y concluye que «es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser mujer con algo de hombre u hombre con algo de mujer» (Ibid.: 143).

Pues bien, este concepto de la androginia provocaría un cierto rechazo en el seno del feminismo militante. En *A Literature of Their Own* (1977), Elaine Showalter no duda en afirmar que la androginia es en realidad un mito que le ayuda a Virginia Woolf a evitar un enfrentamiento con su propia feminidad desgraciada y que le impele a apagar su ira o su enajenación, dos estados de ánimo «auténticamente» feministas. Showalter desdeña además las técnicas narrativas de Woolf porque distraen al lector del mensaje, porque la perspectiva múltiple no revela de forma clara su experiencia, al contrario la oculta deliberadamente. Patrica Stubbs y Marcia Holly acusan a Woolf de no haber creado un modelo o una imagen fuerte de mujer y blanden contra ella el reproche del subjetivismo. Pero Toril Moi, en un ensayo muy sugestivo titulado «¿Quién teme a Virginia Woolf? Lecturas feministas de Woolf» (1988), revela en primer lugar la estrecha relación de los planteamientos de Showalter, Stubbs y Holly con el realismo lukacsiano. Cómo Lukács, estas feministas creen prioritario el reflejo de la experiencia y desprecian el

subjetivismo porque disuade de la acción política. Lukács llegó a considerar el arte contemporáneo, con Proust, Joyce y el surrealismo a la cabeza, como una forma extrema del psicologismo individualista y fragmentado, típico del sujeto humano, oprimido y explotado del capitalismo, un arte, en definitiva, que no podría nunca ser eficaz en la lucha contra el fascismo. De igual forma, Virginia Woolf, tan subjetiva, tampoco sirve a la lucha feminista. Sin embargo, Toril Moi intentará recuperar a Woolf para la causa feminista desde otro ángulo, sirviéndose de la deconstrucción y el psicoanálisis. Woolf tiene, según Moi, un estilo típicamente deconstructor, que evidencia la naturaleza dual del discurso, la resistencia a un significado esencial y único (1988: 23). La unidad del ser también fue rebatida por el psicoanálisis, teoría que Woolf debía conocer muy bien, ya que la Hogart Press publicó las primeras traducciones al inglés de las obras de Freud. De ahí el carácter fragmentario, no unificado de su discurso. Moi recurre por último a Julia Kristeva, para quien la poesía de Mallarmé y Lautréamont es profundamente revolucionaria, pues gracias a sus rupturas, elipsis y falta de lógica consigue que el subconsciente rompa las defensas del significado social convencional. Woolf, con la adopción de estas técnicas, con el concepto mismo de androginia, estaría protagonizando una ruptura similar, una similar revolución social.

### ***El segundo sexo, de Simone de Beauvoir***

A partir de 1946 Simone de Beauvoir se embarca en un magno proyecto intelectual, el de dar respuesta a la pregunta «¿Qué ha significado para mí el hecho de ser mujer?» El resultado será su obra más célebre, *El segundo sexo*, considerada la «biblia del feminismo» contemporáneo. *El segundo sexo* se publica en 1949 y su éxito es enorme, como es también enorme la polémica que origina en los medios intelectuales no sólo franceses, sino de todo el mundo, granjeándose las simpatías de muchos adeptos, pero también teniendo que enfrentarse a un gran número de detractores, algunos de ellos muy afamados, como el filósofo español José Ortega y Gasset (Navas Ocaña, 2011b).

La tesis principal de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* es que a lo largo de la Historia, las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los hombres, que la mujer se ha convertido en el *Otro* del hombre, y por tanto se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus propias acciones. O dicho en términos

existencialistas: la ideología machista presenta a la mujer como *inmanencia*, como naturaleza, y al hombre como *trascendencia*, como alguien capaz de trascender, de incidir sobre la naturaleza, de cambiarla. Beauvoir demuestra cómo esta concepción de la mujer domina todos los aspectos de la vida social, cultural y política, y cómo las mujeres mismas interiorizan esta concepción y viven así en perpetuo estado de «inautenticidad» o de «mala fe». En contrapartida, Beauvoir rechaza cualquier noción de *naturaleza* o *esencia* de la mujer, y esto queda muy claro en una de las declaraciones más contundentes y más célebres, que más se han citado después, de *El segundo sexo*:

«*No se nace mujer: llega una a serlo*. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino. Sólo la mediación de un ajeno puede constituir a un individuo en un *Otro*» (Beauvoir, 1949: 13).

Son los hombres lo que le imponen a la mujer la condición de *Otro*, son los hombres los que la obligan a «asumirse como *Otra*», porque la norma, es decir, lo esencial, es siempre lo masculino (Ibid.: pp. 74-75). Y entonces Simone de Beauvoir se pregunta: «¿Por qué las mujeres no cuestionan la soberanía masculina? Ningún sujeto se afirma de entrada y espontáneamente como inesencial» (Ibid.: 76). Y, sin embargo, añade: «Por muy lejos que nos remontemos en la historia, las mujeres siempre han estado subordinadas al hombre (...) ¿De donde le viene a la mujer tal sumisión?» (Ibid.). ¿Por qué esa sumisión, esa opresión es permanente, por qué no es transitoria, como ha sucedido con otros grupos sociales marginados, que lo han sido sólo en determinados momentos de la historia, como los proletarios, los negros o los judíos? Beauvoir concluye que el problema está en la falta de cohesión, en el aislamiento en el que viven las mujeres, ajenas unas a otras, enredadas en los asuntos de los hombres, existiendo sólo para ellos (Ibid.: 77).

Para Beauvoir la relación entre hombres y mujeres es la relación entre amo y esclavo, tal como ésta se describe en la filosofía de Hegel: «El privilegio del amo –dice Hegel- viene de que afirma el Espíritu contra la Vida por el hecho de que arriesga la vida» en la tarea de civilización, de

conquista de la Naturaleza, y de conquista del Otro. Sin embargo, «(...) la mujer es originariamente un existente que da la Vida y no arriesga» la suya porque no asume ninguna labor civilizadora, ningún proyecto de futuro ni de cambio (Ibid.: 78). El hombre sí alberga un proyecto, «no repetirse en el tiempo sino reinar en el instante y forjar el futuro», es decir, incidir en la Naturaleza, en la Vida, dominarlas, esclavizarlas, *trascenderlas*. Y, por eso, esclaviza a la mujer, entendida como Naturaleza, como ente pasivo cuyo único fin es la procreación, la perpetuación, lo que la filosofía existencialista llama la *inmanencia*.

Beauvoir no duda en hablar de una conspiración secular contra la mujer, educada en «el alto valor de la dedicación a los demás, del don de sí», conspiración que explicaría por qué «los hombres encuentran en sus compañeras más complicidad de la que el opresor habitualmente encuentra en el oprimido» y por qué «se sienten autorizados a declarar con mala fe que ella ha querido el destino que ellos le han impuesto» (Ibid.: 81-82). La única solución posible es la educación en igualdad y la asunción de la igualdad como el principio rector de la sociedad. De esta forma, si la mujer consigue finalmente afirmarse por sí misma, podrá también existir para el hombre, pero de forma diferente, no como un esclavo existe para su señor, sino como un igual: «Cuando sea abolida la esclavitud de la mitad de la humanidad y todo el sistema de hipocresía que implica, (...) la pareja humana encontrará su verdadera forma» (Ibid.: 83).

Cuando Simone de Beauvoir publica en 1949 *El segundo sexo*, estaba convencida de que el advenimiento del socialismo bastaría para poner fin a la opresión de la mujer y por tanto se declaraba socialista y no tanto feminista, entre otras cosas además porque la experiencia del feminismo que ella tenía era fundamentalmente la de las sufragistas y no le parecían lo suficientemente radicales. Pero en la década de los setenta su posición cambia. En 1972 entra a formar parte del *Movimiento para la Liberación de la Mujer* (MLF) y se declara públicamente *feminista* por primera vez: «(...) diría que soy feminista hoy, porque he comprendido que tenemos que luchar por la situación de la mujer, aquí y ahora, antes que nuestros sueños de socialismo se hagan realidad» (apud Moi, 1988: 101)

Hay, por lo demás, en *El segundo sexo* un amplio capítulo titulado «Mitos» en el que Beauvoir analiza las imágenes femeninas presentes en

las obra de Montherland, D. H. Lawrence, Paul Claudel, André Breton y Stendhal. Beauvoir estudia el carácter castrador de la madre y de la amante en Montherland, el papel siempre activo del hombre en las relaciones sexuales tan explícitamente descritas por D. H. Lawrence frente a la pasividad de sus personajes femeninos, y la condición de sierva que Paul Claudel le otorga a la mujer ideal. Intenta además Beauvoir desenmascarar lo que se esconde tras la mujer enigmática de André Breton y de los surrealistas, y analiza la proyección que Stendhal hace de sí mismo en sus heroínas novelescas.

### **Imágenes de mujeres en la literatura**

Pues bien, andando el tiempo, *Thinking about Women* (1968) de Mary Ellmann y *Sexual Politics* de Kate Millet (1969) vendrían a continuar el camino abierto por Simone de Beauvoir con sus análisis de las obras de Montherland, D. H. Lawrence, Claudel, André Breton y Sthendal, y se convertirían junto con *El segundo sexo* en estudios pioneros de la metodología crítica que se conoce con el nombre de «imágenes de mujeres» en la literatura de escritores canónicos.

*Thinking about Women* causó un menor impacto que el libro de Millet porque se limita al ámbito literario. Su tesis fundamental es que el mundo occidental está dominado por el «pensamiento por analogía sexual»: todos los fenómenos se interpretan desde nuestras diferencias sexuales. Pues bien, Ellmann pretende demostrar lo erróneo de este planteamiento, sobre todo cuando algunas características que secularmente han venido distinguiendo a cada género van quedando hoy obsoletas: la fuerza física masculina o la capacidad de reproducción femenina son valores que la sociedad contemporánea ha ido progresivamente dejando de lado. Y sin embargo las metáforas que se refieren al vigor masculino o a la fertilidad femenina son muy frecuentes en el dominio intelectual. De hecho, en el capítulo segundo, titulado «Phallic criticism», ofrece un ejemplo muy interesante sobre Françoise Sagan y enumera once estereotipos de feminidad tal como aparecen en las obras de críticos y escritores: indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación y las figuras de la Bruja y de la Arpía. En el capítulo cuarto, «Differences in tone», Ellmann discute el tópico que otorga a la escritura masculina un carácter autoritario y a la femenina la relega al

lenguaje de la sensibilidad. Como apunta Ellmann, la literatura contemporánea ha tratado de oponerse al estilo autoritario, al sentido único, sin contradicciones, ni fallos, propiciando a la vez el surgimiento y el desarrollo de un nuevo modelo de literatura escrita por mujeres. En el último capítulo, «Responses», Ellmann se ocupa de las estrategias que las escritoras emplean para enfrentarse a los estereotipos. Por ejemplo, Jean Austen socava el tono autoritario del escritor mediante el ingenio y la ironía.

*Sexual Politics* de Kate Millet no se limita sólo a la literatura, por más que esté repleta de jugosos comentarios sobre la política sexual en escritores como Henry Miller, D. H. Lawrence, Norman Mailer o Jean Genet. La obra se estructura en tres partes. En la primera, titulada «Política Sexual», Millet analiza «las relaciones de poder» entre los sexos, «la relación de dominio y subordinación» que han mantenido secularmente hombres y mujeres, dado el «carácter patriarcal de todas las civilizaciones históricas» (1969: 68-70). La segunda parte, «Raíces históricas», es un análisis del desarrollo de la lucha feminista desde 1830 hasta 1960, con especial énfasis en el papel que algunos célebres autores –Mill, Ruskin, Engels, Freud- han tenido o bien como impulsores o como rémoras de la revolución sexual. Si John Stuart Mill se sitúa entre los que contribuyeron a dicha revolución gracias al ensayo *La sujeción de las mujeres* (1869) escrito en colaboración con su mujer, Harriet Taylor Mill, y Engels destaca por su certero análisis del patriarcado, Sigmund Freud, sin embargo, al haber definido la psicología femenina como pasiva, masoquista y narcisista, dominada ante todo por «la envidia del pene», es para Kate Millet «la mayor fuerza contrarrevolucionaria de la ideología que sustenta la política sexual» (Ibid.: 319). Millet considera el psicoanálisis una forma de esencialismo biológico, una teoría que reduce todo comportamiento a características sexuales innatas. Ahora bien, andando el tiempo, algunas feministas como Juliet Mitchell y Cora Kaplan han revisado las tesis freudianas y han matizado la condena inicial de Millet. En *Psicoanálisis y feminismo* (1974), Mitchell intenta demostrar que Freud no considera la identidad sexual una esencia biológica, sino el producto de una construcción social y cultural. Y Cora Kaplan ha subrayado la utilidad de las teorías freudianas sobre el subconsciente para explicar por qué algunas mujeres interiorizan actitudes misóginas (Moi, 1988: 42). La tercera parte de *Sexual Politics*, titulada «Consideraciones literarias», evidencia cómo la política sexual descrita en los capítulos precedentes está representada en las obras de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet. Aunque se le

ha reprochado a Millet no haber reconocido la influencia que *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y *Thinking about Women* de Mary Ellmann ejercen sobre ella -no en vano sus opiniones sobre D. H. Lawrence están claramente influidas por las de Beauvoir, de igual forma que sus afirmaciones sobre Mailer recuerdan a las de Ellmann (Moi, *ibid.*: 43)-, también se le ha reconocido a Millet la audacia con la que lee *a contrapelo*, no mostrando ningún «respeto convencional por la autoridad y las intenciones del autor» (*Ibid.*: 38), lo cual la convierte en el modelo de la *lectora resistente*, que desafía los discursos autoritarios de los escritores canónicos, y que será una de las características más acusadas de la crítica feminista.

Es Judith Fetterly quien acuña en 1978 el concepto de *resisting reader* cuando delinea el que ha de ser, en su opinión, quehacer fundamental de la crítica feminista. Puesto que las mujeres han recibido una educación sexista y han interiorizado un sistema masculino de valores que comporta planteamientos y actitudes misóginas, han de convertirse en *lectoras resistentes* con el fin de rebelarse contra el modelo de pensamiento impuesto, revisarlo y lograr superarlo. Ya a principios de la década de los setenta en «When We Dead Awaken: Writing as a Re-Vision» (1971), Adrienne Rich había vislumbrado la relevante aportación que las mujeres como lectoras podían hacer a la historia literaria. *Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism* (1994) de Maggi Humm incluye también entre los propósitos de la crítica feminista el proporcionar pautas de lectura a las lectoras que les permitan dejar atrás criterios de enjuiciamiento exclusivamente masculinos. Humm contempla por supuesto las otras dos metas del feminismo literario: el análisis de las representaciones de mujeres en la historia literaria y el rescate, la visibilización de las escritoras.

Lo cierto es que los cursos que las universidades norteamericanas empiezan a impartir en los años 70 sobre la presencia de la mujer en la literatura están todos «enfocados al estudio de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos» (Moi, 1988: 54). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, se publicó en 1972 «como primer libro de texto dirigido a este creciente mercado académico» (*Ibid.*). Su editora fue Susan Koppelman Cornillon. La obra cuenta con 21 colaboradores que estudian a autores y autoras de los siglos XIX y XX. Tanto unos como otras son criticados duramente por haber creado personajes femeninos «irreales». Como muy atinadamente afirma Toril Moi, «estudiar las imágenes de la

mujer en la novela equivale a estudiar las falsas imágenes de la mujer en la novela», haciendo gala de una concepción de la literatura como reflejo de la vida que recuerda al realismo lukàcsiano y «evidencia la fuerte tendencia realista de la crítica feminista angloamericana» (Ibid.: 56-58).

### **Las primeras historias de la literatura escrita por mujeres**

Ahora bien, hacia mediados de la década de los setenta, la crítica feminista norteamericana empieza a plantear la necesidad de concentrar sus esfuerzos en las escritoras, habida cuenta de que muchas de ellas no resultan fácilmente accesibles para el gran público y que tampoco han obtenido una justa valoración por parte de la crítica. Surge por ello la idea de estudiar a las escritoras de manera independiente, al margen de las historias literarias tradicionales integradas principalmente por hombres. Destacan al respecto tres volúmenes: *Literary Women* de Ellen Moers (1976), *A Literature of Their Own* de Elaine Showalter (1977) y *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1979).

*Literary Women* de Ellen Moers (1976) se ocupa de escritoras americanas, inglesas y francesas del XIX y el XX, entre las que figuran George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Jane Austen, Mary Shelley, Harriet Beecher Stowe, Luoise May Alcott, George Sand, Colette, Simone Weil, Virginia Woolf, etc. Toril Moi le reconoce a *Literary Women* la condición de obra precursora pero al mismo tiempo le reprocha una concepción trasnochada de la historia literaria, como crónica neutral de hechos, y un cierto énfasis en las anécdotas biográficas. De igual forma, no parece muy afortunada la insistencia en el concepto tradicional de «grandeza» literaria («The Great Writers»), que ha servido durante siglos para excluir a las mujeres del canon (1988: 65).

*A Literature of Their Own* de Elaine Showalter (1977) se propone «describir la tradición de las novelistas inglesas desde la generación de las Brönte hasta la actualidad, y mostrar que el desarrollo de esta tradición es similar al desarrollo de cualquier subcultura» (apud Moi, ibid.: 66). Según Showalter, habría tres fases: la imitación de la corriente dominante, la

protesta contra esa corriente dominante y el autodescubrimiento. Pues bien, en lo que respecta a la literatura escrita por mujeres, Showalter distingue entre una primera «fase femenina» de imitación que se habría desarrollado entre 1840-1880 y que incluiría entre otras a las hermanas Brontë, Elizabeth Gaskell, Elizabeth Barrett Browning y George Eliot, todas ellas debatiéndose entre la obediencia, la asunción de una tradición que es eminentemente masculina y la resistencia a dicha tradición. Entre 1880 y 1920 habría tenido lugar lo que Showalter denomina «fase feminista» de oposición, en la que destacan las sufragistas Sarah Grand, George Egerton, Mona Caird, Elizabeth Robins y Olive Schreiner. Desde 1920 en adelante, la literatura escrita por mujeres entra en una etapa de «autodescubrimiento», dominada en un primer momento por las figuras de Dorothy Richardson, Katherine Mansfield y Virginia Woolf, cuyo concepto de androginia rechaza Showalter, y a partir de los años sesenta por escritoras como Iris Murdoch, Doris Lessing y Muriel Spark, que utilizan su sexualidad y su rabia como fuentes de creatividad.

*The Madwoman in the Attic*, de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1979) es un conjunto de estudios sobre las principales escritoras del XIX: Jane Austen, Mary Shelley, las Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson. Según Gilbert y Gubar, en el XIX la ideología dominante define la creación literaria como masculina. A las mujeres se les niega el derecho a escribir, y en consecuencia, el derecho a producir su propia imagen de la feminidad. Han de conformarse, por tanto, con los modelos femeninos que la tradición machista les impone, es decir, mujeres dóciles y pasivas. Frente a ellas, la mujer con iniciativa, con personalidad propia, es considerada un monstruo. Y la historia está llena de mitos femeninos con esa vertiente monstruosa: la Esfinge, la Medusa, la hechicera Circe, Salomé, etc. Gilbert y Gubar concluyen que la voz de las escritoras es siempre dual, pues no tiene más remedio que adaptarse a los cánones femeninos impuestos por los hombres aunque al mismo tiempo los rechace. Y esta voz dual es evidente en la frecuente aparición del personaje de la *loca*. *Jane Eyre* es el caso más célebre. La *loca* evidencia la esquizofrenia de las escritoras y proporciona a la novela femenina decimonónica su aspecto más revolucionario. El ángel y el monstruo, la heroína y la loca son, en opinión de Gilbert y Gubar, dos caras de la personalidad escindida de la autora, que reacciona así a las imposiciones de la cultura patriarcal.

## Hacia una definición de la crítica literaria feminista

En «Some Notes on Defining a "Feminist Literary Criticism"» (1975), la norteamericana Annette Kolodny afirma que el principal objetivo de la crítica feminista es lograr el ingreso de las escritoras en los *curricula* académicos. Kolodny parte de la presunción de que la literatura escrita por mujeres es diferente de la de los hombres. Y, por tanto, descubrir en qué estriba la diferencia será otra de las tareas fundamentales de la crítica feminista. De hecho, la propia Kolodny describe los que son, en su opinión, recursos estilísticos típicos de la novela femenina: la percepción reflexiva y la inversión de las imágenes estereotipadas, tradicionales, de las mujeres (Moi, 1988: 80-81). Cinco años más tarde, en «Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism» (1980), Kolodny se queja de que la crítica feminista no goce aún de un *status* reconocido en el ámbito académico, apuesta por un feminismo plural en el que convivan orientaciones diversas, y, muy influida aún por el *New Criticism*, se muestra partidaria de separar la ideología política y los juicios estéticos.

Pero el término que vino definitivamente a refrendar el estudio de la literatura escrita por mujeres de forma independiente fue el de *ginocrítica*, propuesto por la también norteamericana Elaine Showalter en «Towards a Feminist Poetics» (1979). Showalter considera prioritario para el feminismo el análisis de la literatura femenina, puesto que este análisis va a proporcionar el conocimiento de lo que las mujeres han sentido y han experimentado a lo largo de la historia, y no sólo de las imágenes que los hombres han tenido de ellas. Es evidente que la propuesta de Showalter tiene mucho que ver con una concepción realista de la literatura, entendida como reflejo de la experiencia. No obstante, Showalter es muy reacia a recurrir a la teoría masculina, sea la que sea, y en «Feminist Criticism in the Wilderness» (1981) va a insistir en la necesidad de plantear y resolver «nuestros propios problemas teóricos» sin recurrir a los que llama los «padres blancos»: Lacan, Macherey y Engels (Moi, 1988: 87).

Por el contrario, Myra Jehlen en «Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism» (1981) lamenta precisamente la tendencia a apartarse de las tesis de los hombres y a crear un enclave femenino alternativo, porque desde su punto de vista sólo la comparación permitirá hallar la diferencia

entre la literatura de mujeres y la de hombres, diferencia que un estudio centrado única y exclusivamente en las escritoras nunca podrá esclarecer.

Por otra parte, Cheri Register (1989), después de admitir que la primera fase de la crítica feminista se haya caracterizado por el análisis de las imágenes de mujer y en la segunda fase el foco de interés se haya trasladado a las escritoras, sugiere la necesidad de iniciar un tercer momento dominado por la prescripción de modelos, de estándares literarios feministas, que contribuyan eficazmente a la causa de la liberación de la mujer.

### **La escritura femenina**

Pues bien, justamente el hallazgo de ese enclave alternativo que ha planteado Showalter va a ser una de las aspiraciones del feminismo francés posterior a 1968 y dará lugar a una interesante reformulación del psicoanálisis, pero no del freudiano, sino del lacaniano.

Gracias a Hélène Cixous la cuestión de la escritura femenina alcanzó una gran notoriedad en la Francia de mediados de los años setenta. Entre 1975 y 1977 Cixous va a publicar una serie de ensayos como «La Rire de la Méduse» (1975), *La Jeune Née* (1975), «Le Sexe ou la Tête» (1976) o *La venue a l'écriture* (1977), en los que con un estilo muy «poético», plagado de metáforas y «explícitamente antiteórico» (Moi, 1988: 113) reflexiona sobre el dualismo del pensamiento occidental y el movimiento de liberación de la mujer. La filosofía en Occidente se ha debatido siempre entre oposiciones binarias (*logos/pathos*, cultura/ naturaleza, cabeza/ corazón, padre/madre, etc.) que remiten en última instancia a la pareja primigenia: hombre/mujer. Y en esas dualidades el lado femenino ha sido considerado el negativo. Pues bien, a todo esquema de pensamiento binario Cixous le va a oponer, de acuerdo con los planteamientos de la deconstrucción de Derrida, la *diferencia*, es decir, la multiplicidad, la heterogeneidad. El mismo término escritura femenina es para Cixous inadecuado porque remite a esta lógica binaria. Ella prefiere definir la escritura como hecho bisexual. Ahora bien, se trataría de una bisexualidad que en lugar de eliminar diferencias, las anima. Y ahí encajan sus disquisiciones sobre la figura de la madre como fuente de la literatura escrita por mujeres y sobre el lenguaje femenino como un eco de las melodías maternas de la infancia. La imagen del agua asociada al útero

materno va a ser para Cixous el elemento femenino por excelencia, la metáfora esencial.

De hecho, otra pensadora francesa, Luce Irigaray, en su célebre *Spéculum de l'autre femme* (1974), sostiene que sólo desde el lado femenino será posible alterar y superar la lógica binaria en la que ha estado atrapado el pensamiento occidental durante siglos. Y para ello hay que evitar la construcción de lo femenino de acuerdo con los supuestos del esencialismo, porque sería definirlo de nuevo como una carencia, como una ausencia, como lo otro. Puesto que la noción de sujeto es una noción masculina, aquellos ámbitos caracterizados precisamente por la pérdida del sujeto, como la mística, se revelan especialmente propicios para las mujeres. La figura de la madre, los fluidos y el sentido del tacto (frente a la metáfora de la visibilidad que domina las teorías freudianas sobre la envidia del pene) serán también imágenes recurrentes en las obras de Irigaray en un intento de aventurar una definición de lo femenino al margen del dualismo característico de la filosofía occidental.

El grupo de la *Librería de Mujeres* de Milán comparte los planteamientos de Hélène Cixous y de Luce Irigaray. La figura de la madre y el estudio del lenguaje femenino están entre sus intereses fundamentales. Destaca al respecto la obra de Luisa Muraro *El orden simbólico de la madre* (1991), en la que se formula una «política del deseo» que pretende eludir la ley del padre y su orden simbólico, mediante la recuperación de la relación con la madre.

También Julia Kristeva le presta mucha atención a la cuestión del lenguaje en obras tan conocidas como *Semiotiké. Recherches pour une semanalyse* (1969), *La révolution du langage poétique* (1974) y *Pouvoirs de l'horreur* (1980). En su opinión, el significado depende siempre del contexto y en consecuencia las palabras y las estructuras sintácticas no son sexistas por sí mismas. El feminismo lo único que ha de hacer es cambiar los contextos sexistas de uso del lenguaje. De igual forma, Kristeva tampoco cree que exista una escritura femenina. Es más, no tiene ninguna teoría sobre la femineidad, pero sí sobre la marginalidad y la subversión. Puesto que en la sociedad patriarcal las mujeres son un grupo marginado, el feminismo deberá luchar en contra del poder establecido con el fin de transformar el *orden simbólico*, ese estadio descrito por Lacan como aquel en que se produce la

ruptura de la unidad primigenia entre la madre y el hijo debido a la crisis edípica y al ingreso en la ley del padre, y que tiene como consecuencias la aparición del subconsciente para albergar la carencia, el deseo reprimido de la madre, y también el desarrollo del lenguaje. Cixous, Irigaray y Kristeva reformulan estas teorías de Lacan sobre el orden simbólico. De ahí el énfasis de todas ellas en el orden materno, como espacio de alteridad, como único ámbito de subversión de esa ley del padre, y de ahí el énfasis de Kristeva en el carácter revolucionario de la poesía modernista de Mallarmé y Lautréamont puesto que, al quebrantar los significados convencionales y racionales revela la posibilidad de transformación del orden simbólico. De hecho, Kristeva describe la historia de la lucha feminista por su relación con el orden simbólico. Si en un primer momento lo que las mujeres reivindicaron fue igualdad de acceso a ese orden (feminismo de la igualdad), a continuación lo rechazaron «en nombre de la diferencia sexual» (feminismo de la diferencia), para en última instancia negar la oposición de lo masculino y lo femenino, postura adoptada por la propia Kristeva (Moi, 1988: 26).

### **Feminismo y materialismo cultural**

Desde que Simone de Beauvoir sostuviera en *El segundo sexo* que el advenimiento del socialismo sería suficiente para acabar con la opresión de las mujeres, otras feministas han apostado también por la colaboración entre feminismo y marxismo, y en concreto por el aprovechamiento de las teorías de Louis Althusser y Pierre Macherey, que están en el origen del llamado materialismo cultural. Ahora bien, más que en Francia, ha sido en Gran Bretaña donde este tipo de estudios ha logrado un mayor desarrollo, gracias en primer lugar al *Colectivo de Literatura Marxista Feminista (Marxist-Feminist Literature Collective)*, que en 1978 publica el ensayo «Women's writing: *Jane Eyre, Shirley, Villette, Aurora Leigh*» (1978), donde se examina la discriminación de la escritora de acuerdo con los postulados de Althusser y Macherey, los mismos postulados que Cora Kaplan maneja en su introducción a *Aurora Leigh and Other Poems* (1978) y Penny Boumelha emplea para analizar la ideología sexual en la obra de Thomas Hardy (*Thomas Hardy and Women*; 1982). Toril Moi añade la obra de la norteamericana Judith Lowder Newton *Women, Power, and Subversión. Social Strategies in British Fiction 1778-1860*, editada en 1981 (Moir, 1988: 103).

El término materialismo cultural lo propuso Raymond Williams en 1977 en *Marxism and Literature*. Williams destaca el influjo de Louis Althusser sobre la nueva corriente. Althusser definió la formación social como una *estructura sin centro o descentrada*, sin coherencia interna, cuyos distintos niveles no son reflejo de un nivel esencial (el económico) sino que tienen cierta autonomía. Ya no se trata de que el nivel económico condicione la superestructura ideológica, sino que la superestructura adquiere un valor tan primario y fundamental como la economía. Y esta idea le ha venido muy bien al feminismo para estudiar la categoría de género en distintas formaciones sociales, como ha puesto de manifiesto Catherine Belsey en «A Future for Materialist Feminist Criticism?» (1991). Por otra parte, de acuerdo con la noción de *estructura descentrada* de Althusser, Pierre Macherey, su discípulo, sostiene que la obra literaria no es un todo unificado, ni el mensaje indiscutible del autor, sino que sus silencios y contradicciones son más significativos que sus afirmaciones explícitas. No en vano Jonathan Dollimore, un destacado teórico del materialismo cultural, pretende acabar con el concepto «hombre» pues supone la creencia en una esencia humana eterna que excluye y reprime lo femenino. De forma paralela, el feminismo no debe tampoco hablar de personajes femeninos como si fueran encarnaciones de una esencia femenina inmutable y eterna, tal como han defendido Judith Newton y Deborah Rosenfelt en *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture* (1985). Se trataría por el contrario de estudiar las condiciones sociales, económicas, políticas, sexuales, etc. de cada momento histórico con el fin de que la tríada *clase, raza y género* no tenga un cariz esencialista. Por otra parte, y de acuerdo con la desconfianza que el postmodernismo ha exhibido hacia los grandes relatos o *metarrelatos* dominantes en el pensamiento occidental desde la Ilustración para explicar la historia de la humanidad, el feminismo materialista niega la existencia de una única *historia de la mujer*, entendida como la lucha contra el *patriarcado* (ente ahistórico y monolítico), para interesarse en contrapartida por *las historias de las diversas y complejas relaciones de género* (Belsey, 1991). En *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (1983), Lisa Jardine demuestra documentalmente que en la época de Shakespeare hubo una gran controversia sobre el papel de la mujer y que el teatro sólo puede entenderse teniendo en cuenta las distintas opiniones, los distintos discursos que al respecto contendieron entonces. De igual forma, Valerie Wayne (1991)

observa en Otelio «tres discursos diferenciados sobre cuestiones de género»: el misógino encarnado por Yago, que es «residual» porque procede del pasado; el discurso de la reforma protestante, que es el «dominante»; y el «emergente» discurso de la igualdad (Segarra y Carabí, 2000: 64-65).

Como bien ha señalado Toril Moi, «desde esta perspectiva, la crítica marxista feminista ofrece una alternativa, tanto a las lecturas homogeneizantes y centradas en el autor de la crítica angloamericana, como a las categorías idealistas y a veces ahistóricas de las teorías feministas francesas» (1988: 104).

### **Feminismo y crítica postcolonial**

La colonización por parte de Europa del continente americano a raíz del descubrimiento de Colón así como la colonización de amplias regiones de África y Asia durante el siglo XIX y el impacto que esta circunstancia ha tenido en los escritores de los países colonizados es el origen de la llamada crítica literaria postcolonial. El psiquiatra argelino Frantz Fanon fue de los primeros en hablar de las consecuencias sociales y psicológicas de la colonización: alineación económica y social, marginación existencial. Y además fue de los primeros en denunciar el maniqueísmo de la ideología colonial que todo lo reduce a oposiciones binarias del tipo colonizador / colonizado, blanco / negro, bueno / malo. Jan Mohamed desarrollaría más tarde esta idea con el término «alegoría maniquea», que consiste en la transformación de la diferencia racial en diferencia moral y metafísica (Segarra y Carabí, 2000: 72), de igual forma que la diferencia sexual ha sido definida también en términos morales. Como afirma el tunecino Albert Memmi, aunque el motivo de toda colonización es económico, para justificarlo se esgrimen siempre argumentos ideológicos y humanitarios: la debilidad del colonizado que exige protección. Se trata del mismo argumento que durante mucho tiempo se ha manejado para mantener a las mujeres tuteladas por el padre o el esposo. El palestino Edgard Said en su célebre ensayo *El orientalismo* (1978) sostiene que Europa se cree culturalmente superior y por ello le atribuye a Oriente el atraso, la indiferencia y la pasividad, rasgos que se le han adjudicado también a las mujeres durante siglos. Por lo demás, el concepto de *hegemonía* de Gramsci entendida como

«supremacía cultural», explicaría por qué los nativos aceptan el sistema de valores de los colonizadores, lo interiorizan, lo asumen como propio, igual que les sucede a las mujeres con el sistema patriarcal. Escapar a esta hegemonía utilizando «las herramientas del amo», es decir, su lenguaje, es uno de los planteamientos de los escritores postcoloniales, muy presente como sabemos en la crítica feminista, en la difícil relación que las mujeres sostienen con el lenguaje (Segarra y Carabí, *ibid.*: 77). Por otra parte, el escritor nigeriano Chinua Achebe ha cuestionado el concepto de lo universal: parece que sólo los hombres europeos hablan de temas universales, mientras que los no europeos, y las mujeres, están tan ligados a lo particular que no pueden nunca alcanzar la universalidad (*Ibid.*: 79).

Pues bien, la colaboración entre el feminismo y la crítica postcolonial ha dado interesantes frutos como la revisión de *La tempestad* de Shakespeare ofrecida por Laura E. Donaldson en «The Miranda Complex: Colonialism and the Question of Feminist Reading» (1988). Si la crítica postcolonial había leído las relaciones entre Próspero y Calibán como una metáfora de la colonización, Miranda está, en opinión de Donaldson, tan colonizada como Calibán, pero en su caso por el sistema patriarcal de valores que representa Próspero, su padre. Además la crítica postcolonial contribuyó a que se oyeran pronto voces críticas contra el excesivo peso de las mujeres de raza blanca y clase media-alta en el seno del feminismo, voces críticas que en Estados Unidos procedían fundamentalmente de las comunidades negra e hispana. La intensa crítica que el primer feminismo de raza blanca había llevado a cabo contra la familia no encontró eco en las mujeres de estas comunidades que reivindicaron la institución familiar como un ámbito en el que ellas habían gozado tradicionalmente de cierta supremacía, y aclamaron la figura de la madre, como sucede en la obra de Alice Walker *En busca de los jardines de nuestras madres* (1984). De igual forma, en *Sister Outsider* (1984) de Audre Lorde se critica a las feministas blancas por haber creado una imagen errónea de la mujer negra como víctima, olvidando a la diosa y a la guerrera de los relatos de tradición oral. También Ángela Davis en *Women, Race and Class* (1983) reivindicó el importante papel de las esclavas en la liberación de los negros. Por lo demás, hay una estrecha relación entre la crítica postcolonial y el llamado *Third World Feminism*. Una de sus representantes, Chandra Tapadle Mohanty, se ha quejado de la frecuente y reductora representación de la mujer del Tercer Mundo como un ser pobre, analfabeto, sin control sobre su cuerpo y ligada al trabajo doméstico y a la familia. La marroquí

Fatima Mernissi ha intentado conciliar el Islam con la defensa de las mujeres, conciliación que para algunas feministas europeas es un imposible. Y la filósofa india Gayatri Chakravorty Spivak recomienda a las feministas occidentales interrogarse sobre «quién es la otra mujer» (Segarra y Carabí, *ibid.*: 83).

### **Crítica lesbiana y teoría *queer***

El origen de la llamada crítica lesbiana es paralelo al de la crítica feminista, con quien comparte una importante comunidad de intereses y con quien ha convivido desde el principio aunque no siempre de forma pacífica. Como indica Toril Moi, «es el contenido lo que hace a la crítica lesbiana diferente, no el método» (1988: 95), ya que trata de revisar el canon masculino, de releerlo desde una perspectiva lesbiana, de analizar las imágenes de lesbianas en los textos canónicos. Pero también se trata de revisar el canon alternativo propuesto desde el feminismo cuando excluía a las escritoras lesbianas, doblemente silenciadas por su condición de mujeres y de lesbianas (Zimmerman, 1986 y 1992). Un texto emblemático al respecto es el de Lillian Faderman *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* (1985). Ahora bien, de igual forma que el feminismo cuestionó en los ochenta la idea unificada de mujer, la crítica lesbiana revisó la existencia de una identidad lesbiana única (Segarra y Carabí, 200: 137). Destacan *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (1989) de Diana Fuss, *Epistemology of the Closet* (1990) de Eve Sedgwick y *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) de Judith Butler. En estas obras se deconstruye la oposición heterosexualidad / homosexualidad, se rechaza la noción de sujeto homosexual como algo esencial y eterno, y se analiza como una construcción cultural. Y estas son los principales objetivos del movimiento académico conocido como *teoría queer*. De hecho, a Judith Butler, por ejemplo, le ha interesado mucho la figura del *drag* porque evidencia que la sexualidad no tiene un origen natural, sino social. La artificialidad del *drag* subraya su antiesencialismo (Segarra y Carabí, *ibid.*: 153).

### **Feminismo en España**

Una de las primeras cuestiones de las que la historiografía contemporánea se ha ocupado es el retraso del movimiento feminista

español respecto al norteamericano, al británico o al francés. Adolfo González Posada en su obra *Feminismo* ya constataba a la altura de 1899 la falta en España de un debate serio sobre cuestiones feministas y por supuesto, la ausencia de grupos feministas organizados. Este retraso se ha explicado por la debilidad de la Ilustración española, por la influencia de la Iglesia, por el carácter eminentemente agrícola de la economía en España que tardó mucho tiempo en incorporarse a la Revolución Industrial, etc. (Scalon, 1976: 4-7).

La Revolución de 1868 benefició en cierta forma la causa feminista gracias en primer lugar a la defensa de la educación femenina encabezada por los krausistas y en segundo lugar al Partido Republicano que llegó a crear una asociación de mujeres y organizó clases nocturnas para ellas en *La Fraternidad* de Madrid (Ibid.: 7-8). A lo largo del XIX diversas leyes fueron regulando la educación femenina, como la Ley de Instrucción Pública de 1857, que ordenó la creación de una escuela para niños y otra para niñas en todos los municipios con una población superior a los 500 habitantes y propició la aparición de las Escuelas Normales de Maestras, aunque el programa educativo contemplado no iba más allá de los principios básicos de higiene y las labores domésticas (Ballarín, 2001: 42-57). También aparecieron algunas revistas para mujeres cuyo fin era contribuir a la educación femenina, como *La Mujer*, fundada en 1871 y dirigida por Faustina Sáez de Melgar, y *La Ilustración de la Mujer*, que apareció un año después y al frente de la cual estuvo Sofía Tartilán, publicando una serie de artículos sobre educación que aparecería en 1877 como volumen con el título *Páginas para la educación popular*. Esta obra junto con la célebre *La mujer del porvenir* (1869) de Concepción Arenal, constituyen lo más señalado de la época en lo que a la educación de las mujeres se refiere. El krausista Fernando de Castro, rector de la Universidad Central de Madrid desde 1869, animó la creación del *Ateneo Artístico y Literario de Señoras*, en el que figuraron Concepción Arenal y Faustina Sáez de Melgar, y de la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer*, asociación que promovería a su vez la fundación de la Escuela de Institutrices y de la Escuela de Comercio para Señoras (Scalon, 1976: 33-38). Se celebran además dos Congresos Pedagógicos, uno en 1882 y otro en 1892 (Ballarín 2001: 76-83). Emilia Pardo Bazán, que llegaría a ser la primera profesora universitaria en España, participa en el segundo con una ponencia en la que realiza una inteligente y encendida apología de la

educación igualitaria para las mujeres (1999: 149-177). En este último congreso se reivindica la educación mixta. La coeducación es defendida por la Institución Libre de Enseñanza, que funda en 1918 de acuerdo con este principio el Instituto-Escuela. En 1915 nace además la célebre *Residencia de señoritas*, dirigida por María de Maeztu, para alojar a jóvenes universitarias.

Ya desde los primeros años del siglo XX aparecen las primeras asociaciones de mujeres interesadas por el feminismo, como la *Junta de Damas de la Unión Iberoamericana* de Madrid, presidida por Concepción Jimeno de Flaquer, quien en una conferencia sobre «El problema feminista» pronunciada en el Ateneo en 1903 se declara a sí misma feminista moderada (Ibid.: 200). La *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME) se funda en 1918 con María Espinosa de los Monteros como presidenta y, aunque simpatizaba con la derecha y era de orientación católica, supo mantener su independencia de los intereses de la Iglesia y su programa incluía importantes reivindicaciones como el sufragio femenino, la igualdad salarial, el derecho a la educación, al desempeño de cargos públicos, etc. Y surgen además otras organizaciones de carácter estatal como la *Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas*, la *Cruzada de Mujeres Españolas* y la *Asociación Católica de la Mujer*. Las dos primeras eran de orientación más radical y más próxima a los movimientos sufragistas gracias a Carmen de Burgos, su presidenta, autora de *La mujer moderna y sus derechos* (1927) (Ballarín, 2007). El *Lyceum Club Femenino*, presidido por María de Maeztu, inicia su actividad en 1926 y será frecuentado por las que andando el tiempo se convertirían en «las grandes intelectuales de la vanguardia española»: Victoria Kent, Zenobia Camprubí, Ernestina de Champourcín, María Goyri, María Teresa León, Concha Méndez, Carmen Conde, Elena Fortún, María Lejárraga (Mangini, 2001: 88-92). Precisamente María Lejárraga publica en 1920 el volumen de entrevistas titulado *La mujer moderna* (Rodrigo, 1992). Un año antes había aparecido *La condición social de la mujer en España*, de Margarita Nelken. También surgen en este momento destacadas líderes entre las sindicalistas, como Teresa Claramunt, obrera del ramo textil en Cataluña (Capel, 1999).

En 1924, Primo de Rivera promulgó el Estatuto Municipal que concedía el voto a la mujer soltera mayor de 23 años y a las viudas. Con la proclamación de la República, la Asamblea Constituyente reconoce el

derecho de las mujeres a ser elegidas pero no electoras. En las elecciones de junio obtuvieron escaño como diputadas Clara Campoamor por el Partido Radical, Victoria Kent por el Partido Radical-Socialista, y Margarita Nelken por el Partido Socialista Obrero Español. En septiembre de ese mismo año empieza en la cámara un intenso debate sobre el sufragio femenino. Clara Campoamor defendió brillantemente el derecho de las mujeres al voto, sin restricciones, mientras que Victoria Kent se opuso argumentando que si las mujeres acudían a las urnas, al estar muy influidas por la Iglesia, pondrían en peligro la República. Finalmente se impuso el criterio de Clara Campoamor con 161 votos a favor del sufragio femenino y 121 en contra (Campoamor, 2006 y Fagoaga, 2007). En las elecciones del año 1933 se culpó a las mujeres del triunfo de la derecha, aunque investigaciones posteriores han demostrado que este triunfo fue debido a una conjunción de diversas circunstancias, entre las que sobresale la desorganización de la izquierda y la recomendación de abstención de los anarquistas (Scalon, 1976: 279-280). Por lo demás, la República secularizó la institución del matrimonio con la instauración del matrimonio civil y en 1932 promulgó la ley de divorcio.

La situación de excepcionalidad a que dio origen el estallido de la guerra civil en 1936 hizo que algunas mujeres republicanas fueran a luchar al frente al lado de sus compañeros varones. De hecho, la imagen de la miliciana fue el «símbolo de la movilización del pueblo español contra el fascismo» (Nash, 1999: 93). Y algunas de ellas se convirtieron en célebres heroínas como la joven comunista Lina Odena, que se quitó la vida en el frente cuando estaba a punto de ser capturada por las tropas de Franco, o Rosario Sánchez, conocida como «La Dinamitera» gracias al poema que le dedicó Miguel Hernández (Ibid.). Sin embargo, conforme el conflicto avanza las mujeres son obligadas a volver a la retaguardia. Surgen diversas organizaciones femeninas como la célebre *Agrupación de Mujeres Antifascistas* (AMA), de orientación comunista, y su equivalente catalán la *Unió de Dones de Catalunya* (UDC), así como la anarquista *Mujeres Libres*, entre cuyas fundadoras se encuentra la escritora Lucía Sánchez Saornil. En la zona sublevada, la única asociación existente fue la *Sección Femenina*, dependiente de Falange, bajo la dirección de la delegada nacional Pilar Primo de Rivera, que encarnaría el modelo de mujer impuesto por el régimen franquista al terminar la guerra. El nuevo estado promulgó decretos y leyes que prohibieron la coeducación, derogaron la ley

del divorcio, impusieron penas para el aborto y la contracepción, impidieron a las mujeres el desempeño de ciertos empleos como el de abogado del Estado, fiscal, juez, diplomático, notario o registrador de la propiedad, y las obligaron a realizar el Servicio Social y la asignatura de «Hogar» con el fin de prepararlas adecuadamente para desempeñar los quehaceres domésticos (Scanlon, 1976: 320-326). No obstante, en este período también se dejan oír algunas voces disonantes como la de la aristócrata María de los Reyes Laffite, condesa de Campo Alange, autora de *La guerra de los sexos* (1948), *La mujer como mito y como ser humano* (1961) y *La mujer en España: cien años de su historia 1860-1960* (1964).

1975 es declarado por la ONU Año Internacional de la Mujer. Pocos días después de la muerte de Franco se celebran en Madrid las *Primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer*, en las que también participa la condesa de Campo Alange y tienen un papel destacado la *Plataforma de Mujeres de Madrid* y el *Moviment de Dones* catalán. Al año siguiente se organizaron las *Primeras Jornades Catalanes de la Dona* en Barcelona, a las que seguirían las Jornadas de Euskadi. Una de las cuestiones más debatidas, sobre todo en Madrid y Barcelona, fue la doble militancia, con la cual se pretendía dirimir la relación que las feministas debían mantener con los partidos políticos (Agustín Puerta, 2003: 54-64). Empiezan a surgir a partir de entonces por toda la geografía española grupos de mujeres. En 1976 se crea la *Asociación Democrática de la Mujer* (ADM) integrada por simpatizantes del PTE bajo la presidencia de Sacramento Martí, que contó como órgano de expresión con la revista la *Gaceta Feminista*. Ese mismo año surge el *Frente de Liberación de la Mujer* (FLM), con militantes del PSOE, del PCE, etc. Frente a asociaciones como éstas que apostaban por la doble militancia otras, caso del *Colectivo Feminista de Madrid*, liderado por la abogada Cristina Alberdi, pretendían una defensa de los intereses de las mujeres sin una colaboración tan estrecha con los partidos políticos. Lidia Falcón abre una nueva vía con la constitución del *Partido Feminista de España*, registrado en 1981. La revista *Vindicación feminista* está estrechamente ligada a ella. A finales de los setenta se funda la *Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas del Estado Español* cuya primera reunión tendrá lugar los días 4 y 5 de noviembre de 1977 y que organizará en Granada las *II Jornadas Estatales de la Mujer* (1979) (Ibid.: 68-70 y 298-306). En ellas las feministas

independientes se enfrentan a las que abogan por la doble militancia. Emerge entonces el discurso de la diferencia, que andando el tiempo tendrá en Victoria Sendón de León a una de sus principales representantes, frente al feminismo de la igualdad, que contará en sus filas con Celia Amorós y Amelia Valcárcel (Ibid.: 306). Las Asociaciones de Amas de Casa y los Centros de Planificación Familiar jugarán también un papel destacado. En cuanto a las asociaciones de mujeres universitarias, las primeras surgen en los años cincuenta y sesenta. Se trata de la *Asociación Española de Mujeres Universitarias* (AEMU) y el *Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer* (SESM). Le seguirían otras muchas a partir de 1975 como la *Asociación Universitaria para el Estudio de los Problemas de la Mujer* (AUPEPM), cuyas ramificaciones provinciales estarían en el origen de los actuales seminarios e institutos universitarios de estudios de las mujeres. Pioneros fueron los de la Universidad Autónoma de Madrid y la Autónoma de Barcelona, le siguen el del País Vasco, y en Andalucía, Málaga y Granada. Desde finales de los años setenta se promulgan además leyes favorables a las mujeres. La igualdad legal queda garantizada por la Constitución de 1978, se despenalizan los anticonceptivos, se aprueba en 1981 la ley del divorcio y en 1985 una ley del aborto. En los ochenta se produce la institucionalización del feminismo español gracias a la creación por ley del Instituto de la Mujer (1983) y este proceso culmina con el Ministerio de Igualdad del último gobierno socialista. Los debates internacionales sobre el feminismo radical, el feminismo de la igualdad y el de la diferencia, el ecofeminismo y el ciberfeminismo tendrán también amplio eco en España.

### **Teoría y crítica literaria feminista en España**

De igual forma, a partir de la década de los ochenta la crítica literaria feminista suscitará un gran interés en nuestro país. Se reeditan *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y *Una habitación propia* de Virginia Woolf. Se traducen entre otros *La risa de la medusa* de Hélène Cixous, *Política sexual* de Kate Millet y *La loca del desván* de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. Surgen colecciones editoriales dedicadas en exclusiva al tema como «Feminismos» de Cátedra, «Cultura y Diferencia» de Anthropos, y «Biblioteca de Escritoras» de Castalia. Los textos de Elaine Showalter, Annette Kolodny, Teresa de Lauretis y Judith Butler son reunidos en volúmenes colectivos para su divulgación al gran público (Villaespesa,

1993; Fe, 1999; Carbonell y Torras, 1999). La traducción de la *Teoría literaria feminista* de Toril Moi (1988) proporciona información muy útil y se convierte en un punto de referencia obligado. Y se publican exégesis, artículos y monografías sobre la ginocrítica, la escritura del cuerpo, la androginia, la crítica lesbiana, el feminismo materialista, el postcolonial, etc.

Mar de Fontcuberta con una tesis doctoral sobre *La ginocrítica* leída en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1983 y un artículo sobre el tema publicado en 1987 en el volumen de actas *Literatura y Vida cotidiana* se convierte en pionera del interés que desde entonces suscitará en España el pensamiento literario feminista norteamericano. Fontcuberta le otorga al término *ginocrítica* un amplio campo de investigación: imágenes de mujeres en la literatura masculina, cuestionamiento de la enseñanza tradicional de la literatura, nuevos parámetros para analizar la historia literaria, y estudio de las escritoras. Este último aspecto es el único que Elaine Showalter contemplaba como propio de la ginocrítica. Fontcuberta parafrasea además las tesis de Showalter sobre la existencia de una «subcultura femenina» y recurre a Ellen Moers para justificar la necesidad de estudiar a las escritoras como una corriente aparte de la historia general. Se ocupa también de la llamada escritura del cuerpo, y comenta las reflexiones de la italiana Nadia Fusini sobre cuerpo y lenguaje, y las elucubraciones de las francesas Irigaray y Kristeva sobre la relación de la escritura femenina con la figura de la madre, que le parecen simplemente una utopía de carácter estético. Tampoco Antonia Cabanilles se muestra muy complacida con la escritura del cuerpo porque, en su opinión, «no hace otra cosa que reforzar la relación patriarcal Mujer-Naturaleza y, subrepticamente, reintroducir la oposición binaria Cuerpo-Mente, que intentaba borrar originariamente» (1989: 17). Y Ángeles Maese ve en ella un retroceso, una involución: «potenciar el supuesto “misterioso saber” femenino es potenciar el estado primitivo del alma femenina» (1989: 11). Ignacio Ferreras rompe sin embargo una lanza a favor de la propuesta de Cixous, considerándola una «prometedora» vía (1987: 41). Lo mismo que Carmen Riera, para quien, esta nueva corriente del feminismo francés a pesar de adolecer de cierto «narcisismo» y de cierta conciencia de «ghetto femenino», ha tenido el valor de acentuar «una toma de conciencia de la

diferencia femenina» y de «estimular la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo conectado con el propio cuerpo» (1982: 10).

Después de estos primeros comentarios, y a lo largo de las dos décadas siguientes, la crítica española ha estado muy atenta a las propuestas teóricas de las feministas francesas y sobre todo de las norteamericanas, como evidencian los trabajos de Marta Segarra (2000), Giulia Colaizzi (1994), María Dolores Herrero (1997), Pilar Hidalgo (1997 y 2001), Bárbara Ozieblo (1994), Beatriz Suárez Briones (2003), Socorro Suárez Lafuente (2004), Mercedes Bengoechea y Marisol Morales (2001). Los volúmenes *Feminismo y crítica literaria* (2000), coordinado por Marta Segarra y Àngels Carabí, y *Escribir en femenino. Poéticas y políticas* (2000), al cuidado entre otras de Beatriz Suárez Briones, contienen abundante información sobre el materialismo cultural, el postcolonialismo, la crítica lesbiana y la teoría *queer*. Estas investigadoras pertenecen en su mayor parte al ámbito de la filología inglesa, con la salvedad de algunas teóricas de la literatura como Giulia Colaizzi y Beatriz Suárez Briones, y alguna estudiosa de la literatura francófona como Marta Segarra. Y, aunque se han dedicado a historiar la literatura femenina de Francia, Inglaterra y Estados Unidos, le han prestado a menudo una atención especial a la crítica feminista producida esos países y han publicado al respecto interesantes análisis y comentarios en castellano que han contribuido a la divulgación de dicha crítica en nuestro país. Las conexiones entre el feminismo, el postcolonialismo y el materialismo cultural han sido objeto de análisis por parte de muchas de ellas, que además han utilizado criterios procedentes de la crítica postcolonial en sus estudios sobre escritoras hindúes, africanas, indígenas americanas, etc., o que se han hecho eco de las lecturas feministas y postcolonialistas de la obra de Shakespeare y se han interesado especialmente por el tema de la maternidad.

### **El concepto de *literatura femenina* y las escritoras españolas**

Pero quizás uno de los conceptos más debatidos en nuestro país haya sido el de *literatura femenina*. La reflexión teórica sobre dicho concepto la inaugura en 1982 una novelista, Carmen Riera, con el artículo «Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?» publicado en la revista barcelonesa *Quimera*. Riera se hace eco de la controversia que al respecto se estaba desarrollando por esas fechas en Francia y Norteamérica. De hecho,

menciona el número 180 de la revista parisina *Le Magazine littéraire* que consagraba un amplio espacio a esta cuestión, y por supuesto, se refiere a la polémica «escritura del cuerpo» de Annie Leclerc y Hélène Cixous. Cita también a Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Patricia Spacks. La rememoración de la infancia, la asunción de un lenguaje prestado, el masoquismo, el narcisismo, la pasividad, el predominio de la órbita doméstica y el realismo son algunas de las características de la escritura femenina señaladas por estas autoras, características que Riera recoge y comenta. Pero le presta sobre todo gran atención a un artículo de la escritora argentina Marta Traba, titulado «Hipótesis sobre una escritura diferente», que se acababa de publicar también en la revista *Quimera*, sólo un año antes que el de Riera. Traba utiliza como marco de referencia las funciones del lenguaje de Jakobson y, de acuerdo con ellas, describe la literatura femenina a partir del predominio de la función expresiva (la búsqueda del yo), y de la insistencia en el emisor y en el canal de comunicación, lo que la relaciona con la épica (oralidad, muletillas, empleo de frases hechas). Riera alude además a algunos estudios de corte sociolingüístico como el de Robin Lakoff, *El lenguaje y el lugar de la mujer* (1975), en donde el discurso femenino se define como indirecto, repetitivo y vacilante, dominado por las interrogaciones formales y desprovisto de aseveraciones categóricas, lo que evidencia la marginación sociocultural de que es objeto la mujer. Riera se pregunta entonces si estas características son, en efecto, propias de la escritura femenina y responde que no lo son en las escritoras contemporáneas, mientras que para el caso de las antepasadas habría de realizar una investigación más exhaustiva. Riera se limita, por tanto, a recoger los hitos fundamentales del debate sin tomar posiciones claras respecto a él, con la distancia de quien lo contempla desde fuera o desde lejos. Y ésta va a ser la tónica general en nuestro país, tanto por parte de las escritoras como de las teóricas y críticas. De todas formas, en una versión más amplia de este artículo, publicada en 1989 con el título «Femenino singular: Literatura de mujer», Riera afirma, ahora sin dudas, que las mujeres describen más minuciosamente las sensaciones, sus referencias al ámbito doméstico son más precisas, presentan una mayor riqueza léxica en la adjetivación de colores y una mayor sensibilidad respecto a los espacios interiores. Y confiesa que algunos de estos rasgos están presentes intencionadamente en sus propios

textos narrativos, sobre todo en la novela *Una primavera para Domenico Guarini*.

Sea como fuere, Carmen Riera ofrece una información valiosísima acerca de la escritura femenina tal y como se estaba planteando en Francia a principios de los ochenta, resume y comenta con mucho acierto estudios que hoy son ya clásicos sobre el lenguaje femenino como el de Robin Lakoff, da la réplica al interesante ensayo de Marta Traba, que evidencia el conocimiento del tema por parte de las escritoras hispanoamericanas, y además no duda en reconocer como propios los principales tópicos de la llamada escritura femenina. Riera, que ha vuelto no hace mucho sobre estos artículos suyos, se decanta finalmente por una especie de síntesis, un ideal de escritura femenina que albergue lo que tradicionalmente se ha definido como tal (introspección, infancia, etc.) y la precisión, claridad y racionalidad del lenguaje masculino, es decir, la palabra profética de Casandra y la palabra precisa de Madame Curie (2006: 40).

Otra escritora, Carmen Martín Gaité, aportará al debate un punto de distancia respecto a la crítica feminista desarrollada en las universidades norteamericanas cuyo tono le parece «aburrido y profesoral» (1987: 29). Martín Gaité considera un error que la teoría feminista surja como contestación y contrapunto obligado de la teoría masculina. Y cita las tesis de Harold Bloom sobre la ansiedad de la influencia, a las que el feminismo americano se vio enseguida en la necesidad de contestar con la ya también célebre «ansiedad de la autoría» de Sandra Gilbert y Susan Gubar (Ibid.: 30). Reputa, sin embargo, como «muy interesante» la célebre distinción de Elaine Showalter entre «crítica feminista» y «ginocrítica» (Ibid.: 31), aunque no se identifica con el *double voiced discourse* propio, según Showalter, de las mujeres, siempre debatiéndose entre la herencia cultural masculina y un universo de vivencias específicamente femenino. Martín Gaité considera este *discurso doble* algo perteneciente al pasado, que no le afecta a ella como escritora contemporánea. E incluso apunta la posibilidad de que las estratagemas inventadas por las mujeres «para acceder sinuosamente y sin renegar de su feminidad al terreno de las letras» no sólo no hayan «anulado siempre su capacidad creadora» sino que la hayan «enriquecido» (Ibid.: 30). Martín Gaité pretende más bien enlazar con Virginia Woolf, con «el humor y el temple narrativo» que domina *Una habitación propia* (Ibid.: 29), y con otra escritora, Adrienne Rich, para

quien la crítica feminista ha de ser simplemente un eficaz medio de conocimiento de la vida de las mujeres a lo largo de los siglos. En esta idea coincide no sólo con Adrienne Rich sino también con algunas críticas españolas que se estaban acercando al feminismo literario desde la «sociología de la vida cotidiana», como María Ángeles Durán. Lo cierto es que Martín Gaité considera «indudable» que «un texto femenino puede proporcionar claves acerca de determinados puntos de vista avalados por una peculiar experiencia de la vida» (Ibid.: 31). Y de esa creencia procede el título *Desde la ventana*, de la relevancia que los «espacios interiores» y las experiencias de reclusión han tenido durante siglos para las mujeres (Ibid.: 33). De hecho, en «La chica rara», el último ensayo de *Desde la ventana*, Martín Gaité vuelve a insistir en la «peculiar relación de la mujer con los espacios interiores», que acaban convirtiéndose en una «espoleta de su rebeldía», de su inconformismo. Ésta sería, según Martín Gaité, la característica más acusada de las protagonistas femeninas de toda una serie de novelas escritas por mujeres durante la primera posguerra, desde *Nada* de Carmen Laforet, a *Los Abel* de Ana María Matute, y a *Entre visillos*. Por lo demás, Martín Gaité apunta como «uno de los principales acicates de la escritura femenina» el amor (Ibid.: 58). Y esto lo ejemplifica con el caso de Santa Teresa: «Si los suyos con Jesucristo no hubieran sido unos amores contrariados, no hubiera buscado el modo de contarlos» (Ibid.: 75). En definitiva, *Desde la ventana* parte de una teoría realista de la literatura con el fin de indagar en los textos de mujeres la expresión de una experiencia singular: el encierro, los «espacios interiores», y también el amor. Son las dos únicas características que Martín Gaité aventura como determinantes en la escritura femenina. Y lo hace con un tono nada académico que recuerda el de *Una habitación propia*.

Ángeles Maeso prefiere explicar algunas de esas características considerados tópicos del «estilo femenino» como el autobiografismo, la temática amorosa y la insistencia en la infancia, a partir de circunstancias sociales y culturales: «la mujer ha entrado en la literatura cuando las condiciones culturales que lo permitían han coincidido con movimientos literarios como el romanticismo y, más tarde el surrealismo, propiciaban una exaltación del yo, una introspección en la propia individualidad, así como una potencialización de todos los recursos de una imaginación en libertad» (1989: 13). A Maeso hablar de literatura femenina le parece

imponer de antemano una limitación a las mujeres. En su opinión, «la literatura ignora el sexo» y las conclusiones de la propia Hélène Cixous sobre la obra de Genet así lo evidencian.

Poco tiempo después Sharon Keefe Ugalde entrevistaría a un grupo numeroso de mujeres poetas interrogándolas sobre la posible existencia de una «estética femenina», sobre el presunto «boom» de la poesía escrita por mujeres y sobre la pertenencia a una determinada tradición de poesía femenina. Las entrevistas, junto con una breve selección de poemas, se publicaron en 1991 en la antología *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*. En lo que a la literatura femenina se refiere, las respuestas son muy variadas. Hay quienes sostienen que la literatura está por encima de cualquier distinción de sexo, como María Victoria Atencia, Carmen Borja y Rosa Romojaro. Y hay quienes, para precisar esta idea, prefieren acudir a la figura del andrógino, como Blanca Andreu, Amparo Amorós y Andrea Luca. Algunas achacan las diferencias entre la literatura masculina y la femenina a la diferente experiencia y a las diferentes circunstancias históricas que han vivido las mujeres. Así lo hacen María del Valle Rubio Monge, Ana Rossetti y Concha García. En cambio, Pureza Canelo y Amalia Iglesias atribuyen esas diferencias a la biología. Y otras, como Luisa Castro, las rechazan porque creen que la marginación de la mujer ha llegado a su fin. Hay quienes piensan que la escritura femenina es algo muy difícil de definir dado que la tradición es fundamentalmente masculina (Juana Castro), o quienes creen que podría dilucidarse la cuestión con ordenadores (Clara Janés), o quienes se explayan hablando de los prejuicios machistas de muchos críticos contra las mujeres (Amparo Amorós, Fanny Rubio y María del Carmen Pallarés).

Otra de las preguntas a las que debían responder las poetas de *Conversaciones y poemas* era si se sentían parte de una tradición de poesía femenina. La mayoría responde que no, pero todas mencionan a escritoras que, de una u otra forma, las han influenciado. Las más citadas son Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Rosalía de Castro y Alejandra Pizarnik, y entre las escritoras angloamericanas, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Virginia Woolf. Virginia Woolf es también la más citada en otro volumen de entrevistas a escritoras publicado apenas dos años antes que el de Keefe Ugalde. Me refiero a *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, de Geraldine C. Nichols (1989).

Montserrat Roig, por ejemplo, confiesa: «leer *Una habitación propia* de Virginia Woolf fue toda una revelación para mí» (1989: 148). Ana María Matute nombra además a Emily Brontë y Katherine Mansfield (Ibid.: 30). Y entre las españolas, declara su admiración por Emilia Pardo Bazán, en concreto por *Insolación*. Mercé Rodoreda es también muy elogiada. La mencionan Ana María Moix, Montserrat Roig y Carme Riera.

Tanto en el caso de Keefe Ugalde como en el de Nichols, las escritoras son interrogadas sobre el llamado «boom» de la escritura (poesía o novela) femenina. Esther Tusquets y Montserrat Roig admiten que la literatura de mujeres se ha puesto de moda y que esto las ha beneficiado en lo que a las ventas se refiere, pero se quejan de que les perjudica mucho a la hora de ser consideradas escritoras serias, merecedoras de figurar en las historias de la literatura. Nichols las llama «escritoras-coartada» (Ibid.: 197), y Juana Castro utiliza en la antología de Keefe Ugalde una expresión muy gráfica para describir la nueva situación: «razones de estado». Según Castro, «a la sociedad democrática le interesa elevar a unas pocas mujeres, como pretexto para seguir marginando a la mayoría. Está claro que en este *boom* hay más ruido que nueces» (1991: 62). Castro plantea además una especie de divorcio entre el feminismo militante y las escritoras españolas, divorcio que Montserrat Roig ilustra al explicar la génesis de su novela *La hora violeta*:

«No quise hacer un panfleto feminista, pero sí quise hacer una novela que explicara la crisis de la mujer que quiere ser fuerte y no lo es, que quiere vivir como un ser independiente cuando su subconsciente todavía está dominado. (...) Lidia (se refiere a Lidia Falcón) ha dicho que mis novelas son antifeministas porque yo no hablo de las mujeres apaleadas por sus maridos, pero no me he planteado esto; no he querido hacer personajes positivos de las mujeres, ni personajes negativos de los hombres. Sólo he querido explicar esto, lo que nos pasa: esta contradicción entre la mujer que es tu madre o tu abuela, y lo que tú quieres ser y no eres todavía; esta especie de frontera entre el ideal y la realidad» (1989: 157-158).

Esta fractura entre el feminismo militante y las escritoras españolas se aprecia también, en mi opinión, en el ensayo de Soledad Puértolas *La vida oculta* (1993), un ensayo plagado de referencias tanto a escritoras como a célebres personajes femeninos, y en el que, sin embargo, la crítica literaria feminista brilla por su ausencia. Además, el concepto de escritura

femenina sale bastante malparado. Lo que Puértolas considera realmente discriminatorio para una mujer escritora es que se espere siempre de ella un «peculiar punto de vista femenino» (1993: 61). Y se interroga: «¿No resulta raro que pensemos que no puede ser tan amplio y diverso como el punto de vista masculino?» (Ibid.). Según Puértolas, los principales responsables de esta situación son los críticos, en su mayoría hombres, porque están empeñados en «anteponer con tanta obstinación la cualidad de mujer a la de escritora cuando tienen en las manos un libro escrito por una mujer, como si creyeran que esa específica capacidad humana, la de pensar, expresarse y crear un mundo con este instrumento que a todos nos pertenece, el lenguaje, fuera una actividad inherente al género masculino (...). Y desde ese punto de partida, juzgan, e incluso, cuando magnánimamente dan el visto bueno, no pueden desprenderse de un cierto tono de asombro» (Ibid.: 61). Con una cita de *El retrato del artista adolescente* de James Joyce -«Me estás hablando de nacionalidad, de lengua, de religión. Éstas son las realidades de las que yo he de procurar escaparme»- le reprocha a estos críticos el haber olvidado que «uno de los desafíos del escritor es, precisamente, trascender sus condicionamientos» (Ibid.: 62), y que con sus constantes alusiones a la condición femenina de una escritora lo que hacen es convertirla en un ser profundamente limitado. Puértolas elude el debate teórico sobre el concepto de literatura femenina desarrollado en el seno del feminismo, debate que quizás la habría reconciliado con dicho concepto o la habría impulsado al menos a matizar su beligerancia. Esta elusión, este silencio, es quizás una muestra del abismo que en un momento dado se abrió entre el movimiento feminista y las escritoras españolas. Puértolas opta por cargar las tintas contra la crítica masculina, y aunque no le falta razón en ello, se echa de menos la mención explícita de toda una tradición previa de estudios literarios sobre las mujeres. De esa tradición, Puértolas sólo recoge la noción de «androginia» de Virginia Woolf. En su opinión, la mujer que escribe participa de ella, «piensa y siente como un hombre, de la misma manera que el hombre que novela piensa y siente como una mujer» (Ibid.: 157).

A Virginia Woolf y a su «habitación propia» acude también Rosa Regás cuando reclama para las mujeres «un espacio libre en la mente donde construir el mundo de ficción» (2004a: 142). Y, como Puértolas, rechaza el concepto de «literatura femenina» por considerarlo una creación «machista», que sólo conviene a los «opresores» (2004b: 2). Giulia

Colaizzi hará, sin embargo, una interesante crítica, inspirada en presupuestos marxistas, de la «habitación propia» de Woolf, ya que ésta supone la reivindicación de un «derecho de propiedad característico de la sociedad burguesa» y no implica «un proyecto general y radical de subversión del orden establecido» (Ibid.: 111). Esta crítica de signo negativo tiene un carácter insólito en nuestra tradición teórica porque las escritoras españolas echan mano con muchísima frecuencia a la habitación propia y a la androginia de Virginia Woolf para encarar la siempre problemática interrogación sobre la existencia de una literatura femenina. Los casos de Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Rosa Regás quizás sean de los más significativos, pero no los únicos. E incluso es un recurso muy empleado por los críticos varones que se aproximan al tema (Blesa, 1997: 35).

El hecho de que a las escritoras se les esté recordando siempre su condición de mujeres concita las protestas de otra novelista, Laura Freixas, aunque su posición es bastante distinta a la de Puértolas en lo que al feminismo literario se refiere. En *Literatura y mujeres* (2000), Freixas ofrece un amplio y bien documentado panorama sobre la crítica literaria feminista, con especial atención a las norteamericanas Kate Millet, Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert y Susan Gubar, y a las francesas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Freixas pretende examinar «la historia de la literatura escrita por mujeres y los puntos de vista teóricos que se han expresado sobre ella» (Ibid.: 191). Por eso, se detiene en el análisis de aquellos factores que han obstaculizado la consagración de las mujeres a la literatura, desde la falta de estudios hasta la situación de encierro que secularmente han padecido, pasando por la hostilidad contra la figura de la escritora evidente en vocablos tan despectivos como «bachillera», «marisabidilla» y «poetisa», y en la negativa contumaz de ciertos célebres autores, Juan Valera entre ellos, a que mujeres de mérito como Emilia Pardo Bazán formaran parte de la Real Academia. La tradicional dedicación de las mujeres a determinados géneros literarios como la novela, la poesía y la autobiografía, porque pueden ser cultivados fácilmente en el ámbito privado, y su particular relación con el lenguaje (vacilación, matización, etc.), son otros de los aspectos tratados en *Literatura y Mujeres*. Pero Freixas analiza además «la situación de las escritoras y sus obras en la sociedad española actual» (Ibid.: 191),

demostrando con cifras la «desproporción» entre la «visibilidad mediática de las mujeres» (el tan cacareado «boom» de la literatura femenina) y su «presencia real» (Ibid.: 35), mucho menor en realidad tanto en las listas de ventas como en los premios literarios, etc.

En *La loca de la casa* (2003), Rosa Montero expresa muy gráficamente el cansancio de las escritoras ante la constante alusión a su condición de mujeres. Tantas veces le han preguntado a lo largo de treinta años de profesión sobre si existe una «literatura femenina» que, cuando alguien se lo vuelve a preguntar, confiesa: «veo rojo y me entran unas atrabiliarias ganas de rugir y bufar» (2003: 169). Y la respuesta que da al respecto es bien clara: «(...) no, no existe una literatura de mujeres. (...) Una novela es todo lo que el escritor es: sus sueños, sus lecturas, su edad, su lengua, su apariencia física, sus enfermedades, sus padres, su clase social, su trabajo... y también su género sexual, sin duda alguna. Pero eso, el sexo, no es más que un ingrediente entre muchos otros» (Ibid.: 170-171). Ahora bien, como ya hiciera Soledad Puértolas, Montero se queja de que lo masculino sea la norma, el canon, lo universal, y lo femenino se quede simplemente en lo particular, sin capacidad de representación de la totalidad de la especie humana. Y también arremete contra los críticos, a quienes acusa de paternalismo, de «confundir la vida de la escritora con su obra» y de etiquetar siempre las novelas femeninas como «literatura contemplativa y sin acción (aunque sea el *thriller* más trepidante)» (Ibid.: 173). Para Montero está claro que «la cultura oficial sigue siendo machista», aunque afortunadamente «se va feminizando» gracias al número cada vez mayor de «eruditas, críticas y profesoras universitarias» (Ibid.: 173-174). Sin embargo, Montero observa en estas nuevas profesionales un empeño en «hacer reseñas, antologías y estudios literarios desafortadamente feministas, es decir, ideologizados hasta el dogmatismo y, desde mi punto de vista, casi tan sexistas y contraproducentes como el prejuicio machista» (Ibid.: 174). Y en ese sentido se parecen un poco a los críticos varones: «Aunque parten de la orilla contraria, también ellas piensan que lo que escribe una mujer trata tan sólo de mujeres» (Ibid.). Montero se distancia así del feminismo militante, igual que hicieran Montserrat Roig y Soledad Puértolas, viniendo a subrayar a la altura de 2003 una ruptura que se remonta, como hemos visto, a la década de los ochenta. Pero una vez hechas todas estas precisiones, y después de reconocer que «durante muchos años, al no tener modelos literarios, culturales y artísticos

femeninos, la mujer creadora tendió a mimetizar la mirada masculina» (Ibid.: 175), Montero se lanza con una pasión y una radicalidad que encandilan a reivindicar la maternidad y la menstruación como experiencias exclusivamente femeninas, experiencias que las escritoras, ahora que se han incorporado masivamente a la literatura, deben plasmar en sus obras para convertirlas en patrimonio de toda la humanidad (Ibid.: 175-178). No obstante, esas mismas metáforas singularmente femeninas de las que habla Rosa Montero concitan las iras de otras escritoras, como Care Santos, tildándolas de «mal entendida feminidad» porque equiparan de forma maniquea a la mujer con la Naturaleza (Henseler, 2003: 148).

Almudena Grandes, que también va a manifestar sus reticencias respecto al concepto de «literatura femenina», coincide con Rosa Montero en la consideración del canon literario como algo eminentemente masculino, en la definición de la literatura como un conglomerado de ingredientes entre los cuales el género es sólo uno más y en arremeter contra la crítica feminista (Ibid.: 66). Paloma Díaz Mas no duda tampoco en afirmar que buena parte de los prejuicios contra las mujeres escritoras «son alimentados por una cierta corriente de crítica literaria feminista –muy en boga en Estados Unidos, y que desde allí se ha ido extendiendo a ámbitos académicos europeos– que parece exigir a todas las mujeres escritoras que hagan de su escritura un acto de militancia. Flaco favor nos hacen y muy mal rollo nos crean» (2006: 23).

Evidentemente, el feminismo del que hablan Almudena Grandes, Paloma Díaz Mas y Care Santos, y en el que probablemente pensaba Montserrat Roig cuando se refiere a los reproches de Lidia Falcón, es el «feminismo humanista y liberal», que parte del realismo lukàcsiano y entiende la literatura como reflejo de una experiencia representativa. Pero hay otros feminismos menos dogmáticos, que no renuncian al aprovechamiento del caudal filosófico procedente del psicoanálisis, de la semiótica, de la deconstrucción, etc., feminismos más autocríticos, capaces de desvelar los entresijos de su propia historia. La quiebra entre las escritoras españolas y el feminismo militante, en este caso académico, reaparece otra vez, y es quizás una de las notas más destacadas de la reflexión teórica sobre el concepto de literatura femenina en nuestro país.

Almudena Grandes ya había expresado su rechazo hacia el término

«literatura femenina» en el prólogo a un libro de relatos protagonizados sin embargo en su totalidad por personajes femeninos y titulado significativamente *Modelos de mujer* (1996). Pues bien, en el volumen compilado por Christine Henseler con el título *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario* Marta Sanz describe con acierto lo que podría parecer un contrasentido o una especie de «esquizofrenia», muy frecuente en las escritoras contemporáneas, que se niegan a ser clasificadas bajo el marbete de «literatura femenina» y, sin embargo, hacen guiños más que evidentes a su condición de mujeres optando a menudo por personajes femeninos o accediendo a tomar parte en antologías de mujeres, etc. (2003: 168). Paula Izquierdo y Begoña Huertas también se distancian de dicho marbete que relacionan con el concepto de «discriminación positiva», aunque Izquierdo no duda en aludir a los tópicos misóginos de la crítica masculina y a circunstancias altamente discriminatorias para las escritoras como su escasa presencia en la Real Academia. Las dificultades que por su condición femenina tienen para triunfar en el mercado literario y para formar parte del canon las plantean abiertamente Elena Santiago, Clara Obligado, Paloma Díaz Más y Lucía Etxebarría. La única que dice estar desarrollando su carrera en igualdad de condiciones con los hombres es Almudena Grandes. Clara Obligado y Paula Izquierdo hablan además de un fenómeno propio de los últimos años, el escritor/a como figura mediática: una estrategia de mercado con el fin de aumentar las ventas, que afecta de modo particular a las mujeres.

Precisamente una de las escritoras a las que se les suele adjudicar el sambenito de «figura mediática», Lucía Etxebarría, va a ser la que defienda a capa y espada, y casi en solitario, el concepto de literatura femenina, e incluso la necesidad de una crítica literaria feminista. En *La letra futura* (2000) y bajo el título «Con nuestra propia voz: a favor de la literatura de mujeres», Etxebarría afirma que la experiencia de hombres y mujeres es diferente y, por tanto, también es diferente lo que escriben unos y otras. Ofrece incluso un repertorio de «rasgos específicos» de la «escritura femenina»: intimismo, autobiografía, indagación en los sentimientos, cotidianeidad, insistencia en la imagen de la habitación cerrada y del agua, y sobre todo un nuevo catálogo de temas (las relaciones entre madre-hija, entre hermanas, entre amigas íntimas) y una manera peculiar de hablar del sexo. Además, puesto que la literatura femenina existe sin lugar a dudas, ha de estudiarse, según Etxebarría, como tal, es decir, de manera independiente (Ibid.: 359). Con este simple argumento le otorga carta de identidad a la crítica feminista. Pero las reivindicaciones de Etxebarría van incluso más allá. Hasta el término *poetisa*, que tan mala prensa ha tenido en

nuestra tradición literaria, le parece más adecuado que el masculino *poeta* (Ibid.).

Marina Mayoral también es de las pocas que opina favorablemente sobre el concepto de literatura femenina, aunque ella prefiere utilizarlo siempre desde una perspectiva comparativa, sólo para señalar semejanzas y diferencias respecto a la literatura escrita por varones. Mayoral desdeña la segregación de las escritoras por la simple segregación, es decir, no le parece oportuno el procedimiento usual de la crítica feminista de estudiar siempre a las mujeres como un capítulo aparte (2004: 3). Pero Mayoral es, además de escritora de ficción, historiadora de la literatura, y sus intereses como tal la han llevado no sólo a publicar trabajos dedicados en exclusiva a las escritoras, como el que coordinó en 1990 sobre las románticas españolas, sino a reflexionar con muy buen tino sobre los tópicos seculares de carácter misógino que han dificultado, cuando no abortado, la dedicación de las mujeres a la literatura y que Mayoral ha visto renacer en ciertas imágenes femeninas del cine americano actual: prejuicios sobre la inferioridad intelectual de las mujeres, sobre su condición de «ángel del hogar» y sobre todo los estereotipos de la intelectual «marimacho» y de la mujer fálica (Mayoral, 2003 y 2004). Josefina Aldecoa acepta, como Mayoral, el marbete literatura femenina, aunque le otorga escasa relevancia y coloca siempre por delante, como criterio de valor, la calidad de la obra literaria (2004: 194).

En definitiva, sin apenas excepciones, por más que éstas sean también muy significativas, en las escritoras españolas contemporáneas se observa un rechazo generalizado hacia el concepto de literatura femenina, porque implica su reclusión en una especie de *ghetto* y porque algunas lo consideran una creación de la crítica masculina con el único fin de discriminar a las mujeres e infravalorar sus obras (Puértolas, Regás). Otras, en cambio, le echan también la culpa al feminismo, que al apostar por la segregación de las escritoras, las ha condenado igualmente al *ghetto* (Rosa Montero, Almudena Grandes, Paloma Díaz Más, Care Santos). La relación con la militancia feminista de los ochenta es bastante conflictiva, tal como evidencian las declaraciones de Montserrat Roig acerca de Lidia Falcón, y seguirá siéndolo en los años siguientes, ahora con una variante de ese feminismo militante, el académico, el que practica la crítica feminista, sobre todo el norteamericano. Las reticencias de Martín Gaité hacia *La loca*

*en el desván* de Sandra Gilbert y Susan Gubar, la ausencia llamativa, muy llamativa, de la teoría feminista en el ensayo de Puértolas, así como las diatribas de Montero, Grandes, Santos y Díaz Más lo ponen de manifiesto claramente. Ahora bien, todas estas reticencias y negaciones no les impiden a las escritoras tomar parte en antologías exclusivamente integradas por mujeres y en volúmenes dedicados a dilucidar el controvertido marbete de literatura femenina, ni las disuaden de proclamar la importancia de sus personajes femeninos, o de reivindicar la necesidad de hablar en primera persona y de hacerlo claramente con voz de mujer. Es lo que aquí se ha llamado «esquizofrenia de la autora contemporánea». Además, todas se quejan de que los críticos son en su mayoría hombres y de que esto les perjudica para vender y triunfar en el mercado literario (Laura Freixas, Elena Santiago, Clara Obligado, Paloma Díaz Mas), o para conseguir el prestigio, la excelencia, y empezar a formar parte del canon literario nacional (Freixas, Amparo Amorós, Fanny Rubio, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Lucía Etxeberría). Ninguna es muy explícita en lo que a los «rasgos específicos» de la «literatura femenina» se refiere. Sólo los primeros textos publicados en los ochenta, los de Riera y Martín Gaité, aventuran algunos, aunque con muchas dudas y vacilaciones, con escasa concreción. Los que señalan son, sin embargo, los mismos que las teóricas, las estudiosas de la literatura, están intentando analizar y describir en estos años. Lucía Etxeberría, ya a la altura del 2000, bebe directamente de las conclusiones de estas teóricas, como se apreciará en seguida. En fin, a ellas, a esas otras escritoras y a su investigación sobre el concepto de «novela femenina» les voy a dedicar ahora un poco de atención.

### **Hacia una definición de la *novela femenina***

Como habrá podido observarse hasta aquí, el debate teórico sobre la escritura femenina surge estrechamente ligado a la novela. Son novelistas las primeras en expresar sus puntos de vista sobre el tema. Y además va a ser la novela, en especial, la contemporánea, la que concite un mayor interés por parte de la crítica a la hora de intentar definir la literatura femenina.

En *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. *Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988), Biruté Ciplijauskaité se propone determinar los rasgos más sobresalientes de la narrativa escrita

por mujeres entre 1970 y 1985. Con el fin de «establecer una tipología e investigar los procedimientos narrativos» más frecuentes, analiza más de seiscientas novelas del ámbito europeo (1988: 10). La investigación es muy exhaustiva y está muy bien documentada. Ahora veremos cuáles son sus conclusiones. Pero, ya en la «Nota preliminar» confiesa que en lo que respecta al concepto de escritura femenina no ha adelantado mucho, que «el problema sigue sin resolver» (Ibid.: 9). Por eso, Ciplijauskaitė se muestra muy comedida en sus juicios, desecha las afirmaciones categóricas y opta por hablar de «inclinación notable a», de «tendencia a», etc. Esto no le impide, sin embargo, señalar una serie de peculiaridades en la novela femenina, que son, en su opinión, fruto de un intenso deseo de «subversión» en todos los niveles, desde el temático al estilístico (Ibid.: 205). El primero de estos nuevos procedimientos, y quizás el más llamativo porque en cierta medida determina los demás, es la «narración en primera persona», «el cambio del modo objetivo al subjetivo» (Ibid.), en cuya utilización «la mujer se distinguiría del hombre» porque su voz «no intenta aparecer como la voz de la autoridad, sino la de un ente en formación» (Ibid.: 206). A esta circunstancia se une el hecho de que con frecuencia en las novelas femeninas la protagonista además de mujer es escritora: «al autoanálisis se une el problema de la expresión», «la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad» (Ibid.: 13). Y esto tiene importantes consecuencias: «se ataca la estructura tradicional» de la novela, «se mezclan los géneros» e incluso los idiomas, se produce un acercamiento a la lírica porque frente al *contar* se privilegia el *sentir*, la figura masculina pierde relevancia e incluso «se pone en tela de juicio la concepción misma de protagonista», «se renuncia a la trama lineal», abundan los retrocesos al pasado, se privilegia la memoria, las experiencias de la infancia, hay una clara «preferencia por los interiores», «lo inconcluso se revela como deseable, la improvisación como una cualidad buscada», lo mismo que la ambigüedad y la ironía, domina la «perspectiva múltiple», no hay nunca un solo punto de vista, la sexualidad, los sueños, lo reprimido, el monólogo interior evidencian el impacto del psicoanálisis, se reivindica la maternidad etc. (Ibid.: 204-225). Además, la narración en primera persona se traslada gracias a las escritoras a un ámbito, la novela histórica, que tradicionalmente había preferido otras formas de expresión. Y el «proceso de concienciación» que caracteriza a la narrativa femenina contemporánea introduce novedades llamativas en otro género clásico, la novela de

aprendizaje o *bildungsroman*, puesto que no presenta en sucesión los hechos de una vida sino que valora el pasado desde el presente.

En «La novela y la poética femenina» (1994), Carmen Bobes también cataloga entre las características del «estilo femenino» la tendencia a lo autobiográfico. Las mujeres escriben, dice, «para reflexionar sobre su propia condición» y para ofrecer una visión inédita del mundo y de sí mismas, que evidencia su desacuerdo «con las figuras de mujer que ofrece la novela masculina» (Ibid.: 39). Esto suele propiciar el discurso en primera persona, el monólogo interior, las memorias y el *flash back*. Ahora bien, apoyándose en citas de Virginia Woolf y de Julia Kristeva, Bobes tiene buen cuidado de puntualizar que la autobiografía no es la «única forma de expresión» de las mujeres desde hace ya mucho tiempo, y que el discurso en primera persona, más que con la condición femenina de la autora, puede estar relacionado «con la materia novelada, con modas, o con una determinada visión del mundo en un momento dado de la historia» (Ibid.: 41). Aún así no duda en ofrecer una relación de rasgos específicos de la narrativa femenina, relación que tiene mucho que ver con la de Ciplijauskaité: la sustitución del realismo social por el psicológico, la libertad sintáctica, una expresión «menos convencional y menos cuidada», el monólogo interior, el relato en primera persona de corte autobiográfico, el punto de vista subjetivo y una acusada tendencia a que el «mundo ficcional» se inspire y se limite al «mundo empírico» de la autora (Ibid.: 38-39). Además, el seguimiento de la acción se sustituye a menudo, según Bobes, por la simple presentación de las emociones, en torno a las cuales se vertebra la unidad de la novela (Ibid.: 45). Y, por ello, la presencia de acontecimientos históricos adquiere en la novela femenina un *status* particular: son solamente «recursos generadores de realismo, sin que lleguen a constituirse en materia narrativa» (Ibid.: 46). Es el mismo planteamiento de Biruté Ciplijauskaité. En «Novela histórica femenina» (1996), Bobes propone para este tipo de narrativa el término *novela de intrahistoria*, como ya hiciera Ciplijauskaité, reservando el de *novela histórica propiamente dicha* para casos como el de *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *Sasia la viuda* (1988) de Julia Ibarra (1996: 45). Bobes utiliza también la expresión «proceso de concienciación femenina» y parafrasea las diferencias apuntadas por Ciplijauskaité respecto a la novela de aprendizaje o *bildungsroman*. Y con el fin de evitar definiciones taxativas, se inclina por hablar de «índices de frecuencia», de preferencias

que sí marcan diferencias evidentes entre los relatos de hombres y los de mujeres, pero nada más (Ibid.: 54).

Apenas un año después de la aparición de la monografía de Ciplijauskaitė, Carmen Martínez Romero publica en *Discurso* el artículo «La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina (Notas inspiradas por las novelas que me hubiera gustado escribir)» (1989). Su objetivo es definir las particularidades del estilo femenino apoyándose en la pragmática literaria y en la narratología. La situación de las mujeres en el discurso ha cambiado considerablemente, asegura Martínez Romero, puesto que de «su histórico papel de receptor» ha pasado a ser «sujeto destinador» (Ibid.: 52-53). Pero, dado lo inédito de la nueva situación, ese sujeto se busca y se construye a sí mismo en el propio discurso (Ibid.: 54). Por eso, en la narrativa femenina se observa, según Martínez Romero, una marcada tendencia hacia lo autobiográfico, y en consecuencia, a la primera persona, a la «estructuración autodiegética», de acuerdo con la terminología narratológica (Ibid.: 53). Para referirse a esta tendencia, Martínez Romero acuña la expresión «novelística femenina de la subjetividad», a la que pertenecerían «la mayor parte de los relatos de Carmen Riera o de las novelas más logradas de Martín Gaité o Mercé Rodoreda» (Ibid.), que son las escritoras en las que parece haberse basado para establecer su particular catálogo de atributos distintivos de la escritura femenina. En este catálogo figura no sólo un nuevo modelo de emisora enfrascada en la búsqueda del yo, sino también un nuevo tipo de receptor, o de narratario, o de lector implícito, que de una u otra forma haya «vivido las experiencias que se cuentan» (Ibid.: 57), y al que la narradora no deja de hacer guiños en forma de digresiones, de amplios preámbulos a la historia, y sobre todo de un estilo sencillo, plagado de lirismo, que subraya la sinceridad de sus sentimientos (Ibid.: 54-55). Esos guiños no tienen otro fin que el de ganarse la atención, el de convertir en cómplice a un receptor que, por historia, por tradición, no está en absoluto acostumbrado a un emisor femenino de tales características (Ibid.: 53). Obsérvese la coincidencia con Ciplijauskaitė en lo que a la autobiografía se refiere, aunque con la diferencia del uso por parte de Martínez Romero de un amplio repertorio de términos procedentes de la pragmática y la narratología. Y la coincidencia también existe en las conclusiones sobre la «escritura femenina». Al igual que Ciplijauskaitė, Martínez Romero, no

parece convencida de que los rasgos que ella misma ha ido enumerando sean lo suficientemente relevantes y distintivos como para definirla y aceptar su existencia.

### **El discurso autobiográfico**

Pero lo cierto es que, aún con muchas reticencias, dudas, salvedades y matizaciones, tanto Ciplijauskaité como Bobes y Martínez Romero se atreven a enumerar ciertas señas de identidad de la escritura femenina, entre las que la autobiografía ocupa un lugar de honor. Y ello a pesar de que las escritoras se quejan insistentemente de la identificación de sus obras con sus biografías, y no dudan en distanciarse de las definiciones esencialistas que las encasillan en determinados modos narrativos. Ya lo hemos visto a propósito de Rosa Montero y de Soledad Puértolas. Hay incluso quien reniega de aquellas antepasadas que han abusado del biografismo. Nuria Amat, por ejemplo, les reprocha a George Sand y a Louise Colet la «histriónica» costumbre de reproducir sus *affaires* amorosos en sus libros. Para Amat, «esta obviedad biográfica de aire sentimental» es «el mayor defecto que ha sufrido una parte de la literatura escrita por mujeres» y ha dado como resultado «textos cursis y carentes de todo interés literario» (1994: 59).

Sin embargo, María Milagros Rivera Garretas reivindica desde el feminismo de la diferencia la autobiografía como un género «históricamente» femenino. Rivera no duda en afirmar que las mujeres, cuando escriben, «especialmente cuando escriben narrativa», tienden a «contar su vida», «a hablar de sí», y que además son «grandes lectoras de autobiografía» (1999-2000: 85). Esta predilección por el género autobiográfico la justifica Rivera con el argumento de lo emocional, de lo sentimental: «Al escribir autobiografía, al leer obras autobiográficas, se vibra. Se vibra como vibran un instrumento musical y quien lo toca o escucha» (Ibid.: 86). Y es la identificación, la afinidad con la experiencia ajena, la *empatía*, lo que provoca, en su opinión, esa vibración, esa emoción tan intensa. Para corroborar esta idea, Rivera acude a la autoridad de una mujer, la filósofa alemana Edith Stein, autora justamente de una tesis doctoral sobre el fenómeno de la empatía. Y cita el caso de Virginia Woolf, quien no tuvo reparos en confesar que el tema fundamental de su escritura era siempre ella misma (Ibid. 85). Pero como contar la propia vida

tiene para «el conocimiento ordinario, racionalista», masculino, «algo de vergonzante» (Ibid.: 86), la autobiografía ha estado tradicionalmente mal vista, los críticos la han censurado y, en consecuencia, algunas escritoras, por temor a recibir un juicio negativo, se han desmarcado de ella, aunque luego la han continuado practicando. Rivera no parece tener dudas al respecto: «las autoras, aunque les moleste que les digan que se limitan a contar su vida, siguen escribiendo autobiografía» (Ibid.). Y lo hacen porque esto les proporciona un «lugar más allá del conocimiento corriente y de su crítica», un lugar regido por la empatía y el sentimiento, un espacio en el que «significar la diferencia sexual», es decir, «hacer orden simbólico» y construir «autoridad»: cuando «una autora dice su trascendencia», el lector «la reconoce reconociéndose» (Ibid.: 87). Es lo que la propia Rivera Garretas ha hecho. Al singularizarlas, al otorgarles carta de identidad, ha convertido en positivas dos realidades tradicionalmente asociadas con lo femenino, el sentimiento y la autobiografía, que el racionalismo masculino había desdeñado. Y además ha sabido conferirles autoridad sin echar mano de ningún pensador canónico, de ningún «padre», con la única mención de Edith Stein y Virginia Woolf. Ha producido, por tanto, no sólo autoridad sino también genealogía, genealogía materna, de mujeres. Y le ha bastado para ello con evidenciar que la razón es sólo un lado posible de la balanza, que hay otras formas de conocimiento. La de Rivera Garretas es sin duda una propuesta muy atractiva, sobre la que planea, no obstante, la objeción del esencialismo, una objeción que ha sido, como hemos visto a propósito de la escritura del cuerpo, el principal caballo de batalla del llamado feminismo de la diferencia.

Ahora bien, independientemente de su relación con la narrativa, la autobiografía femenina ha concitado una gran atención crítica desde la década de los noventa en adelante y el género se ha convertido en un importante espacio de reivindicación feminista. La misma Rivera Garretas ha publicado desde esa fecha un buen número de trabajos sobre la que se considera la primera autobiografía en lengua castellana, la de la escritora Leonor Fernández de Córdoba (Navas Ocaña, 2009: 229-230). La edición que de la *Autobiografía* de Gertrudis Gómez de Avellaneda realizara Nora Catelli en 1991 inicia un camino continuado por Anna Caballé (1998), Lydia Masanet (1998), Mercedes Arriaga (2001), Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Herмосilla (2004).

## La reflexión sobre la *escritura femenina* en Hispanoamérica

Pero veamos cómo se enfrentan las escritoras hispanoamericanas al concepto de literatura femenina. Téngase en cuenta que el artículo de la argentina Marta Traba «Hipótesis sobre una escritura diferente», publicado en la revista barcelonesa *Quimera* en 1981, inaugura en cierta forma el debate y da pie a la réplica de Carmen Riera, que apareció también en *Quimera* un año después con el título «Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?».

Pues bien, la colombiana Helena Araújo daba a la luz en 1981 otro ensayo sobre el tema en la revista neoyorquina *Escandalar*. Araújo relaciona la escritura femenina con el discurso mítico, «más accesible al común de la gente y también a la mujer» (1981: 34), y con la alegoría y la metáfora, que por ser «expresión de la subjetividad» y de lo inconsciente encajan mejor en el universo femenino (Ibid.: 35). Simone de Beauvoir, Luce Irigaray pero sobre todo Virginia Woolf y su teoría de la androginia presiden las reflexiones de Araújo.

Un año antes, la editorial venezolana Monte Ávila había editado *Detrás de la reja. Antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX* (1980), al cuidado de Celia Correas de Zapata y Lygia Johnson. En la «Introducción», Lygia Johnson utiliza la noción de «subcultura» de Elaine Showalter para referirse a la literatura femenina y señala como rasgos recurrentes en las escritoras antologadas los siguientes: «las mujeres generalmente escriben sobre las mujeres» porque «es lo único que conocen, o lo que conocen mejor» (Ibid.: 23), los personajes femeninos se mueven en el ámbito doméstico, predomina la temática del encierro, ya sea físico o metafórico (Ibid.: 31), y del matrimonio opresivo (Ibid.: 36), y entre los recursos lingüísticos destaca el monólogo interior (Ibid.: 43).

En 1982, Karen S. Van Hooft y la chilena Gabriela Mora publican bajo el amparo de la Universidad de Michigan el volumen *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Mora incluye aquí el artículo «Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas», en el que aventura la existencia de una serie de características distintivas de la escritura femenina: la «abundante cantidad de obras centradas alrededor del matrimonio desgraciado», «la frecuencia del motivo del suicidio», del «tipo confesional» y de «imágenes expresivas de los conceptos de encierro y escape» (1982: 7-8). La coincidencia con Lygia Johnson es evidente. Por otra parte, Mora propugna como modelo crítico una «lectura de perspectiva feminista» que «se preocupe de examinar la representación literaria de la

mujer, poniendo de relieve los prejuicios sexistas» (Ibid.: 4) y que reaccione «en contra de la divulgación de falsos conceptos sobre la mujer perpetuados a través de la literatura» (Ibid.: 10).

El artículo de Marta Traba «Hipótesis sobre una escritura diferente» apareció también en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras hispanoamericanas* (1984), junto a «La crítica literaria feminista y la escritora en América latina» de Sara Castro Klarén y «Las estrategias del débil» de la argentina Josefina Ludmer. Castro-Klarén apunta la similitud entre la situación del escritor hispanoamericano, que se enfrenta a una lengua impuesta por el colonizador, y la escritura femenina, obligada a servirse de un lenguaje masculino que no le es propio (Ibid.: 41-42). Se aprecian aquí ciertos atisbos de la ya célebre colaboración entre feminismo y postcolonialismo que tan interesantes frutos ha dado por ejemplo en lo que a la obra de Shakespeare se refiere (Hidalgo, 1997 y 2001). Castro-Klarén es, además, muy crítica con algunas tesis feministas clásicas como el «Otro» de Beauvoir, y sobre todo con la «imaginación femenina» de Patricia Spacks, que implica una concepción idealista de la «identidad femenina». La puertorriqueña Rosario Ferré también pone en duda la existencia de una escritura específicamente femenina porque ello supondría «la existencia de una naturaleza femenina, distinta a la masculina», cuando ella prefiere hablar no de una naturaleza diferente sino de una «*experiencia* radicalmente diferente» (Ibid.: 153). Ferré parece querer marcar distancias respecto a las «madres» del feminismo literario, al confesar en relación con uno de sus primeros cuentos, «La muñeca menor», lo siguiente: «Había traicionado a Simone (de Beauvoir), escribiendo una vez más sobre la realidad interior de la mujer, y había traicionado a Virginia (Woolf), dejándome llevar por la ira, por la cólera que me produjo aquella historia» (Ibid.: 144). Josefina Ludmer, por su parte, ejemplifica con la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, lo que llama «las estrategias del débil», es decir, asumir «la esfera privada como campo propio de la palabra de mujer, acatar la división dominante, pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual» (Ibid.: 53).

También hay ciertos atisbos de la aplicación de las tesis del postcolonialismo a la crítica feminista en un artículo de la chilena Lucía Guerra-Cunningham titulado «El personaje literario femenino y otras mutilaciones» (1986). Los personajes femeninos de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos le merecen a Guerra-Cunningham el siguiente comentario: «Marisela, joven primitiva que vive como una planta silvestre, es educada por Santos Luzardo, símbolo de la civilización... En su pasividad e inocencia ella encarna lo femenino convencional y simbólicamente los procesos de educar a Marisela metaforizada en su

yegua, domar a los potros y subyugar a la barbarie se construyen en la novela como actividades paralelas del héroe civilizador» (1986: 11). Insisto en utilizar el término «atisbos» porque Castro-Klarén y Guerra-Cunningham sólo ofrecen un brevísimo esbozo de estas ideas y además no citan a ninguno de los representantes de la teoría postcolonial, una teoría que, aunque surge en los sesenta, se desarrolla en las décadas de los ochenta y los noventa (Segarra, 2000a, 71-93). Téngase en cuenta que los trabajos de Castro-Klarén y Guerra-Cunningham son de los primeros años ochenta (1982 y 1986 respectivamente) y que ambas a quien sí citan profusamente es a Luce Irigaray y a Julia Kristeva, en concreto sus tesis sobre el lenguaje y sobre la mujer como grupo marginado. Aplicar estas tesis a la situación de Hispanoamérica había de llevar indefectiblemente a hablar de colonización. Y quizás sea por este camino por el que la crítica feminista hispanoamericana se haya aproximado al luego celeberrimo postcolonialismo. Lo cierto es que en 1989, Guerra-Cunningham, al tratar la cuestión de la identidad cultural en las narradoras latinoamericanas, utiliza de nuevo los parámetros de colonización, colonizado, etc. Cunningham considera a las mujeres «un grupo colonizado» que «ha mantenido en forma precaria una cultura que se ha desarrollado de manera simultánea y silenciada puesto que, bajo una epistemología falologocéntrica, sus interpretaciones del mundo corresponden a lo catalogado como No Cultura» (1989a: 367). Habla además de la oposición entre Civilización masculina y Barbarie femenina (Ibid.: 380), y señala que «los textos indigenistas escritos por mujeres modifican la tradición predominante al surgir de una identificación con los grupos marginales», principalmente «por su posición de Otro vencido y dominado (imagen especular de la condición femenina)» (Ibid.: 380). Y cita entonces los casos de *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos, entre otros. Sin embargo, en «Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana» publicado también en 1989, Guerra-Cunningham utiliza para referirse a *Sab* de Avellaneda una terminología que en esta ocasión no suena lo más mínimo a postcolonialismo, que es claramente deudora de los planteamientos de Kristeva. Cunningham habla de «prácticas de oposición realizadas por los grupos subordinados» (1989b: 146) y de «marginalidad genérico-sexual» (Ibid.: 144). Sea como fuere, por plantear tan directamente la problemática de la mujer latinoamericana, y en concreto del indigenismo, Guerra-Cunningham se ha convertido en uno de los pilares del llamado feminismo del Tercer Mundo, un feminismo que, como ha apuntado Federico Chalupa, «al señalar la existencia dentro de lo Otro femenino de varias otredades femeninas indígenas, proletarias, lesbianas y las realidades de sus propios textos... desautoriza la crítica feminista Primermundista» (1994: 90).

Este último trabajo de Guerra-Cunningham apareció en el volumen *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, editado por la Universidad de Minnesota. Además de estudios particulares sobre escritores y escritoras de diversos períodos cronológicos y diferentes nacionalidades, el volumen contiene una bibliografía bien documentada sobre teoría y crítica literaria feminista en el ámbito hispánico a cargo de Naomi Lindstrom y un artículo de Hernán Vidal sobre la necesidad de que en Latinoamérica la crítica feminista se alíe con los movimientos de defensa de los derechos humanos. Vidal no hace sino volver a plantear una cuestión que interesó mucho al feminismo europeo en su momento, la colaboración entre marxismo y feminismo. Se incluye también un estudio sobre la crítica lesbiana y sus posibilidades de aplicación a la literatura hispanoamericana (Kaminsky, 1989).

Por las mismas fechas se publican en Argentina las actas del Congreso *Mujeres y Escritura. Puro Cuento*, que alterna las reflexiones sobre la existencia de una literatura femenina con los estudios sobre escritoras argentinas. En estas reflexiones domina un tono muy «literario», plagado de referencias personales, con poca vocación de rigor teórico. Hay más interés en plantear interrogantes, que en la mayoría de los casos se dejan sin resolver, que en señalar rasgos concretos de la escritura femenina, como hemos visto en los artículos de Traba, Araujo, Johnson, Mora, etc.

En 1996 Susana Reisz editó un amplio ensayo titulado *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* en el que trata aspectos fundamentales de la escritura femenina: la identidad femenina conflictiva y su expresión, la auto-representación, las imágenes del cuerpo, la condición de «literatura menor» que se le suele atribuir a lo escrito por mujeres, la estrategia de la humildad o de la modestia, etc. Reisz alude con frecuencia a lo largo de estas reflexiones a la crítica feminista americana y francesa, e ilustra sus tesis con infinidad de ejemplos procedentes en su mayoría de escritoras hispanoamericanas. Reisz no ha cesado desde entonces de publicar estudios en esta línea, desde interesantes disquisiciones sobre el «género» de los géneros literarios (2000b), hasta agudos comentarios sobre la crítica literaria feminista (2000a), sobre el amor (2000c) y sobre la poesía femenina (2000d).

Particularmente útil resulta el *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, de Cecilia Olivares, editado por El Colegio de México en 1997. Con una evidente finalidad didáctica, Olivares, reúne algunos de los principales marbetes o tópicos de la crítica feminista (androgenia, diferencia, ginocrítica, política sexual, matrofobia, fallogocentrismo, etc.) y los glosa brevemente señalando su procedencia y su historia.

La década de los noventa y los primeros años del siglo XXI han sido muy prolíficos en lo que se refiere a la publicación de monografías sobre las escritoras hispanoamericanas, tanto narradoras como poetas. Y a propósito de ellas se han planteado de nuevo los temas que venimos tratando hasta aquí, la existencia de una literatura femenina, las características más notables de las escritoras de un determinado período cronológico, de una nacionalidad, etc. (Navas Ocaña, 2009: 63-64)

Una primera conclusión se impone acerca de todo lo expuesto. En las teóricas y críticas hispanoamericanas aparece una problemática ausente en el ámbito español: la colonización, que se extrapolará rápidamente al dominio femenino y acabará por convertirse en un parámetro crítico de relevancia para explicar tanto la representación de la mujer en la literatura masculina como la propia narrativa femenina. Por otra parte, las hispanoamericanas no son tan reticentes, no introducen tantos matices y salvedades como las españolas a la hora de señalar rasgos que definan la escritura femenina. Lygia Johnson, Helena Araújo, Marta Traba, Gabriela Mora y Lucía Guerra-Cunningham no dudan en entrar de lleno en la cuestión, apoyándose, eso sí, en las feministas francesas y norteamericanas. Y además lo suelen hacer, como es el caso de Lucía Guerra-Cunningham, añadiendo al marbete de *escritura femenina* el gentilicio *hispanoamericana* o *latinoamericana*, con lo que a la interrogación sobre la identidad femenina se le añade otra sobre la identidad de un territorio que en otro tiempo fue colonia española.

### **¿Es posible una teoría feminista de la literatura?**

Pero, volviendo a la crítica española, los rasgos propios de la escritura femenina, y el predominio de la modalidad autobiográfica entre ellos, son refrendados o refutados acudiendo, como hemos visto, a la pragmática literaria, la narratología estructuralista, el marxismo, la estética de la recepción y la deconstrucción, en unos textos plagados de referencias cuya lectura plantea otra de las cuestiones más debatidas por el feminismo norteamericano: si la teoría feminista debe apoyarse en la teoría general, que ha sido secularmente producida por hombres. Las respuestas a este interrogante han sido muy variadas, desde el rechazo radical a mezclarse con la teoría «masculina», el caso de Elaine Showalter, hasta la reciente comunidad de intereses que el feminismo ha manifestado con el dialogismo bajtiniano, el materialismo cultural o la teoría postcolonial.

En el ámbito hispánico, Iris M. Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz han protagonizado un intento de apropiación por parte de la crítica feminista de las propuestas de Bajtin. Y Antonia Cabanilles ha hecho otro tanto con las tesis de Lotman sobre la cultura. La deconstrucción y la estética de la recepción están también muy presentes en el tipo de «lectura feminista» que propone Lola Luna. Y ya hemos visto cómo desde la pragmática, Martínez Romero intenta redefinir con una perspectiva genérica o sexuada los papeles tanto del emisor como del receptor de la comunicación literaria. Al materialismo cultural y al postcolonialismo se han aproximado Marta Segarra, Ángels Carabí y Beatriz Suárez Briones –también lo hemos visto ya-, interesadas además en la crítica lesbiana y la teoría *queer*.

### **Fuentes literarias para la historia de las mujeres**

Ahora bien, las teorías realistas de la literatura, ya sea el realismo clásico o el de inspiración marxista, han gozado de amplia fortuna en la crítica feminista española. De hecho, en *Literatura y Vida cotidiana*, Ignacio Ferreras se decantaba ya por un feminismo de corte realista que, de acuerdo con la llamada «sociología de la vida cotidiana», empezaba a ver en la literatura una «fuente o testimonio de lo femenino» (1987: 43). Es el mismo planteamiento presente en otro interesante ensayo del mismo volumen, el que firma María Ángeles Durán a modo de prólogo. Según Durán, «la literatura refleja la vida cotidiana», y afortunadamente «en la literatura son muy frecuentes los documentos en los que aparecen mujeres o en los que son mujeres las protagonistas (1987: 29). Por esta razón, tanto historiadores como sociólogos se aproximarán a la literatura en busca de «fuentes» no convencionales que les permitan acometer «la tarea de la reconstrucción del pasado femenino» desde ángulos distintos a los proporcionados por la historiografía tradicional, una historiografía imbuida por la «mentalidad dominante», «por los principios de la razón patriarcal» y, en consecuencia, inadecuada para emprender el estudio de la historia de las mujeres (Segura Graíño, 1993: 5).

Cristina Segura Graíño, profesora de Historia Medieval en la Universidad Complutense de Madrid, y junto a ella, un nutrido grupo de historiadoras, en su mayoría miembros de la Asociación cultural Al-Mudayna y del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, van a protagonizar en nuestro país este proceso de

acercamiento de la llamada «historia de las mujeres» a la literatura, un proceso que empezará a dar frutos muy pronto y sobre todo para el período medieval. De hecho, una de las principales conocedoras de la obra y la biografía de las escritoras medievales castellanas Leonor López de Córdoba y Teresa de Cartagena es María Milagros Rivera Garretas, historiadora y no filóloga, colaboradora asidua en las monografías coordinadas por Segura Graño. En una de estas monografías, titulada significativamente *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres* (2001), Segura Graño reivindica la literatura como un documento válido para la historia de las mujeres a partir de un concepto realista de lo literario: la obra literaria no hace sino reflejar de un modo u otro el sistema patriarcal, o bien reforzándolo o bien distanciándose de él y dejando en evidencia sus fisuras. La «Asociación de Estudios Históricos de la Mujer» de la Universidad de Málaga ha dado a algunos de sus trabajos una orientación similar (López Beltrán, 1992).

### **La lectora feminista**

Precisamente en uno de los seminarios organizados por esta asociación, Lola Luna pronunció la conferencia «Leyendo como una mujer la imagen de la mujer», conferencia que daría título a un libro recopilatorio de sus artículos más destacados, editado en 1996 tras su fallecimiento. Algunos de estos artículos se habían publicado previamente en las monografías editadas por Cristina Segura Graño. Por ejemplo, «El sujeto femenino en la historia literaria» apareció en *La voz del silencio I. Fuentes directas para la Historia de las Mujeres (siglos VIII-XVIII)* (1992) y «Las lectoras y la historia literaria» se incluyó en *La voz del silencio II. Historia de las mujeres: compromiso y método* (1993). En ellos Lola Luna perfila un nuevo tipo de *lectora feminista*, inspirada en el célebre texto de Jonathan Culler «Leyendo como una mujer», incluido en *Sobre la deconstrucción* (1982), y deudora también de la estética de la recepción y de los planteamientos políticos de Toril Moi. Para Luna la lectora feminista ha de serlo «en el sentido político del término» y no sólo practicar «una lectura diferencial basada en su experiencia» como mujer» (1996: 107). Se trataría, por tanto, de una «estrategia de lectura» que parte de «la resistencia al modelo de interpretación canónico e institucional –patriarcal- de lectura» (Ibid.: 110), y que con «un punto de vista crítico sexuado» pretende dilucidar «los significados políticos –e ideológicos- del texto y sus

interpretaciones a lo largo de la historia» (Ibid.: 107), y además «observar cómo se construye lo femenino frente a lo masculino» en su condición de «mitos culturales cambiantes, sometidos a presiones económicas, políticas, de la moda e ideológicas en general» (Ibid.: 13). En definitiva, «leer como una mujer significa revisar axiológicamente, desde una perspectiva feminista las lecturas y modos de lectura que nos han configurado como lectores, y que nos han transmitido simultáneamente modelos de identidad sexual mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos» (Ibid.: 24). Y en esta ocasión, además de a Jonathan Culler, cita como autoridad el artículo de Gabriela Mora «Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas» que ya hemos comentado aquí.

Ahora bien, este tipo de lectora resistente y revisionista sería una «lectora extratextual, que existe fuera del texto», frente a la «lectora intratextual», inscrita y determinada por él, ya sea como «narrataria o destinataria», es decir, «receptora interna», ya sea «como personaje o tema» (Ibid.: 110). Lola Luna ilustra estos supuestos teóricos con la literatura del siglo XVI. Como ejemplo de «lectoras inscritas en prólogos y dedicatorias» cita la carta que Fray Luis de León escribió para las carmelitas del monasterio de Madrid, puesta al frente de las *Obras* de Santa Teresa, y también la *Diana* de Montemayor porque «muchas de las cartas incluidas en la novela están dirigidas a personajes femeninos» (Ibid.: 119). La Dorotea del *Quijote*, que se convierte en Micomicona «apropiándose del lenguaje o *fabla*, de los gestos y actitudes de los personajes femeninos de las novelas que ha leído», sería, en cambio, un caso de «lectora inscrita en los textos narrativos» (Ibid.: 120). En cuanto a la «lectora extratextual», descuella la figura de Emilia Pardo Bazán, a la que Lola Luna considera «una pionera de la crítica feminista literaria en España» (Ibid.: 15), porque puso en práctica ya en el siglo XIX las dos modalidades fundamentales del feminismo literario que hoy conocemos: el análisis de las imágenes de mujer y el estudio de las escritoras. La reseña que hizo de *Tristana* de Galdós pertenecería a la primera modalidad, mientras que su ensayo sobre Concepción Arenal «posee las características de la actualmente denominada crítica ginocéntrica» (Ibid.).

La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen María sirve como fondo a las reflexiones de Lola Luna sobre la lectura, una iconografía a la que ella echó mano con frecuencia en sus estudios sobre la

escritora italiana Valentina Pinelo, autora precisamente de una *Vida de Santa Ana*. Reivindica así un linaje matrilineal para la figura de Cristo y al mismo tiempo llama la atención sobre una tradición de educación femenina de la que Santa Ana sería modelo de referencia. Por lo demás, estas disquisiciones sobre la lectura la llevan también a plantear ciertas precisiones respecto a la historia literaria. Luna apuesta por la «segregación», de acuerdo con las críticas angloamericanas, como «práctica política feminista» cuyo fin es visibilizar a las escritoras, y se interroga sobre la periodización, llegando incluso a afirmar que una historia de la literatura femenina en castellano no podría empezar hasta el Renacimiento.

### **Hacia una historia feminista de la literatura española**

Pues bien, esta historia literaria la emprendería apenas un año después la teórica puertorriqueña Iris M. Zavala, dando a la luz en 1993 el primer volumen de la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. La intención de Zavala es hacer una «historia crítica» de carácter hermenéutico, aunque con un objeto de estudio diferente al de la hermenéutica tradicional. Ahora se trataría de analizar «la construcción histórica del género sexual», es decir, el *discurso genérico* o *sexuado* como *constructo*, y «el significado social de tal actividad» (1993: 28 y 35). Su horizonte teórico, como ella misma confiesa, es el del postestructuralismo, con un énfasis especial en la dialogía de Bajtin (Ibid.: 28). Zavala propone leer los textos literarios «dialógicamente», «lo cual significa leer, al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del objeto marginado y silenciado» (Ibid.: 37). Reinterpreta por tanto el dialogismo bajtiniano a la luz de las necesidades y prioridades del feminismo. Una de esas prioridades, quizás la principal, es precisamente visibilizar a las mujeres. Y no duda tampoco en recurrir a la crítica postcolonial y adueñársela para la causa feminista cuando afirma su pretensión de «descolonizar el canon del patriarcado, de re-apropiarlo y reescribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos culturales» (Ibid.: 28). El concepto de *diferencia* jugará además un papel de primer orden en el proyecto de historia literaria que pergeña Iris Zavala. Pero se distancia claramente del significado biológico o experiencial que dicho concepto ha tenido para algunas corrientes del feminismo:

«(...) el basar la *diferencia* en factores biológicos tiene una serie de consecuencias y una historia de fracasos, ya que supone que el cuerpo es un destino inconmensurable y que cualquier intento de cuestionar los roles sexuales va contra el orden natural (o *contra natura*). Como argumento extremo, el biologismo se ha descartado, así como el centrar la *diferencia* en la *experiencia específica femenina* (la maternidad, la ovulación y toda otra experiencia biológica diferente)» (Ibid.: 41).

En contrapartida, Zavala utiliza el término *diferencia* como sinónimo de estrategia de lectura, de interpretación desde los márgenes, un tipo de interpretación muy vinculado al postcolonialismo:

«Una historia literaria como la que nos proponemos realizar afirmará no sólo la producción cultural de las mujeres, sino la prioridad de la interpretación crítica de los textos literarios desde el margen y la *diferencia*, como actividad desmitificadora y descentralizadora que aspira a reconocer el conflicto de discursos (y proyectos de futuro) de los textos culturales» (Ibid.: 35).

En definitiva, el dialogismo de Bajtin, la crítica postcolonial y la revisión del concepto de diferencia son los ingredientes fundamentales de la historia literaria feminista de Iris Zavala.

### **Poética dialógica de la diferencia**

Las teorías de Bajtin también constituyen el punto de partida de la «poética dialógica de la diferencia» que postula la chilena Myriam Díaz-Diocaretz. Diocaretz hace una lectura feminista de esas teorías y las utiliza además para definir la escritura femenina. Veámoslo.

En primer lugar, Diocaretz convierte a Bajtin en antecedente, en adelantado de la teoría feminista, casi en feminista *avant la lettre*, tanto por sus objeciones al signo de Saussure como por la noción de *palabra* que maneja. Según Diocaretz, de igual manera que Bajtin acusó de objetivismo, binarismo y fetichismo de la razón al sistema lingüístico saussureano, la crítica feminista ha puesto al descubierto en el discurso masculino el prejuicio de la objetividad, del racionalismo y la constante presencia de oposiciones binarias. Por otra parte, el concepto bajtiniano de *palabra*

como signo «neutro» y «abierto a desempeñar cualquier función ideológica» (1993: 84), y en consecuencia, dispuesto a convertirse en portador de «significados futuros o potenciales» (Ibid.: 85) lo corrobora, en opinión de Diocaretz, el mismo discurso feminista. Su existencia viene a demostrar que el cambio es posible, que el discurso patriarcal monológico no es definitivo ni tiene la última palabra.

En segundo lugar, Diocaretz utiliza los términos bajtinianos de *sociolecto*, *idiolecto*, *bivocalidad*, *dialogismo* e *intertextualidad* para singularizar la escritura femenina. La relación entre el sociolecto patriarcal y el ideolecto de la escritora es para Diocaretz de contradicción, de discrepancia, de interacción. De hecho, la mujer «ha llegado a la producción de significado contra/diciendo el poder de las prácticas discursivas de su cultura que *no son producto exclusivo del hombre*, pero que lo masculino domina a través del sistema de paradigmas del sociolecto patriarcal» (Ibid.: 95). Y aun así, o quizás por ello mismo, se ve obligada a incorporar lo masculino, a incluirlo junto a su propia voz, o al menos a hablar desde la conciencia de lo diverso, lo binario, del dos. La palabra bivocal de Bajtin la caracteriza. El concepto de bivocalidad vendría a definir mejor que ningún otro esta situación peculiar del discurso femenino. Lo mismo que la intertextualidad o la inserción de los «textos ajenos» en un «todo dialógico» (Ibid.: 99-100).

Además, las escritoras han utilizado secularmente una serie de estrategias para contrarrestar «la autoridad patriarcal de la cultura», «para codificar su propia poética de la marginalización y para denunciar las prácticas exclusionistas y homosociales del patriarcado» (Ibid.: 103). Esas estrategias han estado presentes sobre todo en las traducciones y en los prólogos. Las traducciones hechas por las mujeres introducen, según Diocaretz, cambios «sutiles» en el texto originario y son «interesantes ejemplos de relaciones dialógicas de aceptación o polémica respecto al argumento del mismo texto traducido» (Ibid.). En cuanto a los prólogos, Diocaretz recuerda cómo muchos de ellos contienen declaraciones de «aparente humildad y acato de las convenciones y la autoridad». Tanto Santa Teresa como Sor Juana Inés de la Cruz no se cansan de repetir que escriben por mandato, por comisión ajena. Son las «tretas del débil» que ya vimos a propósito de Josefina Ludmer, a quien ahora Diocaretz recurre como autoridad (Ibid.: 105).

Diocaretz reclama, por último, la necesidad de una *crítica dialógica* «que ponga al descubierto la voz hegemónica (textual o hablada) que ha intentado fijar y monologizar el discurso social, perpetuando únicamente una sola voz en el vasto universo del discurso» (Ibid.: 117). Esta crítica dialógica tendrá como finalidad el análisis de la *matriherencia* o «“memoria histórica” de las estructuras patriarcales del discurso genérico que perduran en la práctica discursiva» (Ibid.), y del *entimema*, que es para Bajtin lo no dicho, lo no enunciado, lo implícito. Analizar el entimema desde una perspectiva feminista supondría entonces «captar las “suposiciones en común” aceptadas y, especialmente, señalar el papel que desempeña el depósito (memoria histórica de la matriherencia) de la “evaluación presupuesta” en común, que forma parte de la voz interna del sujeto-que-escibe» (Ibid.: 121).

Además de recuperar, de ganar para el feminismo a un teórico tan reputado en los últimos tiempos como Bajtin, la propuesta de Diocaretz tiene el mérito de intentar lo que parecía y aun parece un imposible: una definición más o menos coherente de la escritura femenina, formulada desde el ámbito semiótico, aprovechando conceptos muy aplaudidos por el *establishment* teórico (bivocalidad, intertextualidad, sociolecto), y que por fin no está basada ni en la experiencia de mujer o de sujeto colonizado, ni en la biología.

### **Semiótica de la cultura y feminismo**

Algo similar pretende Antonia Cabanilles con las reflexiones de Lotman y la Escuela de Tartu sobre la cultura. Si Diocaretz utiliza las tesis de Bajtin sobre el signo de Saussure y sobre la palabra para justificar la deconstrucción feminista del discurso masculino y para subrayar que ese discurso no está en posesión de la Verdad última, Cabanilles refrendará la discusión feminista del canon y la labor de recuperación de artistas y creadoras del pasado a partir de los conceptos lotmanianos de «memoria» y de «modelos de autodescripción».

Lotman define la cultura como memoria y distingue entre una «memoria informativa», centrada en la actividad cognitiva, y otra «creadora», propia del arte. Pues bien, la búsqueda «arqueológica» de pruebas de la existencia de mujeres en cualquier ámbito cultural, que ha

sido una de las empresas prioritarias del feminismo, encajaría, según Cabanilles, en lo que Lotman llama «memoria informativa», y también en la «creadora», porque el conocimiento del pasado «es, ante todo, un mecanismo generador de nuevos textos» (1997: 373).

Pero Lotman entiende también la cultura como un conjunto de lenguajes que contienen entre sí, como una estructura plurilingüe dominada por el «síndrome de la Torre de Babel». Para evitar esta situación, o al menos para refrenarla un poco la cultura genera mecanismos de unidad a los que Lotman llama «automodelos» o «modelos de autodescripción», que constituyen el canon. Cabanilles afirma que el tópico de «insignificancia de la mujer en los procesos culturales» sólo tiene sentido de acuerdo con esos automodelos, que es una especie de autodefensa para excluir lo diferente, en este caso lo femenino, y reforzar la unidad. Por tanto, la crítica feminista al canon habría de entenderse justamente como una crítica de los «modelos de autodescripción» y posibilitaría la construcción de «otra historia de la cultura» en la que a las mujeres sí se les reconociera una intervención de primer orden (Ibid.: 376).

La representación tradicional de las mujeres en la cultura de masas y, por consiguiente, la perpetuación en este ámbito de los estereotipos patriarcales, también la renombrará Cabanilles sirviéndose de las «tipologías de la cultura» señaladas por Lotman: frente a una «cultura textualizada», regulada por la costumbre, como sería la cultura de masas, que reproduce el sistema patriarcal, la «cultura gramaticalizada» o «cultura», basada en la ley, contempla ciertas posibilidades de transformación.

Por otra parte, la peculiar relación de las mujeres con el lenguaje, una cuestión muy debatida, como hemos visto, por las feministas de los setenta y los ochenta, la va a explicar Cabanilles a partir de la noción lotmaniana de «Plurinlingüismo cultural». Lotman no cree que el proceso de la comunicación verbal consista simplemente en la transmisión de un mensaje, sino en una especie de traducción de un texto del emisor a la lengua del receptor. En consecuencia, como en toda traducción, siempre se pierde algo, siempre hay algo intraducible. Es lo que sucede, según Cabanilles, entre el lenguaje de la mujer y el del hombre. Esa inevitable intraducibilidad se neutraliza de diversas formas, o bien obviando las

diferencias y considerando universal el lenguaje masculino, o bien mediante la mezcla, la influencia de un lenguaje sobre otro.

Como ya se habrá apreciado, lo que Cabanilles hace en realidad es rebautizar con la terminología lotmaniana espacios de reivindicación feminista que son ya clásicos, o si se quiere, refrendar con la autoridad de Lotman prácticas habituales del feminismo. Se trataría de utilizar un «espacio teórico» ya definido y bien asentado en la historia del pensamiento contemporáneo para insertar en él, y por consiguiente prestigiar, la crítica feminista.

### **La literatura española y la crítica feminista**

Pero la crítica feminista, además de intentar definir un ámbito propio y de refrendarlo por medio de la autoridad de pensadores y filósofos, también ha evidenciado que los críticos y los historiadores de la literatura son en su mayoría hombres y ha intentado analizar las consecuencias que se derivan de este hecho para las escritoras, qué juicios se emiten sobre ellas y cómo estos juicios determinan su inclusión o su relegación del canon. Ya hemos visto que muchas se quejan de la presencia de tópicos misóginos en las reseñas, comentarios y críticas que los hombres publican sobre sus obras.

Pues bien, algunas investigadoras vienen llamando la atención desde la década de los ochenta sobre la «condición sexuada» de ciertos discursos críticos aparentemente neutrales y sobre las estrategias que despliegan para silenciar la producción literaria de las mujeres. Destaca al respecto Roberta Quance, autora de «Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres» (1987), un agudo análisis de las opiniones de críticos tan afamados como Dámaso Alonso, Joaquín González Muela, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Luis Jiménez Martos, Florencio Martínez Ruiz, etc., sobre la poesía de sus contemporáneas. Quance evidencia el predominio de lecturas sesgadas, impregnadas de tópicos misóginos, que minusvaloran la poesía femenina, convirtiéndola precisamente en sólo eso, en «femenina o femenil», de tono y calidad menor, «demasiado personal para que se la escuche» o se la tenga en cuenta, y por tanto, «marginal y excéntrica» (Ibid.: 89-90), dominada por temas típicamente femeninos como la maternidad, y cuando no es así, cuando parece tener más calidad de la prevista y se sale de los límites impuestos, el crítico en cuestión se

sorprende agradablemente y termina calificándola como masculina, es decir, termina masculinizándola. La incompatibilidad que Bécquer señalara entre las mujeres y la escritura de poesía (Navas Ocaña, 2008) persiste, como señala Quance, en las frecuentes alusiones a la condición femenina de las Musas (Ibid. 81). Con semejantes juicios de valor no es extraño que las generaciones literarias hayan sido durante años exclusivamente masculinas, que los críticos no hayan incluido en ellas a ninguna mujer (Ibid.: 86).

Precisamente de la ausencia de mujeres en algunas historias de la literatura española, se va a ocupar Constance A. Sullivan en «On Spanish Literary History and the Politics of Gender» (1990). Que la *Historia de la Literatura española* (1972) de Juan Luis Alborg apenas mencione a Josefa Amar y Borbón y a Rosa Gálvez, que en la *Antología de la poesía prerromántica española* (1970) de Guillermo Carnero sólo se cite a Gálvez, que sea una costumbre frecuente en el caso del XIX incluir sólo a Pardo Bazán, Fernán Caballero y Rosalía de Castro, que Manuel Serrano Sanz, crítico, antólogo y biógrafo de escritoras, esté poniendo en duda constantemente la autoría de algunas, como sucede con Catalina de Erauso, Oliva Sabuco y Beatriz Cienfuegos, son pruebas para Sullivan de que los criterios de género tienen un peso considerable en los juicios críticos y de que la pretensión de neutralidad y de universalidad de estas historias literarias escritas por hombres encubre en realidad una perspectiva sesgadamente masculina. Para Sullivan, no son en realidad sino lecturas masculinas: «Because most of the storytellers have been men, defined in their identities by their cultural moment's particular construction of masculinity, their stories, their histories, of whatever Spanish Literature is, are expressions of a masculine-gendered desire; they are male readings» (1990: 27).

En «Escritoras para la historia literaria», Lola Luna habla de «política sexual discriminatoria» y utiliza el concepto de «crítica falocéntrica» de Mary Ellman para describir casos como los señalados por Sullivan (1995: 133). Luna ofrece además otros casos, también muy elocuentes por sí mismos, como la refutación de la autoría de Oliva Sabuco hecha por A. Prieto en *La prosa española del siglo XVI* (1986), o las apreciaciones poco positivas de Eugenio G. de Nora en *La novela española*

*contemporánea* (1970) sobre Ana María Matute y Mercedes Fórmica, a las que acusa de inmadurez y de romanticismo (Ibid.: 132).

En «Aquí, el que no corre, ni vuela, ni entra en el canon» (1992), Geraldine C. Nichols también evidencia las dificultades de las mujeres para formar parte con honor de las historias literarias nacionales, de las instituciones de prestigio como la Academia, y por ende para ingresar en el canon de la literatura española. Nichols pone dos ejemplos: el caso de un catedrático de renombre que, al discurrir en una conferencia sobre la literatura española del último lustro, no mencionó ni a una sola mujer y lo hizo sin ningún pudor; y el discurso de ingreso en la Real Academia de Pedro Gimferrer. Nichols observa en las palabras de Gimferrer el orgullo de quien se siente heredero de una tradición masculina –alude en bastantes ocasiones a lo largo de la alocución a sus maestros Vicente Aleixandre y José María Castellet- que invisibiliza a las mujeres. Ese sentimiento de herencia, que es excluyente, como bien señala Nichols, «naturaliza el proceso endogámico que durante siglos ha excluido a las mujeres del panteón» (1992: 4).

Las causas de dicha exclusión las estudia también Alda Blanco en lo que a la novela del XIX se refiere. Blanco evidencia cómo la crítica decimonónica, abrumadoramente masculina, acusó a las novelistas de importar las modas francesas, y por consiguiente de causar un grave perjuicio a la literatura nacional. La asociación negativa entre escritora de folletines, moda y tendencias foráneas fue determinante en lo que Blanco llama «the progressive marginalization of women writers in the text of literary history» (1995: 132). Emilia Pardo Bazán recibió duras críticas de sus contemporáneos por haber divulgado las teorías naturalistas francesas y, en general, las novelistas de la época fueron relegadas del canon bajo la acusación de imitar lo francés. Esta imitación se entendía como síntoma de decadencia, de debilidad y de feminización de la cultura.

En los últimos años se le ha prestado una gran atención a la crítica que han recibido las novelistas contemporáneas. Yo misma analicé el tema en un artículo del año 1997 titulado «La narrativa femenina en la crítica periodística: El *ABC Cultural*». Mis conclusiones al respecto dejaron bien claras las prevenciones de los críticos contra todo lo que sonara a feminismo militante, y la insistencia en hacer a muchas escritoras, incluso a

las más consagradas como Carmen Martín Gaité, un reproche: la falta de entidad de los personajes masculinos, como si las mujeres fueran incapaces de representar a los hombres con la misma maestría que ellos nos han retratado a nosotras.

Laura Freixas, que se ha ocupado de este tema últimamente, ha descrito con brillantez cuál es el significado que muchos críticos le dan a los términos «de mujeres», «para mujeres» y «femenino». Freixas ofrece muchos ejemplos al respecto, procedentes en su mayoría de los suplementos literarios de los periódicos. En todos ellos, lo femenino es sinónimo o bien de «feminista» y por tanto, ya a estas alturas, de «políticamente correcto», o de «intimista», o de «comercial», o de «particular (no universal)», o simplemente de «malo» (2003: 100-104 y 2004). Según Freixas, el término femenino siempre lleva implícito un carácter peyorativo, ya sea porque obedece a «turbias maquinaciones mercantiles» (Ibid.: 71), o porque se cierne sobre él la amenaza de la particularidad: «como lo masculino es universal y lo femenino particular», dice Freixas, una obra de protagonista femenino sólo puede interesar a las mujeres, mientras que no se duda del interés general que suscitan textos como *Ardor guerrero* o *Moby Dick*, en las que todos los personajes son hombres, ni se les cuelga «el sambenito de literatura masculina» (2000: 70). Por otra parte, y como apunta Freixas, «cuando una crítica a la obra de una mujer es elogiosa, el crítico la formula en términos individuales: *esa* obra de *esa* mujer es buena. En cambio, cuando es mala, algunos críticos (...) atribuyen sus defectos no a la autora como individuo sino al sexo femenino» (Ibid.: 74).

La tarea de desmontar los discursos críticos aparentemente neutros para evidenciar sus prejuicios y su perspectiva sexuada es, en definitiva, uno de los retos más importantes de la crítica feminista, un reto al que Sullivan, Nichols, Freixas y Luna se han enfrentado con éxito notable, como hemos visto.

Pero además la crítica feminista ha protagonizado una revisión de muchos escritores canónicos a partir del análisis de las imágenes femeninas presentes en sus obras, con especial atención a la querrela medieval sobre las mujeres, y con análisis preclaros sobre las mujeres fragmentadas de la poética renacentista, las disfrazadas de hombre de la comedia barroca, las

niñas del teatro dieciochesco, a medio camino entre la rebeldía y la convención, los ángeles del hogar de la literatura decimonónica y las mujeres nuevas de la literatura contemporánea (Navas Ocaña, 2009: 165-181). La crítica feminista se ha enfrentado de forma muy diversa a la misoginia de algunos de los escritores más célebres del Parnaso nacional, y ha producido lecturas muy sugerentes que nos devuelven a un San Juan de la Cruz, a un Bécquer, e incluso a un Cervantes, *feminizados* (Navas Ocaña, 2008, 2011a).

Por otra parte, la crítica feminista ha contribuido al descubrimiento de un buen número de escritoras olvidadas o poco conocidas, desde aquellas que ya en la Edad Media reivindicaron el derecho a la escritura, o que recluidas en un convento y por mandato de su confesor se decidieron a narrar su vida, pasando por las primeras «escritoras de oficio», hasta la hermandad lírica de las románticas y la discusión de los marbetes generacionales contemporáneos, etc. (Navas Ocaña, 2009: 85-162).

## BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN PUERTA, Mercedes, *Feminismo: identidad personal y lucha colectiva (Análisis del movimiento feminista español en los años 1975 a 1985)*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2003.

ALDECOA, Josefina, *En la distancia*, Madrid, Alfaguara, 2004.

ÁLVAREZ, Silvina, «El feminismo radical», en Elena Beltrán y Virginia Maquieira (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 104-114.

AMAT, Nuria, «Todos somos Kafka», en Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo (eds.), *Le scritte delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni Editore, 1994, pp. 55-62.

AMORÓS, Celia, *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

- *Vetas de ilustración: Reflexiones sobre feminismo e Islam*, Madrid, Cátedra, 2009.

AMORÓS, Celia y DE MIGUEL, Ana (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Madrid, Minerva, 2005.

ARAUJO, Elena, «¿Escritura femenina?», *Escandalar*, 15 (1981), New York, pp. 32-36.

ARENAL, Concepción, *La mujer del porvenir* (1869), Madrid, Castalia, 1993.

ARRIAGA FLOREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona, Anthropos, 2001.

BALLARÍN, Pilar, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Síntesis, 2001.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, París, Gallimard, 1949 (trad. Esp. *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972; Madrid, Cátedra, 1999-2000, Prólogo de Teresa López Pardina).

BELSEY, Catherine, «A Future for Materialist Feminist Criticism?», en Valerie Wayne (ed.), *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 257-270.

BELTRÁN, Elena y MAQUIEIRA, Virginia (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

BENGOECHEA, Mercedes y MORALES, Marisol (eds.), *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001.

BLANCO, Alda (1995). «Gender and national identity: the novel in nineteenth-century Spanish Literary History», en Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi (eds.), *Culture and Gender in Nineteenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 120-137.

BLESA, Túa, «Se más que un hombre, menos que una mujer», en Nieves Ibeas y M<sup>a</sup> Ángeles Millán (eds.), *La conjura del olvido. Escritura y Feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997, pp. 17-37.

BOBES NAVES, Carmen, «La novela y la poética femenina», *Signa* (Madrid), 3 (1994), pp. 9-56.

- «Novela histórica femenina», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 39-54.

BOUMELHA, Penny, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*, Brighton, Harvester, 1982.

BURGOS, Carmen de, *La mujer moderna y sus derechos* (1927), Ed. Pilar Ballarín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York y Londres: Routledge, 1990 (trad. esp. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001).

CABALLÉ, Anna, «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1998, V, pp. 111-137.

CABANILLES, Antonia, «Crítica literaria feminista», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII (1988), pp. 79-85.

- «Cartografía del silencio: la teoría literaria feminista», en Aurora López y M<sup>a</sup> Angeles Pastor (eds.), *Crítica y ficción literaria*, Granada, Universidad de Granada, Seminario de Estudios de la Mujer, 1989, pp. 13-24.

- «Cultura y género», en Nieves Ibeas y M<sup>a</sup> Ángeles Millán, *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997, pp. 369-383.

CAMPOAMOR, Clara, *El voto femenino y yo*, Prólogo de Blanca Estrella Ungo, Madrid, Horas y Horas, 2006.

CAMPS, Victoria, *El siglo de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 1998.

## feminismo

CAPEL, Rosa María, *El sufragio femenino en la Segunda República Española*, Madrid, Horas y Horas, 1992.

- *Mujer y trabajo en el siglo XX*, Madrid, Arco Libros, 1999.

CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (comp.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/Libro, 1999.

CASTILLO, Debra A., *Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

CASTRO-KLARÉN, Sara, «La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina», en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1984.

- «The Novelness of a Possible Poetics for Women», en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 95-106.

CORREAS DE ZAPATA, Celia y JOHNSON, Lygia (ed.), *Detrás de la reja*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988), Barcelona, Anthropos, 1994.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.

COLAIZZI, Giulia, «Mujeres y escritura: ¿una habitación propia? Notas sobre una paradoja», en Ángels Garabí y Marta Segarra, *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 109-122.

CORNILLON, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1972.

CULLER, Jonathan, *Sobre la reconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.

CHALUPA, Federico A., *Espacio excéntrico: Textos hispanoamericanos, deconstrucción y feminismo*, Madrid, Pliegos, 1994.

DAVIS, Ángela, *Women, Race & Class*, New York, Vintage Books, 1983.

DE MIGUEL, Ana, «Los feminismos a través de la historia», en Celia Amorós (dir.), *10 palabras clave sobre mujer*, Navarra, Estella, Verbo Divino, 1998.

DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, «“La palabra no olvida de dónde vino”. Para una poética dialógica de la diferencia», en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 77-124.

DÍAZ MÁS, Paloma, «La imagen de la escritora: cómo nos ven y cómo nos vemos», en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española, siglos XII al XVIII*, Burgos, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2006, pp. 15-28.

DIDIER, Beatrice, *L'écriture-femme*, París, Presses Universitaires de France, 1981.

DONALDSON, Laura E., «The Miranda Complex: Colonialism and the Question of Feminist Reading», *Diacritics*, 18, 3 (1988), pp. 65-77.

DURÁN, María Ángeles, «Sobre literatura y vida cotidiana (A modo de Prólogo)», en M<sup>a</sup> Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.), *Literatura y Vida cotidiana. Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid / Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 11-33.

- (coord.), *Mujeres y hombres. La formación del pensamiento igualitario*. Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, 1993.

ELLMANN, Mary, *Thinking About Women*. New York, Harcourt Brace Jonavich, 1968.

ETXEBARRÍA, Lucía, *La Eva futura. La letra futura* (2000), Barcelona, Destino, 2007.

EVANS, J. R., *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australia (1840-1920)*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

FAGOAGA, Concha, *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España (1877-1931)*, Barcelona, Icaria, 1985.

- *Clara Campoamor: la sufragista española*. Madrid, Instituto de la Mujer, 2007.

FE, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Fondo de Cultura Económica, 1999.

FADERMAN, Lillian, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, London, Women Press, 1985.

FERRE, Rosario, «La cocina de la escritura», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1984, pp. 133-154.

FERRERAS, Juan Ignacio, «Mujer y literatura», en M<sup>a</sup> Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.), *Literatura y Vida cotidiana. Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid / Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 39-52.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y HERMOSILLA ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Ángeles (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor, 2004.

FLAX, Jane, *Psicoanálisis y feminismo: pensamientos fragmentarios*, Introducción de Silvia Tubert. Madrid, Cátedra, 1995.

FOLGUERA, Pilar (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, Pablo Iglesias, 1988.

FONTCUBERTA, Mar de, *La ginocrítica*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1983.

- «La ginocrítica: una perspectiva literaria “otra”», en M<sup>a</sup> Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds.), *Literatura y Vida cotidiana. Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid / Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 53-65.

FREEDMAN, Jane, *Feminismo. ¿Unidad o conflicto?* Traducción de José López Ballester, Madrid, Narcea, Colección Mujeres, 2004.

FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual*, Barcelona, Destino, 2000.

FRIEDAN, Betty, *La mística de la femineidad* (1963), Madrid, Júcar, 1974.

FOURNIER, Martine, «Combats et débats», *Sciences Humaines*, nº 4 «Femmes» (2005), noviembre-diciembre.

FUSS, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*, New York, Routledge, 1989.

GIARDELLI, Mempo (ed.), *Mujer y escritura (Las 56 ponencias leídas durante las Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura Puro Cuento 1989)*. Buenos Aires, Editorial Puro Cuento, 1989.

GILBERT Sandra M. y GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979 (trad. Esp. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra Feminismos, 1998).

GONZÁLEZ, Patricia Elena y ORTEGA, Eliana (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1984.

GRANDES, Almudena, «Prólogo. Memorias de una niña gitana», *Modelos de mujer* (1996), Barcelona, Tusquets, 2007.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía, «Pasividad, ensoñación y existencia enajenada (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)». *Atenea* (Concepción, Chile), 438 (1978), pp. 149-164.

- «El personaje femenino y otras mutilaciones». *Hispanérica*, XV, 43 (1986), pp. 3-19.

- «Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana», *Discurso literario*, vol. IV, nº 2 (1989a), pp. 361-389

- «Las sombras de la escritura: Hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana», en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989b, pp. 129-164.

- «Cercos culturales de la representación del Yo en la escritura de la mujer latinoamericana», en Trevor J. Dadson (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995), Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998, VI, pp. 275-282.

HENSELER, Christina (ed.), *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid, Torremozas, 2003.

HERRERO GRANADO, María Dolores, «La crítica literaria lesbiana o las voces doblemente silenciadas», en Nieves Ibeas y M<sup>a</sup> Ángeles Millán (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, 1997, 197-212.

HIDALGO ANDREU, *Shakespeare posmoderno*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997.

- *Paradigms Found. Feminist, Gay and New Historicist Readings of Shakespeare*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

HUMM, Maggi, *The Dictionary of Feminist Theory*. London and New York, Harvester Wheatsheaf, 1989.

- *A reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. London and New York, Harvester Wheatsheaf, 1994.

IRIGARAY, Luce (1974) *Spéculum de l'autre femme*, París, Minuit, 1974 (trad. esp. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978).

JARDINE, Lisa, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1983.

JEHLEN, Myra, «Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism», *Signs*, 6, 4 (1981), pp. 575-601.

KAPLAN, Cora, «Introduction», *Aurora Leigh and Other Poems*, Londres, The Women's Press, 1978.

KOLODNY, Annette, «Some Notes on Defining a "Feminist Literary Criticism"», *Critical Inquiry*, 2, 1 (1975), pp. 75-92.

- «Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism». *Feminist Studies*, 6, 1 (1980), pp. 1-25.

KRISTEVA, Julia *Seméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.

- *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

- *Pouvoirs de l'horreur*, París, Seuil, 1980.

LAFFITE, María de los Reyes, condesa de Campo Alange, *La guerra de los sexos* (1948), Madrid, Horas y Horas, 2009.

- *La mujer como mito y como ser humano*, Madrid, Taurus, 1961.

## feminismo

- *La mujer en España: cien años de su historia 1860-1960*, Madrid, Aguilar, 1964.

LAKOFF, Robin, *El lenguaje y el lugar de la mujer* (1975), Barcelona, Hacer, 1981.

LECLERC, Annie, *Parole de femme*, París, Ed. Grasset, 1974.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN, *No creas tener derechos*. Trad. María Cinta Montagut y Anna Bofill, Madrid, Cuadernos inacabados, Colección «Horas y Horas», 1991.

LINDSTROM, Naomi, «Feminist Criticism of Hispanic and Lusophone Literatures: Bibliographic Notes and Considerations», en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 19-51.

LÓPEZ, Aurora y PASTOR, M<sup>a</sup> Angeles (eds.), *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad de Granada, Seminario de Estudios de la Mujer, 1989.

LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa, «Historia de un proyecto: la asociación de estudios históricos sobre la mujer», *Las investigaciones sobre la mujer, logros y proyectos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1992, pp. 43-54.

LORDE, Audre, *Sister Outsider*, New York, The Crossing Press, 1984.

LUDMER, Josefina, «Tretas del débil», en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1984, pp. 47-54.

LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Prólogo de Iris M. Zavala y Epílogo de Rosa Rossi, Barcelona, Anthropos, 1996.

MAESO, Ángeles, «Notas para una revisión de lo femenino en literatura», en David Valjalo (ed.), *Canción de Marcela: mujer y cultura en el mundo hispánico*, Madrid, Orígenes, 1989, pp. 7-15.

MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen, «La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina (notas inspiradas por las novelas que me hubiese gustado escribir)», *Discurso*, 3-4 (1989), pp. 51-60.

MARXIST-FEMINIST LITERATURE COLLECTIVE, «Women's Writing: *Jane Eyre*, *Shirley*, *Villette*, *Aurora Leigh*», *Ideology and Consciousness*, 1, 3 (1978), pp. 27-48.

MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.

MAYORAL, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

- «Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 19, 1 (2003), pp. 13-18.

- «Nací mujer: (condicionamientos sociales en la escritura femenina)», *Palabra de mujer*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2004.

MILL, John Stuart y TAYLOR MILL, Harriet, *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Introducción de Neus Campillo, Madrid, Ediciones Cátedra e Instituto de la Mujer, 2001.

MILLETT, Kate, *Política sexual*, (1969), Madrid, Cátedra, 1995.

MITCHEL, Juliet, *Psicoanálisis y feminismo* (1974), Barcelona, Anagrama, 1986.

MOERS, Ellen, *Literary Women*, New Cork, Doubleday, 1976.

MOHANTY, Chandra Talpade, RUSSO, Ann y TORRES, Lourdes (eds.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington e Indianápolis, 1991.

MOI, TORIL, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

MONTERO, Rosa, *Historias de mujeres* (1995), Madrid, Santillana Ediciones, Suma de Letras, 2003.

- *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara, 2003.

MORA, Gabriela, «Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas», en G. Mora y K. S. van Hooft (eds.), *Theory and Practice Literary Criticism*, Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1981, pp. 2-13.

MORA, Gabriela y VAN HOOFT, Karen S., *Theory and Practice Literary Criticism*, Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1981.

MUNT, Sally, *New Lesbian Criticism. Literary and Cultural Readings*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1992.

MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre* (1991), Madrid, Horas y Horas, 1994.

NASH, Mary, *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

NÁJERA, Elena (coord.), *¿Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia?* Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2010.

NAVAS OCAÑA, María Isabel, «La narrativa femenina en la crítica periodística: el *ABC Cultural*», *Antagonía. Cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo* (El Puerto de Santa María), nº 2 (1997), pp. 59-73.

- *Las mujeres del Quijote y la crítica*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.

- *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

- *Poesía eres tú...pero yo no quiero ser poesía*, Madrid, Editorial Visor, 2011a.

- «Sobre equívocos, utopías y corzas: la hermenéutica de Ortega y Gasset», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* (Universidad de Córdoba), nº 25 (2011b), monográfico sobre «Hermenéutica filosófica y Hermenéutica literaria», pp. 57-72.

NELKEN, Margarita, *La condición de la mujer en España* (1919), Madrid, CVS, 1975.

- *Las escritoras españolas*, (1930), Madrid, Horas y Horas, 2011.

NEWTON, Judith L., *Women, Power, and Subversión. Social Strategies in British Fiction 1778-1860*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1981.

NEWTON, Judith y ROSENFELT, Deborah, *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class, and Race in Literature and Culture*, New York and London, Methuen, 1985.

NICHOLS, Geraldine C., «Aquí el que no corre, ni vuela ni entra en el canon». *Mester* (University of California), XX, 2 (1991), Special Issue on *Female Discourse*, pp. 1-8.

OLIVARES, Cécilia, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, El Colegio de México, 1997.

OSBORNE, Raquel, *La construcción sexual de la realidad: un debate en la sociología contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1993.

OZIEBLO, Bárbara, «Crítica literaria feminista en los EE.UU.: fondo y futuro (Transcripción libre de la conferencia de la Dra. Annette Kolodny)», *Estudios sobre la mujer. Marginación y desigualdad*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993, pp. 113-128.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, Ed. Guadalupe Gómez Ferrer, Madrid, Cátedra, 1999.

POSADA, Adolfo, *Feminismo*, Madrid, Fernando Fe, 1899. Edición de Oliva Blanco en Madrid, Cátedra, 1994.

POSADA KUBISSA, Luisa, «La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray» y «El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y el orden simbólico de la madre», en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Madrid, Minerva Ediciones, 2005, pp. 289-318.

PUÉRTOLAS, Soledad, *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama, 1993.

PULEO, Alicia H. (ed.), *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*, Madrid, Dirección General de la Mujer, 1993.

- *Ecofeminismo para otro mundo posible*, Madrid, Cátedra, 2011.

QUANCE, Roberta, «Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres». *La Balsa de la Medusa* (Madrid), 4 (1987), pp. 73-96.

REGÁS, Rosa, *Diario de una abuela de verano*, Barcelona, Planeta, 2004a.

- «Escribir viviendo. Escritoras españolas en el siglo XX», conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid a finales de 2004, [www.rosaregas.net](http://www.rosaregas.net).

REGISTER, Cheri, «American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction», en Josephine Donovan (ed.), *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1989.

REISZ DE RIVAROLA, Susana, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida, Edicions de la Univesitat de Lleida, 1996.

- «La crítica literaria feminista desde la mirada de una conversa», *Clarín: Revista de nueva literatura*, 5, 26 (2000a), pp. 15-18.

- «¿Tienen “género” los géneros literarios?», *Clarín: Revista de nueva literatura*, 5, 28 (2000b), pp. 15-18.

- «De mujer a mujer: Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico», *Arrabal*, 2-3 (2000c), pp. 121-130.

- «Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 2 (2000d).

RICH, Adrienne, *Sobre mentiras, secretos y silencios* (1971), Barcelona, Icaria, 1983.

RIERA, Carme, «Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?». *Quimera* (Barcelona), 18 (1982), pp. 9-12.

- «Femenino singular: Literatura de mujeres», en Aurora López y M<sup>a</sup> Ángeles Pastor (eds.), *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 25-38.

- «Cómo se escribe una novela», *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006, I, pp. 33-40.

RIVERA GARRETAS, María Milagros, *Nombrar el mundo en femenino (Pensamiento de las mujeres y teoría feminista)*, Barcelona, Icaria, 1994.

- «La autobiografía, ¿género femenino?». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat* (Barcelona), 5-6 (1999-2000), pp. 85-87.

RODRIGO, Antonina, *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

ROMERA NAVARRO, Miguel, *Ensayo de una filosofía feminista (Refutación a Moebius)*, Madrid, Imprenta de la Revista Técnica de Inf<sup>a</sup> y Cab<sup>a</sup>, 1901.

RUBIO LINIERS, María Cruz, «La imagen virtual de la mujer. De los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo». *Feminismo/s* (Universidad de Alicante), nº2 (2003), pp. 167-182.

## feminismo

RUSSOTO, Margara, *Tópicos de la retórica femenina*, Caracas, Monteávila Latinoamericana, 1993.

SAU, Victoria, *Diccionario ideológico feminista* (1981), Barcelona, Icaria, 2000.

SCANLON, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976; Madrid: Akal, 1986 (2<sup>a</sup> ed.).

SEDWICK, Eve, *Epistemolgia del armario* (1990), Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

SEGARRA, Marta, «Crítica feminista y escritura femenina en Francia», en Blanca Alcinas (coord.), *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX*, Burgos, Universidad de Burgos, 2000, pp. 80-108.

SEGARRA, Marta y CARABÍ, Angels (eds), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

SEGURA GRAÑO, Cristina (ed.), *La voz del silencio I. Fuentes directas para la Historia de las Mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Asociación Cultural Almudayna, 1992.

- (ed.), *La voz del silencio. II. Historia de las mujeres: Compromiso y método*, Madrid: Asociación Cultural Almudayna, 1993.

- (ed.), *La historia de las mujeres en el nuevo paradigma de la historia*, Madrid, Asociación Cultural Almudayna, 1997.

- (Coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura españa. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Nancea, 2001.

SENDN DE LEÓN, Victoria, *Sobre diosas, Amazonas y vestales: utopías para un feminismo radical*, Madrid, Zero, 1981.

- *Marcar las diferencias: discursos feministas ante un nuevo siglo*, Barcelona, Icaria, 2002.

- *Mujeres en la era global: contra un patriarcado neoliberal*, Barcelona, Icaria, 2003.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelist from Brönte to Lessing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977.

- «Towards a Feminist Poetics», en Mary Jacobus (ed.), *Women and Writing About Women*, Londres, Croom Helm, 1979, pp. 22-41.

- «Feminist Criticism in the Wilderness». *Critical Inquiry*, 8, 1 (1981), pp. 179-205 (trad. esp. «La crítica feminista en el desierto», en Mar Villaespesa, *100%*, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 84-120.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, *Sexualidades: teorías literarias feministas*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer, 2003.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, M<sup>a</sup> Belén y FARIÑA BUSTO, M<sup>a</sup> Jesús, *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona: Icaria, Mujeres y Culturas, 2000.

SUÁREZ LAFUENTE, María Socorro, «Seminario Permanente “Mujer y Literatura”», *Las investigaciones sobre la mujer, logros y proyectos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1992, pp. 55-63.

- «La construcción de las voces femeninas: teoría crítica literaria contemporánea», *Palabra de mujer*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2004.

SULLIVAN, Constance A., «On Spanish Literary History and the Politics of Gender», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 23, 2 (1990), pp. 26-41.

TRABA, Marta, «Hipótesis sobre una escritura diferente». *Quimera* (Barcelona), 13 (1981), pp. 9-11.

VALCÁRCEL, Amelia, *Sexo y filosofía: sobre «mujer» y «poder»*, Barcelona: Anthropos, 1991.

## feminismo

- *Del miedo a la igualdad*, Barcelona, Crítica, 1993.
- *La política de las mujeres*. Madrid, Cátedra, 2008.
- *Feminismo en un mundo global*. Madrid, Cátedra, 2009.

VIDAL, Hernán (1989). «La crítica literaria feminista hispanoamericana como problemática de defensa de los derechos humanos. Argumentos en apoyo de una arquetipificación», en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 257- 296.

VILLAESPESA, Mar (ed.), *100%*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

WALKER, Alice, *In Search of Our Mother's Gardens*, London, The Women's Press, 1984.

WALKER, Rebecca, «Becoming the Third Wave», *Ms* (1992), January/February, pp. 39-41.

WAYNE, Valerie, «Historical Differences: Misogyny and *Othello*», en Valerie Wayne (ed.). *The Matter of Difference. Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 153-179.

WOOLF, Virginia, *Una habitación propia* (1929), Barcelona, Seix Barral, 1992.

ZAVALA, Iris M., «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico», en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coords), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 27-76.

ZIMMERMAN, Bonnie, «What has Never Been: an Overview of Lesbian Feminist Criticism», en Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, London, Virago, 1986, pp. 200-224.

Isabel Navas Ocaña

- «Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties», en Sally Munt (ed.), *New Lesbian Criticism. Literary and Cultural Readings*, London, Harvester Wheatsheaf, 1992

Isabel NAVAS OCAÑA

Universidad de Almería

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales