

Escribir como mujer:  
¿hacia una reescritura  
de la autoría?



# Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?

Editoras

Karolina Kumor

Aránzazu Calderón Puerta

Ana Garrido González

Katarzyna Moszczyńska-Dürst

Varsovia 2017

© Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos  
de la Universidad de Varsovia

El presente volumen se vincula con reflexiones teóricas del grupo de investigación GENIA. Género, identidad y discurso en España y América Latina.

EVALUADORA

PROFA. DR. CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA:

Ana GARRIDO GONZÁLEZ

DISEÑO Y MAQUETACIÓN, DISEÑO DE LA PORTADA:

Bartosz MIELNIKOW (bartosz@fogar.eu)

IMPRESIÓN Y ENCUADRACIÓN:

Sowa–Druk [www.sowadruk.pl](http://www.sowadruk.pl)

ISBN: 978-83- 60875-15- 5

EDITOR:

Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos  
de la Universidad de Varsovia

[www.iberystyka.uw.edu.pl](http://www.iberystyka.uw.edu.pl)



Szczególne podziękowania składamy Fundacji Uniwersytetu Warszawskiego, która dzięki swojej dotacji umożliwiła publikację niniejszego tomu

## ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN	7
--------------	---

---

### I PARTE

---

Acechos a Teresa de Jesús en su quinto centenario, por RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ	17
¿Locura o virtuosa osadía? María de Zayas construyendo su identidad, por RENE ALDO VIJARRA	41
<i>Ipsa sua melior fama</i> : repensar la autoría y autoridad literaria femenina de las escritoras religiosas de la Alta Edad Moderna, por JULIA LEWANDOWSKA	57
El autorretrato de las mujeres tlaxcaltecas dentro de la sociedad novohispana, por AGNIESZKA BRYLAK	77

---

### II PARTE

---

Las novelistas contra lo novelesco: la impugnación del amor romántico en <i>La hija del mar</i> y <i>Flavio</i> de Rosalía de Castro, por MARÍA JESÚS LAMA LÓPEZ	101
La autora y su expresión: una lectura de la autoría femenina en Carmen de Alonso, por KAREN GENSCHOW	129
Maria-Mercè Marçal y su construcción de la feminidad, por AGNÈS TODA I BONET	159
Manual de ¿mala? conducta: <i>Las teorías salvajes</i> , por JÉSSICA FACIABÉN LAGO-SAMA	181

---

### III PARTE

---

Mari Chordá y Esther Tusquets: dos variaciones distintas de los modelos autoriales en la articulación de un lugar de habla testimonial, por MERI TORRAS FRANCÉS	197
Cómo ser poeta (y no) morir en el intento: La construcción <i>autorial</i> en los <i>Diarios</i> de Alejandra Pizarnik, por MAYTE CANTERO SÁNCHEZ	217
La ambigua condición de la escritura diarística como herramienta de construcción de la identidad autorial: de <i>New York, New York</i> a <i>Maternosofía</i> , por DOLORES VILAVEDRA	233
Construcciones de identidades inestables en el yo poético de Txus García, por MICHELLE GAMA LEYVA	253
La autoconstrucción del yo femenino en <i>No hay silencio que no termine</i> de Ingrid Betancourt. ¿Una ficción de la memoria?, por EVA LÖFQUIST BEGLERT	267

---

### IV PARTE

---

Devenir autora: el autorrelato como camino para la deconstrucción de la postura autoral, por EIDER RODRÍGUEZ	281
El juego lúdico en la construcción del sujeto lírico, por MARÍA ROSAL	299

---

# INTRODUCCIÓN

Las mujeres que escriben, sea su intención artística o no, necesariamente “reaccionan” ante toda una serie de convenciones literarias, reglas canónicas, valores y estimaciones dominantes y periféricos propios de su universo cultural y del campo literario de su época. Así, a lo largo de los siglos, numerosas escritoras se han visto obligadas a aceptar las reglas que les atribuían un estatus inferior, a interiorizar la lógica cultural patriarcal y a negar que las posiciones de los sujetos pudiesen ser distintas. Todo ello a fin de lograr un lugar privilegiado en el centro, como mujeres excepcionales, anómalas, en todo caso, poco femeninas; otras entraban en diálogo con su tradición en un intento de negociar un compromiso, adaptarse mediando su posición en cuanto que mujer-productora de sentido re-acentuado; por último, algunas autoras se posicionaban en la periferia como las “otras”, rechazando o contradiciendo la lógica cultural hegemónica.

Por todo ello las lecturas críticas reunidas en *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?* desean analizar los recursos a los que han recurrido las escritoras españolas e hispanoamericanas para ocupar la posición autorial y autorizarse. La reflexión se centra en las estrategias mediante las cuales la crítica y teoría literaria, así como los sistemas literarios hispánicos, han perjudicado y dificultado el reconocimiento de la autoría femenina, ocultando sus méritos e intentado negar su condición de mujeres y/o de narradoras, poetas, ensayistas. Asimismo, los trabajos publicados aquí parten todos de una premisa común: las escritoras que a lo largo de los siglos han logrado oponerse a los mecanismos psíquicos del poder y han conquistado la “autoridad” necesaria para ejercer su oficio han contribuido a abrir brechas en

el discurso dominante a partir de la ya famosa pregunta formulada por Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer*: “¿y si el objeto se pusiera a hablar?”.

Dicho esto, cabe destacar que para muchas de las escritoras analizadas en este tomo la “repetición lúdica” (Irigaray) o “rearticulación paródica” (Butler) de la figura canónica del escritor y de las prácticas discursivas hegemónicas en torno a la autoría conlleva la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y nuevas maneras de ver y vivir el mundo. Lo anterior constituye una parte esencial de su proyecto ético y político, un reto de notables dimensiones políticas y requisito insoslayable para la reescritura de subjetividades: las autoras dejan de ser objeto del discurso ajeno para convertirse ellas mismas en sujetos que hablan y escriben para codificar su voz, antes silenciada, en la esfera pública.

El presente libro se abre con cuatro trabajos que indagan en la cuestión de la autoría femenina en los siglos XVI y XVII. Rafael M. Mérida Jiménez dedica su atención a la figura de Teresa de Jesús, analizando algunas de las tretas autoriales utilizadas por la santa. El autor de este artículo se interesa, en particular, por la faceta menos divulgada –aunque no por ello menos interesante– de la producción epistolar teresiana. Mérida Jiménez sostiene que es precisamente en las cartas donde se vislumbra el retrato de la mujer y de sus circunstancias con mayor intensidad.

Del siglo XVI pasamos al siguiente para encontrarnos con algunas de las prácticas literarias de la mujer barroca. En primer lugar, René Aldo Vijarra analiza las prácticas escriturales de María de Zayas que aprovecha el espacio del prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares* para expresar su subjetividad, así como para argumentar la defensa de la mujer en el ámbito cultural. El ensayo ofrece un análisis de las estrategias discursivas utilizadas por parte de la autora barroca para construir su identidad como mujer y como escritora en la España del siglo XVII.



A continuación, Julia Lewandowska se propone realizar una lectura de otras dos autoras barrocas, a saber, Valentina Pinelo y Ana Francisca Abarca de Bolea, quienes no solo participaron en la escena cultural y literaria de su tiempo sino que la trastocaron. El análisis de la producción cultural de estas dos escritoras religiosas se lleva a cabo a la par que la reflexión sobre la autoridad y autoría literarias femeninas y su visibilidad histórica. Así pues, se indaga en cuestiones tales como el significado de las operaciones discursivas esgrimidas por las monjas para el reconocimiento de su autoridad literaria, las formas de la agencia escritural femenina en relación con su público y la construcción de una posición subjetiva y productiva específica, acorde a los parámetros personales y coordinadas socio-culturales del momento. La crítica arguye que todo lo anterior sirvió para que se demostrara cómo las formas de la subjetividad lograron una alteración de la *doxa* sociocultural del momento con respecto a la inferioridad intelectual femenina.

El último artículo de este bloque nos traslada del ámbito de la literatura española al terreno de las culturas mesoamericanas. El trabajo de Agnieszka Brylak ofrece un estudio preliminar de testimonios tlaxcaltecas femeninos de los siglos XVI y XVII. La crítica investiga un corpus heterogéneo de los llamados documentos cotidianos en náhuatl –en su mayoría inéditos– reunidos en la actualidad en el Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala, buscando en ellos ante todo las huellas de la vida cotidiana de la mujer en el México Central, durante los primeros siglos del periodo colonial. En dichos documentos nobles y plebeyas, esposas y madres, indígenas y mestizas, dejan ver entre líneas sus vidas: sus emociones, relaciones familiares y conyugales. Estos datos permiten contribuir a la discusión sobre los patrones más generales de la situación de las mujeres en dicho ámbito cultural, presentando una faceta significativa y usualmente relegada a la

sombra de los estudios literarios. La misma elección de desenterrar estos textos y ponerlos en el centro de la atención crítica es una forma de desestabilizar el canon textual de la temprana modernidad americana.

La segunda parte del volumen se centra en las prácticas discursivas autorales e identitarias codificadas en las obras de Rosalía de Castro, Carmen de Alonso, Maria-Mercè Marçal y Pola Oloixarac. En “Las novelistas contra lo novelesco: la impugnación del amor romántico en *La hija del mar* y *Flavio* de Rosalía de Castro”, María Jesús Lama López reflexiona acerca de las novelas de juventud de la escritora gallega. En un principio, la joven Rosalía parece participar en el ambiente de la escritura femenina del momento, que opta por mostrar el proceso de formación de sus protagonistas como una evolución hacia la aceptación de las normas sociales, pero que luchan por preservar al mismo tiempo una cierta autonomía para la mujer. En contraste con la formación del héroe masculino, las heroínas de las novelas de los siglos XVIII y XIX aprenden a manejar las apariencias y el disimulo en su propio beneficio. En cambio, las dos primeras novelas de Rosalía de Castro –*La hija del mar* (1859) y *Flavio* (1861)– rompen con dicho modelo genérico.

A continuación, Karen Genschow analiza la primera novela de la escritora chilena Carmen de Alonso *Anclas en la ciudad*, planteándose cómo la autoría de su protagonista –la escritora Mara– crea un paradigma de tensión entre la “crónica de un fracaso anunciado” y determinadas estrategias subversivas. Según Mara, escribir es un acto de introspección y una forma de vida. De igual importancia es la publicación que le ha proporcionado los únicos momentos placenteros de su existencia. Se insinúa una coincidencia entre lo que ella, como personaje, escribe en sus cuadernos y lo que ella, como narradora y autora, comparte con su público ficcional. El fracaso final de Mara-autora de novelas vie-

ne anunciado por la imposibilidad de la escritura como oficio de la mujer, por la falta de una tradición de escritura de mujeres en Latinoamérica, y por la relación de deseo autodestructivo inherente a la visión de la protagonista de sus propios libros ardiendo.

En su texto, Agnès Toda i Bonet examina la autoría femenina en la figura de Maria-Mercè Marçal, escritora catalana que se inspira en el feminismo para su obra poética. En esta reconstruye su identidad para entenderse y obtener una realidad más justa para sí misma, con la intención de extender su proceso de búsqueda personal a otras mujeres y obtener una realidad más justa para ellas al percibir esta como sometidora y opresiva. En otras palabras, combate de modo consciente el patriarcado. Su auto-reconstrucción la llevará a mostrarnos la homosexualidad como opción amorosa y sexual para escapar a las relaciones de dominación, algo totalmente innovador en la literatura catalana. Toda i Bonet analiza en su artículo cómo se materializa todo este compromiso con su género, cuáles son sus referentes y cuál es la herencia literaria que Marçal nos deja.

Por su parte, Jéssica Faciabén Lago-Sama analiza *Las teorías salvajes* de la escritora argentina Pola Oloixarac desde una perspectiva de género y a partir de dos vertientes de aproximación distintas. Por un lado, en cuanto a la trama, con la que el público lector debe negociar ciertos aspectos culturales y de género en su lectura. Por otro lado, se analizan los paratextos asociados a esta obra, en los que se refleja un sesgo de género, para a continuación pasar a trabajar dos casos concretos de reseña literaria sobre la misma que muestran un uso estereotipado de género para sustentar una crítica y una visión de lo literario que parecen devaluar considerablemente la obra y a su autora.

El tercer bloque de este tomo se centra en la escritura testimonial y autobiográfica, así como en originales modos de anonimato que abren paso, por ejemplo, a la autoría colectiva.

En el primer trabajo, Meri Torras nos habla de dos obras ... *i moltes altres coses* de Mari Chord y *Confesiones de una editora poco mentirosa* de Esther Tusquets, que evidencian un vínculo particular entre una mujer escritora y la categoría autorial, mediante un uso estratégico de la red que sostiene la autoría para un propósito político de cariz testimonial. Chord emplea el anonimato para distanciarse explícitamente de la noción de autoría que imponía la tradición masculina y como modo de reivindicar la creación como un espacio de acción colectiva. Tusquets rompe una lanza a favor de un modelo de editor (el suyo) que autoriza y legitima identificándolo con determinado modelo de autor-creador. Sin duda, dos ejemplos muy originales de construcción autorial.

La autora del siguiente capítulo, Maite Cantero, partiendo de la selección que la Editorial Lumen hace de los cuadernos de Alejandra Pizarnik (1936-1972), se acerca críticamente a la construcción de la voz polifónica del sujeto lírico. Reflexiona, pues, sobre los *Diarios* como espacio de negociación con la(s) alteridad(es), como lugar para la crítica literaria, como espacio para el ensayo de formas e imágenes poéticas y, especialmente, *tropos* para la construcción de una postura literaria y un *ethos* discursivo forjado gracias a la existencia de una imagen de autor/a concreta y presente en la tradición.

La autobiografía es también el género que analiza Dolores Vilavedra trabajando sobre la ambigüedad como herramienta en la construcción de la identidad autorial en dos obras de Inma López Silva: *New York, New York* y *Maternosofía*. El análisis de estos libros híbridos, que tuvieron su origen en el blog de la autora para luego ser vertidos al papel, parten de la observación del vínculo entre estas obras y la instancia de producción a la hora de articular un proyecto de escritura y una identidad de mujer-escritora, destinada a operar en el sistema literario gallego y su esfera pública. En

resumen, un capítulo a tener en cuenta a la hora de contemplar los nuevos formatos digitales de la clásica tradición del diario.

En el penúltimo capítulo de esta parte, Michelle Gama Leyva investiga el deseo erótico y las identidades inestables en *Poesía para niñas bien*, de Txus García. Partiendo de una concepción construccionista, en la que se sostiene que el sujeto/cuerpo está constituido a partir de un universo simbólico que solo existe dentro de los límites de esquemas reguladores generizados, la crítica explora la construcción de una identidad que fluctúa entre las categorías heteronormativas y los binomios hegemónicos, sin fijarse en estabildades.

Finalmente, con Eva Löfquist Beglert volvemos a la autobiografía pues, en este capítulo la autora analiza cómo Ingrid Betancourt se autoficcionaliza en *No hay silencio que no termine*, libro que narra el cautiverio a manos de la guerrilla FARC que sufrió la política colombiana en la selva, durante seis años y medio. La autora de este capítulo se interroga, entre otras cuestiones, sobre cómo se autoconstruye el yo femenino, qué marcas de mujer son privilegiadas y qué categorías son determinantes en las relaciones intergenéricas: ¿clase, edad, educación o etnicidad?

El propósito del último bloque, de carácter teórico-confesional, consiste en prestarles la voz a dos escritoras que son a la vez teóricas de literatura: Eider Rodríguez y María Rosal. Ambas analizan los elementos que entran en juego en la (de)construcción de la figura autorial codificada en sus textos. Así, en “Devenir autora: el autorrelato como camino para la deconstrucción de la postura autorial”, Eider Rodríguez nos proporciona una reflexión autocrítica que tiende un puente entre su discurso literario y paraliterario, por un lado, y su producción artística y la de otras autoras en lengua vasca, por otro. Rodríguez parte del concepto de “conocimiento situado”, de Donna Haraway, con el objetivo de sacar a la luz las prácticas discursivas que han conformado su pos-

tura autorial y explicar su posicionamiento ante el campo literario vasco. De esta manera, su autorrelato se construye y reconstruye a la luz de otros testimonios de escritoras vascas, poniendo énfasis en las prácticas discursivas en torno a la maternidad.

Finalmente, en el ensayo titulado “El juego lúdico en la construcción del sujeto lírico”, María Rosal reflexiona sobre su propia poética y poesía publicada a partir del año 2000. Sus consideraciones se organizan principalmente en torno a la auto-ironía, la reescritura de mitos que desemboca en la deformación de temas y arquetipos de la cultura patriarcal, y la reflexión metapoética que se convierte en *leitmotiv* de muchos de sus poemas.

\*~\*~\*

El presente volumen es fruto de una trayectoria común de reflexiones teóricas y de labor interpretativa compartida del grupo de investigación GENIA. Género, identidad y discurso en España y América Latina, al igual que el resto de la presente serie editada por GENIA en 2015 y 2016. En la misma se incluyen, además del presente tomo, los siguientes títulos:

- *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia e historias del trauma en las literaturas hispánicas;*
- *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas;*
- *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas.*

Editoras

# PARTE I





# Acechos a Teresa de Jesús en su quinto centenario<sup>1</sup>

Rafael M. Mérida Jiménez  
(Universitat de Lleida)

## 1. ¿Qué Teresa? ¿Cuántas Teresas?

Sin lugar a dudas, Teresa de Jesús es una de las mujeres más importantes de la cultura española. Pocas han ejercido, además, una influencia comparable fuera de nuestras fronteras –y no solo en el vasto mundo hispánico–. Pero ninguna, a mi juicio, ha sido objeto de mayor número de interpretaciones, apropiaciones y manipulaciones a lo largo de los cinco siglos que nos separan de su año de nacimiento (1515). ¿Por qué? Responder esta pregunta, aparentemente sencilla, obligaría a adentrarnos en un tupido bosque exegético que muy frecuentemente ha impedido contemplar su vida y su obra con nitidez, puesto que esta extraordinaria mujer es, también, una de las más imprescindibles para dejarnos deslumbrar por las espléndidas luces de nuestra historia y para constatar las siniestras sombras de algunas tradiciones historiográficas. Esta multiplicidad de aproximaciones a su figura puede constatarse ya en sus identidades nominativas y en ciertas *denominaciones de origen* posteriores nada inocentes:

Los escritos de Teresa de Jesús (1515-1582) han sido analizados tradicionalmente dentro del marco limitativo de “literatura re-

---

1 Este trabajo forma parte del proyecto FEM2015-69863-P MINECO-FEDER del programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia (Gobierno de España) y se ha desarrollado en el marco del “Grupo de investigación consolidado Creación y pensamiento de las mujeres” (2014 SGR 44).

ligiosa”, es decir, como textos que no pueden ni deben leerse sin tener en cuenta elementos fundamentales de la fe y la espiritualidad o, para ser más específicos, del dogma católico. En lo que respecta a este nombre propio, unidad clave para entender lo que es un autor y para poder identificar sus textos, Teresa de Jesús es el que Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada selecciona para firmar sus autógrafos, y es también el que ella misma escoge al hacer su entrada a la vida monástica. Es éste un nombre que marca, pues, su identidad propia en el ámbito histórico de una manera más específica y efectiva que el de “Santa Teresa” o “Teresa de Ávila”, para nombrar sólo los dos más comunes; el primero corresponde a la figura emblemática de la Iglesia Católica que ha sido y sigue siendo instrumento de este discurso institucional, que limita y en numerosas ocasiones condena e invalida nuevas lecturas de la Teresa mujer, escritora y fundadora de conventos, mientras que el segundo se yergue como estandarte de programas más nacionalistas que literarios en sí. No obstante este claro gesto de autoafirmación dictado por la propia autora se han inscrito sus obras completas en el canon literario del Siglo de Oro español más por coincidencia cronológica que por una recepción ideológica y académica de sus textos plenamente integrada. (Carrión 1997: 147-148)

Por tan poderosa razón, no debe extrañarnos que haya quienes primen a la joven inquieta sobre la enérgica anciana, quienes prefieran su recuento autobiográfico a los escritos destinados al buen gobierno de los conventos que iba fundando, quienes privilegien a la santa (ya en 1622, durante el pontificado de Gregorio XV) en perjuicio de la mujer de carne y hueso, o quienes reciten de memoria algunos de sus versos pero nunca hayan leído ninguno de los tratados teológicos que hicieron de ella la primera de las Doctoras de la Iglesia Católica, proclamada por el Papa Pablo VI,

en 1970. Cabe también añadir las diferencias de nominación según los ámbitos lingüísticos y culturales; así, por ejemplo, en la órbita anglosajona se habla menos de Santa Teresa de Jesús que de Teresa de Ávila (véanse los trabajos de Weber, por ejemplo). En la cultura francesa se prefiere el topónimo, sin duda como consecuencia de la importancia de Thérèse de Lisieux, con quien se establece un claro paralelismo, por igualmente santa y doctora de la iglesia católica. Tal vez resulte inevitable: en primer lugar, por el simple fluir del tiempo y, a continuación, por la lógica reverberación de la impresionante variedad de matices que confirman tanto su trayectoria personal como los cientos de páginas que nos legó. Un ejemplo inusual lo ofrece no ya la edición de sus extensas obras completas en la Biblioteca de Autores Cristianos, sino la publicación de un voluminoso *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, dirigido por Tomás Álvarez (2001) para la Editorial Monte Carmelo

Por consiguiente, ¿en quiénes debemos confiar? ¿En quienes, por ejemplo, se complacen ante el retrato de la mística arrobada, con la mirada fija en el cielo más inalcanzable?, ¿en quienes prefieren a la luchadora reformista, con los pies llagados sobre el camino polvoriento?, ¿en quienes desdeñan las penurias que le infligieron algunos de sus superiores religiosos, a lo largo de varias décadas?, ¿en quienes olvidan su profunda fe católica o sus afanes por lograr un nuevo modelo de relación con Dios? Quizá convendría entonces iniciar nuestra andadura advirtiendo que, lejos de ser unívoca, la vida de Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada y la obra de Teresa de Jesús, cara y cruz de la misma moneda, constituyen un universo de enorme riqueza espiritual, intelectual y humana. Y que, con harta frecuencia, se ha prestado mayor atención a una dimensión en detrimento de las otras. ¿Qué Teresa y cuántas Teresas? Tantas como posibilidades existan de apropiarnos, para bien y para mal, de una, de varias o de muchas de sus múltiples facetas, como si de una piedra preciosa tallada

por innumerables orfebres se tratase. Pero sin olvidar que unos han sido más interesados que otros...

La biografía laica de Teresa de Ahumada se inicia el 28 de marzo de 1515 y acaba religiosamente el 4 de octubre de 1582. Por consiguiente, podemos enmarcar su trayectoria vital durante las décadas de mayor esplendor literario del primer Siglo de Oro español, que coinciden con el desarrollo político y económico del Imperio por todo el orbe tras el descubrimiento de América, bajo el férreo gobierno de los dos primeros monarcas de la Casa de Austria, Carlos I (quien reinó entre 1516-1555) y su hijo, Felipe II (entre 1556-1598). Se trata de la misma época en que se expande el humanismo erasmista y se frena la heterodoxia mediante el Concilio de Trento (desarrollado entre 1545 y 1563), en que se funda la Compañía de Jesús (1534) o se confirma el control religioso e ideológico de los sucesivos *Índices* de libros prohibidos por el papado y la Inquisición (1564): en 2015 también debemos recordar el quinto centenario del establecimiento de la censura previa, dictada en 1515 por el papa León X; ahora aludo al *Index librorum prohibitorum* promulgado por el papa Pío IV tras el Concilio de Trento. Se trata, en fin, de las décadas durante las que florecieron la mejor literatura ascética y mística en lengua española (la de fray Luis de León y la de San Juan de la Cruz), la lírica profana de Garcilaso de la Vega o la de Fernando de Herrera, las ficciones de los libros de caballerías capitaneados por *Amadís de Gaula* y la prosa sagaz del *Lazarillo de Tormes*. En este contexto, tan inevitablemente masculino, será en el que se alce la palabra de esta singular mujer.

Pero tal vez resulte mucho más importante subrayar ahora, para una comprensión más cabal de su personalidad, que Teresa nace en un medio familiar que le permitió aprender a leer y a escribir, en buena medida fruto de su linaje judeo-converso. Según sintetizaba Francisco Márquez Villanueva, en un artículo póstumo, sobre nuestra autora en diálogo con Sor Teresa de Cartagena:

En 1946 estallaba el seísmo documental acerca del abuelo de la santa (Alonso Cortés), un tal Juan Sánchez, pañero y arrendador de Toledo y allí reconciliado por el Santo Oficio en auto de 1485, tras el cual optaría por cambiar de aires y continuar sus negocios en Ávila, donde siguió prosperando y acabó de criar sin agobios a sus ocho hijos, empezando por el primogénito Alonso Sánchez de Cepeda, padre a su vez de la santa [...]. Contra fáciles delirios casticistas del XIX y el XX, Ávila era para esas fechas la ciudad de mayor demografía mudéjar de toda Castilla. Depositaria además de una tradición medieval cabalística y sufí, venía a ser lo más cercano a una capitalidad de soterradas espiritualidades semíticas, destinadas ahora a servir de callado trasfondo a las vidas de santa Teresa y san Juan de la Cruz. (2014: 35-36)

Teresa de Jesús fue una gran lectora y, sin haber pasado por las aulas universitarias, gozó de un notable bagaje intelectual, que sobrepasó con creces el nivel con el que se dotaba a la mayoría de las monjas de aquella centuria: este saber, que hoy se nos antoja básico, no lo fue tanto en un siglo durante el cual la gran mayoría de nuestras antepasadas no lograron acceso a esta modalidad de cultura, razón por la cual la nómina de escritoras castellanas era por entonces tan modesta. Según diversos cálculos, el 80% de la población castellana de mediados del siglo XVI era analfabeta. Este porcentaje adquiere un valor muy relevante, por contraste, si tenemos presente que en las *Constituciones* (1, 13) que redactó para el convento de la Encarnación, en 1567, la madre Teresa sugerirá, a propósito de las cosas espirituales, que las novicias aprendan a leer y que las monjas puedan dedicar un tiempo a la lectura de obras religiosas: “Tenga cuenta la priora con que haya buenos libros, en especial *Cartujanos*, *Flos Sanctorum*, *Contentus Mundi*, *Oratorio de Religiosos*, los de fray Pedro de Alcántara, porque es en parte tan necesario este mantenimiento para el alma como el comer para el cuerpo” (2003: 821).

Teresa fue una mujer “inquieta y andariega” –calificativos que fueron magníficos vituperios disfrazados de elogio– tras abandonar el convento donde vivió más de dos décadas, ya antes de recibir el hábito en 1536. Y es que a partir de 1556 empezó a gozar de una serie de visiones místicas y de transverberaciones que le alentaron a acometer la reforma de su orden mediante la constitución de un nuevo Carmelo (el descalzo). La madre Teresa de Jesús inicia entonces, a partir de 1562 y hasta su muerte, una segunda fase vital merced a esa red de fundaciones, sobre todo en Castilla: el primer convento reformado fue San José en Ávila (1562), al que se unirán 16 centros más, entre otros los de Medina del Campo (1567), Malagón y Valladolid (1568), Toledo y Pastrana (1569), Salamanca (1570), Alba (1571), Segovia (1574), Beas de Segura y Sevilla (1575), Palencia (1580), Soria (1581) o Burgos (1582). De ese caminar casi constante por tierras castellanas y andaluzas deriva su contacto directo con todo tipo de gentes, desde las más humildes a las más encumbradas, pero también su aprendizaje para lidiar con las autoridades eclesiásticas, quienes no entendían el significado de su firme propósito y siempre estuvieron al acecho para certificar la profunda ortodoxia de su pensamiento y de sus obras. Consecuencia de este duro control que le fueron imponiendo será, en parte, que escriba sus textos más relevantes.

Entre sus escritos (cuya edición príncipe, *post-mortem*, impresa en 1588, fue preparada por el agustino fray Luis de León) destacan el *Libro de la Vida*, el *Camino de perfección*, el *Libro de las Fundaciones* y las *Moradas del castillo interior*. El *Libro de la Vida*, finalizado en 1562, es una peculiar autobiografía, muy celebrada, que relata de forma sincera y amena su entorno familiar a partir de su periplo religioso. Entre 1562 y 1564, redactó la primera versión del *Camino de perfección*, destinado a convertirse en tratado de espiritualidad interior de sus hermanas descalzas. *Las Fundaciones* –en parte crónicas de cada fundación de los conventos

reformados– fueron escritas, aunque con interrupciones, a partir de 1573, mientras que las *Moradas*, que pueden datarse hacia 1577, es considerada su obra más difícil y de mayor envergadura, pues en ella logra verbalizar y sintetizar el proceso de unión con Dios, señor del alma o del “castillo interior”, arquitectura alegórica dividida en siete espacios o “moradas” (fosos, adarves, murallas, cercas, arrabales, alcázar y torreón) que debe ser conquistada para alcanzar la plenitud. Me temo que muchos habremos escuchado, e incluso empleado, la doble paradoja que albergan aquellos tres versos según los cuales “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero” (2006: 56-57), pero muy pocos de nosotros tendremos tan presentes las evidentes alusiones, connotaciones y significaciones, humanas y religiosas, de esa solo aparente contradicción a lo largo de todo el poema teresiano, compuesto hacia 1571, que siempre recomendaría recitar por entero y en voz alta.

Teresa sufrió muchas penalidades y sinsabores a lo largo de su existencia, así como muchas incomprendiones tras su muerte, a pesar de –o quién descarta si a causa de– su ascenso a los altares. ¿Cómo podríamos caracterizarla? Creo que una de las vías privilegiadas para conocer su personalidad es la consulta de su epistolario, conservado parcialmente, pero muy útil para conocer su vida cotidiana a partir de 1568. En sus cartas dejó escritas de forma sincera las preocupaciones y las alegrías de sus últimos años. Entre líneas vislumbramos su indudable genio, su fortaleza inquebrantable a pesar de los quiebros de la edad, su don de gentes, su capacidad para gestionar (espiritual y económicamente) los nuevos conventos, para señalar envidias malsanas o esquivar nuevas piedras malévolamente emplazadas en su camino. También, por ejemplo, para regalar muy sabios consejos al hermano enfermo, a la hermana atribulada o a sus fieles protectores; muchos de ellos plenamente vigentes, como aquel apuntado en cierta

carta de 1574 a un futuro arzobispo: “Todo es buscar a Dios, pues por Él andamos a buscar medios, y es menester llevar el alma con suavidad” (2006, 11: 88).

No quisiera que mis palabras se malinterpretaran y que alguien pensara que me arrogaba de unas u otras cualidades con la publicación de *Llevar el alma con suavidad*, mi antología editada en el 2006. En absoluto. En mi caso pesó el deseo sincero de ofrecer a los lectores una faceta menos divulgada de la producción teresiana, aquella que, casualmente, siendo *menor* en comparación con otras obras suyas, esboza a mi gusto de forma más intensa el retrato de la mujer y de sus circunstancias. Esta intensidad a la que aludo pienso que queda bien probada en la sección correspondiente al epistolario, pues escogí ciento veinticinco de las cerca de quinientas cartas conservadas, a través de las cuales podemos vislumbrar otra voz de Teresa, a menudo paralela a la de sus textos *mayores* y en tantas ocasiones mucho más asequible e íntima.

Por idéntica ecuación a la que hay quien afirma que todo traductor desempeña el papel de traidor de la creación original, algunas personas podrán argüir, no sin cierta lógica, que toda antología supone un expolio del texto que selecciona parcialmente. Añadiré yo, por la parte que me toca, que ojalá que la mía, con toda su modestia, haya servido para que sigamos leyendo a (y aprendiendo de) esta mujer excepcional, todavía tan viva. Es por este motivo que me ha parecido oportuno incluir aquí una de las más breves misivas que seleccioné, dirigida a Jerónimo Gracián y redactada en el convento de Malagón a fines de enero de 1580:

Yo digo a vuestra merced que aquí hay una gran comodidad para mí que yo he deseado hace muchos años; que aunque el natural se halla solo sin lo que le suele dar alivio, el alma está descansada. Y es que no hay más memoria de Teresa de Jesús que si no fuese en el mundo. Esto me ha de hacer no procurar



irme de aquí, si no me lo mandan, porque me veía desconsolada algunas veces de oír tantos desatinos, pues allá, diciendo que es una santa, lo ha de ser sin pies ni cabeza. Ríense porque yo digo que hagan allá a otra, que no les cuesta más de decirlo. (Teresa de Jesús 2006, 92: 216)

## 2. Cultura literaria y autoría

Doña Beatriz de Ahumada, madre de Teresa, se entretenía leyendo novelas caballerescas, dilatados pasatiempos que le permitían evadirse de los sinsabores cotidianos, a pesar de que muchos hombres, empezando por su esposo, Don Alonso Sánchez de Cepeda, no mirasen con buenos ojos tales ocios femeninos (Graña Cid 2002; Rossi 1984). Así lo rememora su hija, al inicio del segundo capítulo del *Libro de la Vida*, que “Trata cómo fue perdiendo estas virtudes, y lo que importa en la niñez tratar con personas virtuosas”:

Paréceme que comenzó a hacerme mucho daño lo que ahora diré. Considero algunas veces cuán mal lo hacen los padres que no procuran que vean sus hijos siempre cosas de virtud de todas maneras; porque, con serlo tanto mi madre, como he dicho, de lo bueno no tomé tanto –en llegando a uso de razón– ni casi nada, y lo malo me dañó mucho. Era aficionada a libros de cavallerías, y no tan mal tomava este pasatiempo como yo le tomé para mí, porque no perdía su labor, sino desenvolvíemos para leer en ellos. Y por ventura lo hacía para no pensar en grandes trabajos que tenía, y ocupar sus hijos que no anduviesen en otras cosas perdidos. De esto le pesava tanto a mi padre, que se havía de tener aviso a que no lo viesse. Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos, y aquella pequeña falta que en ella vi, me comenzó a enfriar los deseos y comenzar a faltar en lo demás; y parecíame no era malo, con gastar muchas horas de el día y de la noche en

tan vano ejercicio, aunque ascondida de mi padre. Era tan estre-  
mo lo que en esto me embebía, que si no tenía libro nuevo, no  
me parece tenía contento. (Teresa de Jesús 2003: 36)

Se trata de un fragmento magnífico: Beatriz de Ahumada contemplada por su hija, la futura Santa de Ávila, a través de un filtro tan inevitablemente benévolo y comprensivo, por maternal y filial, como bañado por la ortodoxia religiosa, forzada por quienes le han solicitado que redacte esta autobiografía, sin duda extraordinaria. Madre e hija aparecen como devotas lectoras de libros de caballerías, y aunque Teresa reprenda a su madre –pues se emplaza en la misma órbita que su padre, a posteriori–, no deja de justificarla y comprenderla. Es ese toma y daca tan frecuente a lo largo de toda su obra más íntima, pero que aquí parece emocionarse contenidamente con la escena doméstica que está narrando, con ese “¡niños, que no os vea vuestro padre!” que aparece entre líneas. El punto de vista que ofrece Teresa suele ser una impostación masculina impuesta; en este fragmento, sin embargo, advertimos, además de la honda gratitud e identificación hacia quien le contagió el auténtico amor por la lectura, algo tan importante como la presencia de una extirpada genealogía de conocimientos y de placeres cotidianos femeninos (Luna 1996). Se trata de un magnífico episodio, por consiguiente, porque nos muestra de manera ejemplar el estilo literario de su obra más temprana, así como los interesantes mecanismos narrativos y persuasivos de los que se vale para hacernos entender su personalidad. Con el objetivo añadido de que sus lectores quieran a la niña, se identifiquen con ella y estimen a la mujer adulta que reconstruye su pasado.

Pero debe destacarse una vez más, por esta razón indispensable, que el *Libro de la Vida* no merece entenderse como la creación inocente de una laica sino como un texto muy meditado e incluso destinado a aquellos hombres que ejercían un riguroso

control sobre la monja, quienes miraban con desagrado su actividad reformadora. No cabe duda de que, implícitamente, la futura santa se estaba haciendo eco de las numerosas obras doctrinales, escritas por humanistas laicos y por religiosos, que trataban de las inconveniencias inefables de las lecturas de los libros caballerescos entre los jóvenes, especialmente entre las adolescentes (Vigil 1986). Podría citarse aquí el ejemplo indiscutible de Juan Luis Vives, pero prefiero pensar en fray Luis de León por su vinculación personal con Teresa de Ávila (su orden confió en él para preparar la primera edición del corpus teresiano, como he indicado) y porque estaría confirmándonos que a la altura de 1583 todavía existía una notable difusión de este subgénero literario, entre las “solteras y casadas imperfectas”: *La perfecta casada* de fray Luis de León –como, a su manera, el *De institutione feminae christianae*, de Juan Luis Vives, de 1523– a veces se me presenta como un espejo indirecto o parcial de la vida de Beatriz de Ahumada y de su hija Teresa. Un espejo que, como su propia vida, ha sido y sigue siendo pulido: no hablaré de adaptaciones cinematográficas de anteaer mismo, sino de una apropiación mucho más influyente.

Me refiero a la *Vida de Teresa de Jesús*, redactada en 1590 con un talante ciertamente hagiográfico por el padre Francisco de Ribera, y que no sé muy bien si aspira a convertirse en imagen cóncava o convexa de las relaciones entre las mujeres y la literatura caballerisca:

El demonio [...] puso su diligencia en estragar [...] los dones naturales que Dios había puesto en ella [...] por dos vías. La primera fue, haciéndola leer libros de caballerías, que es una de sus invenciones, con que ha echado a perder muchas almas recogidas y honestas, porque en casas a donde no se da entrada a mujeres perdidas y destruidoras en la castidad, hartas veces no se niega a estos libros que hombres vanos, con alguna agudeza de enten-

dimiento y con mala voluntad, han compuesto para dar armas al enemigo nuestro, y suelen hacer disimuladamente el mal que aquellas ayudadoras de Satanás por ventura no hicieran. Diose, pues, a estos libros de caballería, si no de vanidades, con gran gusto, y gastaba en ellos mucho tiempo; y como su ingenio era tan excelente, así bebió aquel lenguaje y estilo, que dentro de pocos meses ella y su hermano Rodrigo de Ahumada compusieron un libro de caballerías con sus aventuras y ficciones, y salió tal, que habría hartos que decir de él. (1908: 99-100)

Teresa no hablaba de ningún demonio, ni mayúsculo ni minúsculo, a propósito de sus lecturas juveniles en el *Libro de la Vida*, probablemente porque era persona infinitamente más perspicaz e inteligente que el padre Ribera. Por supuesto, también debemos comprender que este pretendía delinear una apología dogmática de las virtudes de su admirada madre, que se orientaba hacia un norte diáfano (su proceso de beatificación, culminado en 1614). Y era el Diablo quien ya tentaba a la futura Santa... Pero es que, paralelamente, a finales del siglo XVI los libros de caballerías habían logrado conquistar el estatuto de obras diabólicas, en tanto que sumamente pecaminosas.

Aquello que resulta más revelador para mi propósito de esta biografía es, como habrá podido imaginarse, la mención final a la faceta de la joven Teresa antes de profesar, ayudada por su hermano Rodrigo, como escritora de ficciones caballerescas. ¿Qué libro es este? Durante siglos la crítica ha especulado sobre su existencia. Sin embargo, todas las hipotéticas pistas, al menos hasta ahora, no han conducido a ninguna conclusión o, mejor dicho, a ningún texto. Ignoramos si es realidad o invención el arrebatado elogio del padre Ribera, aunque, a mi gusto, hoy por hoy, el hecho más atractivo es que nadie dudara, probablemente con razón, de que la misma mujer que escribiera el *Camino de perfección*, las *Mora-*

*das del castillo interior* o el *Libro de las Fundaciones*, obras que se cuentan entre las más imprescindibles de la prosa castellana de la segunda mitad del siglo XVI, pudiera redactar una novela caballeresca (Álvarez 2001 y 2006; Marín Pina 1991; Profeti 1995).

Se trata, por tanto, de una apreciación que apunta hacia el corazón mismo del concepto de autoría. Teresa de Jesús gestionó muy acertadamente una estrategia autorial que se revalidaba al tiempo que la negaba: ella misma se disminuyó como autora en el texto amparándose en los superiores que le ordenaron la escritura y en calidad de objeto de la unión mística; ella misma se codificó como autora mediante una escritura incansable en calidad de sujeto autobiográfico y de agente de la reforma del Carmelo que promovía. Este doble filo por el que transitaba quizá sea el que mejor explique, aunque suene paradójico, que su producción se haya visto tan ensalzada por la exégesis religiosa como minusvalorada por la filología tradicionalista.

Fue una táctica autorial indudablemente exitosa: no cabe duda de que la investigación que vino a cambiar la consideración de escritura *ermitaña*, como calificaba Ramón Menéndez Pidal la prosa de Teresa de Jesús, no llegó hasta 1978, de la mano de la monografía de Víctor García de la Concha, quien afirmara, nada menos, que la prosa teresiana estaría traduciendo el ideal renacentista de vida racional, armónico y moderado, al plano religioso, siempre tan ecléctico entre carmelitas y agustinos. Una conciencia de estilo y de autoría que sería, al tiempo, una vocación de servicio a Dios a través de la escritura, pues como sugiriera Francisco Márquez Villanueva:

Santa Teresa llevó una vida de auténtica escritora profesional desde aproximadamente el año 1560 hasta casi los mismos días de su muerte. Veintidós años de febril manejar la pluma, de tarea cotidiana contra todos los vientos y mareas, en que los pro-

yectos se suceden y ejecutan infaliblemente y sin interrupción. [...] Porque el malhadado prejuicio hagiográfico ha impedido reconocer algo muy obvio, nunca afirmado hasta este momento y que todavía causará escándalo en algunos: Santa Teresa gozaba del placer de crear como una verdadera adicción, especie de bendito ‘asimiento’ de que, por fortuna nuestra, no llegó a ser consciente. Son hasta los médicos quienes han de poner coto al oneroso desbordamiento casi grafómano: “Me ha mandado el doctor que no escriba jamás sino hasta las doce y algunas veces no de mi letra”. Sus monjas no en vano la ven escribir a altas horas de la noche, con el rostro todo encendido, en trance creador que, muy de acuerdo con sus profundas convicciones, sin duda armonizaba lo divino y lo humano, lo sobrenatural y el puro placer estético. (1983: 358-359)

### 3. El reconocimiento de la creatividad femenina

El estudio de la obra teresiana ha gozado de muy diversas aproximaciones críticas, fundamentalmente vinculadas a la esfera confesional. De hecho, cabe constatar que hasta fechas muy recientes apenas se habían desarrollado investigaciones que intentaran profundizar en la vertiente más estrictamente artística de su extensa producción. Parece evidente que enfrentarse a una obra canonizada vaticana-mente se convirtió en una tarea muy ardua para quien pretendiera la canonización estrictamente literaria por diversas razones: en primer lugar, como resultado de una *manipulación religiosa*, consolidada rápidamente gracias a los procesos de beatificación y de canonización, unida íntimamente, en segundo lugar, a una *manipulación exegética* derivada del efecto disuasorio que ejerce una figura cuyas páginas más emblemáticas se han visto reducidas, interesadamente, a la unión mística con la divinidad, experiencia de muy difícil asimilación e interpretación que se ha convertido durante

siglos en un obstáculo favorecedor del distanciamiento crítico, más o menos admirativo para el común de los lectores.

En tercer lugar, esta doble manipulación se consolidó a través de un conjunto de discursos políticos (que van desde el temprano intento de convertir a la carmelita en patrona de España) que impidieron una aproximación menos connotada ideológicamente y que incluso propició el silenciamiento de la documentación inquisitorial exhumada en la década de los años cuarenta del siglo XX que demostraba la fe judía profesada por el abuelo paterno de Teresa (Egido 1986), que contradecía, obviamente, tanto el ideal de “Santa de la Raza” instaurado por la dictadura franquista como la conservación de su triste brazo incorrupto en el Palacio del Pardo, residencia oficial del caudillo Francisco Franco Bahamonde (Febo 1988).

En cuarto lugar, además, debemos de valorar otra hipótesis, según la cual, desde el Barroco, al igual que sucediera con Isabel I de Castilla, la “Reina Católica” por excelencia de la historia española, Teresa de Jesús sufrió un efectivo proceso de *virilización*, en la medida en que tanto una como otra fueron elevadas a una categoría que las desmarcó del conjunto de mujeres en tanto que féminas sobre las que se proyectaron un volumen de cualidades tan extraordinarias y tan masculinizadas –valor, entrega, lealtad, espíritu de lucha, arrojo...– que casi resultaban más monolíticas e intocables que tantas otras personalidades de sus respectivas épocas (Maza Zorrilla 2006). En quinto lugar cabe señalar que hasta la década de los setenta del siglo XX se sostuvo, según he apuntado, que la lengua literaria de Teresa de Jesús era muy pobre, mucho menos interesante por su estilo que por el mensaje o la fuerza espirituales de su contenido. Esta valoración, explicitada por la propia Teresa como un recurso casi inexcusable de doble sumisión femenina (como mujer y como monja) hacia sus superiores varones, favoreció también cierta misoginia filológica

–quiero decir cierta desconsideración por parte de la crítica literaria más añeja hacia las cualidades artísticas de su prosa, ajena a los modos retóricos más inequívocamente alabados–.

Si consultamos los dos excelentes volúmenes editados por Francisco López Estrada correspondientes a la época renacentista publicados en la colección “Historia y crítica de la literatura española”, dirigida por Francisco Rico, constataremos fácilmente esta última cuestión (1980: 490-500, 1991: 238-250). Como muy bien afirma allí Cristóbal Cuevas, las aproximaciones biográficas a Teresa de Jesús siguieron el corte tradicional instaurado por F. de Ribera (1590), D. de Yepes (1606) o A. de la Encarnación (1614), todas ellas, por consiguiente, redactadas al calor del proceso de beatificación, refundidas en cinco volúmenes por el padre Silverio entre 1935 y 1937 (compárese con Rossi 1984 y García Valdés 2001). Esta penosa situación solo empezó a cambiar a principios de los años ochenta, en torno a las conmemoraciones del cuarto centenario de su muerte, de la mano de dos de sus mejores editores: Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (1981, 1984, 2003).

Evidentemente, resulta muy difícil aceptar sin más esa inconsciencia literaria y ese estilo desaliñado que se achaca un tanto pretenciosamente a alguien que hizo de la escritura una vía privilegiada de (auto)conocimiento para expresar, incluso si forzosamente por sus confesores o superiores, su vida, sus intuiciones, dogmas y sus vivencias (o aquellas tres fases –purgativa/recogimiento, iluminativa/quietud y unitiva/unión– con que suele describirse el itinerario místico del alma y de la mente hacia la divinidad). Quizá sea una pura casualidad que no sea hasta la década de los años ochenta, o lo que sería igual, hasta una vez reinstaurada la democracia en España tras el oscurantismo franquista, que no vieran la luz una nueva generación de investigaciones que intentaran abordar con perspectivas más renovadas la obra de Teresa de Jesús, como también su vida, pues paralelo



ha sido el proceso de revisión de sus circunstancias históricas y de sus logros literarios.

Sin embargo, también parece oportuno apuntar que resulta igualmente interesante recordar cómo cierto feminismo (que bien puede emplazarse metafóricamente en 1949, en la estela de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir) descartó el modelo de experiencia específicamente femenina representado por la espiritualidad mística o por los espacios conventuales al vincularlos con un patriarcado que impedía la liberación de la mujer. El sentido de esta exclusión ha sido valorado muy atinadamente por la filósofa Françoise Collin, en un trabajo titulado “El libro y el código”, que nos invita a reflexionar, además, sobre una vía de análisis feminista muy fértil que ha brindado abundantes frutos en las últimas décadas y que ha sido proyectada sobre el modelo fundacional teresiano y, por extensión, sobre la vida de muchas mujeres laicas y religiosas que, ya en la Edad Media, fueron creando espacios simbólicos propios:

Es cierto que estas vidas, como vidas ligadas a lo religioso, se caracterizan por escuchar a Dios y dar fe de su sumisión a sus órdenes. Pero, en su aparente y radical ofrenda de ellas mismas, conectándose tan directamente a Dios, dejan de depender de los hombres. [...] Si, como sostiene Simone de Beauvoir en su obra, encaminarse “hacia la liberación” consiste en liberarse de la dependencia conyugal y familiar (“el patriarcado”), sin duda, durante mucho tiempo, esta fue la vía más segura, y para ciertas mujeres pudo convertirse en una elección estratégica. [...] Pero la elección de Dios, la conexión con Dios como relación sin relación con el Otro es una subversión del “patriarcado” mucho más radical que la subversión factual o social que hemos evocado: se trata de una subversión simbólica. Ya que en el Amor puro, el Otro no manda: es más el Hijo que el Padre. [...] Por otra parte, con la

creación de órdenes de mujeres, de comunidades de mujeres, que las mujeres –las “superiores”– organizan y dirigen, se constituyen bolsas de reserva, y hasta de resistencia, que reducen considerablemente su dependencia respecto de la institución masculina de la Iglesia, a la cual sólo se vinculan de manera indirecta a través de un obispo (cuyas órdenes no siempre se respetan) o a través de un confesor que suele ser complaciente, y hasta agradable. En lo político, las mujeres no son fundadoras, pero sí son fundadoras en estas comunidades que son las órdenes. Entre mujeres es donde encuentran y pueden ejercer su poder de fundación, una fundación que no es sólo espiritual. (Collin 2006: 215-217)

Este camino de comprensión, así como de apropiación genealógica, del universo que encarna Teresa de Jesús afloró sobre todo en muchos trabajos del feminismo francés –pienso ahora en el *Spéculum de l'autre femme* de Luce Irigaray o en algunas propuestas de Julia Kristeva, tal como argumenta Beatriz Ferrús Antón (2007)– y del feminismo italiano a partir de los años setenta –por ejemplo Luisa Muraro, según ha desarrollado M<sup>a</sup> Milagros Rivera Garretas en estudios y en su reciente semblanza (2005 y 2014), o en la biografía de Rosa Rossi (1984)–, y desde entonces ha ejercido una notable influencia en buena parte de la historiografía feminista española, como también las aportaciones y ediciones de Díaz-Diocaretz y Zavala (por ejemplo 1993, 1995, 1997) –no en vano el primer volumen de su *Breve historia feminista...* está dedicado “A la memoria de Teresa de Jesús y Juana Inés de la Cruz”–.

Pero no será hasta la década siguiente que los estudios feministas o los *women and gender studies* iniciarán un segundo proceso de relectura que sigue ofreciéndonos excelentes frutos, gracias en primera instancia a los esfuerzos de numerosas hispanistas, sobre todo en la órbita académica norteamericana, como demuestra un florilegio de aproximaciones nacidas al calor de la Modern Lan-

guage Association (Weber 2009). Creo que ha sido a partir de los años 90 cuando podemos hablar del inicio de una auténtica revisión feminista del puesto de Teresa de Jesús en la cultura hispánica, una investigación menos interesada en la tarea de instalarla en una cadena secular de prácticas, vivencias y convivencias femeninas como en el análisis de una serie de estrategias que invitan a profundizar en las dimensiones *proto-* o *pre-*feministas de su trayectoria y contexto. Así lo sugieren las aportaciones de, entre otras, estudiosas pertenecientes a varias generaciones como Binkoff (1989), Arenal y Schlauf (1989), Weber (1990), Carrión (1995), Ahlgren (1996), Merrim (1999), Herpoel (1999) o Vollendorf (2005).

Precisamente una cita de Alison Weber me servirá para cerrar esta *lectura otra*:

Teresa de Jesús fue, sin duda, una mujer de su época que había superado algunos de los prejuicios misóginos de la época, tales como la fragilidad física y la inestabilidad afectiva de su sexo. Aceptó –quién sabe con cuánto disgusto– las prohibiciones contra la participación femenina en la predicación, la labor misionera, el apostolado público y la administración de los sacramentos, y se doblegó repetidas veces a la autoridad de sus preladados, aun cuando estaba convencida de que estaban equivocados. Sería un error, sin embargo, negar su contribución al pensamiento feminista. A diferencia de las místicas medievales que se sentían vehículos excepcionales del poder divino, Teresa defendió la idea de que las mujeres como grupo eran capaces de discernir la autenticidad de su experiencia espiritual, comprender los evangelios sin intermediarios y difundir las enseñanzas de Cristo. Comprendió bien que en la iglesia primitiva las mujeres no sufrían discriminación [*Camino de perfección*]. Reafirmó el derecho de los conventos a la autonomía de administración y a la pedagogía espiritual femenina. Frustrada por su exclusión de un apostolado

activo, Teresa trazó un programa colectivo por el cual las monjas pudiesen ejercer un apostolado *intramuros*, orando por la iglesia y asistiendo a los que acudían al locutorio por ayuda espiritual. Aunque concentró sus esfuerzos reformadores en religiosas de la clase media urbana, siempre admitió la posibilidad de que las mujeres laicas de las clases bajas tanto como las de la más alta aristocracia fuesen capaces de seguir el camino de perfección. [...] El patrimonio histórico de Teresa de Jesús, es, tal como la imagen de su santidad, un mosaico de contradicciones. No obstante, se debe admitir la posibilidad de que las premisas del feminismo eclesial –la igualdad espiritual de hombres y mujeres, el derecho a aprender y enseñar, el derecho a contribuir a su colectividad con sus palabras y obras– hayan contribuido al desarrollo de lo que se entiende hoy por feminismo. (2005: 126-127)

#### BIBLIOGRAFÍA:

- AHLGREN, Gillian T. W. (1996) *Teresa of Ávila and the Politics of Sanctity*. Ithaca, Cornell University Press.
- ÁLVAREZ, Tomás, dir. (2001) *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*. Burgos, Monte Carmelo.
- (2006) *Cultura de mujer en el s. XVI. El caso de Santa Teresa*. Burgos, Monte Carmelo.
- ARENAL, Electa y SCHLAU, Stacey, eds. (1989) *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2005) *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid, Arco Libros.
- BILINKOFF, Jodi (1989) *The Avila of Saint Teresa: Religious Reform in a 16<sup>th</sup> c. City*. Ithaca, Cornell University Press.
- CARRIÓN, María Mercedes (1995) *Arquitectura y cuerpo en la figura autorial de Teresa de Jesús*. Barcelona, Anthropos.

- (1997) "Grietas en la pared (letrada) de Teresa de Jesús. Lecturas críticas del cuerpo femenino, su espacio y el canon literario". En: Myriam Díaz-Diocaretz, Iris M. Zavala (coords.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*: 147-204.
- COLLIN, Françoise (2006) "El libro y el código. De Simone de Beauvoir a Teresa de Ávila". En: Marta Segarra (ed.) *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona, Icaria: 211-223.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y M. ZAVALA, Íris, coords. (1993) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- (1995) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II. La mujer en la literatura española*. Barcelona, Anthropos.
- (1997) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), IV. La literatura escrita por mujer (de la Edad Media al s. XVIII)*. Barcelona, Anthropos.
- DE LA MADRE DE DIOS, Efrén (1981) *Teresa de Jesús*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- EGIDO, Teófanos (1986) *El linaje judeoconverso de Santa Teresa*. Madrid, Espiritualidad.
- FEBO, Giuliana di (1988) *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, Icaria.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2007) *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- FRANCISCO DE RIBERA (1908) *Vida de Santa Teresa de Jesús*. Ed. Jaime Pons. Barcelona, Gustavo Gili.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978) *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona, Ariel.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2001) *Teresa de Jesús*. Barcelona, Omega.
- GRAÑA CID, M<sup>a</sup> del Mar (2002) "¿Leer con el alma y escribir con el cuerpo? Reflexiones sobre mujeres y cultura escrita". En: Anto-

- nio Castillo (ed.) *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón, Troa: 385-452.
- HERPOEL, Sonja (1999) *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*. Ámsterdam, Rodopi.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1980) *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona, Crítica.
- (1991) *Historia y crítica de la literatura española, 2/1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*. Barcelona, Crítica.
- LUNA, Lola (1996) *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona, Anthropos.
- MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (1991) “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”. *Revista de Literatura Medieval*. 3: 129-148.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1983) “La vocación literaria de Santa Teresa”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 32: 355-379.
- (2014) “Cartagena y Ávila: las dos Teresas”. *e-Humanista / Conversos*. 2: 35-53.
- MAZA ZORRILLA, Elena (2006) *Miradas desde la Historia. Isabel la Católica en la España contemporánea*. Valladolid, Ámbito.
- MERRIM, Stephanie (1999) *Early Modern Women’s Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville. Vanderbilt, Vanderbilt University Press.
- PROFETI, Maria Grazia (1995) “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”. En: Myriam Díaz-Diocaretz, Iris M. Zavala (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II. La mujer en la literatura española*. Barcelona, Anthropos: 235-284.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (2005) *La diferencia sexual en la historia*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- (2014) *Teresa de Jesús*. Madrid, Sabina.

- ROSSI, ROSA (1984) *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*. Barcelona, Icaria.
- SANTA TERESA, Silverio de (1935-1937) *Vida de Santa Teresa (5 vols.)*. Burgos, Monte Carmelo.
- STEGINK, Otger y DE LA MADRE DE DIOS, Efrén (1984) *Santa Teresa y su tiempo (2 vols.)*. Salamanca, Caja de Ahorros.
- TERESA DE JESÚS (2003 [1986]) *Obras completas*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- (2006) *Llevar el alma con suavidad. Cartas y reflexiones*. Ed. Rafael M. Mérida Jiménez. Barcelona, RBA-Integral.
- VIGIL, Mariló (1986) *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Siglo XXI.
- VOLLENDORF, Lisa (2005) *The Lives of Women. A New History of Inquisitional Spain*. Nashville. Vanderbilt, Vanderbilt University Press.
- WEBER, Alison (1990) *Teresa of Ávila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton, Princeton University Press.
- (2005) "Teresa de Ávila. La mística femenina". En: Isabel Morant (dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina: el mundo moderno*. Madrid, Cátedra: 107-129.
- (2009) *Approaches to Teaching Teresa of Ávila and the Spanish Mystics*. New York, Modern Language Association of America.





# ¿Locura o virtuosa osadía? María de Zayas construyendo su identidad

René Aldo Vijarra

Los prólogos –dice Porqueras Mayo<sup>1</sup>– son vehículos doctrinales, ensayos sobre la vida y las letras, manifiestos literarios, documentos polémicos. Cada prólogo cobra un sentido unitario y completo sin que se necesite, de manera absoluta, del libro del cual nació. En sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), María de Zayas (1590-1661) aprovecha la posibilidad que le brinda el prólogo, en tanto espacio de escritura que le permite no solo la expresión de su subjetividad sino también argumentar<sup>2</sup> la defensa de la mujer en el campo cultural, y de este modo construir su propia representación identitaria como mujer poseedora de un saber en el ámbito de la literatura.

## El sujeto moderno

A medida que la antigua cosmovisión medieval del mundo comenzó a resquebrajarse, los individuos perdieron sus antiguas

---

1 Para Porqueras Mayo “el prólogo es un género literario, con carácter propio, con independencia artística respecto al libro que acompaña (aunque este libro puede influir mucho en él)” (1968: 4).

2 García Negroni (1992) entiende la argumentación no ya como una disposición y organización del discurso, sino más bien como una dimensión del lenguaje. “La dimensión argumentativa está presente en cada enunciado, motivando y determinando su estructura desde dentro. Todo enunciado, en tanto destinado a otro y en tanto realización de una acción, funciona de hecho como un movimiento discursivo orientado en una cierta dirección”.

certezas y se encontraron confrontados con sus propias identidades y subjetividades; por lo tanto, tuvieron que reconsiderar su lugar en la comunidad y su relación con los otros integrantes del espacio social, y como consecuencia directa surgió el sujeto como problemática en la época Moderna. “El individuo –según Martuccelli– es una «invención» de la Modernidad surgida de la ruptura de los antiguos lazos comunitarios y la subjetividad nació con el debilitamiento de las estructuras políticas y sociales medievales y, con el cambio de cosmovisión religiosa que dominó al mundo durante mil años” (2007: 10).

Gerard Vilar, por su parte, señala que la idea filosófica de individuo surgió en el Renacimiento con la cultura urbana, la secularización, los viajes, la ciencia moderna, la economía, los cambios religiosos y tantos otros fenómenos complejos. “En este sentido se puede sostener que la categoría sujeto es expresión del individualismo moderno en sus distintos aspectos y problemas” (1996: 65).

El sujeto del cual se habla en la incipiente modernidad o modernidad temprana, es el sujeto masculino, blanco, racional, heteronormativo –podríamos agregar– perteneciente a elevados estamentos de la sociedad y, en el caso particular de la península ibérica, cristiano viejo. En esta categoría, el sujeto femenino queda relegado a la invisibilidad o una pasividad impuesta por los discursos normativos, y seguramente fue una ardua tarea la que llevaron a cabo las mujeres para poder encontrar un resquicio en que filtrar su voz y su hacer; en definitiva, darse a conocer más allá de los lugares tradicionales consagrados para ella: el matrimonio y el convento.

La voz enunciadora del prólogo pareciera resistirse a estos principios de tipo universal al afirmar que “las almas ni son hombres ni mujeres” y arriesga más al decir: “y quizá más agudas [que los hombres] [...] como se ve en las respuestas de repente y en los

engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio” (Zayas 2010: 160).

Su postura se centra en la igualdad e incluso la superioridad de las mujeres, en su capacidad intelectual, y para poder equiparar al sujeto femenino con el masculino, la enunciativa otorga al sujeto mujer dos cualidades –agudeza e ingenio– reservadas solo al varón. Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), define como “agudo” “al que tiene ingenio sutil y penetrante” y denomina “ingenio” a “una fuerza natural de entendimiento, investigadora de los que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños. Finalmente cualquier cosa que se fabrica con entendimiento y facilita el ejecutar lo que con fuerzas era dificultoso y costoso” (1995: 668).

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la razón adquiere una nueva dimensión y fue motivo de debates en el campo cultural de la época. Especial importancia tiene al respecto la obra *Examen de los ingenios para las ciencias* (1575) del doctor Juan Huarte de San Juan, quien convirtió al ser humano en objeto de investigación con base científica, pues “coloca su tratado médico en la tradición de la literatura de consejo que quiere contribuir con el bien común de la comunidad” (Thiemann 2009: 111). Como discurso proveniente del sistema ideológico dominante, la obra del pensador contribuye al análisis y clasificación de los sujetos masculinos “que según la diferencia de ingenio que cada uno tiene, se infunda una ciencia y no otra” y establece la relación natural entre sujeto e ingenio: “Y esto baste en cuanto al nombre de *ingenio*, el cual descende del verbo *ingenero*, que quiere decir engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera que representa al vivo la naturaleza del sujeto cuya es la ciencia que se aprende” (Huarte de San Juan 1946: 63). El ingenio es el rasgo determinante del in-

dividuo y estudiarlo permite conocer la habilidad de cada sujeto para la ciencia, pero no cualquier sujeto:

[...] porque llenándolos a ambos de sabiduría, es conclusión averiguada que le cupo menos a Eva, por la cual razón dicen los teólogos que se atrevió el demonio a engañarla no osó tentar al varón temiendo su mucha sabiduría. La razón desto es, como adelante probaré, que la compostura natural que la mujer tiene en el cerebro, no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría. (Huarte de San Juan 1946: 42)

Por lo tanto, desde este discurso modelizante, los sujetos femeninos quedan determinados por una carencia de origen natural.

Para la misma época, *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León ofrece el modelo de la “esposa” y, en la misma línea de pensamiento del doctor Huarte, jerarquiza los sujetos:

Como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal, y de su costumbre e ingenio una cosa quebradiza y melindrosa. (1958: 22)

Y como en el hombre ser dotado de entendimiento y razón no pone en él lo que tenerlo es su propia naturaleza [...]. (1958: 24)

Desde la mirada de Fray Luis, la mujer “por ser de natural flaco y frío” es un sujeto “sujetado” a las leyes del matrimonio y debido a una falta natural debe permanecer circunscrita al espacio de lo doméstico, de lo íntimo y con funciones claramente determinadas: servir al marido, gobernar la familia, criar los hijos, cuidar la propia conciencia.

Desde otra perspectiva, Baltasar Gracián en su tratado de arte poético *Agudeza y arte de ingenio* (1645) ofrece asimismo su

visión sobre el tema y considera que la agudeza es el material del ingenio y, además, es un acto digno y propio del espíritu. “El ingenio no se contenta con la sola verdad, –dice Gracián– como el juicio, sino que aspira a la hermosura” (1996: 78). Gracián recupera el término usado por sus contemporáneos y lo desplaza al campo de lo estético. No es el interés del escritor plantear si la agudeza y el ingenio se manifiestan tanto en el hombre como en la mujer, pero es llamativo que la ilustración de las distintas figuras de agudezas y conceptos la realice con poetas varones con la excepción de dos nombres femeninos: Ana de Narváez y María Nieto de Aragón.

Zayas, según la opinión de Groneman (2009), recodifica el concepto de ingenio que se refiere a la condición literaria de producir a partir del talento y de un don natural, apartándose de la noción de arte que concibe la producción poética por medio de preceptos y normas lingüísticas y literarias. Talento que para la novelista no está determinado por cuestiones biológicas ni esenciales. Es evidente que desde los distintos discursos dominantes, el “ingenio” y la “agudeza” eran rasgos naturales de la masculinidad, y al mismo tiempo una herramienta de poder y control sobre quien no los poseen: mujeres, niños y otros varones que no cumplen con el patrón masculino dominante.

### Sujeto y discurso

Desde nuestra perspectiva, los discursos adquieren capital importancia en la construcción de la identidad de los sujetos, entendiendo por identidad una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, a la contingencia, una posicionalidad relacional. “No hay identidad –señala Leonor Arfuch– por fuera de la representación, es decir de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo” (2005: 25); por lo tanto, el hecho de que la identidad se construya en el discurso coloca a las prácticas y estrategias enunciativas en un primer plano.

Stuart Hall (2003) considera que las identidades se construyen dentro del discurso, y de las diferentes prácticas y posiciones; solo pueden constituirse a través de la relación con el Otro en ámbitos históricos e institucionales determinados y en el interior de formaciones y prácticas discursivas mediante estrategias enunciativas que emergen en un juego de modalidades de poder. Al definir identidad, Hall pone en juego, por un lado, el “afuera constitutivo”, es decir, la relación con lo que el sujeto no es, con lo que le falta, con el otro y, por otro lado, con procesos internos:

Uso “identidad” –dice Hall– para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son punto de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. (2003: 18)

El investigador reconoce que las identidades son las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que sabe que son representaciones que se construyen a través de una falta, una división, desde el lugar del otro. “Las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser [...]. Las identidades se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall 2003: 18).

Al pensar la identidad como construcción del discurso en permanente cambio, marcada históricamente, y adherirse al concepto de género como una construcción socio-cultural que es posible historizar teniendo en cuenta las relaciones de poder, nos preguntamos qué estrategias discursivas pone en juego María

de Zayas en el prólogo a sus novelas para construir su identidad como mujer y escritora en la España de mediados del XVII. Se trata de un periodo en el que el sujeto femenino tenía una escasa gama de elección de posición<sup>3</sup> y esta opción estaba condicionada por la monarquía y la iglesia, instituciones que utilizaron tanto el discurso científico y la prosa didáctica como la literatura y el teatro como una tecnología para la manipulación, control, difusión, y construcción de ideas y sujetos. Sin embargo, hubo quienes ofrecieron resistencia desde un lugar marginal del mismo campo cultural y, desde una posición discursiva excéntrica<sup>4</sup>, mostraron un modo diferente de mirar el mundo y a sus habitantes.

### El sujeto y su construcción

Uno de los problemas teóricos que se plantea en el análisis del discurso es el relacionado con el sujeto y su construcción, ya que, desde el comienzo, se encuentran al menos dos modos de existencia claramente diferenciables: el sujeto de la enunciación en cuanto construido en y por el texto, y el sujeto que produce el texto, en la medida en que toda práctica supone un agente social que la realiza (Costa-Mozejko 2001: 13). Para abordar el discurso

---

3 Linda Alcoff (1989) propone el género como constructo y señala la conveniencia de relacionar la subjetividad marcada por el mismo con costumbres, hábitos y discursos concretos en una dimensión histórica particular. Por otro lado, incorpora la noción de "posición" aplicada al sujeto, y la entiende como la situación exterior que determina la posición relativa del sujeto, lo cual permite contextualizar la identidad. Para la investigadora tanto la subjetividad como la identidad de las mujeres se constituyen según la posición que ocupen. Además, define la subjetividad como la adopción de posiciones en un determinado contexto.

4 Teresa de Lauretis (1999) señala que una posición discursiva excéntrica es fuente de resistencia y de una capacidad de obrar y de pensar de un modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales de la heterosexualidad y que no es únicamente personal y política, sino también textual.

como práctica no solo es necesario saber quién lo produce, sino conocer igualmente el lugar desde donde se produce “pues el lugar desde el que hablamos es determinante para lo que decimos” (Scarano 2000: 39).

Nosotros nos detendremos en el sujeto de la enunciación del prólogo a la obra, quien argumenta en defensa de “esta virtuosa osadía en sacar a luz mis borrones”, y lo hace desde una identidad femenina excéntrica con respecto al discurso hegemónico normativo vigente. El objetivo del presente trabajo es analizar algunas de las estrategias que el sujeto de la enunciación lleva a cabo para justificar su “desatino” no solo de escribir, sino también de publicar sus obras.

### Prólogo

Según Bruner y Weisser (1998) construir el “yo” de acuerdo a las circunstancias del acto comunicativo conlleva el cuestionamiento de lo que digo, sobre cómo lo digo, a quién lo digo, etc. Estos interrogantes condicionan y enmarcan toda presentación personal, pero ante todo hay que comenzar por preguntarse para qué se construye el yo, es decir, qué motiva esa construcción, “ya que la función primordial de la misma es la ubicación del yo, y el resultado de este acto fija una posición en sentido virtual más que real, y de este modo nos ubicamos a nosotros mismos en el mundo simbólico de la cultura” (1998: 178). El sujeto femenino de la enunciación desea posicionarse en un campo cultural dominado por el poder hegemónico cultural masculino y el prólogo le sirve como “espacio de confrontación” simbólico para intentar ubicar a la mujer y ubicarse, no solo como fémina, sino también como escritora, a pesar de ser mujer.

La enunciativa opta ordenar su discurso con una estructura fija proveniente de la retórica, y de este modo se inscribe en la tradición clásica. En el exordio-exposición apela al enunciata-



rio con el vocativo “lector mío” e introduce la primera pregunta retórica “Quién duda”, y se refiere a sí misma en tercera persona (“una mujer”), hecho que permite un distanciamiento de la práctica discursiva y con esto una pretendida objetividad.

Una repetición anafórica introduce la segunda pregunta retórica: “Quién duda, digo otra vez”. En este momento la enunciativa introduce su yo en un aquí y ahora del proceso de enunciación y, siguiendo la misma estrategia trazada anteriormente, deja libre al lector de elegir una respuesta. Por otra parte, produce el cambio en el uso de la tercera persona (“una mujer”) a la primera persona: “sacar a luz mis borroneos, siendo mujer”. Cierra esta secuencia con una pregunta ubicada estratégicamente: “¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?”, interrogación que apela a la reflexión y le servirá para dar continuidad a su línea argumental.

En esta introducción la enunciativa construye un enunciatario masculino a quien intenta persuadir emotivamente a través del uso del adjetivo posesivo “mío”, y le atribuye un futuro estado de ánimo: la admiración<sup>5</sup>. Este término en la época aludía fundamentalmente a “una especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por la novedad, ya por la excelencia, o por otras características extremas” (Riley 1966: 149), y a su vez, afirma que producirá ese estado no solo por el hecho de escribir, sino también por dar sus borroneos a la imprenta, “donde se averigua la pureza de los ingenios”. Por lo tanto da por descontado que es ingeniosa.

Luego elabora un contra argumento, cuya estrategia consiste en oponer “otros” vs. “yo”, “locura” vs. “virtuosa osadía”, “mujer” vs.

---

5 En el siglo XVII la admiración es un principio emotivo-intelectual que se halla asociado a lo novedoso, a la invención y al artificio, que los autores de la época pretendían provocar en sus lectores con diversos resortes técnicos y con fines variados.

“cosa incapaz”; finalmente hace gala de una falsa modestia diciendo “mis borrones”. Una vez configurados los “otros”, a quienes solo se nombra con términos indefinidos como “muchos” y “cualquiera”, la enunciadora quiere persuadir a su lector, “cualquiera, como no sea más de buen cortesano”, de quien pretende el apoyo, es decir, un hombre cultivado intelectualmente es el que comprenderá la igualdad entre el hombre y la mujer, y para la defensa de sus ideas combina la tradición bíblica (barro y fuego), filosófico natural (espíritus y terrones) y científica (sangre y órganos) y, finalmente, transforma la falsa oposición “ellos” vs. “nosotras” en una categórica conclusión sobre la igualdad entre los géneros:

[...] si es una misma sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (Zayas 2010: 159)

La enunciadora sustenta su argumentación con el apoyo de los logros científicos de la época: “la misma sangre, los mismos órganos y con esto los mismos sentidos y facultades, –ese es el resultado que descubrían los anatomistas al abrir los cuerpos–, y, si había una diferencia, como en el caso de los órganos genitales, no era por sustancia, sino por su posición” (Thiemann 2009: 123).

La confirmación comienza con la respuesta a la pregunta que cierra la introducción: “Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros”. La enunciadora tiene una clara conciencia de que la identidad de las mujeres está condicionada por el poder masculino, al que califica con términos vinculados a lo humano y a lo político: “impiadoso” y “tirano”. Además, su propia ingeniosidad le señala que la identidad es una construcción socio-cultural y nada

tiene que ver con un fundamento natural: “Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres” (Zayas 2010: 160).

No solo hace explícita su opinión sobre la igualdad entre hombres y mujeres, sino que incluso redobla su proposición al decir que son “aptas” y quizás hasta “más agudas”. Para ello se apoya en la Teoría de los humores retomada por Huarte de San Juan<sup>6</sup> –para contradecirlo–, al plantear el frío y la humedad como fuente del entendimiento. Por lo que, en última instancia, “si el hombre y la mujer tienen la misma base material, el desarrollo de sus habilidades es cuestión de educación” (Thiemann 2009: 124).

Con el objetivo de reforzar sus argumentos, y por si quedara alguna duda, recurre a la historia para enumerar una serie de ejemplos de mujeres ilustres: Argentaria, Temistoclea y Diotima, entre otras. Y por último, en el epílogo comienza con una pregunta retórica: “¿qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros?”, la cual apela a la benevolencia del enunciatario y ofrece el producto de su actividad y, por añadidura, se dirige a ese enunciatario para tratarlo de “descortés, necio, villano y desagradecido” si no es capaz de reconocer las capacidades de las mujeres, de modo que lo está condicionando a la aceptación de su obra.

## Operaciones discursivas

En el nivel micro-discursivo tendremos en cuenta algunas operaciones discursivas<sup>7</sup> utilizadas en el acto de enunciación:

---

6 “[S]egún Huarte las mujeres del primer grado de frialdad y humedad no solo tiene más ingenio [...] sino que son de mala condición” (Thiemann 2009: 124).

7 García Negroni entiende por operaciones discursivas “[e]l conjunto de operaciones que el sujeto realiza en la construcción de su discurso, y que im-

Uso de deícticos: el pronombre posesivo “mío” remite al yo de la enunciación e inmediatamente posiciona al enunciatario con el pronombre personal “te”. Existe una referencia al momento de la enunciación a través de la utilización del presente de indicativo (“digo”, “te ofrezco”), y no se señalan referencias espaciales. Es interesante observar el desplazamiento temporal hacia el futuro (“causará admiración”), previniendo y preparando al enunciatario con la propuesta, y además, colocándose la enunciatario en un lugar del saber que le permite predecir sensaciones. Otro uso del futuro se encuentra en el epílogo (“no harás nada”, “le tendrás respeto”) que implica la modalidad imperativa, y por lo tanto, podemos inferir que a esta altura de la argumentación la enunciatario se siente revestida de autoridad para emitir dicho mandato.

A nivel léxico lo que primero se destaca es el término “mujer”, que va a ser el eje de la argumentación y que es usado estratégicamente con un desplazamiento que va desde una mujer (“siendo mujer”) a un nosotras (“mujeres”) inclusivo (“componemos”, “encerrarnos”, “no darnos”, etc.). Para construir la identidad de la mujer con capacidades para llegar al conocimiento que tiene vedado se sirve de la oposición “hombre” vs. “mujer” proveniente del discurso legitimado contradiciéndolo con su propia experiencia intelectual al ofrecer su obra. El término “hombre” también tiene un desplazamiento, que va desde el sustantivo objetivo “hombres” a nominarlo con el pronombre personal “ellos” (“ellos sean sabios”) y, finalmente, con el pronombre relativo “quien” (“quien no las estima”, etc.), al que se le incorpora una serie de adjetivos evaluativos axiológicos –necio, ingrato–. Por último, ese “quien” se convierte en un “tú” implícito que corre el riesgo de ser des-cortés, villano y desagradecido.

---

plican un proceso de selección, priorización y rechazo de ciertas formas sobre otras integrantes de un mismo paradigma gramatical”.

A nivel semántico, el apelativo “lector mío”, además de su carácter deíctico, adquiere un carácter predicativo al ser representado como un enunciatario masculino diferente a los “muchos que atribuyen a locura” la virtud de la escritura, diferente a los “necios”; por lo tanto, la apelación está dirigida a un lector inteligente y, por último, no es “descortés, ni villano ni desagradecido”. De este modo intenta convocar a un lector capaz de entender el postulado de igualdad entre los géneros.

Para finalizar, la enunciatadora usa la ironía como recurso al decir: “podrás disculparme con que nació mujer” (Zayas 2010: 161). Tal afirmación parece contradictoria, ya que viene desarrollando una argumentación en defensa de las potencialidades femeninas, pero el efecto irónico no hace más que hablar de su habilidad discursiva, al hacerle creer al enunciatario “necio” que pide disculpas y que se ofrece a servirle.

### A modo de conclusión

Más arriba señalábamos que la construcción del yo está relacionada con una necesidad y/o deseo de ubicar ese yo en un determinado lugar; en este caso el agente social María de Zayas desea un lugar de reconocimiento en el ámbito de la literatura y para esto en el prólogo a su obra construye una enunciatadora que hace una defensa de la equidad entre el hombre y la mujer e incluso afirma la superioridad femenina. En principio, esta enunciatadora trasciende sus propios intereses para intentar defender la identidad de la mujer y, de ese modo, promueve su propia identidad femenina.

Desde un lugar excéntrico con respecto a los discursos modelizantes heteronormativos, la enunciatadora intenta posicionar a las mujeres más allá de los lugares que le son tradicionalmente asignados (matrimonio y convento) al decir que son “aptas para los puestos y para las cátedras” (2010: 160). Para obtener el reconocimiento deseado es necesaria una sólida fundamentación.

Para conseguirla recurre tanto a la filosofía como a la historia y a la ciencia para demostrar las potencialidades femeninas. De este modo demuestra que sabe lo que dice y lo que hace; por lo tanto se atribuye el derecho de posicionar a la mujer y posicionarse en el campo del saber; porque si las mujeres tuvieran “libros y preceptores” serían más “aptas”; en consecuencia, ella lo sería porque es mujer, o mejor dicho lo es, ya que contraviniendo a las normas sociales deja la “almohadilla” y sigue su “inclinación” a la lectura y a “hacer versos y hasta escribir estas Novelas”(2010: 161).

Desde el lugar hegemónico del saber en la España de la primera mitad del siglo XVII, muchos consideran que la práctica discursiva llevada a cabo por una mujer es una “locura”; Zayas, en cambio, desde un posicionamiento discursivo “excéntrico”, manifiesta que es una “osadía” virtuosa. Sin embargo, no se trata solo de decirlo sino que hay que demostrarlo para que nadie piense que hay “desatino” en el decir y en el hacer. Para ello, la autora construye su auto representación a través de una voz que pretende elevar la condición de la mujer. Además, con la argumentación ofrecida más el producto de su ingenio, pretende inscribir su nombre en las páginas de la historia, como ya lo habían hecho otras grandes mujeres del pasado.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALCOFF, Linda (1989) “Feminismo cultural versus posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”. *Feminaria II*. 4: 1-18.
- ARFUCH, Leonor (2005) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo libros.
- BRUNER, Jerome y WEISSER, Susan (1998) “La invención del yo: la autobiografía y sus formas”. En: David Olson, Nancy Torrance (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa: 89-102.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995 [1611]) *El Tesoro de la Lengua Castellana*. Ed. Felipe Maldonado. Madrid, Castalia.
- COSTA, Ricardo y MOZEJKO, Teresa (2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Rosario, Homo Sapiens.
- GARCÍA NEGRONI, Marta y ZOPPI FONTANA, Mónica Graciela (1992) *Análisis lingüístico y discurso*. Bs. As., Centro Editor de América Latina.
- GRACIÁN, Baltasar (1996 [1645]) *Agudeza y arte de ingenio*. Evaristo Correa Calderón (ed.). Madrid, Clásicos Castalia.
- GRONEMANN, Claudia (2009) "Liminalidad y transgresión: una reflexión sobre el concepto de autoría en María de Zayas y Sotomayor". En: Irene Albers y Uta Felten (eds.) *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid, Iberoamericana: 97-108.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1946 [1575]) *Examen de ingenios para las ciencias*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- LAURETIS, Teresa de (1999) *Diferencias. Etapas de un camino a través el feminismo*. Madrid, Horas y horas ediciones.
- LEÓN, Fray Luis de (1958 [1583]) *La perfecta casada*. Buenos Aires, Edición Tor.
- MARTUCCELLI, Danilo (2007) *Gramática del individuo*. Buenos Aires, Losada.
- RILEY, Eduard (1966) *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1968) *El prólogo en el renacimiento español*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SCARANO, Laura (2000) *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina.
- THIEMANN, Susanne (2009) "Examen de desengañadoras. Las novelas de María de Zayas y Sotomayor y las teorías de Huarte de San Juan". En: Irene Albers y Uta Felten (eds.) *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid, Iberoamericana: 109-135.

VILAR, Gerard (1996) “La identidad y la práctica”. En: Manuel Cruz (comp.) *Tiempo de subjetividad*. Barcelona, Paidós: 65-78.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2010 [1637]) *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid, Cátedra.



# *Ipsa sua melior fama*: repensar la autoría y autoridad literaria femenina de las escritoras religiosas de la Alta Edad Moderna<sup>1</sup>

Julia Lewandowska  
(Universidad de Varsovia)

Retomando la sentencia de Ovidio: “*ipsa sua melior fama*” queremos proponer una aproximación crítica que entiende la creación literaria femenina de la Alta Edad Moderna no como suplementaria a un orden previo de la representación o alternativa a este, sino como innovadora. En este sentido, nos interesa estudiar las autoras de los siglos XVI y XVII como escritoras que, sirviéndonos de las palabras de Françoise Collin, fueron “capaces de estructurar la escena, si no de trastocarla” (2006: 189).

El presente artículo propone reflexionar sobre las nociones de autoridad y autoría literaria femenina de la Alta Edad Moderna y su problemática visibilidad histórica. Para ello, analizaremos el proceso de construcción de la función-autor entendida como una disposición del discurso y la función de la escritora como

---

1 Este trabajo se ha desarrollado en el marco de la *Foundation for Polish Science - International PhD Program*, cofinanciado por la Unión Europea dentro del *European Regional Development Fund*. El tema de la autoría y autoridad literaria en la creación de Valentina Pinelo, que se analiza en el presente artículo, ha sido también materia de reflexión para el capítulo “«Cuando escribo me hallo bollando»: autoridad y autoría en el Libro de las Alabançaz y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna de Valentina Pinelo”, publicado en: *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura* (Arriaga Flóres, Bartolotta, Martín Clavijo 2013: 695-703).

un sujeto social sexuado en femenino (Chartier 1999: 18; Rivera Garretas 1997: 91). Vamos a partir de una reflexión teórica sobre la historia literaria femenina y la praxis de la historia del género para, a continuación, preguntar por la relación que las autoras de la primera modernidad mantuvieron con el discurso público y con la palabra escrita. Para ello, nos guiaremos por la premisa de que no es suficiente con recuperar a las autoras del pasado, ya que “rendirles homenaje retrospectivamente no les devuelve su vida ni su lugar” (Collin 2006: 154), sino que resulta imperioso provocar un cuestionamiento de la mirada.

Sin la posibilidad ni atrevimiento de adentrarnos ahora en el pensamiento crítico de Françoise Collin, nos interesaría recapitular los postulados que la filósofa desarrolló en el texto *Poética y política o los lenguajes sexuados de la creación* (2006: 187-199) respecto a los objetivos y las trampas de la crítica literaria desde la o las perspectivas feministas, o sea, una crítica que busca establecer, formal y epistemológicamente, una historia literaria femenina. El plausible éxito de las historiadoras y críticas de literatura que lograron “capitalizar a las autoras del pasado” (2006: 187-199) constituye un logro palpable y un fundamento que permite trazar nuestra historia desde la tradición literaria, cultural y estética que incluye la perspectiva y la experiencia femeninas. La perspectiva que asumió la ginocrítica en la segunda ola feminista es justificable en tanto que, entre otras cosas, aseguró a centenares de obras de mujeres un espacio real de repercusión. Al mismo tiempo, la estrategia de recuperar del olvido a las creadoras desconocidas del pasado permitió a las mujeres del presente confrontar su identidad o, por lo menos, su existencia, con una representación simbólica propia (2006: 187-199). La historia de las mujeres, en tanto que disciplina académica, implicó una reconsideración del sentido del pasado y una reivindicación de los procesos históricos al igual que de los datos empíricos y los espacios simbólicos (García Gon-

zález 2006: 31). Sin embargo, durante largas décadas sus logros permanecieron anexos a un espacio efectivo de repercusión de la historia “universal” debido a la sistemática particularización de la creación femenina que, en su máximo extremo, llevó a la “guitoización” de la producción artística de las mujeres (el *single-sex ghetto* del que habló Myra Jehlan).

El paso de la historia de las mujeres a la historia de género permitió superar, hasta cierto punto, la perspectiva dialéctica de las oposiciones binarias para “explicar las diversas experiencias y prácticas sociales a la luz de la diferente identidad de género de sus protagonistas” (2006: 21). En la misma medida, la incorporación del análisis de las relaciones sociales entre *lo femenino* y *lo masculino*, en el plano normativo y el plano de actuación, permitió percibir la diversidad de los modelos de feminidad en virtud de los contextos sociales e históricos. No obstante, no fue hasta las últimas décadas, junto con el llamado “retorno del sujeto” en los estudios sociohistóricos, cuando se ha afianzado una línea historiográfica que abarca las experiencias femeninas mediadas con esquemas de valoración propios, convirtiéndolas en legítimo objeto de estudio y en voces representativas de una época, devolviendo a las mujeres, como diría Rivera-Garretas, su subjetividad. De este modo, se logró demostrar “how other kinds of cultural consciousness can occupy the speaking centre of literary forms” (Hughes 1999: 12).

Ahora bien, si, como señala Gloria García González, de la reciente producción historiográfica en España más del 30% concierne a estudios de la religiosidad, entendida sobre todo en su dimensión social, psicológica y cultural (2006: 23); y si, al mismo tiempo, más del 80% de la producción literaria de las mujeres de la Alta Edad Moderna proviene de los espacios claustrales, habría que preguntarse por qué todavía carecen de reconocimiento y revalorización (con excepción de unas pocas

figuras icónicas) centenares de autoras que permanecen como un anejo, muy a menudo infravalorado e incómodo, tanto para la historiografía tradicional como para la investigación feminista. La causa de esta situación la podemos buscar en la especificidad de las condiciones de esta producción literaria –una escritura que muy a menudo se ejerce como un tipo de “reescritura” de los dictados divinos, una escritura mística de lo inefable o una escritura por el mandato del confesor–, o en las delimitaciones de su circulación y recepción: muchas veces restringidas a los espacios intramuros. Finalmente, es posible que se deba a la aparentemente poco variada temática dedicada a la piedad y la espiritualidad. Basta decir que la creación literaria de las monjas todavía suena extraño. De ahí que el propósito actual más imperioso consista en leer los textos de las monjas no como un tipo de escritura específica adjunta al complejo panorama de las primeras voces femeninas ni como un universo alternativo, sino como un conglomerado de voces diversas sumergidas en los procesos socioliterarios y co-constitutivos de ellos, o sea, como escritura innovadora.

La innovación de una obra radica, según Simone de Beauvoir, en la aprehensión y construcción de un mundo, del mundo (2010: 194). Por otro lado Françoise Collin la fija en la capacidad de ordenar un mundo y no solamente ocupar un lugar (2006: 158). Finalmente, el propósito que subyace por detrás de ambas definiciones es escribir “lo que no ha sido escrito, y lo que no se escribe, escribir para delimitar zonas blancas” (2006: 196).

La idea de la mujer como sujeto histórico –creativo y creador– cuestiona el rol de la mujer como espectadora pasiva de la historia, un ser carente del poder de agencia, al que le está vedado producir nuevos sentidos, o sea, ser autor(a). La experiencia femenina de las vidas enclaustradas desembocó en una expresión artística y cultural de modos y formas diversos. Fue precisamente

en la escritura donde muchas monjas encontraron una vía posible para pensar y narrar su experiencia personal y así vivir su creatividad literaria y originalidad de pensamiento. La cultura conventual facilitó y fomentó el florecimiento de verdaderos centros de creación artística y producción textual femeninos detrás de las rejas. Hablar desde la celda significaba hablar desde el intersticio de la cultura, desde el espacio entre lo privado y lo público. Gracias a haber podido aprovechar estas circunstancias para construir un espacio propio, las escritoras monjas consiguieron hablar desde dentro del régimen de mediación femenina (Rivera Garretas 1997: 89-106).

La construcción y las formas de autoría y autoridad literarias abarcaron unas trayectorias diversas y complejas a lo largo de la historia de la denominada primera tradición literaria femenina nacida en los *millieus* religiosos femeninos (Leturio 2005: 123-176). En lo que sigue analizaremos unas modalidades particulares de este fenómeno en dos escritoras del siglo XVII: Valentina Pinelo<sup>2</sup>

---

2 Valentina Pinelo es probablemente una de las autoras más injustamente olvidadas por la historiografía y crítica literaria actual. La biografía crítica sobre la autora se basa principalmente en los estudios de Andrés Llorden (1944 y 1973). Algunos datos de menor relevancia, que se hacen eco de lo que dice la propia autora sobre sí misma en el prólogo a su *Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna*, nos los ofrecen: Manuel Serrano y Sanz (1903-05); Ángel Lasso de la Vega (1871), Gregorio de Santiago Vela (1922) e Ismael Bengoechea (1982). Recientemente las publicaciones de Teófilo Aparicio López (2002) y Marín Pina (2006) han contribuido con nueva información significativa sobre Pinelo. Lola Luna fue pionera en abordar los escritos valentinos desde la perspectiva de género y nos dejó cuatro artículos sobre la autora (1989, 1992, 1993, 1997). Hasta hoy carecemos de una biografía de la autora ni tampoco contamos con ninguna edición crítica moderna de su libro. Una laguna que definitivamente está por llenar y que con nuestra modesta aportación esperamos ir recuperando de manera paulatina.

[f. XVI-1624(29)] y Ana Francisca Abraca de Bolea [1602-1685]<sup>3</sup>, que escribieron en un momento especialmente turbulento para la formación de la autoría literaria femenina<sup>4</sup>. La obra creativa de la primera –una monja agustina de San Leandro de Sevilla– la encontramos muy iluminadora a la hora de repensar el significa-

---

3 Esta autora cisterciense, nacida en Zaragoza (h.1602- h.1685), fue hija del noble don Martín Abarca de Bolea y Castro y doña Ana de Mur. Profesó los votos solemnes en el Real Monasterio de Santa María de la Villa de Casbas en 1624, donde recibió educación religiosa y formación humanística exquisita. Participó con éxito en varios certámenes poéticos y mantuvo correspondencia literaria con importantes personalidades de la vida intelectual altoaragonesa del momento. Estuvo ligada al círculo de escritores y poetas que se reunía en torno a la figura del prócer oscense don Vicencio Juan de Lastanosa. Su obra más elogiada fue *Vigilia y Octavario de San Juan Bautista* (1679). La hagiografía *Catorze vidas de Santas...* es el primer texto que conocemos de la autora, escrito cuando todavía no poseía un reconocimiento amplio. De ahí que resulte especialmente interesante por su prólogo y las estrategias discursivas construidas en el mismo.

4 El panorama del siglo XVII resulta ser un escenario agitado y efervescente para el fenómeno de la escritura de mujeres, especialmente para las autoras religiosas. Por un lado, los efectos de las políticas eclesiásticas de la Contrarreforma moldearon los marcos de la posible actividad literaria femenina tanto en negativo –cerrando muchas vías para la formación de las mujeres, la promoción y circulación pública de sus textos–, como en positivo–promocionando las formas de escritura autobiográfica, didáctica y hagiográfica o promoviendo la circulación de ciertos textos ortodoxos–. Por otro lado, debido a las coordinadas socioculturales del momento (el creciente nivel de alfabetización femenina, el desarrollo de la sociedad del escrito y del mercado de los libros junto con el fomento de unos modelos literarios de países culturalmente próximos como Francia e Italia) por primera vez se establecieron unas condiciones propicias para la constitución de una cultura letrada femenina de las religiosas que fuese común. Como constata Baranda Leturio: “Antes [de la publicación de las obras de Santa Teresa, 1588] cada escritora es un hito aislado, que debe buscar por sí misma los modelos de escritora y los medios de autorización para superar las barreras de exclusión; después las escritoras tendrán su propia tradición femenina en la que autorizarse [...]” (2005: 139).

do de la innovación en el contexto de la escritura de las religiosas. La escritura de la segunda –una religiosa cisterciense de la villa de Casbas– nos servirá como contrapunto para matizar el proceso analizado.

El *Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna*<sup>5</sup> de Valentina Pinelo fue publicado en 1601 y es su única obra accesible hoy en día. A partir de este, escribió también poemas, hoy perdidos, que circularon manuscritos en forma de *Cancionero de Rimas*. Con el *Libro de Santa Ana* Valentina intervino en uno de los debates teológicos más feroces de su tiempo: el concerniente a la Inmaculada Concepción. Valentina participó en dicha disputa, enraizada en una larga querrela entre los maculistas e inmaculistas, con una exégesis bíblica (Jesús Sanz 1995: 73-80). En su libro elaboró una genealogía de la primera mujer del Cristianismo –Santa Ana–, que es invocada como “la Madre de la Madre”, es decir, de la Virgen María, y por consiguiente, la abuela de Cristo.

Roger Chartier, en su libro sobre la literatura y escritura de la Edad Moderna, destaca que “los textos, los libros y los discursos empezaron a tener realmente autores en la medida que podían ser transgresivos” (1999: 14; *vid.* 2000: 92-94). Consideramos que la obra de Valentina fue transgresora, pero no porque se basara en fuentes heterodoxas (recordemos que las noticias de Santa Ana derivan principalmente de dos evangelios apócrifos: el protoevangelio de Santiago del siglo II y el de pseudo Matías<sup>6</sup>) ya que,

---

5 Se conservan ocho ejemplares del *Libro de las Alabanças*: uno en Granada, tres en Madrid y cuatro en Sevilla. El ejemplar por nosotros consultado, de la BNE, fue publicado en Sevilla en casa de Clemente Hidalgo, es un 4º, de 422 folios, contiene 13 hojas s.n. de preliminares, 9 hojas de tablas de capitulación, 9 hojas de índice de Sagradas Escrituras y 1 hoja con erratas. Desconocemos las reediciones de la obra.

6 Valentina se refiere también al texto de Pedro Orlando Cartujano *Historia de la Gloriosa Santa Ana* que fue añadido a la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajo-

aun así, la veneración de los santos y la promoción de los beatos encajaba en la política contrarreformista del momento (Ashley y Sheingorn 1990: Introducción, s.n.). Tampoco vinculamos el carácter innovador de su obra con el hecho de que hablara sobre una figura controvertida, ya que Santa Ana gozó de gran repercusión en la tradición popular, especialmente en Andalucía<sup>7</sup> (Ashley y Sheingorn 1990). En su lectura hermenéutica la autora agustina propone una reivindicación del papel de María en la historia del cristianismo, como lo hicieron también Isabel de Villena o María de Jesús de Ágreda. Sin embargo, a nuestro entender Valentina “trastoca la escena actual” en la medida en que interviene en el debate teológico vigente con una interpretación propia que no

---

nia. Pudo encontrar algunas referencias también en las versiones impresas de grandes familias de santorales castellanos medievales y renacentistas (el *Flos Sanctorum* 1516-88 y la *Leyenda de los Santos* 1520 –ambas basadas en la *Leyenda Aurea* de Santiago de Vorágine–) o posteriores basados en *Vitae Sanctorum* de Lippomano y Surio, que también cita en su obra.

7 En este momento el contexto sevillano constituía una de las escenas principales del conflicto entre los partidarios de la Inmaculada –los franciscanos, a los que con el tiempo se unieron los jesuitas, los clérigos regulares y los ciudadanos–, y sus detractores los dominicos, seguidores de Santo Tomás y de la *santificatio in utero*. Los inmaculistas contaban con partidarios también entre los letrados universitarios desde Colonia y Sorbona hasta Valencia. Dos de los centros más importantes del escenario del conflicto en aquel momento se establecieron precisamente en Granada y Sevilla, donde en 1613 se dio una explosión concepcionista común y un clamor en contra de los dominicos. Después de la petición oficial de los inmaculistas, dirigida al papado para desacreditar a los maculistas, se logró obtener la bula de 1617 de Paulo V, que concedía una libertad plena en todas las festividades de la Inmaculada. Es importante hacer notar que durante el reinado de Felipe IV la disputa permaneció vigente a pesar de la bula de 1655 que autorizaba su culto. La relevancia sociocultural de este conflicto fue enorme; basta decir que la defensa de la Inmaculada fue absorbida por la defensa general de la limpieza de sangre, hasta tal punto que se llegó a identificar el ser buen español con ser inmaculista (*vid.* Jesús Sanz 1995: 73-101).



se basa en la experiencia sino en la *auctoritas*. Defiende la genealogía materna de Cristo dando prioridad a las figuras de María y de Ana, cuestionando de este modo la concepción cristocéntrica de la religión. No obstante, a diferencia de las argumentaciones mariológicas frecuentes en otras escritoras monjas, Valentina discute la cuestión de la Inmaculada desde la limpieza de Santa Ana privilegiando la relación entre madre e hija y proponiendo toda una genealogía bíblica materna.

Cabe recordar que durante siglos Santa Ana representó lo que, de acuerdo con la terminología de Victor Turner, sería un símbolo polisémico (1967: 24). Las representaciones de Ana en la *Sacra Parentela*, de Ana con Joaquín, o de *Trinubium* posibilitaron interpretaciones diversas. Una de ellas, aparentemente privada de las codificaciones de género, interpretaba a Santa Ana como una imagen “neutral” que representaba el linaje y la dinastía. Otra aproximación, más enmarcada por las cuestiones del sexo femenino, hacía hincapié en su papel fundamental como madre de la María Virgen. En su lectura Valentina Pinelo supo aprovechar ambas perspectivas, con lo que logró resaltar el sentido contradictorio de la imagen de la Santa como encarnación de los ideales paradójicos de la sociedad patriarcal que santificaba la maternidad impecable, o sea, una maternidad sin pérdida de la virginidad. La autora agustina, en su interpretación, invirtió el orden paternal hacia la trinidad carnal materna, o dicho de otro modo, propuso una genealogía y una cronología bíblica desde la herencia maternal<sup>8</sup>.

En el caso de Valentina transgredir los círculos lectores intramuros y llegar al “cristiano lector”, invocado en el prólogo del libro, significaba alcanzar el reconocimiento de sus contempo-

---

8 De la genealogía bíblica femenina se ocupó también Isabel de Villena en *Vita Christi* de 1497 (vid. Papa 1994: 213-225).

ráneos. Indicios de ello son tanto las alabanzas como la censura de su escritura. La apropiación penal de la que habla Chartier, o sea, la responsabilidad jurídica y judicial del autor por su texto nos remite tanto a la función-autor como al individuo histórico (1999: 14; 2000: 92; Foucault 2004: 65-81). De ahí que ambos demuestren que Valentina fue reconocida y valuada como autora en el discurso público de su momento. Cuando el *Libro de Santa Ana* sale a imprenta, Valentina ya posee cierta autoridad y recibe alabanzas como poeta en los círculos artísticos de Sevilla. La elogia Lope de Vega en los preliminares del libro (s.n.), la menciona en varias de sus obras teatrales y la coloca dentro del parnaso de las “ilustres féminas” (entre Doña Isabel de Esforcia, Olivia de Nantes, María Enríquez y Ana de Zuazo)<sup>9</sup>. Asimismo, Nicolás Antonio la sitúa al final del apéndice sobre autoras ilustres del *Manual de historia vulgar o Erato en el orden de las Musas* (1648), que reedita después adjunto a la primera bibliografía de la literatura española *Bibliotheca Hispana Nova* (1684: 343-53). Con el mismo estilo encomiástico habla de ella Diego de Zúñiga (1796: 186).

Por otra parte, el escrito anónimo<sup>10</sup> de la censura que llegó a nosotros le reprueba a Valentina “falsedad” e “ignorancia”. El censor, probablemente un monje jesuita, desacredita y desau-

---

9 Vid. Vega y Carpio 1892: 57; 1973: 378-380. Es interesante la hipótesis planteada por María del Carmen Marín Pina de la influencia que pudo tener el libro de Pinelo sobre el autor a la hora de escribir la comedia *Madre de la Mejor* (1610-1615), que expone el tema de Santa Ana y la Inmaculada Concepción (2006: 34, n.3).

10 Contamos con un documento anónimo de censura, incompleto, que se encuentra en la British Library y presenta graves problemas de lectura por el deterioro del papel y por faltar los dos últimos folios. Marín Pina supone que fue escrito por un jesuita (se encuentra entre papeles varios mayoritariamente relacionados con esta orden) que era un censor calificado. Es probable que la censura se escribiera en el momento cumbre de control sobre los escritos espirituales, o sea, la segunda etapa de repercusión, que coincide con la pu-

toriza su discurso reprochándole errores teológicos así como el atrevimiento de hacer una interpretación personal de la Sagrada Escritura, y más aun siendo monja y mujer que, según mérito cristiano, debería permanecer callada (de acuerdo con las máximas paulinas: “Mulierem in silentio discat”, 1 Corintios 14, 33-34) y jamás debería enseñar ni interpretar (“Doceri autem mulieri non permitto”, Ad Timotheum, 2). O como lo resumió uno de tantos moralistas de la época, Juan Huarte de San Juan: “quedando la mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio [...] porque su sexo no admite prudencia ni disciplina” (2012 [1575]: 235).

Chartier nos recuerda que “de forma duradera la validación de un descubrimiento o una interpretación [...] supone la garantía de nombre propio pero del nombre propio de aquellos que por su condición social tienen poder para enunciar la verdad” (1999: 22). El largo listado de casos inquisitoriales contra la interpretación teológica femenina desde Juana de la Cruz, Isabel Ortiz, María de Cazalla o María de Ágreda demuestra que las mujeres no poseían la autoridad social suficiente para pronunciar la verdad. En todos estos casos lo que se cuestionaba era tanto la veracidad de la doctrina pronunciada como la misma capacidad femenina de interpretar. En tal contexto resulta especialmente interesante observar cómo Valentina negocia su posición de autora-teóloga ante el discurso de autoridad consagrado por la tradición y el uso. Para entender el manejo de la posición autor de la monja se muestra crucial el prólogo del *Libro de Santa Ana*, en el cual Valentina negocia su autoridad y pacta con el lector su *auctoritas*, que desvela una “ansiedad de autoría” (recurrimos al término de Gilbert y Gubar 1979: 49, 51-59).

---

blicación del *Índice* de Bernardo Sandoval y Rojas (1612-14). Se desconoce si la censura abrió proceso inquisitorial contra la autora o si ella conoció este texto.

En su texto, a diferencia de otras muchas autoras religiosas del momento, Valentina no se abstiene del poder que ejerce sobre la palabra escrita. Y aunque se apoya en varias estrategias retóricas no acude al tópico de la escritura por mandato o la escritura disimulada tan recurrente entre las monjas escritoras: “Muchos años he que comencé este libro [de Santa Ana], y lo dejé porque me ocupaba todo el año en las fiestas de la Orden haciendo algunas letras que saldrán agora [...]. Pero aquel era un ejercicio tan cansado que me han faltado las fuerzas y aquí cobré la salud que allí perdí” (Pinelo 1601: f.11r).

Unos cincuenta años más tarde este tipo de “escritura de soberbia” la defenderá en su máxima condición Ana Francisca Abarca de Bolea desde el espacio prologal al tratado hagiográfico *Catorze Vidas de Santas*. En su caso el andamiaje retórico de “falsa modestia” será ya casi inexistente. Ana de Bolea hablará desde una posición autoral firme, presentando su escritura como el “desahogo de su inclinación”, un “ejercicio afectuoso, no vano” que ejerce sin temor ya que “poco acobarda el temor a quien determinado escribe” (1655: prólogo, s.n.).

Aunque con matices diferentes, ambas autoras comprenden la escritura como una ocupación autónoma. Se conceden a sí mismas la libertad de elegir el género y también su correspondiente forma y estilo. Valentina, en forma de una decisión íntima y sobria, se abstiene de escribir el cancionero para dedicarse exclusivamente a la hagiografía de Santa Ana. Sin embargo, todavía necesita una justificación “exterior” a su escritura, busca el reconocimiento del “cristiano lector” para presentarse como una experta en el ejercicio de la escritura, que presenta como un oficio exigente y difícil. De alguna forma anticipa la posición de Ana de Bolea, que se muestra indiferente al juicio del público cuando dice: “no será la primera que avrá escrito sin la dicha del ageno aplauso” (Abarcade de Bolea 1655: s.n.). Asimismo, Valentina insiste en escribir “sin comunicar con

letrado ninguno jamás” (Pinelo 1601: preliminares, s.n.). Y, aunque pueda parecer tópica esta sentencia, podemos entenderla también como una decisión, la de prescindir de cualquier tipo de mediación masculina. En esta estrategia Valentina está muy cerca de Teresa de Cartagena y su *Introducción a Admiratio Operum Dei*, más de un siglo anterior a su texto (1481). Cuando Teresa dice que “yo no ove otro maestro, ni me conseje con otro algún letrado, ni lo traslade de libros, como algunas personas con maliciosa admiracion suelen desir” (1967: 131), realmente consolida las bases para lo que será un prólogo-apología de la autenticidad de autoría femenina.

En consecuencia, tal estrategia podemos interpretarla como otra evidencia de la función-autor, ya que es el autor quien da coherencia y asegura la unidad del conjunto de los textos. En el caso de Valentina este precepto se verá respaldado por la *auctoritas* del tema que está tratando. Al dar a un libro misceláneo un título de referencia única a la figura de Santa Ana establece el principio de autoridad, todavía a caballo entre un régimen antiguo asegurado por la *auctoritas* bíblica y uno moderno –que ya solicita la función-autor–.

El prólogo al *Libro de Santa Ana* va más allá de la típica función persuasiva de *exordio*; más bien es una abrupta negociación entre la autora y el sujeto de enunciación. Funciona como un espacio de resistencia y de diálogo donde se entrecruzaron diferentes voces del discurso del momento. Por un lado, la tratadística, la literatura paremiológica, los textos de autoridades y Padres de la Iglesia, o sea, todos los que construyeron la feminidad modélica o la *doxa* de la inferioridad social e intelectual femenina. Por otro, las voces diversas de Valentina Pinelo como autora, lectora e intérprete con las que quiso desafiar esta *doxa* (vid. Luna 1993; Marín Pina 2006).

Cuando Valentina negocia con el discurso social de la norma, propone una estrategia sorprendente y original. Primero, aplica

los recursos de la “retórica de intrusión”, o sea, de la autoridad maravillosa de una fuente divina. Después, acepta los prejuicios sobre la mujer como un ser inferior o un “no-ser”, para en seguida dar un nuevo significado al espacio discursivo que la norma social adjudicaba a las *féminas*. De ahí que lo convierta en un *proton pseudos* o un absurdo ya que, pensemos, ¿puede hablar como erudito quien carece de potestad cognitiva o presencia simbólica?

humildemente suplico que no pierda crédito y opinión este libro, y a quien dixere que le falta valor, por no tener un auctor graduado en sacra Theologia: respondo que la sagrada Escripura tiene tanta auctoridad consigo que no la puedo desautorizar yo, por la falta del sujeto, o por no haber estudiado. (Pinelo 1601: f.10r)

En un segundo plano Valentina advierte que va a apoderarse del lenguaje que le está vedado, conociendo todas las consecuencias legales, es decir, la apropiación penal de tal acto, pero no cede ante presentarse como una autora que goza del mismo acto de escribir:

algunas vezes, se me á ofrecido ocasión [de escribir], y quando escrivo me hallo bolando con algun lugar de escriptura, y lo dexo luego con resistencia, y bueluo me a paso llano, temiendo el daño que á venido a muchas personas, por querer saber demasiado, mayormente en las mujeres que les es proyibido. (1601: f.13r)

Asimismo, da constancia de la voluntad de escribir e intervenir con voz propia en el debate intelectual del momento y reclama ser “autor de sus actos”: “é tomado este medio para satisfacción de mi gusto, empleado en ella mis pensamientos y palabras” (1601: f.12v).

En un tercer plano, Valentina construye su discurso desde su experiencia lectora<sup>11</sup>. Siendo una avezada lectora de los Evangelios, de los Padres de la Iglesia y de los clásicos, ejerce una lectura desde su posición genérica cuando se “sorprende” ante la ausencia femenina en los textos bíblicos. Por lo tanto, como autora, se propone el reto de re-escribir la genealogía de Cristo desde la perspectiva de la herencia y filiación materna.

Para resumir, en el contexto de la totalidad de la obra, el prólogo le sirvió a Valentina como un espacio de negociación. Escrito en “la lengua bestezuela de muger”, anticipaba un verdadero tratado de erudición y una avanzada prueba exegética de la filiación materna de Jesús. Para “acometer tan alta empresa” la autora construyó su función-autor basándose en la máxima paradoja, que consistía en defender su falsa ignorancia a través de los tópicos de falsa humildad y a la vez presumir de su amplio saber –fruto de un autodidactismo aplicado, de su deseo de conocimiento–. De este modo logró re-semantizar y ridiculizar la *doxa*.

La conflictividad de la autoría para las escritoras de la Alta Edad Moderna que hemos podido presentar en estas páginas constituye un hecho que conlleva tantos matices como trampas para la crítica actual. Sin embargo, y tal vez esto es lo más importante, el factor que estaba y sigue estando en juego es la capacidad de innovación creativa de las escritoras monjas, muchas veces desapercibida por la crítica o silenciada por las herramientas in-

---

11 No podemos entrar aquí en la interesante cuestión de la praxis lectora femenina en los claustros. Sin embargo, señalamos que la contrarreforma afectó más a las masas populares que a las estancias claustrales. A lo largo del Renacimiento hay un incremento del movimiento intelectual que establece en los claustros lo que hoy denominaríamos “comunidades lectoras” y “comunidades escritoras”. Últimamente se ha prestado más atención a las influencias de esta comunicación, circulación y recepción de lecturas hechas por mujeres en la historia literaria, *vid.* Luna (1993) y Baranda Leturio (2005).

terpretativas. Françoise Collin nos advierte que “muy a menudo la novedad de las mujeres ha ido llegando enmascarada u oculta bajo la convención” (2006: 66). El propósito principal a la hora de acercarnos a estos testimonios sería entonces más bien modesto: abarcarla desde una perspectiva que permita leer detrás de esta máscara.

Al principio del capítulo primero, Valentina advierte al lector que su texto va a ser “como canto llano”, que su voz “ni sera de Angel, ni de hombre, sino de muger que no puede alçar la boz, ni subir el punto como quisiera” (Pinelo 1601: prólogo, s.n.). Sin embargo, no renuncia al reto. De acuerdo con el principio horaciano de *sapere aude* decide “yr discantando con un grano de sal de Teologia en la lengua” con la confianza de que “la razón y la voluntad (si algo vale) suplirá todas las faltas”.

## BIBLIOGRAFÍA:

### Fuentes primarias:

- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca (1655) *Catorze Vidas de Santas de la Orden de Cister*. Zaragoza, Los herederos de Pedro Lanaja y Lamarca.
- ANTONIO, Nicolás (1648) “Hispalensi, Gynaecium Hispaniae Mineruaeive de gentis nostra e feminis doctrina claris ad bibliothecam scriptorum”. En: *Manual de historia vulgar o Erato en el orden de las Musas*. Sevilla: ff. 342-363v.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1575) *Examen de ingenios para las ciencias*. S.L., Red Ediciones.
- PINELO, Valentina (1601) *Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna*. Sevilla, Casa de Clemente Hidalgo.
- ZÚÑIGA, Diego de (1796) *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid, Imprenta Real, vol. IV.



**Fuentes secundarias:**

- AMELANG, James (2004) "Los dilemas de la autobiografía popular". *Trocadero*. 16: 9-17.
- APARICIO LÓPEZ, Teófilo (2002) "Doña Valentina Pinelo. Poetisa y escritora mística". *Archivo Agustiniiano*. 86 (204): 385-414.
- ASHLEY, Kathleen y SHEINGORN, Pamela (1990) *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*. Athens, G.a. y London, University of Georgia Press.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2005) *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España Moderna*. Madrid, Arco Libros.
- BEAUVOIR, Simone de (1998) *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra Instituto de la Mujer.
- BENGOECHEA, Ismael (1982) "Cristología y mariología en Valentina Pinelo, escritora del siglo XVII en Cristologías modernas y Mariología". *Estudios Marianos*. 47: 269-287.
- CARTAGENA, Teresa de (1967 [1481]) *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dey*. Ed. Lewis Joseph Hutton. Madrid, Real Academia Española.
- CHARTIER, Roger (1999) "Trabajar con Foucault: Esbozo de una genealogía de la "función-autor". *Signos Históricos*. Junio: 11-27.
- (2000) *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid, Cátedra.
- COLLIN, Françoise (2006) *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona, Icaria.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Miriam y ZAVALA, Iris M., coords. (1993) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- FOUCAULT, Michel (1983) "Contestación al círculo de Epistemología". En: *El discurso de poder*. Buenos Aires, Folios.
- (2004) *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Gloria (2006) "La experiencia de la mujer hecha memoria". En: Gloria García González, M<sup>a</sup> Luz de Prado Herrera

- (coords.) *Espacios visibles. Mujer y memoria en Salamanca del siglo XVI*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca: 18-35.
- GILBER, Susan, GUBAR, Sandra (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Connecticut y London, Yale University Press.
- HUGHES, Robert (1994) *The Culture of Complaint: The Fryng of America*. New York, Warner Books Inc.
- JESÚS SANZ, María de (1995) "El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los Plateros". *Laboratorio del Arte*. 8: 73-101.
- LASSO DE LA VEGA, Ángel (1871) *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Imprenta de la viuda e hijos de Galiano.
- LEWANDOWSKA, Julia (2013) "«Cuando escribo me hallo bollando»: autoridad y autoría en el Libro de las Alabançaz y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna de Valentina Pinelo". En: Mercedes Arriaga Flóres, Salvatore Bartolotta, Milagro Martín Clavijo (eds.) *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*. Sevilla, ArCiBel: 695-703.
- LLORDEN, Andrés (1973) *Convento de San Leandro de Sevilla. Notas y documentos para su historia*. Málaga, Imp. Provincial.
- (1944) "Notas acerca de la escritora y poetisa agustina Sor Valentina Pinelo". En: *Ciudad de Dios*, Vol. CLVIII. El Escorial, Real Monasterio de El Escorial.
- LUNA Lola (1989) "Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Escrituras". *Cuadernos hispanoamericanos*. 464: 91-104.
- (1992) "El sujeto femenino de la Historia literaria". En: Cristina Segura (ed.) *La Voz de Silencio. I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII- XVIII)*. Madrid, A.C. Al- Mudayna: 53-63.
- (1993) "Las lectoras y la historia literaria". En: Cristina Segura (ed.) *La Voz de Silencio. II. Historia de las mujeres: compromiso y método*. Madrid, A. C. Al-Mudayna: 75-96.

- (1997a) “Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro”, En: Iris M. Zavala (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) (La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII)*, vol. 4: 243-280.
- (1997b) *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*. Barcelona, Anthropos.
- MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (2006) “Cuántas fueren las cabeças tantos han de ser los pareceres: censura al «Libro de Santa Ana» de Valentina Pinelo”. *Voz y letra: Revista de literatura*. 17 (2): 33-50.
- MUNGUÍA, Salvator (2004) *Manual de oratoria*. México D.F., Limusa.
- PAPA, Cristina (1994) “«Car vos Senyora sou la gran papesa» mario-logia e genealogie femminilinelina «Vita Christi» di Isabel de Villena”. En: María del Mar Graña Cid (coord.) *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XV)*. Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna.
- RIVER GARRETAS, María Milagros (1997) “Nombrar el mundo en femenino: unos ejemplos del Humanismo y del Renacimiento”. En: Nieves Ibeas y María Ángeles Millán (eds.) *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*. Barcelona, Icaria: 89-106.
- SANTIAGO VELA, Gregorio de (1922) *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*. Madrid, vol. 4.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903-05) *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid, vol. I: 132.
- TURNER, VICTOR (1967) *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York, Cornell University Press.
- VEGA Y CARPIO, Lope de (1892) *El hijo pródigo*. Madrid, RAE/Sucesores de Ribadeneira.
- (1973) *El peregrino de su patria*. Ed. J. B. Avallé Arce. Madrid, Castalia.



# El autorretrato de las mujeres tlaxcaltecas dentro de la sociedad novohispana<sup>1</sup>

Agnieszka Brylak  
(Universidad de Varsovia)

*Certain historical documents permit  
normally voiceless people to speak*  
(Kellogg 1995a: 35)

## Introducción

Los documentos oficiales o aquellos denominados documentos cotidianos (*mundane documents*, Horn y Lockhart 2010) producidos en la América hispánica durante el periodo colonial, tales como testamentos o contratos de venta, son como pequeñas ventanitas por las cuales se puede entrever la vida ordinaria de las personas involucradas. Su preparación en lenguas indígenas o en la española ante el escribano o notario con frecuencia desencadenaba la vocalización de palabras silenciadas e invitaba a compartir los detalles de esa realidad diaria que se desarrollaba en la sombra de los grandes acontecimientos de la historia oficial. Es la lectura de estos manuscritos la que permite escuchar las voces que se pronunciaron al margen del gran discurso, pero que por ello no dejan de ser valiosas en los estudios sobre la vida en las colonias.

En el presente trabajo propongo permitir hablar a las mujeres tlaxcaltecas que vivían en el siglo XVI y a principios del si-

---

<sup>1</sup> Esta investigación ha recibido el apoyo de una beca del Centro Nacional polaco de Ciencia (NCN) otorgada a través de la decisión DEC-2011/01/B/HS3/02185.

glo XVII, un grupo que sin duda alguna cabe entre la “normally voiceless people” a la que se refería Susan Kellogg (1995a: 35). Sus palabras, plasmadas en testimonios de distinta índole, así como las observaciones acerca de ellas que han dejado sus coetáneos, muchas veces no expresadas de forma explícita pero escondidas entre líneas, servirán para presentar los pormenores de su existencia diaria y para trazar las pautas generales de la situación de las mujeres de aquella región en el periodo colonial temprano. Para ello aprovecharé un corpus heterogéneo de documentos en náhuatl, en su mayoría inéditos<sup>2</sup>, guardados hoy en día en el Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala.

El hecho de unir el trabajo etnohistórico, basado en el material proveniente de la Mesoamérica colonial (*cf.* Restall 2003: 113, n. 1), con los estudios de género ya tiene antecedentes. Entre los trabajos que han enfocado este tema se pueden enumerar los de James Lockhart (1992), Sarah Cline (1986, 1993), Susan Kellogg (1995a, 1995b), María Jesús Rodríguez-Shadow y Robert D. Shadow (1996) o el tomo monográfico editado por Susan Schroeder, Stephanie Wood y Robert Haskett (1997). Los resultados de estos análisis, cotejados también con los efectos de los estudios sobre la figura de la mujer en la sociedad mesoamericana prehispánica (*cf.* Burkhart 1992; Rodríguez-Shadow 1991; Quezada 1996; Schroeder, Wood y Haskett 1997; Klein 2001, entre otros) han permitido sacar las primeras conclusiones acerca del cambio y de la continuidad de los modelos sociales (sobre todo en lo que

---

2 El único documento de los utilizados para escribir este texto que ha sido publicado es el testamento de María Toztecayatl (AHET XVII, 1600 caja 1 exp. 7, en Sullivan 1987: 342-345). No obstante, para el presente estudio he realizado una nueva paleografía y traducción. Con ello, y gracias a los avances en nuestro conocimiento del náhuatl clásico desde el momento en el que Thelma Sullivan trabajó con el manuscrito hasta el día de hoy, ha sido posible rellenar los huecos y aclarar las dudas presentes en la publicación de 1987.

concierno a las relaciones entre hombres y mujeres, así como a las configuraciones de sus papeles en la vida diaria) que se dieron en los primeros siglos después de la conquista. Los documentos cotidianos que se han utilizado con este objetivo abarcan las zonas de México-Tenochtitlan, Coyoacan (Kellogg 1995a), Culhuacan (Cline y León-Portilla 1984), Cuernavaca (Cline 1993) y el Valle de Toluca (Pizzigoni 2007; Wood 1997). A estas regiones quiero añadir una más, la de Tlaxcala, que hasta el momento carece de un estudio parecido enfocado a la situación de las mujeres que la habitaban.

El corpus de los documentos que he utilizado en el presente trabajo es, por un lado, bastante uniforme: lo componen manuscritos de la región de Tlaxcala, producidos en el siglo XVI y a principios del XVII, escritos en náhuatl (aunque algunos cuentan con su trasunto en español), en su mayoría inéditos y guardados hoy en día en el Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala (en adelante AHET). Por otro lado, no obstante, se trata de un corpus muy heterogéneo, formado por textos pertenecientes a distintos géneros: testamentos, documentos de compra-venta, pleitos, peticiones y otros. Además, todavía no he podido estudiar la totalidad de los documentos disponibles en el AHET. Es un trabajo arduo que requiere mucho más tiempo, por lo cual este artículo debe tratarse como un estudio preliminar basado únicamente en una muestra del corpus completo.

La mujer nahua en la época prehispánica y colonial  
Una de las investigadoras que ha estudiado y descrito con detalle la situación de las mujeres nahuas en el periodo anterior a la llegada de los españoles y el cambio que se dio en la misma tras la conquista es Susan Kellogg. Su observación principal y novedosa en comparación con los trabajos de los que la precedieron en este campo es que las relaciones entre hombres y mujeres en la sociedad prehispánica se pueden describir en términos de

paralelismo y complementariedad de sus papeles (1995b: 564), lo que, sin embargo, en ningún momento equivale a su igualdad. Además de la existencia de las estructuras sociales paralelas, “complementary gender relations were also frequently expressed through parallel structures of thought, language, and action in which males and females were conceived of and through which they played different yet parallel and equally necessary roles” (1995b: 564). La presencia de las mujeres a nivel político, relacionada con los estratos sociales altos y vinculada a la gobernación, según Kellogg, es visible sobre todo en la evidencia lingüística en términos tales como *cihuapilli*, “mujer noble” (*Códice Florentino* I: 59; X: 45), o *cihuatlahtoani*, “mujer gobernante” (*Códice Florentino* X: 46), es decir, correspondientes femeninos de los títulos masculinos *pilli* y *tlahtoani* respectivamente (1995b: 565; 1997: 129). Por otra parte, siguiendo la argumentación de Kellogg, las fuentes proporcionan datos sobre distintas funciones administrativas desempeñadas por las mujeres, por ejemplo en los mercados (la función de *tianquizpan tlayacanqui* o administrador(a) del mercado, en *Códice Florentino* VIII: 67-69; 1995b: 566, 1997: 129), en las escuelas (*cihuatetiachcauh*, “mujer dirigente”, e *ichpochtlayacanqui*, “administradora de las muchachas”, en *Códice Florentino* II: 27, 103; 1995b: 566, 1997: 130) o en el campo de la religión, donde las mujeres se dedicaban sobre todo a la administración del culto a las deidades femeninas (1995b: 568-569, 1997: 131-132). Finalmente, Kellogg menciona también haber encontrado en los documentos coloniales tempranos de Tenochtitlan y Coyoacan los nombres *cihuatepixqui* (“mujer-oficial menor”) y *cihuatlaxilacalle* (“mujer-guardia del barrio”) al lado de sus correspondientes masculinos (1995b: 567).

Por cierto, como ya se ha mencionado de pasada, Kellogg subraya que el notable paralelismo no se puede equiparar a la igualdad, sobre todo en las capas superiores de la jerarquía social:



This parallel gender structuring had certain limits at the highest levels of administration and governance. Prominent governing positions were virtually always held by men. [...] Yet even if the highest levels of governance excluded women, the Mexica used a political language that drew on gender parallels. (1995b: 567)

Este lenguaje político al que se refiere la investigadora tiene su reflejo por ejemplo en el término *cihuacoatl* (literalmente “serpiente femenina” o “mujer serpiente”) con el que se designaba al doble o co-gobernante del *tlahtoani*, su contraparte femenina. A pesar del nombre, por lo que sabemos, esta función siempre era desempeñada por un hombre. Sin embargo, a nivel metafórico del lenguaje, se nota la alusión al paralelismo bipolar que estaba en la raíz de la cosmovisión nahua. Tal como lo ha resumido Alfredo López Austin:

En esta cosmovisión destaca magna (y al mismo tiempo filtrada en todos los ámbitos) una oposición dual de contrarios que segmenta el cosmos para explicar su diversidad, su orden y su movimiento. Cielo y tierra, calor y frío, luz y oscuridad, hombre y mujer, fuerza y debilidad, arriba y abajo, lluvia y sequía, son al mismo tiempo concebidos como pares polares y complementarios, relacionados sus elementos entre sí por su oposición como contrarios en uno de los grandes segmentos, y ordenados en una secuencia alterna de dominio. (1984 I: 59)

Para describir la situación legal de la mujer nahua prehispánica Kellogg usa la expresión de adultez judicial (*jural adulthood*), definida por ella como “the capacity to take social and legal responsibility for one’s self as an *adult*” (1995a: 87, énfasis en el original). Tal estado de ser se traducía, entre otros, en el derecho de la mujer a tener bienes propios (heredados o en forma de dote

que recibía al contraer matrimonio) y a disponer de los mismos según su voluntad. Lo confirma un fragmento del texto de fray Diego Durán, quien al describir la ceremonia del matrimonio indígena ofrece también un comentario respecto al procedimiento en el caso de divorcio:

si por ventura se viniesen a descasar –como era uso y costumbre entre ellos en no llevándose bien pedir divorcio– hacían partición de los bienes, conforme a lo que cada uno trujo, poniendo a cada uno en libertad, dando a él los hijos, y a ella, las hijas con todo el recaudo mujeril de su casa dándolas licencia para poderse casar con otro. (Durán 2006 I: 57)

Las tesis de Kellogg acerca de la etapa prehispánica, aunque posteriormente cuestionadas o verificadas<sup>3</sup>, han constituido el punto de partida para los estudios dedicados a los mismos aspectos en los siglos XVI-XVIII.

Uno de los efectos de la transición del mundo nahua al sistema colonial basado en los patrones españoles que se dio tras la conquista fue, según Kellogg y otros (*cf.* Wood 1997; Rodríguez-Shadow y Rodríguez 1996), el cambio de la posición de la mujer en la sociedad. La paulatina desaparición de las estructuras prehispánicas, en las que se notaba la presencia femenina, condujo

---

3 Robert McCaa (2000) ha encontrado en los documentos sahumaguntinos en náhuatl las evidencias lingüísticas que demuestran que tal vez la posición de hombres y mujeres en la sociedad prehispánica no era tan paralela y complementaria como arguye Kellogg. Para ello cita varios insultos en los que lo femenino tiene connotaciones peyorativas. Opiniones encontradas se observan también, entre otros, en Rodríguez-Shadow y Shadow (1996). Otro ejemplo de cómo usar los atributos femeninos para humillar al adversario se encuentra en la crónica de Fernando Alvarado Tezozomoc. De acuerdo con esta, los tepanecas de Coyoacan obligaron a los embajadores tenochca a ponerse la ropa de mujeres para ofenderles (2001: 92).

al alejamiento de las mujeres de la vida pública y, en particular, a que dejaran de asumir cargos administrativos. Asimismo, su situación legal se convirtió en la de minoría de edad judicial (1995a: 104-111). Esto no implica, sin embargo, que las mujeres estuvieran ausentes en los documentos coloniales y, consecuentemente, en la vida pública y social. De acuerdo con las leyes vigentes en el periodo colonial temprano, las mujeres podían ser testigo o parte en las causas legales; también podían asumir la custodia de los hijos, heredar, comprar y vender los bienes muebles e inmuebles (1995a: 109-110). De hecho, el análisis de los manuscritos de temática cotidiana realizado por varios investigadores demostró una gran actividad de las mujeres en el ámbito legal. Las mismas observaciones sobre la notable participación, y al mismo tiempo inusitada, de las mujeres en todo tipo de litigios legales, sobre todo desde el punto de vista español, las expresaron ya sus coetáneos. El comentario de Gonzalo Gómez de Cervantes (1944: 135), que a finales del siglo XVI desempeñaba el cargo de alcalde mayor en varias localidades del centro de México, se cita frecuentemente al respecto (*cf.* Lockhart 1980: 25; Kellogg 1995a: 108-109). De acuerdo con el mismo destaca el contraste entre la participación activa de las indígenas (que parecen querer sustituir a sus maridos en el ámbito legal) y la actitud pasiva de las españolas que, aunque no expresada abiertamente, con mucha probabilidad dio origen a su asombro.

Pensando en una posible explicación de esta situación, Kellogg sugirió que “indigenous women were compensating for a loss of power and authority in other realms of their lives” (1995a: 107). Si tal actividad femenina es válida para el siglo XVI, el centenario siguiente conlleva un cambio paulatino, pero significativo, en este aspecto: el hombre entra como un intermediario entre la mujer y el tribunal cada vez con más frecuencia (1995a: 111-112; *cf.* Wood 1997).

Tomando como punto de partida estas conclusiones de los investigadores que me precedieron en el estudio de documentos de la misma índole, aunque de otras zonas geográficas, procederé a la presentación del material relevante para las mujeres tlaxcaltecas. De este modo se podrá comprobar hasta qué grado la actuación femenina en la región de Tlaxcala concuerda con los datos provenientes de otras localidades del centro de México. No obstante, a la hora de intentar sacar observaciones o pautas generales hay que recordar que, tal como advierte Robert McCaa, el debate sobre la situación de las mujeres, sobre todo indígenas, en la colonia “centers on Tenochtitlán and near-by cities while the countryside, where probably nine-tenths of Nahuatl women resided, is ignored” (2000: 2). Por lo mismo, los datos obtenidos de los documentos disponibles que reflejan las condiciones en los municipios se han de tratar con sumo cuidado. En los documentos del AHET que he estudiado, sin embargo, los asuntos tratados muchas veces conciernen no solo a los habitantes de las cuatro cabeceras de Tlaxcala, sino también a los vecinos de asentamientos mucho más pequeños, por lo cual en algunos casos será posible vislumbrar la situación de las mujeres rurales.

Además de intentar inscribir el material proveniente de Tlaxcala en la discusión más amplia sobre la vida de la mujer indígena en Nueva España, en la parte final del trabajo trazaré dos breves cuadros sociales protagonizados por las mujeres, lo que permitirá entrever sus dramas y los problemas con los que se enfrentaban.

Las protagonistas de los documentos tlaxcaltecas  
Las mujeres que aparecen en los documentos cotidianos, bien como sus autoras (que recurren a la ayuda del escribano o notario), bien como personas involucradas en los asuntos descritos en los mismos, en principio no se nos deja conocerlas sino a través de sus

nombres. A partir de estos y de las formas reverenciales utilizadas a veces se puede determinar, o por lo menos suponer, su procedencia étnica. Normalmente llevan dos nombres: uno español, su nombre de pila, y otro nahua (cf. Horn 1997; Lockhart 1992: 117-130). Así, en los folios guardados en el AHET encontramos, entre otros, a María Quetzalcocoztli (AHET XVI, 1563 caja 2 exp. 17), a María Toztecayatl (AHET XVI, 1600 caja 1 exp. 7), a Elena Zuatoc (AHET XVI, 1577 caja 4 exp. 27) o a Bárbara Castilaxochitl (AHET XVII, 1608 caja 5 exp. 5). En otro caso la protagonista, vecina de Acuicuilco, en cuyo beneficio un juez interviene ante los oficiales responsables de repartir el tributo (*capitanti tequitlatoque*)<sup>4</sup>, se llama Ana Salgado (AHET XVII, 1609 caja 5 exp. 26). Ella no es la única mujer en los documentos tlaxcaltecas que lleva nombre y apellido español. Esto podría sugerir que se trata de una mujer mestiza; no obstante, ni el nombre mismo ni el contenido del documento permiten afirmararlo con certeza.

No menos complicado es aplicar el criterio social para determinar si las protagonistas eran nobles o plebeyas. Por un lado, un factor determinante lo podría constituir el uso del sufijo reverencial náhuatl *-tzin*, p. ej. María Nacatzin (AHET XVII, 1608 caja 5 exp. 5) o María Tochomitzin (AHET XVI, 1563 caja 2 exp. 17). Otro indicador podría ser el uso de las palabras “doña” y su equivalente náhuatl *cihuapilli*. Así, en un documento de 1612 (AHET XVII, caja 13 exp. 3), en el que Francisca Totoztic, con su hijo adolescente Diego de Soto, vende un solar a Francisca Maxixcatl, a esta última los autores del manuscrito se refieren como “doña Francisca Maxixcatzin” (*dona. fran.<sup>ca</sup> maxixcatzin, cihuapili. Dona. fran.<sup>ca</sup>. maxixcatzin*). Es muy posible que se trate de la hija de Juan

4 La paleografía y la traducción de los documentos del AHET son mías. En esta tarea me han ayudado Justyna Olko y Julia Madajczak, a quienes agradezco todas sus correcciones y valiosos comentarios. No obstante, todos los errores son responsabilidad mía.

Maxixcatzin y bisnieta de uno de los gobernantes de Tlaxcala en el momento de la conquista española, casada con Diego Muñoz Camargo hijo (*cf.* Hicks 2009: 577-578). Si la identificación no es equivocada, entonces el estatus noble de la Francisca del documento es indiscutible. Un caso a primera vista muy parecido es el de Juana Yoloxochitl, quien llega ante el notario para ejecutar el testamento de su abuela (AHET XVII, 1613 caja 8 exp. 26). En el testamento esta mujer aparece como “doña Juana Yoloxochitzin” (*çihuapili Juana. yoloxochitzin*), mientras la explicación en español escrita encima de los folios plegados dice: “testamento Presentado por Juana yoloxochil Yndia de la cabesera de ocotelulco”. No obstante, parece poco probable que un escribano elevara el estatus social de una mujer plebeya, dado que los indígenas tenían mucho respeto por la titulación. La nota parece ser más bien una añadidura posterior, hecha por una persona que desconocía los pormenores del documento, o bien el autor del comentario en español no prestaba mucha atención al estatus de la mujer y lo que le importaba era el criterio étnico y el hecho de que ella fuera una indígena. Por lo tanto, la nobleza de Juana Yoloxochitzin no debería levantar dudas.

### Las mujeres tlaxcaltecas en los testamentos y los documentos de compra-venta

Las observaciones generales relacionadas con el tema de la herencia en el caso de las mujeres indígenas en los siglos XVI y XVII constatan que las mujeres (cuyo estatus social no queda especificado) cedían sus bienes con más frecuencia a las hijas y a los nietos, mientras que los hombres los dejaban a los hijos preferentemente varones y a las esposas (Kellogg 1986a: 318; *cf.* Wood 1997: 169). En lo que concierne a la herencia conyugal, las mujeres solían recibir los bienes de sus maridos, mientras que ellas no incluían a sus esposos en los testamentos con tanta frecuencia, lo que se puede

explicar por el hecho de que los hombres, al ceder los bienes a la mujer que era guardiana legal de los hijos, querían garantizar el mantenimiento a estos últimos (Cline 1981: 323). Frederic Hicks, por su parte, al centrarse particularmente en las nobles tlaxcaltecas, observó:

Noble women regularly received or inherited lands. It was expected that they would marry, and then the lands would pass to the house into which they married, but even after marriage, the woman in many cases retained control of these lands. They belonged to her, not to the house of her husband, and she could bequeath them to her sons or daughters as she saw fit. [...] In colonial times, however, some women resisted giving up lands once they had them, and some men demanded the lands that had been inherited by their sisters. (2009: 579)

Wood, en cambio, al analizar los testamentos de Toluca, un poco más tardíos, ha observado que “the choice to single out sons was the operating factor” (1997: 169), que se daba tanto en los testamentos de hombres como en los de las mujeres, lo que reflejaba más bien el sistema español que el indígena anterior a la conquista. En su corpus de textos las mujeres tampoco heredaban a menudo de sus maridos (1997: 170). Al mismo tiempo la investigadora advierte que tales conclusiones, sacadas solo con base en los testamentos, no necesariamente se corresponden con los patrones generales. Sin el cotejo de estos datos con la información sobre la proporción entre el número de los descendientes masculinos y femeninos en el momento de elaborarse el testamento, nos quedamos con las conjeturas (1997: 169-170).

Los documentos de la región de Tlaxcala analizados hasta ahora no permiten sacar un modelo general en cuanto al sistema de herencia, ya que los casos son muy variados y dependen de la

situación particular de cada familia. En un testamento escrito en 1576 y presentado ante el notario en 1600 por una de las herederas (AHET XVI, 1600 caja 1 exp. 7), María Toztecayatl lo deja todo (aunque su herencia la constituyen sobre todo los bienes muebles: candelas, ropa y dinero) a sus tres hijas: María, Susana y Juana<sup>5</sup>. Asimismo, nos permite ver que la relación con su ex-marido no es la mejor:

nauhpoquali p<sup>o</sup>s ỹ nicauchtehua tomines. yc quimizcaltizque ỹ  
nopilhuā. Amo ynca mocahcayahuaꝝ ỹ nonamic ocatca Antonio.

Al morir me dejo 80 pesos en dinero. Con ello se criarán mis hijos [hijas]. Mi antiguo marido Antonio no les engañará.

Más datos acerca de esta familia nos los proporciona la segunda parte del documento, creada en 1600, que relata la lectura del testamento de la difunta y su ejecución. De acuerdo con esta, en la Audiencia de Tlaxcala aparece Susana Toztecayatl junto con su marido Lucas Cadena, para poder adquirir los bienes que le fueron encomendados por la madre. Con este manuscrito nos enteramos de la existencia de otro hermano suyo (probablemente de otro padre), no mencionado por María Toztecayatl en 1576:

yoā ca ya omomiquilique ỹ nopihtzin. m<sup>a</sup>. yoā nicuctzin Juā:  
ca huel noçel yn onimocauh ./.. quema oc çe noquichtiuh ytoca  
Esteuā. morate. cey ynātzin. atle nicuilia:

---

5 En el texto náhuatl los nombres están escritos de modo siguiente: *ma ./.. yoā Jossanā ./.. yoā Juā*, es decir, María, Susana y Juan. No obstante, entre las cosas cedidas por la madre se hallan tres faldas y tres huipiles o blusas indígenas y el trasunto en español que acompaña al documento dice abiertamente que estas eran tres hijas, por lo cual he decidido leer la palabra Juā como Juana.



Y ya que mi hermana mayor María y mi hermana menor Juana ya murieron, yo soy la única que ha quedado. Sí, hay otro hermano mayor mío, su nombre es Estebán Morate; somos de la misma madre [pero] yo no le quito nada.

Por lo visto, la enferma, al dictar el testamento, ha seguido la línea observada ya por Kellogg en los documentos de otras regiones, que era que la mujer dejase los bienes a las descendientes femeninas, mientras que Esteban Morate pudo heredar de su padre. Otra explicación es la existencia de algún conflicto familiar, silenciado en el documento, cuyo efecto era la exclusión del hijo del testamento.

En los manuscritos del AHET se hallan también otros modelos de ceder los bienes. Hay casos en los que testadores masculinos señalan como herederas de los inmuebles (sobre todo de la tierra cultivada) a sus hijas. De este modo procede Sebastián Quauhnhualle, indicando como heredera a su hija, llamada Juana Caxtillanxochitl (AHET XVII, 1607 caja 4 exp. 9). En otro documento Bartolomé García (AHET XVII, caja 11 exp. 7) ordena: “Al morirme ordeno que mi hija llamada María Jacobo se quede con mi esposa legítima” (*nictlallitehua y nopiltzin ytoca maria jacob yuã yezque yn teoyotica nonamic*), por lo cual podríamos suponer que la niña es menor de edad. No obstante, al final del documento se menciona a un tal Diego Muñoz, su marido. María está indicada como la única heredera de las tierras ubicadas en cinco localidades distintas, aunque parece que Bartolomé García tuvo otros hijos (*nopilhuã*), quienes junto con su esposa y María habían de recibir el tributo de los plebeyos que habitaban uno de los solares.

En un caso de los que he estudiado, la autora del testamento decide dejar su propiedad (un solar) a la ciudad de Tlaxcala (AHET XVII, 1619 caja 14 exp. 7). Para confirmarlo y no dejar lugar a dudas, Juana Cárceles dice:

amo quenmanian nimoxicoz no Yhuā ayac ypāpa quehuiliz nete-  
ylhuili yntla nehuatl manoço yehuantin nopilhuā noxhuihuā not-  
lacamecayohuan yn çaço ac yehuātin. yn iuh tenmotaz tlatiliztli

En ningún momento me quejaré, tampoco nadie levantará un pleito, ni yo ni mis hijos, mis nietos, mis descendientes o nadie de las siguientes generaciones.

Por un lado tal afirmación podría indicar que la mujer por alguna razón no expuesta en el documento deshereda a toda la familia. Sin embargo, esta fórmula aparece en los testamentos con mucha frecuencia para subrayar lo firme e irrevocable de la decisión, siendo posible que Juana Cárceles no tuviera a quien ceder los bienes.

En lo que se refiere a los actos de compra y venta, los documentos tlaxcaltecas demuestran una fuerte actividad de las mujeres en este ámbito. Ellas aparecen en los mismos tanto en el papel de vendedoras como en el de compradoras. Incluso en uno de los casos, a pesar de que, al parecer, los propietarios de los bienes en venta son tanto un hombre como una mujer, es ella la que toma la voz y declara:

cocihelto Dicchihua nehuatl i notoca palpala castilaxochitl  
i tihuā teoyotica nonamic parDoome<sup>o</sup> quauhtl timononozq̄  
ticnamaquiltiq̄ total ytocha maria nacatzin huel toyolocopa

Yo, Bárbara Castilaxochitl, junto con mi marido legítimo Bartolomeo Quauhtl, hacemos el concierto. Hemos decidido vender nuestra tierra a la persona llamada María Nacatzin. [Lo hacemos] enteramente de nuestra voluntad. (AHET XVII, 1608 caja 5 exp. 5)

Otra explicación de esta situación es que Bárbara es la única dueña de la tierra, pero su esposo tiene que mencionarse en el documento a causa de la influencia del sistema español.

## María Quetzalcocoztli y María Xihmaticol: dos cuadros sociales

En esta última parte del trabajo presentaré dos pequeños cuadros sociales, dos dramas familiares en los que estaban involucradas las mujeres tlaxcaltecas y que llegamos a conocer gracias a sus propios testimonios registrados por los oficiales.

A la protagonista de la primera historia la conocemos gracias al pleito de 1563 (AHET XVI, caja 2 exp. 17). Se llama María Quetzalcocoztli y reside en Chimalpan San Hipólito en la cabecera de Ocotelolco, Tlaxcala. Al llegar ante las autoridades dice:

amixpätzico nimopechteca cēca namechnotlatlauhtiliya in just.<sup>a</sup>  
āq̄ mopiliya. ma xicmocaq̄ticā niclatoleuiya no[pih] ytoca maria  
tochomitzi. ypiltzi notla q̄uhtliztactzi catca / ypāpa tvcuē ompa  
manj apiyatzico

Me inclino ante vosotros, os ruego a vosotros que guardáis la justicia. Escuchadme cómo acuso a mi prima hermana mayor llamada María Tochomitzin, hija de mi tío fallecido Quauhtliztactzin, en relación con nuestro campo de cultivo localizado en Apiyatzinco.

A continuación nos enteramos de su vida y su situación familiar: cuando era pequeña (no se menciona su edad), su padre la dejó huérfana. Las tierras que de él había heredado permanecieron en custodia de sus tíos, hermanos del padre, probablemente hasta que llegara a la adultez<sup>6</sup>. Un tío en particular fue designado para esta tarea; no obstante, por negligencia, los campos cayeron

---

6 Este, tradicionalmente, era el papel de los tíos en la época prehispánica (Códice Florentino X: 30; cf. Kellogg 1986b: 107). Agradezco mucho este comentario a Julia Madajczak.

en descuido y los demás tíos se los llevaron. Unos años más tarde María Quetzalcocoztli pidió a su prima mayor la restitución de lo que le pertenecía, y tras la división de la tierra en Apiyatzinco (que, según el testimonio de María Tochomitzin, había sido realizado mucho antes por sus padres) ambas mujeres se quedaron con una parte igual de la misma. Desgraciadamente, este procedimiento no puso fin al conflicto. María Tochomitzin empezó a acusar a María Quetzalcocoztli de haber vuelto a juntar las parcelas, así como de haber sembrado y cosechado en las dos partes. Tal vez las mujeres habrían llegado a un acuerdo, si no hubiera sido por el cuñado de la demandante, Pelayo:

yvā ma xocōmocaq'ticā ātlatōq̄. uel yehuatl otechchalani ȳ pelayo.  
 ynic axcā ya timixnamiq'. miyec yn iliviztlatolly ya tictolhuiya.  
 ceq' pinaviztlatolly ya tiq'toua. auh mach yuh ticchivazneq'.q' cā  
 ye otechōnetecheuh ȳ pelayo. otechōchalani. auh ȳ q'toua çano  
 nechtlaocoli cuemitl/ q̄ni onechtlaocoly.

Escuchad vosotros, los gobernantes, que Pelayo de verdad nos hizo discordar y así ahora peleamos [las dos]. Nos estamos diciendo muchas palabras inconsideradas, decimos unas palabras vergonzosas. ¿Acaso queríamos hacerlo de este modo? Es que Pelayo puso discordia entre nosotras, nos hizo pelear. Asimismo dijo que me ha socorrido con el campo de cultivo, que últimamente se compadeció de mí.

Por ello María Quetzalcocoztli pide la mediación de la justicia para solucionar el asunto. No obstante, el caso queda inconcluso. Los alcaldes ordenan: “que la persona acusada en la petición conteste; entonces se hará justicia” (*ma quināquilj yn petiçion yn isnamic nimā Just<sup>a</sup> mochihoaz*). La secuela bien está todavía por descubrir entre los fondos de los archivos, bien se perdió para siempre.

La protagonista del segundo drama familiar es María Xihmaticol, vecina de Aquetzalpan. Al aparecer, ante Juan de la Torre, alcalde ordinario de Tlaxcala, dijo: “Pido justicia. Que se investigue quién mató a mi marido difunto llamado Diego Tecolomani” (*Just<sup>a</sup> niquihtlani ma tlatemolo aquí quimicti nonamic catca ytvca diego teculomani*) (AHET XVI, 1564 caja 2 exp. 19). En su testimonio ante las autoridades María describe su situación conyugal en breves palabras:

nonamic catca yn Diego teclomani. aho yn sabadotica valla y nican çan ic valcēquiz aho amo nicmati aço ytlah yc quicvclia y  
<sup>atanomo</sup> nican <sup>at anomo</sup> yeh nochipa yn vallani ypāpa nicā mani ycuētzin  
 nican chaneh catcah. aço ya cenpoasihotica yn onechmonamicti  
 aho ayc onechpilhoati.

Diego Tecolomani es mi marido difunto. El sábado venía para acá, sólo para acabar con su tarea. No sé, a lo mejor le odian aquí. Siempre solía venir ya que sus campos de cultivo están aquí, era vecino aquí. Se casó conmigo hace unos 20 años. No tuvimos hijos.

Después de hacerse la denuncia, los alguaciles investigaron el cuerpo del difunto, expuesto en la iglesia de San Juan Totollan, y el lugar donde fue encontrado, para verificar si la muerte fue efecto de un accidente o de verdad alguien le había matado. Asimismo, interrogaron a los testigos para poder reconstruir los acontecimientos. Los que dejaron testimonio fueron Antonio Tlaxich, hermano de María Xihmaticol, y dos hijos suyos: Pocelotl, aparentemente adulto, y Gregorio, un muchacho de 12 o 13 años. Entre los testigos se hallaba también otra mujer, María Teyaccipan. El documento no especifica quién era. Sabemos que el difunto, Diego Tecolomani, apareció en su casa durante la ausencia de su marido para ayudarle a cortar madera. De acuerdo

con la reconstrucción de Diego Tecolomani, el trayecto del sábadro trágico se puede conocer a través los testimonios, el fallecido fue a la casa de su cuñado para tomar prestada un hacha; de allí se dirigió a la casa de Pelayo, sobrino de su esposa, posiblemente para ayudar a la mujer de este, María Teyaccipan (aunque tal identificación de esta persona no es del todo cierta), y regresó a casa. Sabemos que en la casa del cuñado tomó vino; quería beber algo también en la casa de María Teyaccipan pero esta no se lo permitió. Al final, aunque el documento no lo constata de forma explícita, parece que más que de una venganza de enemigos se trata de un accidente debido al consumo de alcohol.

### *Ya ixquich in itlatol*

“Estas son todas sus palabras”. Así Sebastián Rodríguez, notario, concluye el testimonio de María Xihmaticol, una mujer desesperada tras la muerte trágica de su marido. Con el documento protagonizado por ella cerraré yo también mi texto. En este estudio preliminar, de un corpus heterogéneo aunque incompleto de documentos seleccionados del AHET, se ha comprobado que los manuscritos referentes a la región de Tlaxcala aportan una cantidad relevante de datos acerca de la situación de las mujeres, sobre todo indígenas, que habitaban este territorio en el siglo XVI y a principios del siglo XVII. Las protagonistas de los manuscritos que he estudiado provienen de distintos grupos sociales: entre ellas se encuentran las nobles (*cihuapilli*), pero probablemente también las representantes de la clase media (las mujeres nobles empobrecidas o las plebeyas ricas), que, sin embargo, participan activamente en el sistema legal de Nueva España. Así, aprovechan las posibilidades que este les ofrece, sin dejar de recurrir a las estrategias tradicionales. A partir del primer análisis de este material es posible notar que ciertas pautas relacionadas, entre otras, con la actuación femenina en el campo legal y con su par-

ticipación en las transacciones de compra y venta, hasta cierto punto concuerdan con las observaciones derivadas tras el estudio de los documentos producidos en la misma época pero en otras zonas del México Central. Asimismo, las diferencias que se han señalado pueden enriquecer el debate acerca de la situación de las mujeres nahuas después de la conquista.

### BIBLIOGRAFÍA:

- AHET XVI, 1563 Caja 2 Expediente 17  
 AHET XVI, 1564 Caja 2 Expediente 19  
 AHET XVI, 1577 Caja 4 Expediente 27  
 AHET XVI, 1600 Caja 1 Expediente 7  
 AHET XVII, 1607 Caja 4 Expediente 9  
 AHET XVII, 1608 Caja 5 Expediente 5  
 AHET XVII, 1609 Caja 5 Expediente 26  
 AHET XVII, 1612 Caja 13 Expediente 3  
 AHET XVII, 1613 Caja 8 Expediente 26  
 AHET XVII, 1619 Caja 14 Expediente 7  
 AHET XVII, sin año Caja 11 Expediente 7
- BURKHART, Louise M. (1992) "Mujeres mexicas en 'el frente' del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca". *Mesoamerica* (Tulane University). 23: 23-54.
- CLINE, Sarah L. (1986) *Colonial Culhuacan, 1580-1600: The Social History of an Aztec Town*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- (1993) *The Book of Tributes. Early Sixteenth-Century Nahuatl Censuses from Morelos*. Los Angeles, University of California Press.
- y LEÓN-PORTILLA, Miguel eds. (1984) *The Testaments of Culhuacan*. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications.
- CÓDICE FLORENTINO, ver Sahagún (1950-1982).
- DURÁN, Diego fray (2006 [1967]) *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. 2 vols. México, Ed. Porrúa.

- GÓMEZ DE CERVANTES, Gonzalo (1944) *La vida económica y social de la Nueva España al finalizar el siglo XVI*. México, Ed. Porrúa.
- HICKS, Frederic (2009) "Land and Succession in the Indigenous Noble Houses of Sixteenth-Century Tlaxcala". *Ethnohistory* (Duke University Press). 56 (4): 569-588.
- HORN, Rebecca (1997) "Gender and Social Identity. Nahuatl Naming Patterns in Postconquest Central Mexico". En: Susan Schroeder, Stephanie Wood y Robert Haskett (eds.) *Indian Women of Early Mexico*. Norman y Londres, University of Oklahoma Press: 105-122.
- y LOCKHART, James (2010) "Mundane Documents in Nahuatl". En: James Lockhart, Lisa Sousa y Stephanie Wood (eds.) *Sources and Methods for the Study of Postconquest Mesoamerican Ethnohistory* (e-book) (Eugene, Oregon: Wired Humanities Projects, University of Oregon) [en línea]. En: <http://whp.uoregon.edu/Lockhart/index.html> [30.05.2014].
- KELLOGG, Susan (1986a) "Aztec Inheritance in Sixteenth-Century Mexico City: Colonial Patterns, Prehispanic Influences". *Ethnohistory* (Duke University Press). 33 (3): 313-330.
- (1986b) "Kinship and Social Organization in Early Colonial Tenochtitlan". En: Ronald Spores (ed.) *Supplement to HMAI, Ethnohistory*. 4. Austin, University of Texas Press: 103-121.
- (1995a) *Law and the Transformation of Aztec Society, 1500-1700*. Norman, University of Oklahoma Press.
- (1995b) "The Woman's Room: Some Aspects of Gender Relations in Tenochtitlan in the Late Pre-Hispanic Period". *Ethnohistory* (Duke University Press). 42 (4): 563-576.
- (1997) "From Parallel and Equivalent to Separate but Unequal. Tenochca Mexica Women, 1500-1700". En: Susan Schroeder, Stephanie Wood y Robert Haskett (eds.) *Indian Women of Early Mexico*. Norman y Londres, University of Oklahoma Press: 123-143.
- KLEIN, Cecilia D., ed. (2001) *Gender in Pre-Hispanic America*. Washing-



- ton, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- LOCKHART, James (1980) "Y la Ana lloró: cesión de un sitio para casa, San Miguel Tocuilan, 1583". *Tlalocan* (México). 8: 21-33.
- (1992) *The Nahuas After the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries*. Stanford, California, Stanford University Press.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1984) *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 2 vols. México, UNAM-IIA.
- MCCAA, Robert (2000) "The Geometry of Gender among the Ancient Aztecs: 'Earthly Names', Pre-teen Marriage, and the Female Places in the Household" [en línea]. En: <http://www.hist.umn.edu/~rmcaa/AZTCNAM2/nahuanms.doc> [4.06.2014].
- PIZZIGONI, Caterina (2007) *Testaments of Toluca*. Stanford, California, Stanford University Press/UCLA Latin American Center Publications.
- QUEZADA, Noemi (1996) *Sexualidad, amor y erotismo: México prehispánico y México colonial*. México, UNAM-IIA.
- RESTALL, Matthew (2003) "A History of the New Philology and the New Philology in History". *Latin American Research Review* (The Latin American Studies Association). 38 (1): 113-134.
- RODRÍGUEZ-SHADOW, María Jesús V. (1997 [1991]) *La mujer azteca*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- y SHADOW, Robert D. (1996) "Las mujeres aztecas y las españolas en los siglos XVI y XVII: análisis comparativo de la literatura social". *Colonial Latin American Historical Review* (Spanish Colonial Research Center, University of New Mexico). 5 (1): 21-46.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de (1950-1982) *Florentine Codex. General History of the things of New Spain*. Ed. Arthur J. O. Anderson y Charles. E. Dibble. 12 vols. Santa Fe (New Mexico), The School of American Research/University of Utah.
- SULLIVAN, Thelma D. (1987) *Documentos tlaxcaltecas del siglo XVI en náhuatl*. México, UNAM.

- 
- TEZOSOMOC, Fernando Alvarado (2001) *Crónica mexicana*. Madrid, Dastin.
- WOOD, Stephanie (1997) "Matters of Life and Death. Nahuatl Testaments of Rural Women, 1589-1801". En: Susan Schroeder, Stephanie Wood y Robert Haskett (eds.) *Indian Women of Early Mexico*. Norman y Londres, University of Oklahoma Press: 165-182.

# PARTE II



# Las novelistas contra lo novelesco: la impugnación del amor romántico en *La hija del mar* y *Flavio* de Rosalía de Castro<sup>1</sup>

María Jesús Lama López  
(Universitat de Barcelona)

## La gran aventura de la mujer: la imaginación

Intentar entender el significado de las novelas de Rosalía de Castro en el contexto peninsular de su época nos lleva a un confuso panorama de consolidación del género entre el declinar del movimiento romántico y la moda de las ficciones llegadas de Francia que invadían el mercado hispano con un proceloso mar de traducciones, hasta el punto de hacer afirmar a los críticos que el genio hispano apenas boqueaba entre el oleaje foráneo que zarandeaba al público lector con trepidantes y melodramáticas aventuras (*vid.* Montesinos 1966). Aun así, se podría decir que ya desde principio de siglo se habían formado diversas tendencias novelescas: didáctica, sentimental, histórica, ficciones góticas o de terror, de denuncia social, etc., y más tarde se añaden algunas más como las primeras manifestaciones del costumbrismo.

Con el avance del siglo van proliferando las novelas por entregas, mientras en la prensa se publican emotivas y singulares historias de ficción por capítulos que cautivaban al público día tras día. La transformación de los hábitos de lectura y la aparición de un público lector femenino en toda Europa origina el especial desarrollo del género novelesco con una presencia importante de

---

<sup>1</sup> Este capítulo es un resultado de investigación realizado en el marco del GRC Creació i pensament de les dones (2014 SGR 44).

la mujer como productora de novelas y también como objeto de representación. Ya a finales del siglo XVIII en el ámbito anglófilo hablaba Samuel Johnson de la aparición de toda una generación de amazonas de la pluma, en el camino de la profesionalización de las escritoras, que desafiaban el poder de los hombres en el mundo de las letras, algunas traducidas y publicadas en España como Charlotte Lennox, Frances Sheridan, Ann Radcliffe, Sophia y Harriet Lee o Sara Fielding, muchas de ellas llevadas al español, aunque con cierto retraso (*vid.* Lasa Álvarez 2009). La nómina de autoras francesas registradas en el catálogo de novelas traducidas de F. Montesinos (1966) también es significativo, aunque se incorporan un poco más tarde, ya en el siglo XIX, con nombres como Mme Cottin, Mme de Girardin o Mme de Genlis, precedentes del absoluto éxito popular de George Sand. Al mismo tiempo el interés de las lectoras por los personajes femeninos los sitúa muy a menudo en posición de protagonismo, algo usual ya desde el siglo XVIII, cuando abre camino la singular producción de Samuel Richardson, tanto con la exitosa novela epistolar *Pamela o la virtud recompensada* (1740), que merece la parodia de Fielding en *Shamela* (1741), como en la novela-río *Clarissa o la historia de una joven dama* (1748). En la misma línea aparece *El Quijote femenino* (1752) de Charlotte Lennox, que inaugura el tema de la confusión entre vida y literatura en personajes entregados a las lecturas de novelas sentimentales que inspiran su comportamiento quijotesco, fluctuando entre el heroísmo en la defensa de su dignidad y la inadaptación a las normas sociales, tema que precede el bouvarismo imperante en muchas novelas sentimentales del siglo XIX. La novela *Madame Bovary* de Flaubert, publicada en la revista literaria *Revue de París* entre octubre y diciembre de 1856, viene a culminar toda una corriente crítica hacia los efectos perniciosos de la moda literaria de ficción sentimental dirigida al público femenino.

De esa visión crítica surgen dos tipos femeninos: la rebelde y la marisabidilla. Esta última se cruza peligrosamente con la parodia de la mujer instruida, como vemos en la semblanza que se hace en un texto de la época, presentando un ilustrativo repaso a la biblioteca y gustos literarios de las jóvenes con pretensiones artísticas:

Su biblioteca no es muy numerosa, pero si selecta. En ella figuran en primer término, bellamente encuadradas, las novelas de Jorge Sand, a quien la participación del sexo hace mirar... con cierta especie de idolatría. Siguen después Eugenio Sue, Balzac, Paul de Kock, Walter Scott, Alejandro Dumas, las obras de Victor Hugo, las de Lamartine, algunas de Chateaubriand, las de Lord Byron, traducido al francés, y otras de varios autores de por allá, unos modernos y otros contemporáneos [...] De Rousseau sólo conserva la *Julia*, y de Voltaire las composiciones dramáticas; al lado de Scribe tiene los tremebundos dramas de Bouchardy, los de Casimiro Delavigne, el *Fausto* de Goethe, y el *Don Carlos* de Schiller en francés con otras producciones sueltas que están dando allí testimonio de su buen criterio. En punto a nuestras obras es algo más tolerante, pues no sólo ha conseguido reunir cuantas han dado a la luz en la postrera década nuestros poetas líricos y dramáticos, sino que guarda con estimación el *Quijote* y las Novelas de *Cervantes*, una preciosa colección del teatro antiguo y la de poesías selectas publicada por Quintana. (Rosel 1851: 344)

Pero más que una crítica al gusto literario de la mujer culta, esta acusación se dirige a la pretensión de este tipo de mujeres de utilizar sus lecturas y su formación como base para llegar a tener un papel activo en la vida cultural, lo cual el autor considera como un proyecto condenado al fracaso y, en el mejor de los casos, reconducible hacia el reducto salvador del matrimonio. Y

es que la heroína de ficción con la que se identifican las lectoras a mediados del siglo XIX es una mujer que no acata las normas sociales, como el matrimonio acordado por los padres, descuida los deberes domésticos y aspira a una autonomía que a menudo la conduce al error o, lo que es lo mismo, a la inadaptación frente al mundo real y la huida hacia quimeras imposibles que solo pueden resultar en sufrimiento y autodestrucción. Desde la heroína de Lennox a la de Flaubert se observa que al proyectar las actitudes de los personajes y las situaciones de los libros leídos en la realidad, las lectoras caen en errores derivados de una sobrevaloración de la relación amorosa como motivo central en sus aspiraciones de realización personal. Con frecuencia las heroínas de la novela sentimental se entregan apasionadamente a algún *dandy* que las seduce con un despliegue de aparentes cualidades que ocultan la inconsistencia de su carácter y de sus sentimientos, cuando no de su economía, como demuestran las tribulaciones financieras que llevan a la ruina a tantas *belles infideles* en la admirada tradición novelística de Francia, al tiempo que en la retaguardia las esperan maridos pusilánimes, a menudo representantes del soporífero orden burgués o de una mediana aristocracia decadente y banal.

Las dos primeras novelas de Rosalía de Castro, publicadas cuando la autora contaba 22 y 23 años, se sitúan en este contexto crítico ante el tópico sentimental heredado del movimiento romántico, presentando de modo alterno modelos de heroínas que de una manera u otra subvierten esos comportamientos tópicos comentados arriba. *La hija del mar* (1859) parece responder, en lo que a la autora se refiere, a esa formación con barniz de lecturas consabidas que la prensa de la época atribuye a las jóvenes “bachilleras”, pues así lo delatan las múltiples citas que sazonan la obra y los paratextos que encabezan cada capítulo con citas de George Sand, Soulié, Mme Girardin, Miss Cummins o Bernardin de Saint-Pierre, al lado de Zorrilla, Ossión, Goethe y Lord Byron.



Pero en cambio las protagonistas, tanto la “hija del mar”, Esperanza, como Teresa, su madre, son dos mujeres del campo sin capacidad de leer ni más cultura que sus dotes naturales, y por tanto ajenas a cualquier pretensión de lustre cultural como base de supuestas reivindicaciones de libertad o independencia. Muy diferente es la protagonista de *Flavio* (1861), la joven instruida e inspirada Mara, a menudo considerada por la crítica posible álter ego de Rosalía, si bien tampoco ella deposita grandes esperanzas en los posibles frutos de su formación o sus habilidades sociales. Todas ellas tienen en común, sin embargo, su juventud, su despertar a la vida adulta a través de las relaciones amorosas y su fracaso en la búsqueda de la felicidad. Una evolución paralela que encierra una evidente visión crítica de la situación de la mujer.

Pero el tema de la protagonista femenina enfrentada a la vida a través de los avatares de una relación amorosa ya venía de muy atrás, y nos remontaría al menos a las mencionadas novelas epistolares de Richardson, reconocido por la crítica como introductor, precedido por Daniel Defoe, de los temas inspirados en la vida real de sus contemporáneos y quizá el primero con una corte de lectoras, admiradoras entusiastas de sus escritos. Su *Pamela o la virtud recompensada*, publicada nada menos que en 1740, era bien conocida en la España del siglo XIX a través de las versiones teatrales que a partir de ella había hecho Goldoni (Pajares 2008), y nos interesa particularmente por ciertas coincidencias argumentales con la primera novela de Rosalía de Castro, como la resistencia de la joven de pueblo frente a un oponente masculino de clase superior y dispuesto a vencer su resistencia, llegando incluso al uso de la violencia. La posterior novela, *Clarissa*, invierte este binomio presentando los peligros para una joven de buena posición cuando huye de la presión, pero también de la protección, de la familia, aventurándose en manos de un enamorado que resulta ser un villano. Dos esquemas argumentales contrapuestos,

también en Richardson, para desenvolver un único motivo temático que predomina en las novelas de protagonista femenina: la vulnerabilidad de la mujer, especialmente en ese momento clave de su existencia en que se produce el trasvase de su tutela desde la familia originaria a un nuevo entorno donde acechan todo tipo de riesgos y amenazas, lo que convierte la elección de marido en la gran aventura de su existencia<sup>2</sup>. Es por ello que la educación de la mujer y su correcta formación, tanto en los valores morales como en los usos sociales, se erige también en un tema importante de la literatura y de todo tipo de tratados, puesto que será determinante no solo para su éxito en esa empresa, aplicando toda su inteligencia y agudeza de criterio para la correcta selección de un compañero digno, y aún para mantener a lo largo de toda su existencia su cariño y su respeto en la armonía familiar<sup>3</sup>.

Así, mientras que los protagonistas masculinos se enfrentaban a aventuras exploratorias en viajes por la geografía del planeta, en las altas esferas de gobierno decidiendo el destino de sus pueblos o en el ejercicio de profesiones que los enfrentaban a los resultados de los avances técnicos y científicos o con las estrategias organizativas de una sociedad que estaba desarrollando nuevas redes de producción y comercio, las mujeres ganaban espacio en

---

2 Como consecuencia de este hecho se acuña en la novela moderna el denominado "marriage plot", que abre el tema tradicional de los amores caballerescos a la clase media y baja, permitiendo la irrupción de almas nobles de baja extracción social. El éxito de la fórmula narrativa basada en la elección de pareja estable como fórmula de la felicidad es evidente hasta la actualidad trasladada al cine y series de ficción.

3 El éxito en la elección no garantiza la felicidad, como atestiguan muchas novelas de la época que muestran matrimonios felices donde la joven bella y virtuosa resulta traicionada por un marido satisfecho que no puede resistirse a las tentaciones de la novedad. El tema destaca en la literatura española con ejemplos célebres, desde *Dos mujeres* (1843) de Avellaneda a *Fortunata y Jacinta* (1887) de Galdós.

la ficción aventurándose por los vericuetos de su interior y luchando palmo a palmo por la supervivencia física y psíquica en un mundo hostil donde incluso los más íntimos aliados (padres, marido...) podían revelarse como enemigos convertidos en agentes aniquiladores, y donde cualquier paso en falso podría significar la caída al precipicio.

Rosalía de Castro escribe sus dos primeras novelas en cierto modo dialogando con este modelo de mujer satirizado y a la vez hiper-representado en la novela de su tiempo, la heroína que aspira a tener criterio propio y a experimentar el sentimiento amoroso auténtico (*vid.* Abel, Hirsch y Langland 1983). Quizá por ello en *La hija del mar* escoge como protagonistas a mujeres iletradas, que viven en contacto con la naturaleza y leen en los elementos del paisaje, por tanto completamente puras para afrontar un periplo vital que les va a enseñar a través de la experiencia. En cambio, en la novela siguiente (*Flavio*) la protagonista es una mujer cultivada, con un bagaje de lecturas a pesar de su juventud y con un impulso de creatividad que proyecta en la escritura, pero además su posición ante la vida es muy diferente a la de “la niña romántica”, pues es muy crítica con la exaltación sentimental. En ambas novelas la trama se organiza alrededor de una historia emocional, pero los factores que intervienen son muy diferentes cuando no opuestos, de modo que en ambas se suscita una reflexión, si es que no se desvela una tesis que bien podría formularse de este modo: la exploración del proceso de integración de la mujer en la sociedad, cualquiera que sea su condición o sus atributos, conduce siempre a la constatación de un destino común en la exclusión, sea en forma de condena a la sumisión a través de la institución matrimonial, sea en forma de retirada soledad. Una tesis contundente que sitúa a la autora en una posición de crítica radical frente a los valores románticos y reconduce el camino del aprendizaje interior hacia una vertiente de reflexión metafísica.

Un destino quizás paralelo al de las propias autoras, tal como parecen delatar las frecuentes autojustificaciones por su atrevimiento al presentarse como tales, es decir, la necesidad de hacerse perdonar por el hecho de escribir, o de tener voz y utilizarla, demostrando así simbólicamente su existencia efectiva. Estas *captatio benevolentiae* son en cierto modo ejercicios retóricos con un valor de metáfora donde se pide comprensión hacia un acto que, en su dimensión imaginaria, se presenta como la escritura y, en su dimensión real, es la propia existencia como individuos con vida propia e independiente del paraguas masculino o familiar. Buena muestra de las limitaciones en el reconocimiento de su existencia pública es la escasez de noticias biográficas sobre las escritoras, que aparece con especial virulencia en el ámbito hispánico, como señala Simón Palmer:

A diferencia de sus vecinas francesas, nuestras autoras no han dejado apenas cartas, diarios, autobiografías o memorias, que nos serían de una ayuda inestimable. La consulta de su producción literaria nos permite sin embargo descubrir algunos aspectos interesantes. En primer lugar, que en España el número de mujeres que se esconden bajo pseudónimo masculino es escaso [...]. Normalmente prefieren añadir el apellido de su marido tras el primero suyo y aparecen así Robustiana Armiño de Cuesta, Pilar Sinués de Marco, Josefa Estévez de G. del Canto, etc. Pensamos que la intención era la de indicar de un modo indirecto, pero seguro, a los posibles compradores que el contenido del libro escrito por una mujer casada no podía menos que responder a unas ideas de “sana” moral, aunque se debiera a la pluma de una mujer. (1986: 594)

Pero en otros países donde su profesionalización es más notable no parecen haber corrido mucha mejor suerte, pues la

mayoría quedaron relegadas a una posición secundaria en el canon por criterios de selección no siempre basados en la calidad estética, por mucho que los críticos contemporáneos reconociesen la importancia de las autoras en la evolución de la novela como género, tal como concluye Laura Runge analizando la recepción de la producción femenina dieciochesca en el ámbito anglosajón:

While the pages of the late eighteenth-century book reviews provide evidence of a culture's appreciation and respect for female novelists of merit, the 'great forgetting' that follows the shift in book-review format indicates the centrality of gender values to the emerging literary ethos. By their relegation to the margins of all that is feminine, the new reviews register the importance of the female novelist as a threat to the elevated, nationally important and insistent masculine novel form. (2005: 296)

Sin embargo, la evolución en el siguiente siglo parece indicar que la labor fertilizadora de estas novelistas precedentes permite consolidar autoras de prestigio como las del período victoriano en la literatura inglesa o Mme de Stäel y George Sand en la francesa, al tiempo que la representación de figuras femeninas cobra protagonismo en la producción de los escritores aunque, como estudió Charnon-Deutsch (1990) en la tradición hispánica, estos le reservan mayoritariamente papeles que responden a un estereotipo masculino de la representación femenina en el cual una mujer está destinada a ser un apoyo en la lucha del hombre por la autodefinición, de manera que presentan a las lectoras un catálogo de comportamientos aceptables e inaceptables con evidente sentido didáctico.

## Protagonismo femenino y novela de (de)formación

La educación de la mujer es un fecundo tema de debate en la época que nos ocupa y, a falta de una instrucción regulada, comienza a introducirse a través de publicaciones destinadas a las mujeres, en forma de manuales o a través de las publicaciones periódicas. Pero Rosalía de Castro publica sus primeras novelas antes de la aparición de algunos textos de reflexión sobre el tema por autoras españolas<sup>4</sup>, de manera que sus referentes probablemente proceden en parte de sus lecturas de ficción, en buena medida a través del francés y de la prensa de la época. Sin embargo, ya circulaban desde tiempo atrás ilustres obras de ficción como *Corina* de Mme. de Staël, *Lelia* (1833) de George Sand o incluso la modesta *Clemencia* (1852) de Fernán Caballero, autoras citadas de manera expresa por Rosalía de Castro, por no hablar de todas las ilustres anteriores arriba mencionadas. Estos personajes presentan mujeres inteligentes, cultas y que, de un modo u otro, toman las riendas de su destino desde la posición privilegiada de un origen social más o menos acomodado, y encuentran su paralelo en Mara, la protagonista femenina de *Flavio*, aunque con notables peculiaridades que después se comentarán. Pese a que estas mujeres, que ganan algún grado de libertad a través de la formación intelectual, resultan muy alejadas de las protagonistas de *La hija*

---

4 Las dos novelas de Rosalía se publican en 1859 y 1861, antes que textos como *El ángel del hogar* (1862) de Pilar Sinués, *La mujer del porvenir* (1869) de Concepción Arenal o *El sometimiento de las mujeres* (1869) de Stuart Mill, quien podría haber leído en francés en 1882 *La mujer sensata* de Joaquina Balmaseda (la cual pese a defender la igualdad entre los sexos considera el buen desempeño del papel de esposa y madre objetivo fundamental de la educación femenina). Son escasas todavía, pues, las voces discordantes de las posturas más conservadoras que permiten aún la vigencia de textos como *La instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luís Vives o *La perfecta casada* de Fray Luís de León, junto a los de otros religiosos del momento como el Padre Codina o el Padre Claret (vid. Parreño 2011).

*del mar* (Teresa y su hija adoptiva Esperanza), mujeres de pueblo y además huérfanas ambas, circunstancia que las sitúa en un estadio de libertad natural que convierte en innecesario el proceso emancipador, y de hecho lo invierte, al evolucionar la acción hacia su aprisionamiento a través del contacto con la figura masculina. La joven protagonista de origen popular se encuentra en una de las novelas más exitosas de la década anterior: *María, la hija de un jornalero* (1845) de Wenceslao Ayguals de Izco, aunque su situación es muy diferente de la de las heroínas rosalianas pues responde a las características que señala Charnon-Deutsch (1990) para heroínas de novelas de autoría masculina, quienes salen de la égida familiar para acabar con una elección más o menos acertada de marido. En cambio, ambas novelas comparten la problemática que afecta a las mujeres al encontrarse indefensas ante las presiones y abusos de un oponente masculino que responde al perfil del libertino, una figura que se encuentra muy bien definida en otra obra muy anterior que presenta un cierto paralelismo en el título con la del liberal español: *María o los agravios de la mujer* (1798), de Mary Wollstonecraft, en la que se critica la institución del matrimonio puesto que, igual que en la obra de Rosalía, los abusos provienen justo del marido, quien –al tener poder legal sobre la mujer– puede cometer impunemente todo tipo de abusos, como arrebatarse los hijos o internarla en un manicomio.

Estos paralelismos situarían la novela juvenil de Rosalía lejos del folletín sentimental postromántico en que la crítica viene clasificándola, y la pondrían en conexión con otro tipo de obras muy diferentes, las novelas filosóficas –como las llamadas “jacobinas” en la Inglaterra de finales del XVIII– concebidas como medio para difundir los ideales igualitarios de la revolución francesa y entre las que se sitúa la citada obra de Wollstonecraft. Pero además la novela filosófica, desarrollada sobre todo a partir del *conte philosophique* de los ilustrados franceses, adopta diferentes tipo-

logías genéricas como la ficción utópica o distópica, la novela de formación o la de ciencia ficción<sup>5</sup>. Y de este modo llegamos a la relación entre las novelas sentimentales de protagonismo femenino y la *bildungsroman*, una relación ya estudiada desde la perspectiva feminista<sup>6</sup> y especialmente en la tradición hispánica por Olga Bezhanova, quien –siguiendo el desarrollo de las novelas de formación femeninas desde el siglo XIX– sostiene la peculiaridad de las creaciones de las autoras españolas por su carácter avanzado frente a otras literaturas europeas:

Willful self-making, which is denied to the heroines of Georgian and Victorian novels in development according to Fraiman's seminal work on the British female *Bildungsroman* of the nineteenth century, is very much present in the lives of the characters of the first Spanish female *Bildungsromane*. The protagonists of Fernán Caballero's *Las dos Gracias* and Pilar Sinués's *La vida íntima* find ways to advance their Bildung in spite of the limited choices women had in nineteenth-century Spanish society. They achieve significant progress in their development and avoid submitting to the men in their lives. Unlike the heroines

---

5 Curiosamente una de las pocas novelas que exhibe esta denominación caracterizadora en su título pertenece al Marqués de Sade, reconocido maestro en la construcción de personajes libertinos, y establece también el vínculo entre la historia sentimental de los personajes protagonistas y la crítica social a los estamentos que detentan el poder político y económico desde la corrupción moral que facilita sus abusos y su perpetuación en posiciones de dominio: la *Historia de Aline y Valcour o la novela filosófica* (1793) presenta a la mujer como víctima indefensa sometida a todo tipo de abusos a causa de su dependencia jurídica y económica.

6 Son numerosas ya las contribuciones en este campo aplicadas al análisis de autoras concretas, pero podemos quizás destacar algunas contribuciones bibliográficas que aportan una visión de conjunto: Elizabeth Abel, Marianne Hirsh, Elizabeth Langland (1983); Susan Fraiman (1993); Lorna Elilis (1999).



of British female *Bildungsromane* who expect their husbands to mentor them (Fraiman), the protagonists of *La vida íntima* become their husbands' mentor and guide the men's development. (2013: 5)

Sin embargo, esta afirmación –tan radicalmente favorable para la consideración de las posiciones avanzadas de las novelistas españolas de la época en relación con el papel de la mujer– debe relativizarse señalando la francofilia de la cultura española de la época, sobre todo la de signo liberal democrático, y recordando algunos precedentes ya mencionados aquí debidos a las autoras francesas. En las obras de las mismas surgen notables modelos de mujeres cultas que unen sus vidas a hombres que las admiran y las consideran como modelos, como si recuperasen en cierto modo una potente tradición propia que se había manifestado en la filosofía del amor cortés medieval, difundiendo desde las cortes francesas en toda Europa una idea del amor como un camino de perfección que el hombre enamorado solo puede recorrer bajo la inspiración de una dama que encarna la perfección moral e intelectual. Pero, en cualquier caso, sea como sumisa ángel del hogar o como modelo espiritual, una cosa es clara en todas las obras hasta ahora consideradas: el desarrollo de la mujer como individuo se considera siempre en virtud de su relación con el hombre. Y aquí encontramos una posible novedad en la propuesta que introducen las novelas rosalianas, una novedad que nos conduciría a una posición más avanzada que la que encontramos en la mayoría de sus contemporáneas: la necesaria confrontación de la mujer con la soledad y su desarrollo como individuo en la sociedad con independencia de sus vínculos sentimentales.

### *La hija del mar* o la buena salvaje esclavizada

Rosalía de Castro publica esta primera novela en 1859, con 22 años y habiendo publicado solamente con anterioridad el poemario *La flor* (1858) y algunos poemas y prosas breves en la prensa periódica. Entre ellas el breve escrito titulado “Lieders”, que vio la luz en *El Album de el Miño* (julio de 1858), toda una desafiante proclama de libertad donde resulta ya muy evidente la preocupación de la autora por la situación de la mujer y todos los peligros derivados de su sometimiento respecto al hombre:

¡Oh mujer! ¿Por qué siendo tan pura vienen a proyectarse sobre los blancos rayos que despide tu frente las impías sombras de los vicios de la Tierra? ¿Por qué los hombres derraman sobre ti la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes y de sus calenturientos delirios?

Todo lo que viene a formarse de sombrío y macilento en tu mirada después del primer destello de tu juventud inocente, todo lo que viene a manchar de cieno los blancos ropajes con que te vistieron las primeras alboradas de tu infancia, y a extinguir tus olorosas esencias y borrar las imágenes de la virtud en tu pensamiento, todo te lo transmiten ellos, todo... y, sin embargo, te desprecian. (Castro 1993: I, 42)

No era mucho lo que la joven Rosalía esperaba de las relaciones amorosas, según estas palabras, y así lo reflejó en su primera novela. *La hija del mar* oscila entre el protagonismo de dos personajes femeninos principales, Teresa y Esperanza, a los que más tarde se une una tercera, Candora. Todas ellas se sitúan en la órbita del prototipo de “víctima de la seducción”, si bien Teresa y Candora son mujeres “seducidas y abandonadas”, mientras que Esperanza introduce un punto de inflexión como agente de transformación del impenitente seductor. Pero de todas formas, este giro argumen-

tal no cae en el tópico de la regeneración y salvación a través del amor, pues no se trata de que un amor puro e inocente despierte una posible sensibilidad dormida del hombre, sino que, sin que Esperanza le ame ni desee nada más que ser respetada, el depredador Ansoot –después de acosarla y destruirla haciéndole perder el juicio– se enternece ante ella y parece llegar a amarla de veras, conmovido en apariencia por su fragilidad y desesperada huida hacia la locura (la cual la sitúa fuera del alcance del seductor de forma definitiva).

En la novela se presenta un mundo de mujeres que viven solas y que sobreviven en su pobreza gracias a su trabajo y a la solidaridad de sus vecinos. Teresa aparece al comienzo acudiendo al desembarco de los pescadores (como las otras mujeres del pueblo) para recoger el producto de la pesca que se reparte y –si bien la autora no entra en la explicación de las condiciones materiales que proporcionan el sustento de las dos mujeres– la austeridad de su vivienda y de sus ropas nos permite suponer una subsistencia precaria en medio de la comunidad rural y marinera que les permite vivir de los productos de la tierra y el mar. Al comienzo aparece Teresa como una joven de 18 años, solitaria y huraña, pero bella y sensible, merecedora de un extraordinario respeto de sus vecinos, tal vez por la compasión que inspira su desgracia, pues su misma existencia parece simbolizar un eslabón en la cadena de abusos cometidos contra las mujeres. Huerfana solitaria, nacida de una madre también seducida y abandonada, es ella misma ya madre de un niño después de haber sido engañada con los lazos de un matrimonio que sin embargo no retuvo al fugaz marido:

Por una senda oculta y extraviada apareció una joven que fue recibida por todos con muestras de particular predilección. En sus brazos traía un niño al que muy pocas primaveras habían sonreído y que, a juzgar por el cariño con que le cuidaba, no había duda que era su hijo, a pesar de que ella contaba apenas dieciocho años. [...]

Hija de un momento de perdición, su madre no tuvo siquiera para santificar su yerro aquel amor con que una madre desdichada hace respetar su desgracia ante todas las miradas, desde las más púdicas hasta las más hipócritas. Hija del amor, tal vez, apenas la luz del día iluminó sus inocentes mejillas, fue depositada en una de esas benditas casas en donde la caridad ajena puede darle la vida, pero de seguro no le dará una madre. (Castro 1993: I, 51-52)

Esta mujer arrojada al mundo para luchar por la supervivencia en soledad y presentada en medio de este apartado paisaje donde la sociedad tradicional escapa de todas las convenciones burguesas de los espacios urbanos, no puede encajar jamás en el modelo de “ángel del hogar” que parte de la premisa de una posibilidad de reclusión de la mujer en el espacio doméstico. En la sociedad rural la necesaria contribución de la mujer como fuerza de trabajo la sitúa automáticamente en el exterior y por ello en la novela de Rosalía toda la acción se desarrolla en espacios exteriores hasta la aparición de Alberto Anso, el marido de Teresa que, al regresar, introduce la casa como prisión. Teresa vaga solitaria por aquellos desolados paisajes y organiza su tiempo y sus actividades de una manera autónoma en medio de una comunidad respetuosa y solidaria:

Teresa era una muchacha simpática para todo el mundo, tanto por su belleza como por su buena conducta, aunque fuese algún tanto insociable y le agradase más vagar solitaria a las orillas del mar y llevar sus ovejas al campo a la hora en que el fresco de la mañana y los primeros rayos de luz despiertan a las flores de sus sueños de aromas. (1993: I, 57-58)

Y esa libertad no es una situación pasajera, sino que se prolonga largos años, mientras crece la criatura que los marineros habían encontrado abandonada en el mar y que le entregan para

consolarla por la pérdida de su hijito, arrastrado por las olas. Esperanza, por su parte, aparece en el tercer capítulo ya convertida en una preadolescente de once años. Se consolida así un salto temporal en relación a los dos primeros capítulos que narran su origen y su vínculo con la peculiar madre que la acoge. Su entrada en escena se produce también en un ambiente exterior, de comunión con la naturaleza y trabajo, cuando contempla de nuevo la llegada de los pescadores después de la pesca de atún, y acompañada de su amigo Fausto (un compañero de juegos que representa en la novela el amor puro y sincero entre iguales, el cual se abre paso en sus mentes infantiles creando el desconcierto de un descubrimiento interior). Pero aún dos mujeres solas e independientes pueden subsistir respetadas por todos:

la vida de aquellas mujeres, las dos buenas, las dos jóvenes y hermosas, había llegado a ser para todos un objeto de veneración casi, que nadie osaba profanar, y su cabaña tan solitaria y tan pobre no fue jamás profanada por ninguna mirada indiscreta. (1993: I, 71)

Esta armonía se rompe al entrar en escena un buque (que representa un mundo lejano y poderoso frente a las barcas de los pescadores) en el que regresa aquel marido fugaz de Teresa, un hombre de mundo, rico y sofisticado, que reaparece tras doce años para imponer su caprichosa voluntad bajo la seductora apariencia de la prosperidad material que le rodea. Alberto Ansot es un indiano que ha hecho fortuna en América, una fortuna de origen ilícito por lo que se sugiere en el texto, pero sobre todo su aparición introduce en la novela la casa como prisión para la mujer y la revisión de la institución matrimonial como instrumento de dominación. El buque es el espacio de transición en donde Teresa se introduce, arrastrando consigo a Esperanza, con el entusiasmo de quien entra en el mundo de un sueño por largo tiempo aca-

riciado, y ciertamente su extraordinario lujo y exotismo tiene el efecto de arrancarla de una realidad miserable que, sin embargo, le permitía vivir en libertad:

el previsor, el obsequioso marido le había traído para ella lujosas galas que sustituyeron al pobre y mezquino traje de aquellos lugares. Al renunciar Teresa a sus viejos trajes, tuvo que renunciar también a su choza ahumada, triste y pestilente.

Así como cambió sus groseros vestidos por los terciopelos y encajes, así también aquella solitaria choza fue abandonada por las grandes comodidades que se disfrutaban en el vapor y que eran tantas como podían reunirse en aquellos palacios flotantes. (1993: I, 110)

Poco más adelante encontramos ya a las protagonistas situadas en la “pequeña casa de campo rodeada de naranjos y limoneros, de altos tilos y floridas y olorosas acacias” (1993: I, 116), una domesticidad donde el lujo se hace todavía más suntuoso, hasta el punto de que parece un lugar paradisíaco en medio de un entorno inhóspito. De este modo se juega con la representación del espacio de la femineidad –el hogar– entre la utopía y la distopía: deseable e ideal en su apariencia, pero indeseable y aniquilador del individuo en realidad. El hogar como metáfora reducida de la sociedad, en tanto que único espacio social que se propone a la mujer para desarrollar su personalidad y sus capacidades desde la mentalidad burguesa, se representa como un fraude en el que la apariencia paradisíaca esconde una realidad infernal, en una paradójica inversión del entorno físico en que se presenta la casa burguesa llena de encantos frente a la pobreza de su entorno, como vergel en medio del desierto:

Una alta tapia circunda los jardines y en ellos crecen a fuerza de cuidado las flores más reas y caprichosas. La huerta de sabrosas frutas sigue a los jardines, y a la huerta los frescos bosquecillos, con cristalinos arroyos y fuentes que murmuran. Pudiera decirse muy bien que semejan allí, huerta, jardines y bosques, un paraíso en medio del infierno, un ramo de violetas arrojado en un zarzal, un rayo de luz iluminando una noche sombría. (1993: I, 117)

No en vano el límite entre ambos mundos está marcado por una “alta tapia” infranqueable. Frontera física para las dos protagonistas, Teresa y Esperanza, dos espíritus salvajes de aquellos páramos que quedan así recluidas entre la belleza suntuosa y la abundancia de un paraíso que nunca habían soñado, construido por y para el hombre, a imagen y semejanza de su propia concepción del mundo perfecto donde se autoadjudica el papel de dios creador y omnipotente. Así el marido de Teresa, fascinado por la fresca belleza de la pequeña Esperanza, no duda en tratar a las dos mujeres como a cualquier otro elemento de su particular paraíso donde todo existe solo para satisfacer sus deseos:

Alberto, el dueño, el señor de aquellas vidas, se complacía en amargarlas. En medio de Teresa y Esperanza, brutal sultán, que pretendía como los de Oriente echar su pañuelo y hallar una voluntad sumisa a la suya, se hacía acariciar por aquellas dos mujeres que si alguna vez obedecían era con la desesperación en el alma y la muerte en el corazón.

Burlábase él de lo que llamaba en su cínico lenguaje ligeros escrúpulos de conciencia, las hacía padecer y nada ablandaba su corazón, ni las súplicas, ni el llanto, ni la pasiva resistencia de tan pobres criaturas. (1993: I, 122-123)

Estas escenas “que nadie podría presenciar sin estremecerse” (1993: I, 122) constituyen la auténtica cara de esa “santidad del hogar” tan cacareada como culmen de todas las aspiraciones de la mujer honesta. La protagonista que escoge la autora, la sensible y romántica Teresa, no por pobre y solitaria cae en la deshonra, sino que accede al amor a través del matrimonio. Pero lo que la joven Rosalía de Castro quiere denunciar en esta primera novela parece evidente: ni el matrimonio, ni la honestidad, ni la entrega incondicional son garantía para las mujeres de respeto, ni mucho menos de felicidad. Bien al contrario, como ya había mostrado Wollstonecraft, el matrimonio es el instrumento de dominación más terrible en manos de cualquier vanidoso sin escrúpulos que puede actuar impunemente imponiendo sus deseos en el recinto doméstico, por muy perversos que estos sean. Y lo que es peor, allá donde no alcanza a imponerse la prisión física, surge como aliado del amo el sentimiento amoroso de inspiración romántica, que actúa sobre el espíritu de la mujer sometiendo su voluntad:

La hiel más amarga rebosaba en el ama de aquella madre..., de aquella esposa..., y, sin embargo, faltábale el valor para separarse de un hombre que la retenía a su lado por medio de tormentos, pues estos, en el amor, tienen su parte de atracción así como las caricias. Atracción desesperada que forma el delirio y la locura; atracción que arrastra en pos de sí un alma enamorada, como arrastra el viento a las nubes y el huracán las hojas secas que encuentra a su paso. [...] Vosotros, los que no os hayáis olvidado de vosotros mismos para pedir de rodillas al tirano que os domina una sola mirada de amor o una efímera promesa que sabemos morirá mañana con el desencanto de una ilusión, quizá no comprenderéis a Teresa, pero sabed que esto sucede y que tales tormentos son los más horribles de la vida, los que hieren de muerte. (1993: I, 123)



Grillos de prisión impuestos por la ley, que protege al tirano ayudándole a imponer su voluntad, y grillos de prisión impuestos por las normas morales que proclaman la sumisión de la mujer y su necesaria entrega para satisfacer los deseos y demandas del marido. Impuestos por las diferencias sociales, por las costumbres y la tradición, por la imposibilidad de acceder las mujeres a la cultura para cultivar su autoestima y defender su dignidad... Por ello la autora llama a los jóvenes que luchan por su ideal de un mundo mejor desde la política: “El día que el mundo se eche en vuestros brazos acordaos de Esperanza..., es decir, ¡de la mujer débil, pobre, ignorante!...” (1993: I, 121). Al mismo tiempo, en la trama de la novela los personajes evolucionan de manera consecuente con su actitud crítica e indomable, de modo que solo pueden conquistar su libertad a través de la locura, el suicidio o la soledad.

### *Flavio* o la telaraña que atrapa a la mujer nueva

En 1861, dos años después de *La hija del mar*, publica la autora su segunda novela y esta vez parece que quiere experimentar con la inversión de las características de los personajes. El protagonista masculino da título a la obra y tiene atención preferente a lo largo de todo el texto. Su inocencia inicial y su exaltación sentimental parece convertirlo en un trasunto de la protagonista femenina de la novela anterior, como una nueva versión del buen salvaje que sale de las apartadas montañas para introducirse en la civilización que en apariencia corromperá su pureza de espíritu.

En cambio, la protagonista femenina es completamente distinta de aquellas mujeres semi-salvajes inmersas en el mundo natural, que también son, como dice Francisco Rodríguez, “las mulleres trabajadoras del pre-capitalismo” (1988: 134), víctimas propiciatorias de cualquier manipulación. Mara es, en cambio, una joven de la hidalguía que conoce el mundo y que sabe manejarse con habilidad en la vida social. Vive sola con su madre y por

tanto puede desarrollar su personalidad libre de una autoridad paterna que le imponga un comportamiento convencional. Ella sí que es escéptica ante el amor romántico, porque su origen social le permite tener acceso a una formación que desarrolla su espíritu crítico y su capacidad de autodefensa frente a los discursos sociales imperantes, pero también porque su libertad le permite experimentar y decidir por sí misma, y por ello, pese a su juventud, ya cuenta con el aprendizaje de la experiencia con su primer pretendiente, el frívolo Ricardo. Por eso valora con distancia y frialdad el juego de poderes que se establece en la relación entre hombre y mujer, manteniendo una actitud digna y muy crítica con el amor y el matrimonio:

¡Era tan difícil para aquella mujer-niña el creer en el amor! Ella había sofocado siempre esa pasión en su pecho. Temiendo ser burlada, había coqueteado, mentido esperanzas, había consentido que la llamasen “la sin corazón”.

Sensible y orgullosa como ninguna, prefería engañar a ser engañada y soportaba mejor el nombre de coqueta que el de desgraciada y aborrecida. (1993: I, 320)

Es tal vez esta condición libre y rebelde lo que la singulariza cuando aparece ante Flavio, destacando entre todas las demás en la fiesta campestre: “De repente, igual que un rayo de sol que atraviesa las plomizas nubes y baña con su débil claridad la tierra ansiosa de luz, así una nueva mujer apareció ante sus ojos” (1993: I, 232). Mas a pesar de todas sus prevenciones, Mara acaba siendo asimismo una víctima del hombre porque en el fondo de su alma desea experimentar una pasión auténtica e intensa que la arranque de la sórdida hipocresía social y dote su vida de trascendencia, “ese amor que no vive más que de sí mismo, que todo lo absorbe y que el tiempo mismo no es capaz de destruir” (1993: I, 321). Por eso se

enamora de Flavio “desde el instante en que lo contempló virgen en medio de los hombres” (1993: I, 321) y lo ama precisamente por ser tan diferente, por su pureza y su desconocimiento de las convenciones de la vida social. Así su espíritu rebelde, que reacciona con orgullo y desamor ante la falsedad del donjuanesco seductor, sucumbe en cambio ante el sufrimiento de un enamorado fervoroso e inseguro. Es así como el instinto posesivo del hombre no pulido por la civilización –exacerbado por un sentido del honor aprendido en los códigos de su clase social– junto al temor a la maledicencia de los ambientes frívolos, aprisionan a la mujer en la cárcel de la sumisión en sus relaciones íntimas y en la prisión del decoro impuesto por el control social. El enemigo ya no es externo ni detenta un poder impuesto por la fuerza, como en la novela anterior, sino que basta con las normas sociales influidas por el discurso de la religión y la moral, que exculpan siempre al hombre, convertido en víctima, y culpan a la mujer como portadora de la manzana que conduce al pecado, situándola en una posición de falso dominio sobre la voluntad del amante. Así pues, el proceso de dominación aparece como un juego más sutil en el que también queda atrapada la mujer inteligente:

Orgullosamente compadecida de aquella existencia que le pertenecía por completo, de aquella vida que podía quizá aniquilar con una palabra suya, de aquel corazón que manejaba a su antojo, ella se había acostumbrado ya a complacerle [...], y creyendo hallar siempre en Flavio un ser que dependía de su ser, vino a convertirse en esclava suya, pronta siempre a satisfacer el menor de aquellos ruegos, que no eran, en realidad, más que mandatos. (1993: I, 437)

Mara representa, pues, un modelo de mujer muy diferente de la víctima propiciatoria de un mundo dominado por el poder patriarcal. Libre de la autoridad masculina en la familia, inde-

pendiente desde el punto de vista económico y crítica ante los valores sociales imperantes, puede ejercer su libre albedrío y dirigir su destino, pero no puede escapar a la necesidad de mantener la consideración y el respeto en la sociedad. Entonces se presenta además la gran trampa que puede lograr aprisionarla: el deseo de amar y ser amada, y lo que aún puede ser peor, la efectiva satisfacción de ese deseo, es decir, la vivencia del sentimiento amoroso auténtico e intenso. Es entonces cuando la narración se adentra en el análisis de las relaciones sentimentales como auténticas relaciones de poder pervertidas por la mirada vigilante de una sociedad que juzga constantemente a la mujer. Aprisionada por la necesidad de mantener un comportamiento honesto, Mara no puede dar todas las muestras de amor y entrega que exige su desmesurado amante y se inicia la batalla de desconfianza, celos y revanchas que desemboca en la conversión de Fausto en otro mundano seductor y la reclusión de Mara en una digna soledad. Porque en este caso por añadidura la superioridad intelectual de la mujer no le granjea la admiración de su enamorado, al contrario de lo que ocurría en las novelas de algunas autoras francesas mencionadas más arriba, sino que provoca sus celos y la rabia por el orgullo herido derivado en un constante e irracional deseo de herir y subyugar.

Y es así como la autora, la joven Rosalía, desenmascara el tópico del amor pasión confrontándolo con el paso del tiempo que obliga a la reflexión relativizadora, ironizando incluso con el tópico del suicidio romántico:

Flavio no debía morir aún, sin embargo... ¿Para qué, si no, esta humilde pero verdadera historia? Un suicidio por vanidad, por ambición, por amor, es desgraciadamente la cosa más tristemente vulgar del mundo, y ya nadie se extraña de que un hombre hastiado y cansado de vivir tenga el valor egoísta de concluir su existencia.

Fácil es morir, bien considerado todo; y mucho más cuando se recuerda que, al fin y al cabo, ha de llegar el momento terrible, y cuando se cree que la tumba es el descanso... Pero el verdadero drama de la vida, lo que es en realidad terrible, es esperar a que la Providencia le llame a uno al seno de la eternidad. Sufrir un día tras otro día, ver cómo las ilusiones se desvanecen, cómo el amor más intenso concluye y como el corazón se cambia; ver, en fin, cómo a los cabellos de azabache van sustituyéndolos las blancas canas; cómo se desfigura nuestro rostro y cómo el ser que un día ha formado nuestra única felicidad en la tierra pasa a nuestro lado sin conmovernos. (1993: I, 411)

### Un duro e indeseable aprendizaje

Partiendo de la afirmación de que es necesario definir un modelo genérico alternativo para estudiar la novela femenina de aprendizaje (Abel, Hirsch y Langland 1983: 5), las novelas tan a menudo ignoradas de Rosalía de Castro parecen alinearse dentro de toda una serie de obras de autoras de la época analizadas por la crítica feminista justo por las peculiaridades que muestran en el proceso de formación de las protagonistas femeninas como un despertar a la realidad confrontándose con la preeminente posición social del hombre que las obliga a buscar estrategias de supervivencia dentro de la exigida sumisión, unas veces aparente y otras brutalmente real. El debate sobre las peculiaridades o no del género desde la perspectiva femenina gira en torno a la frecuente identificación del proceso de aprendizaje de la mujer con una evolución hacia la aceptación de las normas sociales y el desarrollo de las capacidades de autoconocimiento y valoración del medio para encontrar las mejores estrategias de adaptación preservando una cierta autonomía personal. Es por ello que Annis Pratt (1981) formula la identificación del “growing up” y “growing down” en

la novela de formación femenina, puesto que el descubrimiento de los límites impuestos por la sociedad casi siempre condiciona la evolución de una juvenil autoafirmación frente a la autoridad a una cierta domesticación que a menudo se introduce a través de los lazos del amor romántico y el matrimonio. En contraste con la formación del héroe masculino, las heroínas de las novelas del siglo XVIII y XIX aprenden sobre todo a manejar las apariencias y el disimulo, y entienden que solo una actitud sumisa puede permitirles manipular las voluntades y los hilos de la acción desde dentro del ámbito familiar. Pero este proceso, según Elis, deja a la heroína instalada en una paradoja que abre muchos interrogantes irresolubles:

The paradox that Bildungsroman heroines gain a form of empowerment at the same time as they become more submissive is left unresolved by the ambiguous endings of female *Bildungsromane*. It is not clear which aspect of female development –that which empowers the protagonist, or that which disempowers her– will predominate. After all the marriages that end this novels not only close the story of youth, but open the story of adulthood, a story that is left largely unexplored by the novels. (1999: 33)

Las novelas de Rosalía comentadas rompen completamente con este modelo genérico. Sus heroínas no juegan en la división del “marriage plot” y por tanto no aprenden la conveniencia del disimulo y la aceptación de las actitudes sumisas. El matrimonio no se les presenta como una oportunidad para ganar una posición en la sociedad o para sentirse amada y considerada, sino como una fórmula de aprisionamiento que restringe su previa libertad y que puede conducir a terribles humillaciones o estados de tensión psicológica que ponen en peligro su autonomía personal y su crecimiento interior. Por otra parte, la sociedad siempre presta a

sancionar a las mujeres que no encajan en ese molde, las aparta, aunque las respete. Por tanto, el camino de la mujer hacia la edad adulta se basa en un aprendizaje de la aceptación de la soledad y la muerte de las ilusas fantasías de felicidad juveniles, “vano oropel de ventura y fingidas esperanzas con que llenamos la tierra los mortales para engañar de algún modo nuestras miserias” (Castro 1993: I, 118).

### BIBLIOGRAFÍA:

- ABEL, Elisabeth, HIRSCH, Marianne y LANGLAND, Elisabeth, eds. (1983) *The Vogage In. Fictions on Female Development*. Maine, UP of New England.
- BERZHANOVA, Olga (2014) *Growing Up in an Inhospitable World. Female 'Bildungsroman' in Spain*. Tempe, Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH).
- CASTRO, Rosalía de (1993) *Obras completas I y II*. Madrid, Biblioteca Castro-Turner.
- ELIS, Lorna (1999) *Appearing to Diminish. Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*. London, Associated University Press.
- GALVÁN, Fernando, PÉREZ GIL, M<sup>a</sup> del Mar (1999) “Introducción”. En: Samuel Richardson *Pamela, o la virtud recompensada*. Madrid, Cátedra.
- LASA ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Begoña (2009) *Recepción en España de la novela inglesa del siglo XVIII escrita por mujeres*. Tesis doctoral dirigida por M<sup>a</sup> Jesús Lorenzo Módica, Universidade da Coruña. Publicación digital consultada en:  
[http://ruc.udc.es/bitstream/2183/10056/1/LasaAlvarez\\_Bego%C3%B1a\\_TD\\_2009.pdf](http://ruc.udc.es/bitstream/2183/10056/1/LasaAlvarez_Bego%C3%B1a_TD_2009.pdf)
- MONTESINOS, José F. (1966) *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid, Castalia.

- PAJARES, Eterio (2008) *Pamela o la virtud recompensada de Samuel Richardson en la traducción de Ignacio García Malo (1794-95)*. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pamela-andrews-o-la-virtud-recompensada-de-samuel-richardson-en-la-traducion-de-ignacio-garcia-malo-17941795--0/>
- PARREÑO ARENAS, Etelvina (2011) "Mujer y educación. Una mirada sobre la educación femenina durante el siglo XIX". En: *III Congreso virtual sobre la historia de las mujeres*, 15 al 31 octubre 2011. En: [http://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/iii\\_congreso\\_mujeres/comunicaciones/Educacion\\_y\\_mujer.pdf](http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii_congreso_mujeres/comunicaciones/Educacion_y_mujer.pdf)
- PRATT, Annis (1981) *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- RABATÉ, Colette (2007) *¿Eva o María? La mujer en la España Isabelina (1833-1869)*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ, Francisco (1988) *Análise sociológica da obra de Rosalía de Castro*. Vigo, AS-PG.
- ROSEL, Cayetano (1851) "La Marisabidilla". En: *Los españoles pintados por si mismos*. Madrid, Gaspar Roig Editores: 240-246. En: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=5704>.
- RUNGE, Laura (2005) "Momentary Fame: Female novelists in Eighteenth-Century Book Reviews". En: Paula R. Backscheider y Catherine Ingrassia (eds.) *A Companion to the Eighteenth-Century Novel and Culture*. Malden-Oxford, Blackwell: 276-298.
- SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> del Carmen (1986) "La mujer y la literatura en la España del siglo XIX". En: *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Brown University, 2-27 agosto 1983. Madrid, Ediciones Istmo: 591-96.
- WOLLSTONEKRAFT, Mary (2013) *Maria or the Wrongs of Woman*. Project Gutenberg. En: <http://www.gutenberg.org/files/134/134-h/134-h.htm>



# La autora y su expresión: una lectura de la autoría femenina en Carmen de Alonso

Karen Genschow  
(Universidad Goethe)

## Introducción: Una novela sobre autoría femenina

En 1941, la escritora chilena Carmen de Alonso publica su primera novela con el título *Anclas en la ciudad* –una novela prácticamente olvidada, a diferencia de otros textos de la misma autora, como colecciones de cuentos y sobre todo libros infantiles. Esta (única) novela, escrita en primera persona, versa sobre una joven de clase media alta que vive con su familia en un edificio moderno de Santiago –que ella (de ahí el título) imagina como un barco anclado que promete la partida hacia nuevos horizontes–. Tras una breve historia de amor con su vecino comunista Javier, que la abandona y se casa con otra mujer, ella finalmente cede ante las expectativas familiares y se casa con Cristian, un joven “adecuado”, de su misma clase pero al que no quiere. Además, hay otro personaje importante en la vida de Mara, su amiga y vecina Sonia, con la que se insinúa un tímido y nunca explicitado amor homosexual. A nivel psicológico la trama sigue la paulatina transformación de Mara en una histérica y luego en una mujer aparentemente ejemplar o al menos aceptada dentro de la sociedad burguesa. La novela termina con su partida a la luna de miel –en tren, no en barco, lo cual simboliza la frustración de sus esperanzas y expectativas–. Un tema importante en la trama es la inclinación de Mara a la escritura; escribe cuentos, e incluso los publica, siempre bajo la mirada escéptica de su familia. Hacia el final de la novela ya la escritura en apariencia deja de tener importancia y esto parece

ser el precio que Mara paga por volver al seno de la familia, es decir, con la realización del matrimonio será en adelante esposa y no escritora –lo cual tiene, desde luego, incidencia en el discurso que despliega la novela acerca de la autoría femenina. Mediante una construcción discursiva que crea una ambivalencia entre los diferentes niveles de enunciación del texto (y que habrá que estudiar más a fondo), se articula en él, además, una dura crítica al mundo literario, dirigido tanto a editores como a críticos. La novela configura así una doble inserción en el campo literario de la época: por un lado a nivel ficcional, es decir la de Mara como autora y su libro publicado en el campo literario ficcionalizado, y por otro la de *Anclas en la ciudad* en el campo literario chileno de la década de los cuarenta. En relación a la figura Mara como escritora encontramos, a mi modo de ver, la tensión entre una especie de “crónica de un fracaso anunciado” y unas estrategias subversivas, aunque no queda del todo claro cuál de los sujetos hablantes las despliega: Mara o Carmen de Alonso.

Propondré en lo sucesivo un análisis centrado en la autoría femenina, es decir, en primer lugar en la protagonista Mara como escritora. La pregunta a responder aquí es cuáles son los obstáculos con los que se enfrenta y de qué modo el texto tematiza la autoría femenina explícitamente. Hay, desde luego, ciertos desarrollos previsibles, por lo que será útil recurrir a las reflexiones de Joanna Russ (1983) acerca de las diversas maneras en que la escritura de mujeres se ha desincentivado. En este sentido resultan muy interesantes los tópicos que plantea la misma novela cuando describe, y hasta anticipa, reacciones de la familia, de los críticos, de los editores, y cuando Mara se refiere a su propia relación con su oficio. Para contextualizar el tema de la autoría femenina recurriré a las ideas sobre la “vocación” femenina formuladas por la argentina Delfina Bunge y las de Victoria Ocampo sobre la “expresión” y la “tradicción”, y

las de Virginia Woolf acerca de la “profesión”. A pesar de no ser de proveniencia chilena, estos textos me parecen sumamente apropiados para reconstruir el discurso coetáneo sobre la autoría femenina porque despliegan una argumentación a favor de la participación femenina en la vida literaria y cultural, partiendo de posturas diversas que en parte coinciden y/o difieren con la que se desarrolla en la novela –y tienen en común con esta el tratamiento del tema desde una perspectiva “burguesa”. Luego se tratará de desentrañar las estrategias mediante las cuales la novela tematiza la autoría fuera de la ficción –o en sus bordes–, recurriendo a la metalepsis y la metaficción como estrategias que relativizan el fracaso de Mara en un nivel textual diferente. Finalmente me referiré también a las críticas que obtuvo la novela al publicarse, para ver cómo se leyó la novela en su momento y cómo se recibió la reflexión acerca de la autoría femenina desarrollada en el texto.

## La mujer (Mara)

### y su vocación/expresión/profesión/tradición

En *Las mujeres y la vocación* Delfina Bunge (de Gálvez, su nombre completo que no falta en ninguna de sus publicaciones<sup>1</sup>) esboza en un ciclo de conferencias para señoras de la alta sociedad, que luego, en 1922, se publicaron en forma de libro, una de las primeras conceptualizaciones en el Cono Sur de la posible relación entre mujer (como ser esencialmente privado: esposa, madre) y escritura (como una forma de entrar en el espacio público). Bunge, escritora

---

1 Este pequeño “de” lo leo como paratexto que agrega una cierta plusvalía a los textos publicados por ella, ya que su esposo, Manuel Gálvez, es un autor bastante conocido en la época, y al utilizar su apellido como “agregado”, Delfina, más allá de solo “someterse” a los usos burgueses del apellido de casada, aprovecha este vínculo como estrategia de escritura y de autorrepresentación en el espacio público.

católica, habla desde su fe, y su argumento central por lo tanto no es “combativo” ni implica un cuestionamiento de roles de género, sino que apunta más bien a la obligación (cristiana) de las mujeres de cultivar su espíritu, también pero no exclusivamente en el ámbito de la escritura. La actuación pública es tratada en su ensayo como un tema aparte que en principio no tiene relación con el de la vocación. A diferencia de ella, Victoria Ocampo se pronuncia desde una posición de intelectual (con preocupaciones feministas), escritora y promotora, desde una posición de intelectual (aunque no feminista), escritora y promotora del intercambio cultural con Europa. En su radioconferencia “La mujer y su expresión”<sup>2</sup> se aproxima a las ideas desarrolladas por Virginia Woolf mucho más a la línea desarrollada por Virginia Woolf en su famoso ensayo *Una habitación propia* y establece el posible aporte de las mujeres a la literatura en términos de un diálogo. En la línea de Woolf se refiere asimismo a la tradición y la profesionalización en relación a la autoría de mujeres.

Entre estos tópicos –que conforman las coordenadas del campo discursivo acerca de la autoría femenina– se sitúa la novela de Alonso. Algunos de estos tópicos aparecen en ella explícitamente, otros, en cambio, brillan por su ausencia. Desde el segundo capítulo, la protagonista y narradora Mara confiesa su particular inclinación hacia la escritura y describe una relación casi simbiótica con ella:

Me gusta mucho escribir. El hacerlo, me significa satisfacer un imperativo de casi orden fisiológico, tan fuerte como el hambre, como la sed. Los pliegos blancos con sus venas de un azul desleído, tienen para mí todos los perfiles de comprensión que yo hubiese anhelado hallar entre las personas. (Alonso 1941: 11)

---

2 La radioconferencia fue transmitida en Argentina y España simultáneamente y luego se publicó en *Sur* bajo el título “La mujer y su expresión” (1936).

A pesar de aparecer aquí solo en su forma monológica, la escritura sustituye en realidad el diálogo e incluso un contacto físico, una relación afectiva, como si el papel fuera una persona amada/amante y como tal comprensiva. Es decir, la escritura se compone para ella, tanto de un aspecto físico como de uno espiritual. La dimensión corporal se repetirá en el transcurso de la narración y, en tanto tradicional asociación con lo femenino, constituye también el flanco débil de su relación con la escritura y sobre todo de su posición de escritora.

En esta primera aproximación se cruzan varios tópicos relacionados con la escritura de mujeres: por un lado, lo confesional, como modo discursivo ligado al género referencial del diario de vida, por otro lado, la vocación expresada en términos –otra vez– corporales. De esta manera, el acercamiento de Mara a la escritura se inscribe en una conceptualización de la literatura ligada al ámbito privado –tal como propone Bunge<sup>3</sup>– en vez del ámbito público. Escribir se le presenta a Mara como un acto de introspección, de búsqueda de sí misma y a la vez de diálogo consigo misma a falta de un interlocutor. En lo dialógico se insinúa de todas formas una concepción que pertenece a la categoría de “expresión”, tal como lo desarrolla Ocampo en su ensayo –y lo aplica específicamente a las relaciones de género–:

Creo que desde hace siglos, toda conversación entre el hombre y la mujer, apenas entra en cierto terreno, empieza por un: «no me interrumpas» de parte del hombre. Hasta ahora el monólogo

---

3 Bunge concibe la vocación esencialmente como contrapeso a la vida de las mujeres marcada por lo circunstancial, lo contingente como una manera de cultivar el espíritu: “Opongamos, pues, a lo que de nosotras piden las circunstancias variables de la vida, una invariable vocación y un invariable espíritu” (1922: 24-25).

parece haber sido la manera predilecta de expresión adoptada por él. (1936: 28)

En la reflexión de Mara falta esta perspectiva de género, pero incluye la misma idea de expresar de manera “auténtica” y desde su perspectiva sus propias experiencias<sup>4</sup>.

Poco después relaciona su escritura, que primero ha establecido como un hábito privado, con la literatura, es decir, con un tipo de escritura/discurso público o potencialmente público:

Y a propósito de vocaciones, debo confesar que me siento con predisposiciones literarias, tendencia esta que me ha acarreado los únicos momentos divertidos de mis ya largos veintitrés años, pues no quedé satisfecha hasta que no vi en letras de molde algunos de mis cuentos con sus respectivos errores tipográficos. (Alonso 1941: 13)

En este fragmento se revela que la publicación es un acto de igual importancia que la escritura y que le ha proporcionado los únicos momentos placenteros de su vida –aunque ella aquí no dice por qué; por alguna razón calla la dimensión pública que adquiere su escritura mediante la impresión y así podría parecer que es un fin en sí mismo. Llama la atención de todas formas su referencia a lo “defectuoso” del producto, los errores tipográficos, y no queda del todo claro si la satisfacción de ver sus cuentos impresos se debe precisamente a lo defectuoso o si la satisfacción es tan grande que ni siquiera los defectos le provocan un disgusto.

---

4 Ocampo traduce esta necesidad en una afirmación formulada por “la” mujer en sentido genérico: “El monólogo del hombre no me alivia de mis sentimientos, ni de mis pensamientos. ¿Por qué resignarme a repetirlo? Tengo otra cosa que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos” (1936: 29).

El *efecto* que resulta de esta acentuación es, de todas formas, el empequeñecimiento de su obra, con lo cual antenua de antemano el peligro inherente a la actuación pública para una mujer.

Inmediatamente después hace otra referencia reveladora a los cuentos: “Las prosas aludidas –inocentes y tímidas como jovencitas debutantes [...]” (1941: 13). Aquí encontramos por un lado una personificación de los cuentos, es decir, ella misma los considera como prolongación de sí y no como un producto del cual está separada, por lo que ya es previsible que una posible crítica la afecte en tanto persona. Por el otro lado, la idea de “debutar” implica por cierto la presentación e introducción en la sociedad, aunque en ámbitos y con nociones de lo “público” diferentes; de esta forma Mara vuelve a debilitar su posición de escritora al insertar su publicación en el contexto de la alta sociedad santiaguina de la alta sociedad santiaguina –y de hecho, todos los comentarios sobre su libro publicado provendrán exclusivamente de sus familiares y amigos.

Lo que no se tematiza en este fragmento (ni en el transcurso posterior de la novela) es la escritura como oficio y como profesión. La posibilidad de ejercer un trabajo remunerado existe en el caso de Mara como deseo en un momento en que quiere independizarse de su familia: “Trabajaré; miren, la dependencia económica es valla para todo otro derecho. Yo quiero valerme a mí misma, no contraer ya más deudas con esta familia” (1941: 99). Pero que la escritura pudiera ser ese trabajo ni siquiera se insinúa en el texto. Para Virginia Woolf, en cambio, esto ocupa un lugar central, sobre todo como una forma de valoración<sup>5</sup>, e incluso Ocampo en su conferencia alude al menos alude a esta posibili-

---

5 “The extreme activity of mind which showed itself in the later eighteenth century among women [...] was founded on the solid fact that women could make money by writing. Money dignifies what is frivolous if unpaid for” (Woolf 2015: 49).

dad de que puede haber un pago por una actividad intelectual<sup>6</sup>. En el caso de Mara, al contrario, la actividad intelectual y especialmente la publicación de libros son un privilegio por el cual no recibe remuneración e incluso tiene que pagar –lo que refleja, desde luego, una práctica bastante común–.

El otro aspecto que juega un rol importante en la escritura de Mara es la ausencia de una tradición como formula Guerra respecto a la escritura de mujeres en Latinoamérica:

Tradicionalmente, esta producción ha carecido de un corpus literario propio al cual remitirse, puesto que tanto los mecanismos de difusión editorial como los juicios de valor establecidos por el canon sistematizado han contribuido al silenciamiento de los textos escritos por mujeres. (1989: 143)

También Ocampo hace referencia a la ausencia de una tradición literaria femenina y la considera un obstáculo para la práctica textual de las mujeres: “aludo a la tradición literaria que casi no existe entre las mujeres; la tradición literaria del hombre no es la que puede orientarnos, y hasta a veces contribuye a ciertas deformaciones” (1935: 36). Más allá de la ausencia de referentes *femeninos* en la novela, llama la atención que Mara tampoco se refiere en ningún momento a sus lecturas, a posibles modelos (incluso masculinos), es decir, que se presenta como carente de una tradición en la que apoyarse. La protagonista escritora de la novela carece, entonces, no solo de una tradición específica, sino que aparentemente también de lecturas, o al menos no las menciona. Con ello prescinde de una estrategia, a la que según Molloy recurren a menudo los autobió-

---

6 Ocampo no habla en general sobre este tema, sino que lo menciona al pasar cuando se refiere a la remuneración que recibe por la conferencia que está dando en este momento: “Pues bien, yo que he sido invitada a venir a hablaros y que se me paga por hacerlo” (1935: 27).



grafos hispanoamericanos, entre ellos la misma Victoria Ocampo: “Como en los autorretratos, el libro adopta la importancia de ciertos objetos [...]: se convierten en atributos del individuo y cuentan su historia” (1996: 28). En *Anclas en la ciudad* curiosamente los libros (ajenos) no aparecen siquiera como objetos, ni se presenta a Mara como lectora, por lo que la referencia intertextual no ofrece un apoyo para ella como escritora.

Las categorías establecidas por las ensayistas, relacionadas con la profesionalización o la tradición femenina a la que se refiere Ocampo, no juegan un rol en el desempeño de Mara como escritora, ni aún “solo” la tradición literaria en general. Ella parece practicar la escritura a la manera de un pasatiempo para el; y si bien no carece ni de disciplina ni de vocación ni tampoco de valentía para escribir y publicar, no puede.

La novela en su construcción argumental en torno a una aspirante a escritora es legible entonces como un fracaso predecible desde el comienzo, al cual contribuyen aún otros factores. Luego de detallar en qué términos se pone en escena y se estructura este debilitamiento de la posición de Mara como escritora, analizaré las estrategias que se despliegan al nivel de escritura del texto y que representan, a mi modo de ver, un intento de autoafirmación y de resistencia – si bien sin éxito.

### Escritura y cuerpo

Un capítulo entero está dedicado a la visita de Mara a la imprenta, donde se está imprimiendo un libro suyo. La escritura y la autoría adquieren aquí una dimensión material en un sentido doble, por un lado por el objeto “libro” y por otro lado por la propia corporalidad de la autora. Desde el primer momento aparecen unidos ambos aspectos: así, tener en sus manos sus relatos en forma impresa le da una gran satisfacción –a pesar de (o tal vez precisamente por) contener errores tipográficos (cf. cita p. 138):

Voy yo, acosada por las miradas de los obreros, de un lado para otro. Indago, sonrío, tacto con dedos amorosos los pliegos, donde por mil veces repetidas, van mis pensamientos, mis palabras. Son alas plegadas de mariposas... Luego echarán a volar, irán vibrantes a detenerse a tantas manos: inhóspitas las unas... comprensivas, las menos... (Alonso 1941: 59)

Se retoma aquí el tópico de la primer abordaje, en el que el papel aparecía como contenedor de las palabras y los pensamientos de Mara. Por otro lado, ella se presenta en su propia corporalidad cuando –aunque solo al pasar– menciona las miradas de los obreros que la acosan para luego volver a la materialidad de los libros:

Cojo uno de los ejemplares de mi novela con idéntica dulzura a la que pondría una madre para acariciar a su hijo. Palpo casi con unción las tapas tersas y las yemas de los dedos adáptanseme a los bordes en un deseo de hacerles sentir que para mí no son un límite ni un simple doblés, sino un repliegue en que se prolonga mi misma inquietud. (1941: 61)

La identificación a la que ya se ha aludido antes es retomada, aunque esta vez con una nueva faceta: la analogía con la maternidad implica un aspecto afectivo, y es así como la autora se apropia de su texto. Por otro lado, ella misma se “materializa” dentro del texto de la novela, como objeto de la mirada de los trabajadores de imprenta. Para ellos Mara se hace presente no como escritora sino como cuerpo deseable, como vuelve a notar unas líneas más adelante: “Mi cuerpo de mujer joven, recuérdales en mitad de la faena, la cita vespertina a unos, el hogar a otros” (1941: 61). Su propio deseo se dirige, no obstante, hacia los libros, en los que se conservan sus pensamientos y sus pala-

bras, que a la vez, supuestamente, entran en un diálogo público con el mundo y sus lectores (y como veremos, también con los críticos). Aquí de nuevo se evidencia una visión negativa: ella supone que la mayoría de las personas no entenderán ni aceptarán sus textos. Pero esto, en principio, no parece enturbiar su alegría. La relación pasional con la escritura, donde los libros encarnan literalmente su objeto de deseo, se muestra en el momento en el que se le entregan, por pedido suyo, tres ejemplares ya terminados del libro: “Siento que toda la sangre se me agolpa en el corazón. Querría gritar, tal vez llorar... correr” (1941: 61). Esta reacción fuerte parece reveladora de todas formas, porque alude más al miedo y al susto, no a la felicidad –lo que podría entenderse como la expresión de un miedo más bien inconsciente de exponer sus pensamientos (y por extensión exponerse a sí misma) a la mirada y evaluación pública–.

Este miedo se evidencia como fundamentado un momento después, cuando a la salida de la imprenta Mara le entrega uno de estos primeros ejemplares de su novela a Javier. Su reacción ya anticipa la suerte que correrá su libro una vez puesto en el espacio público: “Sin embargo... Javier declina, indiferente. –Ya; después lo leo. Me gustaría que abordaras temas de índole social. Estas cositas así dulzonas...” (1941: 63). En este preciso caso, Mara, con respecto a su escritura, se encuentra en un conflicto entre su proveniencia burguesa y las ideas progresistas de Javier, que no es capaz de reconocer el valor ya de por sí “revolucionario” (desde una perspectiva de género) del hecho mismo de que Mara escriba y publique. Presenciamos aquí el conflicto entre una causa definida como progresista por Javier (desde el comunismo) y una causa no reconocida como progresista (desde una perspectiva feminista). Pero la desilusión que le origina la reacción de rechazo de Javier no se dirige contra él, sino contra sí misma, o más bien, contra sus libros como prolongación de sí misma:

Los libros crujen en mis brazos. Ah, ¡quién pudiera en ese instante hacer castillos con todos mis libros y acercarlos en seguida una mecha culebreante que lamiera con su lengüita roja los pliegos trasminados a tintas y enroscarse las palabras hasta convertirlas en sedosos bullones pardos. (1941: 63)

Este deseo de destrucción se evidencia como autodestructivo en el contexto de su visión anteriormente expresada de que sus libros y escritos en general son los portadores de sus pensamientos y palabras. Esto concuerda con una de las visiones fundamentales de la autoría femenina, en la que esta se asume como una situación aporética para las escritoras, como resume Rinnert:

Si la instancia autorial es connotada como masculina, si el escritor en su creación artística se produce a sí mismo en contraste con la naturaleza y la corporeidad (connotadas como femeninas) como sujeto, entonces la escritora se encuentra en una situación de conflicto tendencialmente suicida. Está obligada a ponerse en una posición que va acompañada con una subvaloración de lo femenino, es decir, en este caso una autodisolución inminente. En el mejor de los casos, esta autora puede lograr escribir desde la posición de aporía entre su inexistencia y su propia autoría. (2001: 15)<sup>7</sup>

---

7 Cita original: "Wenn die Autorinstanz männlich konnotiert ist, wenn sich der Schriftsteller bei der Kunstproduktion durch die Abgrenzung von mit Weiblichem identifizierter Natur und Körperlichkeit als autonomes Subjekt hervorbringt, dann ist die Schriftstellerin einer tendenziell selbstmörderischen Konfliktsituation ausgesetzt. Sie ist gezwungen, sich im Schreibprozess in eine Position zu begeben, die mit einer Abwertung des Weiblichen einhergeht, das heißt in diesem Fall mit drohender Selbstauslöschung. Allenfalls kann es der Schriftstellerin gelingen, von der Position der Aporie zwischen ihrer Nicht-Existenz und ihrer Autorschaft aus zu schreiben".

En este sentido, no puede sorprender que en Mara, ante la imaginación de sus libros ardiendo, sobrevenga una cierta satisfacción: “Torno a sonreír. Imagino la pira crepitante bajo el hálito del viento y luego el roce de los últimos aros de cenizas” (Alonso 1941: 64). La idea del fin de su carrera de escritora, acelerado por la indiferencia de Javier, parece serle bienvenida, en tanto que permite precisamente la salida de esta posición aporética.

El cuerpo de Mara entra en el texto aún en otro momento y de nuevo se liga a la escritura y al deseo: en un encuentro con su amiga Sonia, que la desea, como el texto insinúa una y otra vez, esta le dirige primero miradas “extrañas” a Mara: “¿Por qué cuando me mira, siento la absurda impresión de que exactamente así me miraba Javier?” (1941: 80). Después Sonia le pide permiso para leer dos hojas escritas por Mara, a lo que esta accede. No queda del todo claro lo que está escrito allí, pero al parecer es el relato de algún episodio difícil para Mara, tal vez precisamente en ese modo confesional al que Mara alude al principio. Después sigue la conversación sobre lo leído: “-Y ahora ¿qué dices? -Que te quiero más, Mara. [...] Sonia me besa en los labios y se escurre por la puerta pequeña destinada a la servidumbre” (1941: 82). Mara se refiere a menudo a este amor/deseo de su amiga, pero como es como si no entendiera, y en este sentido podemos pensar en una estrategia discursiva: escribir como “inconscientemente”, fingiendo no comprender o no del todo y así evitar un posible escándalo.

Otro tema importante es la histeria, originada según la etimología “clásica” desarrollada por Freud en la sexualidad<sup>8</sup>, que se convierte en una especie de *Leitmotiv* en el texto y se relaciona

---

8 “Von welchem Fall und von welchem Symptom [der Hysterie] immer man seinen Ausgang genommen hat, endlich gelangt man unfehlbar auf das Gebiet des sexuellen Erlebens” (Freud 2000: 60).

tanto con el cuerpo como con la escritura. Según Moi, “Hysteria is not [...] the incarnation of the revolt of women forced to silence, but rather a declaration of defeat, the realization that there is no other way out” (1999: 341). En el transcurso de la trama, la tematización de los nervios de Mara oscila, de hecho, entre estos polos, rebeldía y derrota. Así, su hermana Patricia, en un momento le dice: “-¡Qué pose de escritora! Sin volver siquiera la cabeza les escupo un ¡Imbéciles! -¡Neurasténica! responden ambas y salen dando un portazo” (Alonso 1941: 86). En este diálogo mínimo se liga escritura a neurastenia, un nexa que la misma Mara acentúa en su reflexión posterior:

¡Neurasténica! No obstante, conforma el que jamás ningún imbécil o paquidermo háyase oído llamar así; la neurastenia es patrimonio de los hipersensibles, de los que tienen para sus cabezas un fin más noble que el de equilibrar sombreros... (1941: 87)

Aquí, Mara reinterpreta –conforme a las ideas de la época– las afecciones nerviosas como un título de nobleza. En otro momento se ligan una crisis nerviosa con la desilusión amorosa y los conflictos familiares: “De la rabia fulminante, caigo en una especie de risa nerviosa. [...] Desátaseme entonces, involuntariamente, una crisis de lágrimas y lloro, de rabia, de impotencia, de no sé qué de vagos y amargos presentimientos...” (1941: 97). En este contexto la afección de los nervios –que en este caso no se define en términos de histeria o neurastenia– es un claro síntoma de su futura derrota en su rebeldía contra la familia y las normas sociales. Los nervios y sus síntomas físicos median, entonces, entre los dos “frentes” en los que está luchando Mara: su amor por Javier (y su deseo sexual) y la escritura y su deseo de ser escritora.

## El diálogo con los críticos

El diálogo con los lectores y críticos de su libro se da a nivel intradiegético en diferentes momentos en el transcurso de la novela. Así, en un primer momento, se refiere a las reacciones de amigos y familiares tras la publicación de su primer tomo de cuentos:

La señora Rosita dice que es una lástima que yo escriba cosas tan “crudas” y le prohibió a sus dos nenitas que leyesen mis cuentecillos; tío Alejandro descubrió que yo tengo fibra de anarquista; Lalo, peinado y correcto como un parque inglés, me indicó entre dos melindres que, ya que tengo “aptitudes”, cree poemas para niños, que acaben con un dístico moral, y... Javier, que yo tomo la pluma por coquetería, cual si me abanicara, siendo que puedo dedicarme a difundir problemas de reivindicación social. Claro que esto, escrito, pierde toda su sal. (1941: 13)

En un comienzo, la protagonista y narradora logra mantener a raya estos juicios e invertir el ridículo implícito en estas valoraciones tan contrarias: “Lo cómico es mirar la cara de ‘iluminados’ que ponen los opinantes. Sin que para ello intervenga en nada mi voluntad, llévanme a evocar unos muñecos animados que aplaudía de pequeña, en un circo” (1941: 13). En su descripción metafórica (“muñecos animados”) se transluce no solo una relación jerárquica sino que se insinúa también la idea de heteronomía de sus críticos (regidos posiblemente por las normas sociales y su estrechez de espíritu), lo cual afirma por otro lado la autonomía de pensamiento y expresión de Mara como artista.

En una conversación anterior con Javier (cuando todavía no son novios) adopta todavía una posición segura y consciente de sí misma. El diálogo versa sobre la sensibilidad de las escritoras de la que Javier se burla: “–Se me ocurre que las literatas todo lo ven en forma distinta a los demás mortales; que viven en un

mundo imaginario, hecho de fantasías y sugerencias” (1941: 34). Ella responde invirtiendo la relación entre causa y efecto:

–Creo que no. Claro es que las habrá también como usted piensa, pero para vivir en las estrellas no es por cierto condición indispensable el ser literata. Tengo yo amigas que no toman la pluma sino para firmarse y que viven como descentradas, con los pies en la tierra y la cabeza volandera, mareada de sueños y visiones, absurdas allá cerca de las nubes. Sin embargo, siempre andará la gente suponiéndoles a las escritoras, como exclusivos, defectos inherentes a la humanidad entera. Hay una especie de fobia contra la mujer que piensa, que lucha. (1941: 34)

La imputación de parte de Javier corresponde a una estrategia de descrédito que Russ llama falsa categorización (“false categorizing”) que se refiere al estereotipo de la mujer escritora como “descentrada”<sup>9</sup> e histérica. Aquí, por primera y única vez, Mara asume esta atribución e imputación como un problema de género y todavía se presenta como independiente, luchadora y con un atisbo de pensamiento feminista. Pero precisamente por no volver a recurrir a la perspectiva de género, al feminismo, ella necesariamente fracasa –tanto en su carrera de escritora como en su rebeldía contra la familia. Aquí actúa otra de las formas de suprimir la escritura de mujeres (según Russ): la falta de modelos (“lack of models”):

In the face of continual and massive discouragement, women need models not only to see in what ways the literary imagina-

---

9 La escritora y anarquista argentina Salvadora Medina Onrrubia escribió una obra de teatro en 1927 titulada *Las descentradas*, donde recurre a esta atribución (que Javier utiliza para desacreditar) como un título de nobleza, semejante a la histeria/neurastenia en el caso de Mara.



tion has [...] been at work on the fact of being female, but also as assurances that they can produce art without inevitably being second-rate or running mad or doing without love. (Russ 1983: 87)

De hecho, las amenazas mencionadas al final de la cita son precisamente las que enfrenta Mara, y al final fracasa en todos los sentidos. Sobre todo la falta de apoyo familiar a Mara como escritora y como sujeto deseante autónomo junto a la presión del grupo social en su conjunto –y el abandono de Javier– aceleran la derrota de la protagonista. El padre, como autoridad máxima de la familia en representación de los demás, le niega el apoyo no solo económico sino también moral. Así, cuando Mara le pide algo de su propio dinero para la publicación de su libro, él rehúsa: “Vuelvo a sufrir al respecto, la negativa de papá César cuando le pedí algo de esa plata “mía” para la publicación de mi novela. Ah, no; “mi” dinero no podía botarse en chifladuras” (Alonso 1941: 124). Aquí se evidencia no solo que “su” dinero no le pertenece realmente –en el sentido que no lo puede gastar a su voluntad– sino que se resume también el juicio de la familia acerca de su producción artística: “chifladuras”.

Su propia visión aparece solo al margen y siempre contaminada por los juicios de los demás. Llama la atención aquí que su propio juicio sobre sus escritos no queda claro: por un lado los describe como ingenuos y tímidos (“jovencitas debutantes”), por otro lado siembra ciertas dudas sobre esta misma atribución aunque articuladas por sus lectores (“fibra de anarquista”, “cosas tan crudas” etc.), con lo cual se insinúa que posiblemente no los considere tan inocentes. Otro juicio –el único positivo– lo emite el linotipista de la imprenta, y lo hace desde una postura de complacencia: “Sin embargo el linotipista –también él garabateó versos de mozo– sabe de las flaquezas del noviciado e interrumpe su labor para decir con raro tacto de psicólogo: –Por aquí pasó letra a letra su libro. Su novela sí que es interesante” (Alonso 1941: 60). Así, la

explicitación tanto del valor como del contenido de su escritura la cede a las voces de los otros y parece al menos dudoso que sea sólo por modestia. De estas voces se desprende –considerando también el juicio despectivo de Javier que se trata de “cosas dulzotas”– que los textos hablan de amor y/o deseo de una forma que al menos a las “señoritas” les puede resultar ofensivo, como insinúa el juicio de la vecina doña Rosita.

Para Javier, al contrario, sus textos no son lo suficientemente “revolucionarios” cuando le pide explícitamente que trate “temas de índole social”. Esta reacción corresponde con bastante exactitud a una de las estrategias analizadas por Russ para impedir que las mujeres escriban: el doble estándar de contenido (“double standard of content”). Es decir, Javier define lo que es de “índole social”, lo cual implica una obligada noción masculina de lo que es lo “social” que desde luego es la noción dominante: “The social invisibility of women’s experience is [...] a socially arranged bias persisted in long after the information about women’s experience is available [...]” (Russ 1983: 48).

De todas formas, parece relevante para la representación de la figura femenina autorial el hecho de que no se hable de los contenidos sino sobre todo de los juicios externos y de ella como persona/figura. Así, en una fiesta entreoye una conversación ajena, dedicada por entero al “chismorreó” y en la cual también se habla de ella: “Basta conque es literata; no hay una decente” (Alonso 1941: 76). Esta representación de los juicios sobre Mara y su escritura, que consiste en el rechazo casi unánime, aunque por las razones más diversas, parece ser –valga la redundancia– representativa también de lo que sostiene Guerra acerca de la figura de la escritora latinoamericana que

como Sujeto/Objeto de la escritura constituye una peculiar construcción social e ideológica puesto que asume una actividad cul-

tural típica de los grupos dominantes en una hegemonía que marginaliza a los sectores populares, indígenas y negros. Simultáneamente, sin embargo, perdura y se mantiene latente su marginalidad genérico-sexual que, a la vez, y a nivel de la estratificación social propiciada por la estructura económica, le adscribe el rol de resguardadora de los valores y ritos de la burguesía. El texto producido en este complejo proceso que fluctúa entre lo hegemónico y lo marginal pone en evidencia una conciencia colectiva femenina que recién empieza a ser dilucidada. (1989: 143)

Mara representa este conflicto de manera casi ejemplar: ella como proveniente de la burguesía representa los valores de esta, pero desde una posición marginal (la femenina) y se encuentra así entre las dos fuerzas que se oponen también dentro de la novela, aunque parece ser justamente la ausencia de una conciencia colectiva femenina la que es, en parte, responsable de su fracaso.

Hacia el final de la novela la escritora Mara emite a su vez un juicio bastante amargo sobre los editores chilenos:

Los señores editores de Chile, no tienen táctica más fina que cualquier almacenero. Hubo uno, sin embargo, que rebasó la nota al rechazarme por el solo hecho de ser chilena. Su "editorial" no publicaba obras de autores "nacionales", y ¡qué desprecio había en su voz al decir "autores nacionales"! (Alonso 1941: 125)

Aquí el rechazo de su obra no se fundamenta, como vemos, en su sexo, sino en su nacionalidad. Esto es congruente con los hábitos de lectura del siglo XIX en Chile que se condensan en dos vías principales: "una escasa preferencia por la producción nacional –bastante exigua por lo demás– y una acentuada receptividad por las obras europeas, especialmente francesas" (Catalán 1985: 84). Desde los años 20 el campo literario había vivido

fuertes transformaciones, incluido el creciente interés en la producción literaria nacional, por lo que parece legítimo preguntar si en el caso de Mara la razón del rechazo es solo una (mala) excusa o si la editorial en cuestión representa una política editorial anticuada –ninguna de las versiones, no obstante, es verificable-. De todas formas, es evidente que la autonomización (y también la “nacionalización”) del campo literario en Chile conlleva para las escritoras mejoras a lo sumo limitadas<sup>10</sup>.

### La inconsistencia de la posición de autora

Dentro del universo ficticio –similar a la realidad contemporánea– no hay posibilidad para Mara de realizar sus deseos, ni el amoroso ni el de hacerse escritora. El episodio autodestructivo en la imprenta ya indica que su posición de escritora no es sostenible. No solo se evidenciará como carente de apoyo, sino que todos –familia, amante y críticos– constituyen una amenaza para sus aspiraciones. Para su amante, Javier, ella no es más que una señorita burguesa que se niega a tratar temas de la realidad social; la familia la considera como neurasténica, nerviosa y rebelde y su escritura es esencialmente una “chifladura”. También las dos personas que la quieren, su amiga Sonia y su futuro esposo Cristián, solo la ven como amiga y/o objeto amoroso; el hecho de que es además escritora no es mencionado ni percibido por ninguno de ellos.

La posibilidad de ejercer la literatura como profesión, tal como lo conciben Ocampo y Woolf, no parece existir en el mun-

---

10 Sobre la autonomización del campo literario y sus efectos para las mujeres *cf.* Rinnert (2001); según ella, esta autonomización y profesionalización lleva incluso a un empeoramiento para las mujeres escritoras porque la práctica literaria se comienza a asociar con el sustento económico –un dominio connotado como masculino-. Específicamente para el caso chileno (aunque sin un enfoque en las mujeres) *cf.* Catalán (1985).

do de Mara; en cambio, tanto la idea de la vocación como la de la expresión están presentes en la novela y se presentan como sus motivos para escribir. Estos se limitan al espacio privado, de un modo similar al que plantea Bunge y no se conciben como ejercicio de relevancia social y cultural. Esto se evidencia principalmente en cómo se tematiza la publicación (que en principio sí sería un paso hacia el espacio público). Para Mara esto no tiene ninguna relación con lo profesional, sino que también la publicación se presenta como una suerte de “hobby”, para el que hay que pagar en vez de recibir dinero.

Mara al final no realiza el paso hacia la independencia económica, sobre la que había reflexionado en algún momento (*vid. supra*), sino que se casa con su amigo Cristián, sabiendo desde el inicio que su vida estará marcada por el tedio. Es tentador citar aquí un poema de Pablo de Rokha que (aunque articulado desde una perspectiva sexista) parece coincidir con el final de la novela: la resignación.

Literatas, ¿no tenéis un marido?  
Buscadlo, y si lo halláis,  
Sed simplemente esposas.  
Mirad que el mundo no es lo que los libros dicen  
Que un folletín no es más que un beso honrado y digno  
¿Queréis hablar? Muy bien, mas sazónad la sopa.  
(en Prado 1992: 154)

En este poema se plasma un juicio no tan raro sobre las escritoras, tal como se ha revelado también dentro de la novela, y que resume una buena parte de los obstáculos externos para las “literatas”. En la argumentación de Bunge, en cambio, el fracaso de Mara sería al menos parcialmente su propia culpa, ya que, según ella, “solemos ser nosotras mismas quienes mayores trabas po-

nemos a nuestra propia libertad de acción” (Bunge 1922: 26). Sea como fuere, ambas perspectivas, cada una y también en conjunto, permiten una lectura de la novela como “fracaso anunciado”. En cambio, una lectura que toma en cuenta también los márgenes textuales (entre sus niveles diegéticos), donde establece un diálogo con el con-texto revela que el fracaso no es general, como veremos a continuación.

### Escribir entre ficcionalidad, confesión y metaficcionalidad

Tal como he planteado antes, la escritura dentro de la novela se presenta en un primer momento en un modo confesional:

¿Qué me atenaceaba una inquietud, alguna pena, un deseo? Que me obsesiona algún recuerdo? Pues a confidenciar con mis cuadernos que ellos son los únicos que escuchan y no repiten, que saben y no juzgan. (Alonso 1941: 11)

Se puede suponer que estos cuadernos a los que alude son diarios íntimos, no destinados a la lectura pública, pero como ya veremos hay una cierta confusión al respecto. De este modo, la escritura se (re)presenta como una forma de ser “auténtica” para Mara, con lo cual hay una nueva coincidencia con otro de los mecanismos para desprestigiar la literatura escrita por mujeres y que Russ nombra como “pollution of agency”:

What remains unacceptable is clearly marked, not by “impropriety” (the nineteenth-century term), but by the modern “confessional”. [...] this pejorative label combines two ideas: that what has been written is *not art* (a version of the nineteenth-century idea that women write involuntarily) and that such writing is *shameful* and *too personal* (the writer should not have felt or done

such things in the first place, and if she had to do such things or feel that way, she certainly should not have told anyone about it). (1983: 29)

En la novela aparece asimismo el tópico de la impropiedad (como hemos visto en relación a los críticos “internos” de su libro), aunque –y esto podría considerarse una jugada estratégica– en ningún momento se revela de qué trata ese libro que ha publicado Mara y en qué consistiría por lo tanto su “impropiedad”. El texto despliega, además, otro posicionamiento estratégico cuando juega precisamente con esta modalidad confesional, femenina, al hacer estos pensamientos públicos.

En su vida “real” en cambio, Mara se ve obligada a inventar y a mentir: “A veces me sorprendo contando en tono confidencial, sucesos que no han ocurrido nunca en mi vida. Así, callando a ratos, imaginando en otros, he logrado llevarles a todos por senderos donde es muy difícil reconocer mi propio rastro” (Alonso 1941: 11). Es decir, la ficción se ha convertido en su forma de vivir o al menos de representar su vida “real”, mientras que sus escritos contienen lo que es auténtico: “Y no digamos lo que pensarían si este cuaderno cayera en manos que no fueran las mías: «Contorsiones escépticas de muchacha posera», ¿verdad?; pero a mí se me da un bledo lo que digan” (1941: 12). Lo que se insinúa aquí, es, además, una coincidencia entre lo que ella (como personaje) escribe en sus cuadernos y lo que (como narradora y autora) comparte con los lectores “externos”. Se puede pensar por lo tanto en un texto “doble”: uno privado, secreto, que nadie (dentro del mundo ficticio) conoce pero que parece coincidir con el que el lector de *Anclas en la ciudad* está leyendo. Así la novela parece jugar su propio carácter doble, de “público” y “privado” a la vez, cuando Mara dice/ escribe: “Y no digamos lo que pensarían si este cuaderno cayera en manos que fueran las mías” (1941: 12). Este comentario teme-

roso hasta podría ser un guiño al lector que (si la coincidencia es intencional) está precisamente leyendo “este cuaderno”.

Esta coincidencia se insinúa ya en un momento anterior, cuando Mara relata lo que observa tras las ventanas del departamento en el que vive Javier, narración se ve interrumpida por un comentario metadieético que hace referencia a lo que “diría doña Rosita si leyese esto” (1941: 8). Aquí, el texto de la novela se presenta como un texto escrito en la misma novela, se vuelve por tanto autorreflexivo y –mediante una metalepsis– metafictional.

Hay todavía otro momento en el que nivel extradiegético y el intradieético parecen confundirse. Cuando Sonia lee unas hojas escritas por Mara le pregunta: “¿Es verdad que esto te ha pasado?” (1941: 80). No queda explícito a qué vivencia se refiere, pero por la reacción compasiva de Sonia podría suponerse que se trata de la despedida de Javier, es decir que podría tratarse de algo que también ha leído con anterioridad el lector de *Anclas en la ciudad*. Pero de hecho solo se puede especular, porque tal como se guarda el secreto del contenido de los cuentos, tampoco se revela el secreto del contenido de aquellas hojas, con lo cual se evidencia que el texto alude constantemente al modo “femenino” de escribir, la “confesión” y al mismo tiempo niega justo esa confesión.

La metalepsis más sorprendente se da cuando Mara articula un duro juicio hacia los críticos literarios –tal como el que dirige hacia los editores, marcado por la amargura–. Después de haber sido abandonada por Javier y haberse comprometido con Cristián, ella se encuentra en un parque con unos niños, de los cuales uno la atrae especialmente. Cuando averigua el nombre de este niño (“Javier”), la narradora comenta:

Y más de algún crítico, si leyese esto, diría: ¡Vamos, pero qué coincidencia, habiendo tantos nombres! Sí, porque los seño-



res críticos, cuando cierran el ceño y ponen mano a su tarea, se vuelven más ingenuos que un muchachito de cinco años y más estratosféricos que las estrellas. Pero... no hay que desconfiar en este aspecto: todas las incongruencias, todos los absurdos, las increíbles anormalidades, las extrañas coincidencias, tienen, mis señores críticos, siempre honda raíz humana. (1941: 129)

Aquí se anticipa una posible crítica que se le podría hacer por la coincidencia (que desde luego no es casual). El reproche (anticipado) a los posibles juicios de los críticos implica su desprestigio, tildándolos de “ingenuos” y “estratosféricos” y es a la vez un intento de defenderse contra ellos. El tono despectivo revela simultáneamente una decepción –que por cierto es anticipada–. Al mismo tiempo se vuelve dudoso cuál es la instancia que articula este reproche y esta defensa: la figura Mara o Carmen de Alonso o tal vez ambas. De todos modos hay una transgresión entre los niveles diegéticos y la crítica se dirige al menos parcialmente a los futuros críticos de la novela *Anclas en la ciudad*.

Un último indicio está, a mi modo de ver, en el mencionado –único– juicio positivo del libro de Mara de boca del linotipista: él elogia la *novela* de Mara, lo cual llama la atención porque hasta ese momento solo se había mencionado un libro de cuentos de ella. Con la mención de la novela se soluciona también el “desorden” cronológico que consiste en la mención de su libro en el segundo capítulo (inclusive los juicios críticos de la familia) y su visita muy posterior a la imprenta para supervisar la impresión de su libro. Aparentemente se trata entonces de dos (o más) libros, aunque esto no se explicita: un libro de cuentos y una novela, con lo cual se vuelve posible nuevamente la coincidencia entre esa novela y la que estamos leyendo –considerando también otra coincidencia–: *Anclas en la ciudad* es la primera novela de Carmen de Alonso. Antes había publicado dos libros de cuentos (*Gleba* y

*Provena*, en 1936 y 1938 respectivamente), y la novela, tal como la novela, como la de Mara, se publicó sin sello editorial.

Es decir, el texto establece una ambivalencia fundamental acerca del nivel diegético de lo que estamos leyendo: ¿coincide el texto intradiegético con el extradiegético, es decir, es la novela de Mara la misma que *Anclas en la ciudad*? ¿O son dos diferentes, pero muy parecidos?.

En este sentido el texto no se limita a narrar el fracaso de una escritora, sino que en y mediante él se despliegan una serie de estrategias discursivas que consisten en la construcción de una metalepsis, en la desestabilización de las categorías de autenticidad y representación y la confusión de los modos tradicionalmente “femeninos” de hacer literatura (autobiográfico, “confesional”) con los más genuinamente “artísticos” (y por tanto “masculinos”) como la ficción. Desde esta perspectiva estratégica la novela no solo admite una lectura del y desde el fracaso sino que invita a una lectura histórica de un aporte novedoso e inteligente a la cuestión de la autoría femenina en el Chile de los años 40.

La crítica y *Anclas en la ciudad* / Carmen de Alonso  
Quisiera por último revisar brevemente la recepción crítica de la novela, porque en su interior ya anticipa posibles juicios críticos. Efectivamente tuvo alguna recepción al momento de su publicación: una del famoso crítico Alone en *El Mercurio*, una de Carlos René Correa en el *Diario Ilustrado*, luego una recensión de tres libros nuevos, entre ellos el de Carmen de Alonso en la Revista *Hoy*, escrita por Andrés Sabella. Asimismo hay una entrada sobre la autora y su novela en *La nueva generación de prosistas chilenos* de Francisco Santana (1949). Estas críticas son en general le diagnostican cierta calidad, pero advierten siempre algún defecto. Así por ejemplo, según Sabella, Carmen de Alonso en su novela

muestra sus virtudes y sus defectos; virtudes que no son otras que la sinceridad, su ojo de flecha sancionadora, su voz de mujer que anhela reivindicar a las mujeres que escriben y que viven, defectos la técnica, desvaloración del lenguaje, cierta lentitud que el detalle ensombrece. Acaso lo que más evidentemente perjudica a Carmen de Alonso es su manera de escribir... (1942: 56)

El crítico –a diferencia de otros– ha comprendido que el tema de la novela son (también) las mujeres que escriben o una mujer que escribe. Ante el juicio sobre “su manera de escribir”, cabría preguntarse qué es lo que se rescata de la novela; en apariencia la respuesta está en aquellas virtudes enumeradas anteriormente por el crítico: “sinceridad” y su “voz de mujer”, que evocan a su vez las estrategias mencionadas por Russ como la categorización y doble estándar de contenido que devalúan su texto como “confesional” (sincero) y lo marcan como femenino (“voz de mujer”) y por lo tanto como no universal –y al referirse de modo negativo a la “manera de escribir” también como no artístico–. Ello resulta aún más evidente en la continuación de la cita:

pretende (alguna vez se lo escuchamos en su escritorio de la Biblioteca Nacional), escribir como habla, usando una expresión directa: “como le sale de adentro”. No. La literatura no es, no puede ser, la transcripción cotidiana de las palabras; se precisa de la magia que, tomándolas del tráfico diario, las revista de una calidad que las torne como recién creadas. (1942: 56)

Este juicio acerca de lo que es literatura y sobre todo de lo que no es o no debe ser revela con su normatividad otra de las estrategias comunes de desacreditar la escritura de mujeres: la de igualar diferente con deficiente. De todas formas, en la presentación de la escritora, Sabella sugiere que su novela es un perfecto

reflejo de ella misma: “Carmen de Alonso con su primera novela, *Anclas en la ciudad* (1941), conoció las peripecias de una editorial pequeña y sin tipografía brillante; su libro la retrata tal cual es: nerviosa y atrevida, dándose entre sonrisas e ironías” (1942: 56). Una apreciación semejante se encuentra en la historia de Santana, donde la novela es claramente interpretada como autobiografía: “Por la manera de captar algunos hechos, y por la forma desenfadada de narrar es una novela de carácter autobiográfico” (1949: 40). A continuación desarrolla su valoración de manera similar a Sabella, cada “pro” es contrastado con un “contra”, y viceversa: “Los diálogos se desarrollan con desenvoltura, con un realismo que a veces cae en lo cotidiano, pero no vulgar. Hay escenas que adquieren un brillo agradable, pero no elegante” (1949: 41). El juicio de Correa coincide en su afán esencial de rescatar ciertos aspectos y condenar otros:

Bien pudo la autora desarrollar con mayor originalidad el argumento; acentuar los rasgos de sus personajes para distinguirlos mejor, y cuidar el estilo; pero hay vida y animación en la obra que nos entrega un clima directo de nuestra ciudad y la inquietud de Carmen de Alonso que ha creado sus personajes para contar su mitología de la urbe y del amor. (1942: s.p.)

También la crítica de Alone lee la novela como autobiográfica, pero a diferencia de los otros críticos capta uno de los temas fundamentales de ella:

Hablando de una joven emancipada, un personaje de Paul pregunta: –¿Escribe? Y le contestan: –No, la creo casta... Mara escribe y, naturalmente, se insubordina contra el tutelaje familiar, ridiculiza a los tíos y tías de cara agria y moral severa, que dan buenos consejos porque no pueden dar malos ejemplos. (1942: s.p.)

En esta cita que opone la práctica literaria de las mujeres a la castidad, Alone da cuenta de uno de los conflictos centrales de la novela, pero lo hace como de paso, sin entrar en la materia. Lo interesante en todas estos juicios (que coinciden todos en su actitud paternalista de reconocer ciertos aspectos rescatables, pero a manera de concesión) es que ninguna menciona este diálogo con los críticos al interior de la novela. De manera tal vez poco sorprendente se puede constatar entonces que la crítica solo nota y aprecia la “insubordinación” al interior de la novela, la de Mara contra su familia; la otra, en cambio, la que se dirige al campo literario real, editores y sobre todo críticos, no es atendida.

### Bibliografía:

- ALONE [HERNÁN DÍAZ, Arrieta] (1942) “Anclas en la ciudad. Novela, por Carmen de Alonso”. *El Mercurio*, 29 de marzo.
- BUNGE, Delfina (1922) *La mujer y la vocación*. Buenos Aires, Agencia de Librería y Publicaciones.
- CATALÁN, Gonzalo (1985) “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”. En: José Joaquín Brunner, Gonzalo Catalán (eds.) *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago, Flacso: 69-140.
- CORREA, Carlos René (1942) “Últimos libros. Anclas en la ciudad, novela de Carmen de Alonso”. *Diario Ilustrado*, 6 de septiembre.
- DE ALONSO, Carmen (1941) *Anclas en la ciudad*. Santiago, s. e.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía (1989) “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, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- MOI, Toril (1999) *What Is a Woman? And Other Essays*. Oxford, Oxford University Press.

- MOLLOY, Sylvia (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PLANTÉ, Christine (1989) *La petite sœur de Balzac*. Paris, Seuil.
- PRADO TRAVERSO, Marcela (1992) "Para una historia de la literatura femenina latinoamericana. Algunas observaciones teórico-metodológicas". *Nueva Revista del Pacífico*. 37: 141-165.
- RINNERT, Andrea (2001) *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Fráncfort del Meno, Ulrike Helmer.
- RUSS, Joanna (1983) *How to Suppress Womens' Writing*. Austin, University of Texas Press.
- SABELLA, Andrés (1942) "Tres prosistas jóvenes". *Hoy*, 23 de julio: 55-56.
- SANTANA, Francisco (1949) *La nueva generación de prosistas chilenos*, Santiago, Nascimento.

# Maria-Mercè Marçal y su construcción de la feminidad<sup>1</sup>

Agnès Toda i Bonet  
(Universitat Rovira i Virgili)

## Introducción

Maria-Mercè Marçal (Ivars d'Urgell, 13 de noviembre de 1952 - Barcelona, 15 de julio de 1998) se erige como poeta comprometida con la gente de su clase (popular), con su género (mujer) y con su pueblo (los Países Catalanes); lo deja claro ya en la divisa que más la ha dado a conocer y con la que, precisamente, empieza su obra: “Al azar agradezco tres dones: haber nacido mujer, / de clase baja y nación oprimida. / Y el turbio azur de ser tres veces rebelde” (1977: 13)<sup>2</sup>. Aunque su rebelión vital es triple, en su poesía sobre todo encontramos su rebeldía en clave de género; de hecho, su poesía es la primera literatura catalana conocida a nivel internacional como feminista. Es a la que nos dedicaremos especialmente.

De manera parecida a la envidia del pene de Simone de Beauvoir, pero desde la otra vertiente, Marçal se da cuenta de que las mujeres se encuentran “sometidas a ley de extranjería” (1997: 93)<sup>3</sup>, que hay una realidad que no les deja ser ellas mismas, que las oprime y las asfixia. Una realidad, claro está, que no le gusta y ante la cual se manifiesta, se rebela, con voluntad de cambiar-

---

1 Traduzco las citas que no son en español; el idioma original de la mayoría es el catalán. Añado la versión original en una nota al pie cuando la traducción es de un fragmento poético.

2 “A l’atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, / de classe baixa i nació oprimida. / I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel”.

3 “sotmeses a llei d’extranjeria”.

la. Por este motivo, se “exilia”<sup>4</sup>, o sea, se aparta, se distancia de la realidad injusta ante la que se encuentra, y busca, desde este exilio personal, un nuevo orden social que permita a la identidad femenina obrar a sus anchas, liberada del lastre que supone el yugo del patriarcado. Marçal pretende construir, desde este exilio en el que se adentra y que nos (re)presenta con su poesía, una realidad más justa para las mujeres, una realidad ante la cual cualquier mujer se sienta una más, una igual a todos los otros, sin renunciar a nada; una realidad en la que no se encuentre en un segundo término, en la que se sienta comprendida. Marçal busca, pues, cambiar las reglas injustamente establecidas en nuestra sociedad. Laia Climent, a través de Zizek, explica estas reglas:

El ser femenino es [...] la alteridad más radical, que trae el placer del Otro. El sociólogo justifica el posicionamiento de la mujer en nuestra sociedad a través de la experiencia masoquista, en la que el contrato está hecho a medida de la víctima –el siervo– que es quien establece las normas autorizando al dueño –o sea la mujer– a humillarlo de la forma que marca el “contrato” y comprometiéndose a actuar según los caprichos de la Dama soberana. En efecto, es el siervo, el hombre, quien escribe el guion y pone en escena su propia servitud. Aquí, la mujer es una máquina de los deseos que enuncia demandas sin sentido y al azar, y muestra por lo tanto, de manera evidente, su carácter monstruoso y siniestro. (2008b: 295)

Marçal no puede/no quiere permitir que esta situación continúe y erige su voz para combatirla, para conseguir otro orden

---

4 Lluís Calvo concreta los distintos ámbitos del exilio de Marçal; explica que se trata de un “Exilio personal. Exilio femenino. Exilio de la amante que espera en soledad. Exilio de la tradición. Exilio de la lengua oprimida. Exilio de la angustia que se libera en palabra y en verso” (2008: 96).



social; se rebela en contra e intenta salir y liberarse de esta situación, como forma de reafirmación personal y, a partir de aquí, también de reafirmación de todas las mujeres, que por el simple hecho de serlo se encuentran injustamente oprimidas. Marçal, pues, manifiesta su exilio, su rebelión y su combate personal ya en su primer poemario cuando nos dice: “Me alzo del viento lejos de prisión de aristas / [...] / Nacida otra vez lechuza soy encima del árbol” (1977: 26)<sup>5</sup> o en aquel trastrueque que va de “cIOs” [cercado] a “Solc” [surco] (1977: 33)<sup>6</sup>. Su voluntad es la de encontrar “un puerto / sin cuerdas ni anclas, / un sí que sea sí, / tres vallas que no vallen” (1977: 71)<sup>7</sup>, “una ventana / en este cielo cerrado” (1992: 91)<sup>8</sup>, un nuevo espacio donde “lo que es nuevo pierde [esa] ley de extranjería” (1997: 50)<sup>9</sup> a la que ya nos hemos referido. Es el ámbito en el que ella reclama a la “Fina amor”: “cógeme, deshazme, rehazme, muda / en canto la oscura merced, la muda / sangre de exilio en semilla de solsticio” (1997: 51)<sup>10</sup>. Es el ámbito, por lo tanto, donde ella (y cualquier otra mujer) puede mostrarse realmente, sin tapujos, liberada de los grilletes que el hombre le ha puesto. Es el ámbito donde no hay límites tampoco para la mujer, donde todo es posible también para esta. Es el ámbito donde se puede manifestar en su plenitud. Llegar aquí, sin embargo, no es fácil: la fuerza de la tradición y de los prejuicios no es vana. Llegar aquí implica

---

5 “M’alço del vent lluny de presó d’arestes / [...] / Nada de nou òliba sóc dalt l’arbre”.

6 Como la misma Marçal recuerda en su otro libro (1994b). Según Lluïsa Julià es el “obsesivo *leit-motiv* de su poética, paisaje proscrito, paisaje narrado” (2001: 46). Para más información, *vid.* Mssanet 2012.

7 “un port / sense cordes ni àncores, / un sí que sigui sí, / tres tanques que no tanquin”.

8 “una finestra / en aquest cel tancat”.

9 “el que és nou perd llei d’extranjería”.

10 “pren-me, desfes-me, refes-me, muda / en cant la fosca mercè, la muda / sang d’exili en llavor de solstici”.

moverse en un mar de contrarios en el que la identidad fluctúa: “Se persiguen el infierno y el paraíso. / Y la cuna y la tumba, y las palabras / y el cuerpo: paraíso natal, exilio” (1997: 35)<sup>11</sup>. El camino no es llano, como dice Joana Sabadell-Nieto: “Del inicio al final de su trayectoria poética, Maria-Mercè Marçal no ha hecho otra cosa que pensarse y escribirse” (1998: 198).

El objetivo de Marçal es el de resituar la entidad femenina, ponerla en su debido lugar, finalizando con el sometimiento al poder masculino. Pretende construir un mundo más ecuánime y digno. Por eso, intenta alejarse de esa situación –la actual, la que vive y la oprime–, porque no le permite ser ella misma, de acuerdo consigo misma, libre, para conseguir manifestarse con toda su plenitud, liberada de todos los tabúes que sufre. Para lograrlo, Marçal vive distintas percepciones y sensaciones que contribuyen, todas, a entenderse mejor y a posicionarse como mujer libre, en distintos aspectos. Y por lo tanto, contribuye a que hagan asimismo ambas cosas las mujeres en general. Y es que su voz, en definitiva, se convierte en una voz colectiva. Lo consigue al hablar, a través de su poesía, de casos concretos, a veces muy concretos, de su vida, pero que a menudo pueden leerse en clave universal de liberación de las mujeres. Dice: “Reclamaremos la noche / y la palabra MUJER. / Entonces crecerá el árbol / de la liberación” (1992: 92)<sup>12</sup>. En su poesía todas las mujeres (y Marçal precisamente persigue esto) pueden verse representadas porque es el medio a través del cual manifiesta todas estas inquietudes, todos estos conocimientos y desconocimientos del ser propio, de la mujer. Marçal confiesa a Joana Sabadell: “Mis poemas provienen de una mujer que es consciente de serlo y que ha pensado mucho en ello.

11 “S’estalonen l’infern i el paradís. / I el bressol i la tomba, i les paraules / i el cos: país natal, exili”.

12 “Vindicarem la nit / i la paraula DONA. / Llavors creixerà l’arbre / de l’alliberament”.

Me parece que el hecho de ser mujer es central y determinante en la manera de estar en el mundo. Soy consciente de ello, y entonces lógicamente la poesía lo refleja” (1998: 16).

Rosa Delor, en este sentido, nos presenta su segunda obra, *Bruixa de dol* [Bruja de luto], “cargada de una fuerza interior ganada en el alcance del yo independiente en el proceso de elaboración del sujeto” (2008: 156). Según Josep-Anton Fernández: “La primera poesía de Marçal, pues, está guiada por un intento de construir una subjetividad femenina alternativa, pero eso requiere desafiar y asumir al mismo tiempo las estructuras ancestrales en las que se fundamenta la subjetividad” (2004: 204). Es la misma Marçal quien lo explica cuando nos indica que en sus primeros poemarios elabora “el esquema yo-luna-sombra, que tentaba la *construcción* de una identidad desde el corazón del conflicto –desde la herencia y contra la herencia, desde unos arquetipos míticos y contra el arquetipo: una identidad *de mujer*, de aquí para allá de lo femenino que confina con tornavoz de sino” (1989: 8) y que con la poesía consigue “ordenar provisionalmente con la palabra el caos que el imprevisto desencadena... Como el espejo donde se reconoce, unificada y dotada de sentido, por un instante, la vivencia fragmentaria y sin forma. También, quizás, como una segunda memoria” (2004: 21). Esta es su arma, no solo en los primeros poemarios: la lucha continúa a lo largo de su escritura; a través de ella emprende una tarea social. Hace de altavoz de un orden incierto, la inmovilidad del que quiere perturbar para intentar poner las piezas en el lugar que les corresponde por justicia. Analizaremos qué supone para Marçal rebelarse ante el orden establecido y cómo lo hace.

### Su arma, su poesía

Hemos visto que Maria-Mercè Marçal desde su primer libro (*Cau de llunes* [Madriguera de lunas]) se manifiesta identificada con las otras mujeres y no pierde esta identificación; al contrario, la

fortalece en todo caso. Su voluntad es la de cambiar realmente la sociedad. Y es consciente de que son todas las mujeres las que se tienen que percatar, como ella, de que la sociedad patriarcal coloca al hombre en una situación de poder, de privilegio, y relega a la mujer a un ámbito subyacente a este, la aliena al hombre, la convierte en una sombra suya, a su merced, sin posibilidad de que ella pueda construirse a ella misma libremente. Así, de la misma manera que Marçal se da cuenta de que su género a menudo, demasiado a menudo, ha sido arrinconado y desposeído de voz propia, una situación abusiva y parcial, comprende que la lucha no la puede emprender sola, que la mujer en general tiene que ser consciente de ello y actuar debidamente. Por eso, ofrece su voz poética para criminalizar esta situación y abrir nuevos horizontes hasta ahora inalcanzables para las mujeres, con la finalidad de conseguir que cada una se convierta libremente en ella, en ella misma, sin sentirse coartada en su vivencia sino realizada en su día a día. En este sentido, Marçal decía, así lo recoge Monika Zgustova, que “la condición de mujer tiñe siempre su vivencia de las cosas y de la poesía” (2004: 12).

Con este objetivo, iza la bandera de la lucha a favor de las mujeres, para conseguir (o, como mínimo, intentarlo) el espacio que les pertenece, silenciadas, apartadas y olvidadas como han estado en un mundo basado en el patriarcado, y la mantiene a contracorriente hasta el final de sus días. Se convierte en una guerrera que “lucha [...] con la palabra para salir del escenario de la lucha, para crearse un espacio propio, para conquistar la libertad, para decir y existir en definitiva” (Codina 2008: 220-221) y, así, utilizando la poesía como arma, se adentra “hacia el campo de batalla” (Marçal 1977: 39)<sup>13</sup>.

---

13 “vers el camp de batalla”.

Recupera las palabras de Adrienne Rich cuando dice que “en nuestra sociedad, toda mujer escritora es huérfana de madre” (Marçal 1998: 6) para reformularlas:

[la] orfandad en la que nos movemos las mujeres que escribimos –y creo que en otros campos culturales el problema es idéntico– al tener ante nosotras, y tenernos que introducir en ella, una tradición literaria en la que las mujeres no solo constituyen una minoría absoluta, sino que, además, tienen siempre un lugar excéntrico; o por el estigma de una genialidad inexplicable, o por un tipo de medio olvido condescendiente que las confina a un espacio muerto, a un tipo de limbo de la cultura. (1985b: 9)

Y ante esta “casi orfandad a la que nos hemos tenido que enfrentar las mujeres escritoras al rastrear una tradición literaria que hablase desde nuestros ojos y desde nuestra experiencia” (1984: 9), ante esta falta de referentes literarios femeninos, Marçal realiza una tarea de búsqueda –como muestra Pilar Godayol (2008: 190-206)– que la lleva a interesarse en leer, estudiar y recuperar las grandes escritoras de la tradición catalana<sup>14</sup> y universal, para restituir aquella parte de la historia literaria que no ha sido objetivamente tratada, sino apartada vilmente de las primeras páginas del devenir de los tiempos sin obedecer a la realidad de los hechos. Intenta hallar a aquellas “mujeres [se refiere a las mujeres escritoras] –demasiado pocas, sí, pero existentes: los supervivientes de los que habla Tillie Olsen– que ante mí, ante nosotras, y en condiciones mucho más desfavorables, han hecho camino en el campo de la literatura” (1984: 9). Se da cuenta de que su ausencia

---

14 Como por ejemplo Maria Antònia Salvà, a quien en un poema describe como una: “mujer reptil, mujer monstruo, mujer dragón, / como el cactus, como tú, superviviente” [“dona rèptil, dona monstre, dona drac, / com el cactus, com tu, supervivent”] (2000: 29).

en los libros se debe al “mecanismo implacable, androcéntrica-mente selectivo, de la «Literatura-institución», de la «Cultura-institución», que solo puede admitir a la mujer «excepcional», la mujer «para mostrar», la mujer «coartada»” (1994a: 28). Por eso, ve necesaria una transgresión para encontrar un espacio para la mujer, aquella mujer (todas las mujeres) que ha sido silenciada a lo largo del tiempo, no solo por no estar allí sino por una voluntad decidida de menospreciarla, de infravalorarla. Ella misma afirmaba en una entrevista:

el problema se plantea cuando tú quieres actuar como sujeto, como alguien que tiene identidad, pero sin abandonar este grupo [el de las mujeres] y piensas que lo que hace falta es un marco, un ámbito donde se pueda ser mujer, sin renunciar a ser *natura* ni a hacer cultura. (Montero 1987: 79-80)

Es consciente, tal como recoge Anna Montero, de que:

Como dijo Virginia Wolf, la mujer puede aprender de la literatura masculina el oficio, pero nunca encontrará en ella las herramientas para penetrar en la experiencia femenina y expresarla. Así, en los primeros poemarios, Maria-Mercè Marçal aprende a utilizar estos instrumentos masculinos, mientras elabora una poesía de mujer. (2008: 231)

Y ella misma se presenta como referente para las voces futuras, consciente de que, como estos referentes literarios en la mayoría de los casos han sido muy silenciados, en este ámbito está “todo por hacer”, como confiesa a Antoni Batista (1979: 12). En palabras de Àlex Broch: “Maria-Mercè Marçal no renueva ninguna tradición sino que más bien crea –de ahí su importancia– unos referentes hasta ella muy poco transitados en nuestra

literatura e, incluso, en otras literaturas” (2003: 13). Aunque él haga referencia a muchos otros ámbitos, también es válida esta aportación en relación al feminismo. Como hace notar Manuel Balasch al respeto de Safo, en el prólogo de su *Obra completa* (1985: 9-14), se trata de casos tan bandeados de la historia, tan arrinconados, que en muchas ocasiones ya lo están de manera indefectible. Por eso Marçal utiliza la fuerza de su palabra para rebelarse en contra de esta situación, para denunciarla y, a través de la recuperación de algunas autoras que la han precedido y de su propia escritura, empieza a crear el eslabón que hace falta en la espiral de la creación literaria femenina. Se refiere a ello mediante el concepto de “espejo”: “La palabra escrita es el espejo que hace la memoria más perdurable que las personas y que es como una tregua a su muerte” (Cabrè 2004: 182).

Esta voluntad social de asumir una voz colectiva que perfila Marçal enlaza con aquella responsabilidad del autor, en este caso de la autora, a la que hacía referencia Jean-Paul Sartre en su *Por qué escribir* (1983: 109-121), donde se entendía la escritura como una concienciación del momento concreto en el que se encuentra y se da cuenta de que puede aportar algo a su sociedad. La misma Marçal, al adentrarse en el mundo poético de Clementina Arderiu, recupera otras palabras de Adrienne Rich que, sin duda, también son válidas para ella: “la poeta [...] *está obligada a hablar para aquellos que no tienen el don del lenguaje*<sup>15</sup>, a ver por aquellos que –no importa por qué razones– son menos conscientes de aquello que viven” (1985b: 55).

Ahora la semilla ya está sembrada, solo hace falta esperar que dé fruto, si las nuevas generaciones saben cuidarla para conseguir que así sea. Es esta, en definitiva, la voluntad que hay también detrás de su única novela, *La passió segons Renée Vivien* [La

---

15 La cursiva es de Maria-Mercè Marçal.

pasión según Renée Vivien]: proveernos de unos fundamentos a partir de los cuales poder construir una nueva literatura o, como mínimo, una literatura escrita con unas nuevas manos y, sobre todo, otra mirada, una mirada inclusiva para las mujeres. Pretende conseguir “ser autorizada en femenino a poner el mundo en el mundo” (1998: 6), como ella reporta del colectivo filosófico italiano Diòtìmma. Hacen falta referentes para no encontrarse entregada a ello con extrañeza, para conseguir asentar unas bases en las que se invierta el orden establecido hasta ahora –ella habla de “un nuevo orden simbólico” (1998: 6)–, en el que se ponga en duda todo aquello que hasta ahora se daba por hecho, en el que otras realidades sean posibles; otras realidades que harán que más gente pueda manifestarse realmente como es y no se sienta apartada del mundo por hacerlo. En este sentido, Lluïsa Julià nos presenta una Maria-Mercè Marçal preocupada por la “falta de simbolización de lo femenino” o la “mudez femenina” (2004: 162); una Maria-Mercè Marçal que, por eso, se adentra en la definición de la identidad femenina, en la construcción de una nueva identidad posible para la mujer, una mujer desalienada, desacomplejada, liberada del peso de la tradición androcéntrica, falocéntrica. Como escritora, se sabe capaz (o, como mínimo, quiere creer en su capacidad) de empezar a invertir el orden establecido de las cosas, a apostar por otra identidad: una identidad que no la subyugue a la figura del hombre, una identidad con la que se sienta realizada, ante la cual se reconozca a ella misma. Se trata de hacer fértil el desierto donde habitan, plagado de silencios, de olvidos pretendidos; ella quiere ante esta situación quitar la venda de los ojos al resto de la sociedad delante de un nuevo “juicio del mundo” (1998: 8) que no se puede eludir. Se trata de sobrevivir en este mundo y de intentar hacerlo respetándose a uno mismo, lo cual debe constituir el inicio para respetar a los otros. Por eso cuando hace la antología de distintos modelos de mujer, no puede evitar



decir que también hay aquella a quien: “No la detiene el hombre / con amenazas, aunque enfurecido / de un golpe de piedra los dientes le trocee, / ni si meloso le habla, o sentada / se queda entre extraños. Sino que le da por / mantener su ladrido inútil” (1977: 41-42)<sup>16</sup>. Este ladrido lo sabe inútil porque así ha sido a lo largo de los tiempos, pero no pierde la esperanza de trastocar la palabra y por eso se adentra en ella, también, con toda su fuerza y proclamándolo a los cuatro vientos. Sabe –la fuerza de la tradición basada en un orden androcéntrico así lo avala– que quizás su voz no tiene suficiente fuerza y por eso se apresura a decir en la divisa con la que abre su segundo poemario que recompone los hechos “con tiza” (1992: 5)<sup>17</sup>, un material tan caduco como este. Dejará en las manos de las voces futuras la posibilidad de cambiar el material con el que escribir estas palabras vertebradoras de una nueva concepción del mundo.

Es en el momento de concebir este legado femenino cuando recurre a las brujas como otra manera de representar aquella imagen más desenfocada de la mujer, aquella imagen más obtusa de ella misma, como forma de demostrar la voluntad de ir a contracorriente, de asumir el papel de aquellas mujeres que han sufrido más la discriminación porque, al mismo tiempo, también han sucumbido menos delante del poder masculino dominante. Y a partir de esta imagen hace un llamamiento a la unión entre las mujeres, apela a la solidaridad entre ellas, para componer un corpus más extenso de lucha y de presión para conseguir el objetivo final: reinventar el orden del mundo, crear una genealogía femenina. Lluïsa Julià así lo explica:

---

16 “No l’atura l’home / amb amenaces, per més que enfurit / d’un cop de roc les dents li faci trossos, / ni si melós li parla, o asseguda / s’està entre estranys. Sinó que s’enderia / a mantenir el seu lladruc inútil”.

17 “amb guix”. Y también (Marçal 1992: 47).

Las mujeres-brujas reivindican la autonomía, feminizan el mundo, descubren la solidaridad. La imagen de la bruja se convierte en identificación de la mujer, de ella saca la fuerza del grupo, el reconocimiento y la lealtad entre ellas, la posibilidad de vivir y relacionarse libremente. (2001: 29)

Al adoptar esta imagen de manera libre, manifiesta que se libera de cualquier sentimiento de miedo o de culpa que se haya querido inculcar a las mujeres, simplemente por el hecho de quererse manifestar con libertad. Con Marçal, el yo poético femenino se hace a sí mismo, libre del peso de cualquier prejuicio, porque ella ha decidido “osar poder escoger” (1989: 288)<sup>18</sup>. Se adentra en la búsqueda de una libertad llena, de aquella libertad llena que, como mujer, se le presenta coartada, y se atreve, desafiando los cánones del momento –como manifiesta Àlex Broch– a “querer ser, [...] querer construir su identidad a partir de la libertad de escoger y de vivir la plenitud que sentía” (2003: 9). Es, en todo caso, a partir de dicha elección, la elección de querer ser únicamente lo que ella decide querer ser, que puede escoger ser culpable, pero ya se trata de otra culpa, una culpa liberada de temores, totalmente asumida y buscada con un objetivo específico: la liberación de la mujer. Y la culpa que asumirá será la de tomar la decisión de matar, como cuando confiesa: “He asesinado la araña del castillo / y a las manos llevo la copa: soy culpable” (1992: 53)<sup>19</sup>, como Maria Aurèlia Capmany (vía Virginia Woolf) mata el ángel del hogar.

---

18 Marçal “osa poder”, como lo hace Gabriel Ferrater en “Cançó del gosar poder” [Canción de osar poder] (1989: 147).

19 “He assassinat l’aranya del castell / i a les mans duc la copa: sóc culpable”.

## La rebelión sexual

Si Marçal a veces no se reconoce a ella misma, a veces se siente extraña con su yo, también le pasa lo mismo en el ámbito sexual. Necesita una nueva mirada, una nueva relación amorosa, una nueva manera de sentirla y de vivirla, como igual, liberada también aquí.

Así, aquella faceta de reformulación del orden establecido por el hombre que hemos visto hasta ahora, la lleva también a cuestionar la sexualidad que él (el hombre) representa. Se da cuenta de que ella, como mínimo, tanto en la relación sentimental como carnal con un hombre se encuentra en segundo término y huye de ello para sentirse a gusto con ella misma, para buscar una relación de igual a igual, en la que no haya un miembro dominante (penetrador) y un miembro dominado (penetrado), sino que se trate de una relación que parta de una igualdad de circunstancias total. El amante hombre la colma de cohibición, de opresión, de sujeción, de negatividad hacia ella misma, la hace convertirse en una sombra de él; como claramente manifiesta en el poema intitulado con una palabra tan simbólica como “Brida”<sup>20</sup> en el que no solo expresa que va “por la otra orilla”<sup>21</sup> (1992: 15), en relación con el tipo de amor preestablecido, sino también que: “Cadenas son prisiones / y yo huía de ellas”<sup>22</sup> (1992: 15), en clara referencia a cómo ella vivía aquel amor preestablecido.

Marçal, por lo tanto, no está a gusto con aquel tipo de relación y la abandona a la búsqueda de otra en la que se sienta libre, a gusto con ella misma. Así, se libera de lobos y hachas (1992: 79-88) y, recuperando un adagio anónimo: “Como un pez sin bicicleta /

---

20 Después nos lo dirá abiertamente: “Pierdo brida y estribos y, en medio del naufragio astral, / abro el abanico y me abraza la luna” [“Perdo brida i estreps i, en ple naufragi astral, / obro el ventall i m’abraça la lluna”] (1994b: 25).

21 “per l’altra riba”.

22 “Cadenes són presons / i jo en fugia”.

busco mi corazón entre las olas” (1982: 21)<sup>23</sup>, busca otra relación entre las olas de aquel agua que tanto representa la liberación lesbica, en la que tira, para hacerlo desaparecer, el anillo emblema de aquella relación heterosexual en la que se sentía infravalorada: “he tirado el anillo en el agua” (1992: 39)<sup>24</sup>. Se aleja así, del sol<sup>25</sup> que para ella representa la autoridad subyugadora del hombre y se adentra en el ámbito del agua, de la luna, de las brujas<sup>26</sup>, de la sal... liberada de aquel poder que la reprimía y bajo el que no podía respirar más que al ritmo que le imponían. Le pide: “Desabrázame! [Para] Que el aire vuelva a tenerme viva” (1994b: 40)<sup>27</sup>. Se atreve, de esta manera, a retar a la historia, ante la que lanza “dados inéditos en el camino” (1992: 45)<sup>28</sup>, se trata de aquellos “dados [que] me han concedido la llave abierta / de la rebelión” (1994b: 80)<sup>29</sup>, al permitir que “las hadas y las brujas se quieran” (1992: 61)<sup>30</sup>. Se adentra, así, en un “amor sin aduana” (1994b: 47)<sup>31</sup>.

Este nuevo amor implica terminar para siempre con un amor antiguo, un amor a cubierto de los cánones culturales aprendidos y hechos interiorizar a base de años, por eso “quería desha-

23 “Com un peix sense bicicleta / cerco el meu cor entre les ones”.

24 “he llençat l’anell a l’aigua”. A este hecho, el de deshacerse del anillo que lanza al agua, hace referencia, también en “Cançó del mal timoner” [Canción del mal timonel] (1994b: 55-56).

25 Es quien tira a las mujeres “desde lo alto de la escalera” [“daltabaix de l’escala”] (1994b: 29) o aquel “Único verdugo, / con su arco de saetas / mojaditas de veneno” [“Sol botxí, / amb el seu arc de sagetes / mulladetes de veri”] (1994b: 58).

26 Unas brujas que “ya no llevan más luto” [“ja no duen més dol”] (1994b: 105) porque han conseguido liberarse.

27 “Desabraça’m! [Per] Que l’aire torni a tenir-me viva”.

28 “daus inèdits al camí”.

29 “daus [que] m’han atorgat la clau oberta / de la revolta”.

30 “les fades i les bruixes s’estimen”.

31 “amor sense duanes”.

cer nuestros pasos” (1985a: 78)<sup>32</sup> y por eso, también, habla de: “La yesca del retorno” (1985a: 40)<sup>33</sup>. Quiere dejar atrás a aquel otro yo que había sido, para construir un yo más sincero y puro, a pesar de que este no sea un camino fácil: “La añoranza interrogaba precipicios / y el vacío volvía, en el eco, las preguntas / asesinadas por los puñales del aire” (1985a: 78)<sup>34</sup>. Simbólicamente, por lo tanto, se convierte en la asesina de aquel otro yo del pasado: “Clavo el arma en el corazón de este espejo. / La sangre abraza los tuyos-míos pedazos” (1985a: 86)<sup>35</sup>. Y, al hacerlo, manifiesta: “Ya no sé ni siquiera donde están mis confines: / Cada resquebrajo de vidrio ahora nos es común” (1985a: 87)<sup>36</sup>. Los desdoblamientos del yo, ahora, se suceden; de aquí que se equipare a una serpiente: “He cambiado siete veces la piel como una serpiente” (1985a: 89)<sup>37</sup>. Unos cambios que, como indica Laia Climent, representan “una renovación en su vida” (2008a: 159).

Inmersa en el amor lésbico, representa el hecho de amar a través de “dos bocas” (1985a: 18)<sup>38</sup>, aunque después lo haga en un espacio: “donde tu cuerpo y el mío hacen un único nombre, / donde mi nombre y el tuyo hacen un único cuerpo” (1985a: 27)<sup>39</sup>, una identificación recurrente, como veremos, y encontramos las amantes libradas a “la fiesta de la sal” (1985a: 20)<sup>40</sup> con la voluntad

32 “volia desfer les nostres passes”.

33 “L'esca del retorn”.

34 “L'enyor interrogava precipicis / i el buit tornava, en l'eco, les preguntes / assassinades pels punyals de l'aire”.

35 “Clavo l'arma al cor d'aquest mirall. / La sang abraça els teus-meus bocins”.

36 “Ja no sé pas on són els meus confins: / Cada esvorall de vidre ara ens és comú”.

37 “He canviat set cops la pell com una serp”.

38 “dues boques”.

39 “on el teu cos i el meu fan un sol nom, / on el meu nom i el teu fan un sol cos”.

40 “la festa de la sal”. Aquella sal en la que se convierte la mujer de Lot, inominada y víctima de la desconfianza de su hombre, que Marçal (2000: 27-28) recupera de Anna Akhmàtova (1990: 88-89).

de abrir “ventanas nuevas a la tierra” (1985a: 21)<sup>41</sup>, nuevas miradas dirigidas al hecho amoroso, nuevas posibilidades de amarse, con la finalidad de naturalizarlo: “No quiero el amor en nombre de lucha” (1985a: 36)<sup>42</sup>, a pesar de ser consciente de que “los besos hagan la rebelión!” (1985a: 37)<sup>43</sup>. Se trata de un amor para el que pide “otro nombre, por favor” (1997: 82)<sup>44</sup> y, por eso, dadas las circunstancias del momento, hace referencia a ello como un “amor sin casa” (1997: 83)<sup>45</sup>. En este nuevo amor, la isla de Mai [Nunca] se convierte en todo un símbolo, como si se tratase de la isla de Lesbos.

Ahora, pues, una y otra se confunden: “En ti, por ti, soy yo quien me poseo” (1997: 64)<sup>46</sup>, “Yo soy la otra. Tú eres yo misma: / [...] / te miro. Yo soy tú misma. No me reconozco soy la otra” (1997: 77)<sup>47</sup>, “Y te abrazo como si fuera tú / que me abrazas como si fueras yo” (1997: 84)<sup>48</sup>. Nos encontramos ante un baile de identidades posible porque la otra es igual a ella, a pesar de ser otra. De hecho, “[l]a alteridad de *Desglac* [Deshielo], siguiendo este argumento, marca un territorio de pesadumbre hacia la imposible posesión absoluta de la alteridad” (Calvo 2008: 113), por eso termina manifestando: “Dolor de ser tan distinta de ti. / Dolor de un parecido sin igual... / Dolor de ser y no ser tú: deseo” (1997: 78)<sup>49</sup>.

Sin embargo, se trata de un amor que, como todos, pasa por distintos momentos: “Me arranca de mi nombre / tu guerra / [...]

41 “finestres noves a la terra”.

42 “No vull l’amor en nom de lluita”.

43 “els besos facin la revolta!”.

44 “un altre nom, si us plau”.

45 “amor sense casa”.

46 “En tu, per tu, sóc jo qui em posseixo”.

47 “Jo sóc l’altra. Tu ets jo mateixa: / [...] / et miro. Jo sóc tu mateixa. No em reconec sóc l’altra”.

48 “I t’abraço com si jo fos tu / que m’abrades com si fossis jo”.

49 “Dolor de ser tan diferent de tu. / Dolor d’una semblança sense termes... / Dolor de ser i no ser tu: desig”.

/ Me arranca de mi nombre / tu ausencia” (1985a: 95)<sup>50</sup>. Se trata de un amor que también la ha hecho ser un “perro fiel” (1985a: 109)<sup>51</sup> y, como tal, la amante ha conseguido “hacerse / tirana de mis huesos / e incluso clavarme / –dentro del espejo– la estaca / en medio del pecho, vampiro / absoluto, ya, de mí” (1985a: 109)<sup>52</sup>; un amor que también la ha hecho sufrir, como nos muestra en el “crescendo” –como lo presenta Dolors Sistac (104)– que es el poema “De parar i desparar taula” [De poner y quitar la mesa] (1985a: 32-33). Es aquella alienación tan existencialista la que habla, sobre todo en clave feminista, de la pérdida de identidad de la mujer al convertirse en sumisa del hombre; en este caso, sin embargo, la sumisión no es a un hombre sino a unos “labios que dejen carmín” (1985a: 125)<sup>53</sup>; la pérdida de la esencia de uno mismo es la misma, pero como mínimo ha habido posibilidad de elección, liberada de los cánones culturales opresivos.

## Conclusiones

Maria-Mercè Marçal toma consciencia de la realidad con la que se encuentra la mujer de su tiempo (ella misma) y decide pronunciarse al respecto para intentar conseguir una sociedad más justa, más integradora, que no relegue a la mujer a existir a expensas del hombre, en la que pueda ser ella misma, totalmente libre. Sabiendo la alienación que ha sufrido la mujer, reclama un nuevo orden social: “Una sangre nueva dentro de venas nuevas” (1985a: 126)<sup>54</sup>, porque la mujer necesita ser ella misma y solo lo consigui-

50 “M’arrenca del meu nom / la teva guerra / [...] / M’arrenca del meu nom / la teva absència”.

51 “ca fidel”.

52 “fer-se / tirana dels meus ossos / i fins i tot clavar-me / –dins del mirall– l’estaca / al mig del pit, vampir / absolut, ja, de mi”.

53 “llavis que deixin carmí”.

54 “Una sang nova dins de venes noves”.

rá liberada de todos los prejuicios que la oprimen, de las miradas represoras de los otros.

La reconstrucción de una identidad femenina colectiva nos la aporta a través de la reconstrucción de sí misma, y esta reconstrucción pasa por la rebelión (incluso la rebelión sexual) que le permita hacerse a ella misma, alejada de las fronteras que hasta ahora han marcado a las mujeres, para sentirse totalmente libre –y poder escoger lo que quiera– y realizada.

Sabe que para introducirse en este ámbito se necesitan referentes que se han perdido en el transcurso de la historia, para alejar deliberadamente a la mujer de los ámbitos de poder o, en el caso concreto de la literatura, de los ámbitos de una escritura de primer orden y se presenta a sí misma como vertebradora de un legado necesario.

Su poesía, y su obra en general, se convierte en una voz necesaria, una voz colectiva, la voz de las silenciadas, con la intención de romper el yugo que las oprimía para conseguir empezar a desbrozar el camino de la igualdad, de la libertad libre, sin restricciones de género. Se convierte en todo un referente para conseguir otro orden social y cultural, en este sentido, porque se atreve a desafiar sus reglas y a exigir cambiarlas; y se ofrece como muestra, digan lo que digan, pase lo que pase, a ella misma, tanto en sus opciones vitales como en sus creaciones literarias (que no son más que un reflejo de aquellas).

#### BIBLIOGRAFÍA:

- ΑΚΗΜÀΤΟΒΑ, Anna (1990) *Rèquiem i altres poemes*. Trad. y ed. Monika Zgustová y Maria-Mercè Marçal. Barcelona, Edicions 62.
- BALASCH, Manuel (1985) "Pròleg". En: Safo *Obra completa*. Barcelona, Edicions 62: 9-14.



- BATISTA, Antoni (1979) "Des d'uns ulls de donar". *Treball*. 22 de setembre: 12.
- BROCH, Àlex (2003) "Maria-Mercè Marçal o els camins de la llibertat". En: Maria-Mercè Marçal *El meu amor sense casa*. Barcelona, Proa 9-18.
- CABRÉ, Rosa (2004) "*La passió segons Renée Vivien* i el miratge-miracle del mirall". *Lectora*. 10: 173-190.
- CALVO, Lluís (2008) "Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig". *Reduccions*. 89-90: 90-119.
- CLIMENT, Laia (2008a) *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*. Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana y Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2008b) "«La Dona de Lot». Anàlisi d'un poema de Marçal". *Reduccions*. 89-90: 287-298.
- CODINA, Francesc (2008) "Fúria i forma: Una aproximació a la poètica de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions*. 89-90: 218-229.
- DELOR I MUNS, Rosa (2008) "Primera aproximació a la poesia de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions*. 89-90: 138-189.
- FERNÀNDEZ, Josep-Anton (2004) "Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal". *Lectora*. 10: 201-216.
- FERRATER, Gabriel (1979) *Les dones i els dies*. Barcelona, Edicions 62.
- GODAYOL, Pilar (2008) "Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions*. 89-90: 190-206.
- JULIÀ, Lluïsa (2001) "Introducció". En: Maria-Mercè Marçal *Contraban de llum. Antologia poètica*. Barcelona, Proa: 5-54.
- (2004) "Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*". *Lectora*. 10: 161-171.
- MARÇAL, Maria-Mercè (1977) *Cau de llunes*. Barcelona, Proa.
- (1984) "Tard, però no pas a deshora". En: Felícia Fuster *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils*. Barcelona, Proa: 7-13.
- (1985a) *La germana, l'estrangera*. Sant Boi de Llobregat, Edicions del Mall.

- (1984b) "Introducció". En: Clementina Arderiu *Contraclaror. Antologia poètica*. Barcelona, la Sal, edicions de les dones: 9-60.
- (1989) *Llengua abolida (1973-1988)*. València, 3i4.
- (1992) *Bruixa de dol*. Barcelona, Edicions 62.
- (1994a) "La dona i l'escriptura". En: Àngel San Martín (ed.) *Fi de segle. Incerteses davant un nou mil·lenni*. València, Universitat de València: 27-39.
- (1994b) *Sal oberta*. Barcelona, Edicions 62.
- (1997) *Desglaç*. Barcelona, Edicions 62.
- (1998) "Pròleg". En: Maria-Mercè Marçal (ed.) *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món*. Barcelona, Proa: 5-9.
- (2000) *Raó del cos*. Barcelona, Edicions 62/Empúries.
- (2004) *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona, Proa.
- MASSANET, Maria Antònia (2012) "La conceptualització de l'espai a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: del *clO*s de l'espai domèstic al *Solc* de la recuperació de l'espai públic". En: Fabrice Corrons y Sandrine Frayssinhes Ribes (coords.) *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/Sobre Bruixa de dol*. Canet, Éditions Trabucaire: 103-114.
- MONTERO, Anna (1987) "Anna Montero entrevista Maria Mercè Marçal". *Daina. Revista de Literatura*. 3: 77-95.
- (2008) "La triple lluna i el mirall. Cau de llunes i bruixa de dol". *Reduccions*. 89-90: 230-240.
- MUÑOZ, Jordi (1998) "«La poesia et porta a l'ull de l'huracà». Entrevista a Maria-Mercè Marçal". En: Abelló, Montserrat et al. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona, Empúries: 169-176.
- RAFART, Susanna (2008) "Les poetes venim a morir: aproximació a l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal". *Reduccions*. 89-90: 120-137.
- SABADELL, Joana (1998) "Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme". *Serra d'Or*. 467: 16.

- SARTRE, Jean-Paul (1983) "Per què escriure?". *Els Marges*. 27-29: 109-121.
- SISTAC, Dolors (2001) *Líriques del silenci. La cançó de dona a Safo, Renée Vivien i Maria Mercè Marçal*. Lleida, Pagès editors.
- ZGUSTOVA, Monika (2004) "Traduir poesia russa". En: Maria-Mercè Marçal y Monika Zgustova *Versions d'Akhm*.



# Manual de ¿mala? conducta: *Las teorías salvajes*

Jéssica Faciabén Lago-Sama  
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Yo,  
como el lenguaje,  
soy en su boca el juguete de un monstruo.  
(Pola Oloixarac, *Las teorías salvajes*)

## Introducción

Estas páginas no versan sobre una reciente publicación, no pretenden ser la última novedad publicada ahora que tan de moda están las listas etiquetadas sobre cualquier cosa, con la pertinente pestañita para “compartir” en cualquier red social que se precie a su perfil. Estas líneas que ahora mismo está leyendo no van a invitarle a la cumbre de una novedad VIP aunque, con suerte, sí consigan descubrirle alguna cosa más que un par de títulos (a saber, el de este artículo propiamente dicho, y el de la novela en la que se centra).

El texto del que hablamos en estas páginas, para no dar más rodeos y no hacer descarada la táctica de la *captatio benevolentiae*, es la opera prima –y por el momento única– de la escritora argentina Pola Oloixarac, *Las teorías salvajes*, publicada por primera vez por la argentina Editorial Entropía en 2008. Ya ven, pues, que no es de reciente publicación; es más, si fuera un vino el año de su cosecha habría aumentado muy considerablemente su precio. Sin embargo, esto no sucede con los libros ni con el mundo libresco, donde los autores considerados *jóvenes* pueden rozar el medio siglo. Imagínense cuando la autora que suscribe la novela

es de 1977; podría decirse que escribe en su más tierna infancia, según las etapas a las que lo literario nos tiene acostumbrados.

Pues bien, esta obra y su artífice crearon cierto revuelo y llamaron la atención de maestros como Ricardo Piglia, quien afirmó, como se plasma en la contraportada de la edición de 2010: “La prosa de Pola Oloixarac es el gran acontecimiento de la nueva narrativa argentina. Su novela es inolvidable, filosófica, salvaje y muy serena”. Casi pareciera que se está anunciando –como se dice en la novela de uno de sus personajes– la llegada de una Eva (Perón evidentemente, no la bíblica) de las letras argentinas: “Hubieras hecho lo que fuera por ser una Evita cualquiera, una montonera” (Oloixarac 2010:169).

A pesar de ello, la propia autora no se estresa demasiado y lleva años diciendo que su segunda novela se está haciendo a fuego lento, aunque sigue sin aparecer, y eso que de ese futuro guiso letrado parece que depende su consagración como escritora, porque hasta ahora, y según las numerosas entrevistas que se le han hecho, más pareciera que es una jovencita malcarada y traviesa que hizo una incursión en el mundo de la literatura con la suerte de que le salió bien la jugada.

### Sin milongas

Como ven, no escondo mi posición de denuncia ante ciertos hechos que han surgido alrededor de la publicación, y para ayudarme la propia obra es formidable. Pero también es crítica, es cínica, es abrupta, es desquiciante y a ratos insoportable de leer. Con un lenguaje elaborado y desbordante que en algún momento se torna indigesto y desde luego incómodo, la novela circula por las arterias de un cuerpo cavernoso y multicéfalo a través de tres grupos de voces, gracias a las cuales se ironiza sobre el mundo académico-intelectual y se plantean reflexiones a caballo entre la denuncia más prototípica de un hípster actual y la amalgama de intertextos filosóficos, principalmente.

Podía asistir, en flashes, a un curioso resumen de la historia del mundo, una historia *gramatical*, donde cada yo se encuentra súbitamente en una jungla de vacío [...]. Se da cuenta de que al otro lado de la orilla del ser, grupos de Ellos juegan con sus semejantes. El Yo enloquece: quiere atravesar el río, llegar a Ellos, tocarlos. En la isla de las Terceras Personas, algunas mantienen un sistema de catalejos que les permite mirar al otro lado del río. “Ea, Tú, el de los pies dentro del agua”. El corazón del pequeño Yo se regocija: la vida existe y tiene sentido. De ahora en más hará lo que sea por mantenerse en el estatus del Tú [...], por cortar la distancia de grados que lo separan de un Él. (2010: 109-110)

El hilo argumental de la novela son los propios personajes y sus no-hilos. A medida que se avanza en la lectura, la sensación con ellos es que todos se encuentran en suspensión, como si en su devenir todo se hubiera ralentizado y cambiado de forma dejando que lo abyecto salga como una parte que ya no quiere esconderse más. Y una buena muestra de eso se refleja, a ratos incluso en exceso, con la sexualidad, que se convierte en el eje central de uno de los personajes, Kamtchowsky. Ella es sin duda el personaje que muestra lo abyecto de un modo más des/encarnado a través de una sexualidad puesta en práctica con cualquiera y en cualquier parte. De ahí –por poner solo dos ejemplos– que practique un trío grabado y colgado en la Red en los baños de un bar, o que Miguel (un chico con síndrome de Down) le eyacule en las manos en el lavabo de una hamburguesería.

Ella se propuso abrir un poco de diálogo: quizás, escuchar su tono subnormal la volvería a poner en carrera.

-Miguel, ¿no tenés a veces ideas insoportables que te persiguen?

-Sí, claro. -A veces hablo de eso con mi psicoanalista.

-¿...?-

-Pero no me preocupo. Me da pastillas de la dulzura, parecido al Prozac.

-...

-Son pastillas que te ayudan a crecer. Mirá, ahora por ejemplo me crece el pito. (2010: 230-231)

Con diálogos que –aunque escasos– son hilarantes, se pone una especie de *punto en boca* para el lector, quien se sumerge en la vida de unos personajes que funcionan, viven y sienten en paralelo a la Argentina más normativa y se sirven de sus líneas de escape para palpar sus abyecciones sin problematizarlas, para vivirlas. “¿Cómo fechar el nacimiento del miedo? ¿Cómo explicar una humanidad obsesionada por combatir al animal en el hombre y al enemigo en el animal?” (2010: 174).

A estas preguntas la novela no dará el *cómo* ni el *qué* porque la idea es precisamente que no existe una forma de vivir lo oscuro, lo oculto, lo que queda siempre a la sombra, como si por ocultarlo se eliminara su existencia: “Solo temo que mi obsesión sea evidente, que se hagan traslúcidos los monstruos por las aberturas” (2010: 161). Sin embargo, la respuesta que la obra ofrece viene de la provocación, de una necesidad de ajuste que el lector siente que ha de llevar a cabo ante su incomodidad durante la lectura hasta que, finalmente y con suerte, deja de juzgar a los personajes y simplemente los acompaña. Lo cierto es que una vez que el lector negocia su relación de lectura encontrará una escritura cínica e irónica que apunta especialmente a las élites intelectuales donde, dicho sea de paso, se encuentran los personajes protagonistas. En un primer momento, este tono crítico parece una especie de burla al sistema académico y teórico que regula los elementos y parámetros culturales en los que la sociedad se ubica; sin embargo, en una segunda lectura (la mía, subjetiva por supuesto) este mismo tono se sitúa en un lugar más acorde con la idea de abyección que ya he comentado.



Kamtchowsky también participó de un descubrimiento preexistente y por lo tanto trivial: coger consistía en un conjunto de procedimientos que podía serializarse. [...]  $d = \frac{W}{pGu2f} (u\sqrt{G/v}) \frac{1}{\cos(\pi)}$ . (2010: 36)

[F]runció la boca en un espasmo y murmuró «¡agárrense Kristeva y Chomsky!» con los ojos en blanco, masturbándose más fuerte. Se trataba de un vómito teórico de dimensiones asombrosas; ya podía imaginarse a sus compañeras de facultad, que siempre la habían odiado, clavándose uñas y sarcasmos para ver quién lo transcribía. (2010: 92)

El universo intelectual en el que se mueven los personajes, de inteligencia brillante, les permite subvertir las teorías mismas, desencajarlas y criticarlas. Pero este movimiento, esta posición, no pretende mostrar una inteligencia capaz de contradecir discursos difícilmente legibles, sino más bien señalar que ante lo abyecto no hay discurso posible que lo elimine, únicamente que lo reprima in/justificadamente; pero todo individuo –incluso aquel que dispone de más discursos– se encuentra falto de herramientas en su con/vivencia con lo miserable o lo repugnante y lo que prevalece, porque así se nos ha enseñado, es la represión. Los personajes de estas salvajes teorías lo que vienen a señalar es que todo ese engranaje discursivo que se aprende en las universidades, como parangón de la cima intelectual, acaba siendo inútil cuando al final un individuo decide vivirse (“A veces la mente no quiere dejar escapar sus invenciones”, 2010: 267).

Un pasaje que en mi opinión ilustra esta idea de una manera sensacional viene de la mano de la joven estudiante Kamtchowsky, que vive en un apartamento con su pez Yorik y su gata Montaigne. En mi lectura, el pasaje no solo es un guiño intertextual a Kafka o Clarice Lispector, sino que me parece que dice sin decir el compromiso (a veces bello) que adquieren los personajes con

lo miserable. La escena tiene lugar cuando Montaigne atrapa una cucaracha y el insecto, herido, intenta sobrevivir y escapar al ataque. En esos momentos Kamtchowsky, inmóvil, sigue al insecto y descubre una belleza tal en el momento que queda fascinada. Su explicación de la escena me parece que bien resume a todos los personajes de la novela.

El abdomen de la cucaracha se contraía dolorosamente [...] Al rato logró ponerse en pie. Aquí es donde esta anécdota doméstica adquiere dimensiones transcendentales. Porque entonces, fascinada por la brutalidad del intercambio, atraída irresistiblemente hacia aquel poder superior a ella, la facción atacada *avanzó voluntariamente hacia su predador y se postró frente a él, en señal de reverencia*. Permanecí junto a la pecera, absorta. ¿Cómo explicar la fascinante virtud de quien *propicia* ser devorado? (2010: 108)

Esta cita, además, la considero interesante porque entre las partes que el texto muestra en cursiva aparece un verbo clave en la cosmogonía de la represión y de la tachadura; se trata del verbo “propiciar”. ¿Existe alguien que propicie su devoración? Usemos la imagen y las palabras como metáfora: ¿es así como se explica la expulsión, el afuera constituyente (que aunque constituyente no deja de ser un afuera)? ¿Lo que justifica que un individuo –y otro y otro más...– merezca un lugar liminal es que ese individuo *se lo ha buscado*? Y, por otro lado, ¿el grupo hegemónico tiene la obligación de responder devorando lo que considera una provocación? ¿Quién enseña a devorar? ¿Cuál es el mecanismo de horror y castigo que se instruye y bajo qué formas? Los parámetros para ejecutar ese castigo es una justificación tal que exculpa al poderoso como si su actuación se debiera a una obligación irremisible, a una especie de contrato social rousseauiano por el que se ve impelido a responder ante lo que considera una provocación (y puede no serlo;

es como disparar primero porque uno cree que el otro va armado porque lleva las manos en los bolsillos). ¿“Devorar” no serviría en este contexto como sinónimo de “eliminar” o “transformar algo en excremento”? Y si aceptamos este y otros sinónimos ¿no habría que plantearse la potestad de/para *hacer desaparecer*?

Es por la apertura de estas cuestiones por las que considero *Las teorías salvajes* una novela (que) violenta. Y lo hace no solo porque parte de las reflexiones y actos son una destilación constante de sacudidas, sino también porque esos actos violentos aparecen dados vuelta en tanto que son los personajes miserables los violentos. El problema es que esta lectura que propongo tiene una fisura –no diré una trampa–, y es que esa violencia vista del otro lado resulta una provocación, cosa que genera un nuevo estallido. ¿Pero quién es el “tú” que se ve provocado ante los personajes? Mi propuesta es que ese “tú” es el lector. Y mi respuesta se sostiene no tanto gracias a mi experiencia lectora de la novela como a la de otros que conforman la crítica literaria.

La fiera de tu niña lleva rímel y tacones,  
la crítica toga y corsé

Cuando se buscan en la Red noticias y entrevistas a Pola Oloixarac sorprende el aluvión de resultados obtenidos pero, si me apuran, entre tanta ínclita entrevista en periódicos y lugares de renombre sorprende, por ejemplo, encontrarse con las revistas *Rolling Stone* o *Marie Claire*<sup>1</sup>, lo que no viene sino a confirmar lo que ya se iba presentado ante los ojos googleados: tanta atención a una escritora joven encierra algo de perverso.

---

1 ápuđ *Rolling Stone* en <http://www.rollingstone.com.ar/1124465-pola-oloi-xarac---las-teorias-salvajes> y *Marie Claire* en <http://revistamarieclaire.globo.com/revista/common/0,,emi247760-17642,00-escrever+e+como+hackear+ola+oloi-xarac+fala+de+google+resistencia+e+privaci.html>

Y es que por cómo se la presenta (dejando a un lado el hecho de que se sigue un estilo de crítica biografista) parece que lo de menos es que Oloixarac haya publicado un libro que ha despertado el suficiente interés como para llamar la atención de críticos y académicos. Casi pareciera que la autora lo hizo por casualidad y que a los que firman los artículos se les olvidara por qué escribían sobre esta persona de apellido particular. Sirvan de ejemplo dos reseñas firmadas por mujeres en periódicos españoles de muy distinta índole ideológica. La primera de Inés Martín para el periódico *ABC* del 25/03/2010 y la segunda de Gabriela Wiener para *El País* del 12/03/2010.

Pola Oloixarac es joven, guapa, modelo ocasional, fanática de los diseños de **Alexander McQueen**<sup>2</sup>, cantante, bloguera, crítica de moda, licenciada en Filosofía...y escritora.

[E]sta novelista punk, filósofa, *bloguera*, experta en arte y tecnología, cantante dulce del dueto Lady Cavendish, modelo *sexy* en las revistas y devota de los zapatos del malogrado Alexander McQueen, es escandalosamente inclasificable.

Me pregunto si alguien sabe (y le importa) si Ricardo Piglia, Fogwill, Martín Kohan o Mario Bellatín –algunos de los grandes que la han elogiado, cosa que no deja de aparecer en todas las noticias– son guapos o feos, aparentan la edad que dicen tener, son más de Armani o de Ralph Lauren, se sienten más cómodos con *boxer* o *slip*, o si prefieren cantar en la ducha a Diana Krall o Sinatra. Me lo pregunto porque en todas las referencias, casi sin excepción, a la autora de *Teorías salvajes* aparecen datos sobre su físico y su juventud, con los consabidos y estereotipados comen-

---

2 En negrita en el original.

tarios que vienen tras eso. Sorprende que en una lectura horizontal y global de algunas de las reseñas –¿críticas?– el vocabulario común sea: *guapa, sexy, desparpajo, bella, seductora, voraz...*

El hecho en sí, que por desgracia no es ni nuevo ni sorprendente, sí acaba volviéndose demasiado escandaloso e irreverente. El vocabulario no se acerca ni con mucho a los tecnicismos o al tono que se aplicaría para referirse a una novela firmada por un hombre. Y lo mismo sucede con los títulos donde la idea de juego y picardía se acaba convirtiendo en algo más bien patético y mediocre. Matías Néspolo abrió su artículo del 26 de febrero de 2010 para el periódico *El Mundo* con la siguiente ocurrencia: “La letra con sangre entra; las teorías (salvajes), con rímel y tacones”. Y por si la ya citada Inés Martín no tuviera suficiente, encabeza su columna con el título: “La fiera de mi niña es argentina”.

Quisiera ser más magnánima, menos incisiva, hacer la misma reflexión que uno de los personajes de la obra, una estudiante de Filosofía obsesionada con uno de sus profesores y dispuesta a llevar las teorías de este hasta las últimas consecuencias: “[Y] volvía el error al lugar donde pertenecía, a la dimensión de los verbos sin conjugar, al verdadero país de Nunca Jamás” (2010: 249). Pero no, lo siento, desgraciadamente me acerco más a este otro pensamiento de la misma estudiante pero hacia otro profesor: “[T]odo su ser exuda una vulnerabilidad tan desagradable que marea, compite con mi paciencia sin llegar a nivelar mi asco” (2010: 167).

Quisiera pararme un poco más en los dos títulos destacados. El primero tiene una parte inicial: “La letra con sangre entra”. Se trata de un dicho popular relacionado con la antigua educación y su pedagogía, donde era común y muy legítimo que los maestros maltrataran físicamente a los alumnos menos avezados. Pero el título contiene una segunda parte: “las teorías (salvajes) con rímel y tacón”. Aunque esta parte no remite a un tiempo donde ser alumno era a la par que un privilegio algo espantoso, sí encierra

algo degradante. Por un lado, porque habría que reflexionar sobre qué diferencia cualitativa se presupone entre “letra” y “teoría” más allá del juego del autor de la noticia con el título de la novela. ¿Las teorías, y sobre todo las de una mujer, entran por una vía sexual?

¿Es eso lo que se quiere traslucir? ¿La erótica del estilismo de tacones y maquillaje es lo que va a permitir a un lector acercarse a la obra de Pola Oloixarac porque es algo mucho menos serio y solemne que la idea abstracta de “letras”? ¿Es decoroso presuponerle a la autora la imagen trasnochada de los tacones y el rímel? ¿Debe verse legítimo? Y lo peor, ¿no debería escandalizarnos que eso lo suscriba alguien que se considera “crítico letrado”?

De la misma manera, ¿qué quiere decirse con el título “La fiera de mi niña”? ¿Pretende remitirse a la comedia protagonizada por Katharine Hepburn y Cary Grant en 1938? ¿O al hecho inequívoco de que el propio título del film en el español peninsular se tradujera así haciendo un juego entre la protagonista y el leopardo que causa el nudo narrativo? Este título a mi entender vuelve sobre la idea de que la obra exitosa de una escritora joven es algo azaroso. Como si el hecho de ser joven y decidir escribir conllevara un arrojo producto de la osada juventud y el juego inconsciente. Claro que, llegados a este punto, es la propia novela la que me da una respuesta en el derecho a réplica que he osado adjudicarme; “¿En qué estábamos? Ah sí, en que ese mundo-sin-mí jamás podría existir, bajo ninguna modalidad, porque mi presencia es condición *necesaria* para tu teoría” (2010: 123).

¿Es justo atribuirle a una obra el género de su autor? ¿Es de recibo leer que a la propia Oloixarac se le haya criticado que escribe como un hombre porque lo hace *sin amor*? Me niego a pensar que en un momento donde ya se ha vivido y leído de Virginia Woolf a Judith Butler (por poner un espectrograma de ejemplo) una crítica literaria sigue remitiéndose a esos imaginarios, no porque me parezcan agotados –que también– sino porque

me parecen una falta gravísima al inmenso esfuerzo que nos ha llevado al *hoy*. Quizás estas críticas encierran actitudes como las del relato en la novela de dos niños pequeños: «Pendeja puta», luego se levantó y se fue [...], al finalizar la proyección, Pablo la esperaba con un ramito de pasto arrancado. «Disculpá que te insulté, pero no quería ser obvio de entrada y decirte que me gustás mucho» (2010: 40).

Quizás es de eso de lo que se trata, de no reconocer a la primera y de una vez que una mujer joven ha creado una obra crítica e inteligente. O bien, y como apunté en el apartado anterior, es una respuesta a lo que se ha visto considerado como una provocación. ¿Pero una provocación de qué y a quién? ¿Al mundo académico? En cualquier caso, y de ser así, que la respuesta se dirija a la autora me lleva a pensar que sigue confundándose voz narrativa con autor y que el acto de “devorar” a Oloixarac es cuanto menos injustificado.

Pero intentando seguir el triste razonamiento del que a mi juicio hace alarde la crítica, otra posibilidad es la condición de la autora como alguien triplemente (y si me apuran hasta cuádruplemente) minoritario. Primero como mujer<sup>3</sup>, segundo como mujer escritora y tercero como mujer escritora que *propicia* la crítica a la hegemonía intelectual. Ya ven que los elementos no se suman sino que se concatenan (mujer + escritora= mujer escritora) y la crítica literaria ha sido muy rápida al unir todos estos sintagmas en sus columnas periodísticas.

---

3 En este caso, además, podría añadirse una variable fundamental como un cuarto elemento o un subelemento de “mujer”: el de “joven”, pero prescindo de él por razones matemáticas.

## Conclusiones

Para cerrar estas páginas quisiera aunar los dos ejes que han vertebrado este análisis porque creo que hay una consecución entre ellos.

El hecho de que *Las teorías salvajes* pueda considerarse una lectura audaz, desagradable e incómoda creo que ha dado como resultado un desenfoque a ojos de la crítica. La obra puede considerarse irreverente y provocadora, pero sin duda en ese sentido es honesta porque no trata de ser otra cosa. Y es cierto que dudosamente podrá ser vista en una lista de títulos *best seller*, pero es que tampoco lo pretende porque, insisto, en la obra hay una honestidad y una franqueza que la llevan a usar mecanismos tanto de ironía como de extrema claridad, pero no de impostura.

Sin embargo, esta provocación literaria ha propiciado que la crítica devore a su autora. No desvalorando la obra (al contrario, ha sido muy elogiada) sino más bien utilizando y poniendo en práctica un imaginario que le quita cualquier tipo de concesión inteligente a Pola Oloixarac. Para ello, se ha utilizado el poderoso mecanismo del estereotipo menos original y la crítica se ha dedicado a desmenuzar rasgos de la autora en clave positiva pero que en su conjunto la niegan. Es como si a la provocación que es la novela, que tanto ha gustado, se la quisiera castigar por venir de la mano de una mujer joven, e insisto, muchas de las veces casi parece que la sensación sea de incredulidad; la presentación de un buen trabajo logrado por pura suerte, pero carencia de reconocimiento sin más. Siempre existe una concesión para justificar este éxito: la feminidad de la autora, su origen argentino mezclado con sus estudios filosóficos, su falta de sentido común por su juventud, la experimentación con buenos resultados como por casualidad, sus ganas de experimentar con todo: *blogs*, música, moda...

De alguna manera, devorar a la autora se ve un ejercicio de obligada necesidad como respuesta porque sus rasgos como individuo es lo que pedían. Parece claro que a estas alturas del



calendario sigue siendo una tarea a asumir (la culpa es nuestra porque no queremos aprenderlo por las buenas) el hecho de que si osas despertar al monstruo con una inteligencia revestida de feminidad y juventud no puedes no esperar el ataque. Y cuanto más dulce y paternal sea dicho ataque, más feroz será el mordisco que te hiera.

## BIBLIOGRAFÍA:

- COROMINAS, Jordi (2010) “Diálogo con Pola Oloixarac”. *Culturamas. La revista de información cultural en Internet*. 28 de marzo. En: <http://www.culturamas.es/blog/2010/03/28/dialogo-con-pola-oloixarac/> [15/08/2014].
- GUISONI, Óscar (2011) “La palabra salvaje de Pola Oloixarac”. *Arcadia.com*. 21 de enero. En: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/la-palabra-salvaje-pola-oloixarac/24178> [13/08/2014].
- MARTÍN, Inés (2010) “La fiera de mi niña es argentina”. *ABC*. 25 de marzo. En: <http://www.abc.es/20100324/cultura-literatura/pola-oloixarac-201003231424.html> [15/08/2014].
- MEO LAOS, Verónica (2014) “Pola Oloixarac: Las teorías salvajes”. *El imparcial*. 19 de agosto. En: <http://www.elimparcial.es/noticia/62905/Los-Lunes-de-El-Imparcial/Pola-Oloixarac:-Las-teorias-salvajes.html> [20/08/2014].
- NÉSPOLO, Matías (2010), “La letra con sangre entra; las teorías (salvajes), con rímel y tacones”. *El Mundo*. 26 de febrero. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/25/cultura/1267093065.html> [15/08/2014].
- OLMEDO-WEHITT, Luciana (2011) “Las extrañas mixturas de Pola Oloixarac”. *La Nación*. 15 de julio. En: <http://www.lanacion.com.ar/1389004-las-extranas-mixturas-de-pola-oloixarac> [13/08/2014].

- OLOIXARAC, Pola (2010 [2008]) *Las teorías salvajes*. Salamanca, Alpha Decay.
- PENELO, Lidia (2010) Sin título. *Diario Público*. 18 de marzo. En: <http://www.publico.es/culturas/302113/la-escribi-movida-por-una-pulsion-paranoica> [15/08/2014].
- WIENER, Gabriela (2010) “El plan maestro de Pola Oloixarac”. *El país*. 12 de marzo. En: [http://elpais.com/diario/2010/03/12/tentaciones/1268421773\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/12/tentaciones/1268421773_850215.html) [13/08/2014].

# PARTE III



# Mari Chordá y Esther Tusquets: dos variaciones distintas de los modelos autoriales en la articulación de un lugar de habla testimonial<sup>1</sup>

Meri Torras Francés  
(Universidad Autónoma de Barcelona)

En 1983, a lo largo de un ensayo de título muy elocuente –*Cómo suprimir la escritura de las mujeres*–, Joanna Russ analizaba brevemente pero certeramente las estrategias por las cuales la crítica literaria y/o los sistemas socioculturales occidentales han dificultado el reconocimiento de la autoría de las mujeres, han paliado sus méritos como creadoras o, directamente, han negado su condición de autoras.

Desde que en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, como señala Michel Foucault en su conocida conferencia de 1969 (1999), se fuera forjando la idea de un *autor* asociada a los textos literarios, la relación de determinados colectivos humanos (entre ellos las mujeres) con esta categoría no ha sido ni mucho menos pareja a la del grupo hegemónico dominante. Por supuesto, masculino y blanco. Probablemente, la manera más sucinta y a la par efectiva de recoger de forma condensada lo que les estoy exponiendo la aprendí en clase de mi maestra Carme Riera, cuando nos refirió una frase de Rubén Darío, padre del modernismo hispánico, quien afirmaba: *Una mujer que escribe no es una mujer. Es un colega.*

---

1 Este trabajo está vinculado al proyecto de investigación “Corpus Auctoris. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial” (FFI 2012-33379), que se desarrolla dentro del grupo investigador consolidado “Cos i Textualitat” (2014SGR-1316).

Otro ejemplo delicioso aunque menos conocido, porque se debe al anecdotario de la historia de la literatura catalana, lo protagonizan el escritor más reputado del fin de siglo XIX-XX (otro padre del modernismo), Joan Maragall, y una mujer que vivía fuera de Barcelona, Caterina Albert, que publicaba sus libros con el pseudónimo masculino de Víctor Català. Sorprendido por la fuerza narrativa, Maragall intercambia cartas con su admirado colega Català hasta que Caterina Albert se percata de que debe revelar su identidad al autor de *El comte Arnau*, que ya no puede prolongar esa situación. Así, al final de una carta de diciembre de 1902 se despide: “Llevant-se per primera vegada personalment la careta de Víctor Català, queda amb son vertader nom igualment admiradora de vostè, sa afectíssima Caterina Albert i Paradís” (Bartrina 2001: 26)<sup>2</sup>. La respuesta de Maragall no admitirá réplica; será tajante en la carta que le devuelve como respuesta el 29 de diciembre de ese mismo año, epístola que encabezará dirigida a Víctor Català, haciendo caso omiso a la biología femenina (digámoslo así) de su corresponsal y admirado autor. Y le precisará más adelante: “permeti’m que segueixi parlant a Víctor Català, perquè ho faré amb més desembaràs de company a company, i perquè l’arrogant pseudònim ha entrat ja fa temps en els meus afectes” (2001: 27)<sup>3</sup>.

Pocos años antes ya el dramaturgo José Zorrilla no podía abstenerse de anotar en sus *Recuerdos del tiempo viejo* (1880-1882) la sorpresa que le llevó conocer en persona a Gertrudis Gómez Avellaneda, en 1840, ya entonces conocida poeta (a pesar de sus 26 años) y, por tanto, un colega; puesto que, según Zorrilla:

2 “Despojándose por primera vez de la máscara de Víctor Català, queda con su verdadero nombre igualmente admiradora de usted, su afectíssima Caterina Albert i Paradís”. La traducción es mía, como todas las que siguen si no se indica lo contrario.

3 “permítame que siga hablando a Víctor Català, porque lo haré con mayor desembarazo de compañero a compañero, y porque el arrogante seudónimo ya hace tiempo que forma parte de mis afectos”.

Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina. (Mayoral 2008)

Los tres sucesos son circunstanciales pero no del todo irrelevantes. La idea que apuntan es diáfana: una mujer que escribe pierde su feminidad, o no la ha tenido nunca o no puede (man)tenerla. No se puede ser mujer y autora. Las mujeres crían, no crean.

Creo que estas tres anécdotas debieran bastar. No pretendo trazar aquí un recorrido de las relaciones de las mujeres con la autoría a lo largo de la historia de la literatura española y/o catalana; no es este mi propósito. Me conformo con sugerir que sería productivo revisar los casos de mujeres escritoras y percatarse de como a menudo su relación con la crítica o el sistema literarios ha sido, como mínimo, trabajosa. Podríamos creer que a partir del último cuarto del siglo pasado la cosa ya se normalizó, y en algunos casos será así, pero en muchos otros es el estigma el que pervive *normalizado* y actúa a través de mecanismos más sutiles. La conclusión es que no; casi nunca o todavía no: la relación de las mujeres que escriben y/o crean con la categoría *autor* no es intercambiable con la de los hombres<sup>4</sup>. La de algunos hombres tampoco, es cierto, pero eso sería objeto de otro foco de estudio estrechamente relacionado con este, puesto que en definitiva se trata de quién está autorizado o no lo está para ocupar la posición-función autor.

---

4 Remito al magnífico ensayo de Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, reaparecido recientemente en una edición revisada.

Ubicándome en esta coyuntura histórico-cultural así como en el binomio conceptual *mujer-autor(a)*, que si no contradictorio (que lo fue) sigue siendo al menos heredero de diatribas de resistencia y polvillo de transgresión, quiero exponer dos casos que, a mi entender, evidencian un vínculo particular entre una mujer escritora y la categoría autorial, una relación que no revela en ningún caso una disposición de victimización sino más bien un uso estratégico de la red que sostiene la autoría para un propósito político de cariz testimonial. Las escritoras son Mari Chordà, con el poemario *...i moltes altres coses (...y muchas otras cosas)*, aparecido en 1976 y Esther Tusquets, con sus *Confesiones de una editora poco mentirosa*, publicado en 2005.

### Chordà o el anonimato capaz de articular una voz colectiva

El primer caso que les traigo a colación funciona de manera muy evidente como resistencia al usufructo masculino de la autoría, en el contexto español inmediato a la muerte del dictador Francisco Franco, y reescribe el anonimato a modo de recurso político, como se había usado ya en otros colectivos de mujeres, de forma distinta pero con este mismo fin.

*...i moltes altres coses* apareció en las Primeres Jornades Catalanes de la Dona, que tuvieron lugar en mayo de 1976, en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona. Se trataba de un volumen particular, compuesto por una carpeta que contenía poemas y litografías y que, como refiere Assumpta Bassas, “se vendió como *anónimo* entre otros pocos libros feministas que unas cuantas decidieron llevar y exponer al fondo de la sala para sufragar gastos del evento” (2013: 18).

El anonimato no implica en todos los casos el desconocimiento de la autoría o la imposibilidad de saber quién produjo una obra. En este caso, se sabía que la autora era Mari Chordà, una mujer nacida en Amposta y que nunca ha renunciado a las



variantes dialectales del catalán que se habla en su tierra (una característica más que facilita la identificación de la escritora). Las personas asistentes sabían (o podían saber con facilidad) quien había escrito los poemas y elaborado las litografías. Chordà había estudiado arte en la Escuela Superior de Sant Jordi, había sido madre en 1967 y ya se había dado a conocer como pintora. El volumen ni siquiera se puede decir que la descubriera como poeta, aunque sea su primer libro: los textos, escritos entre 1975 y 1976, habían sido leídos y copiados y circulaban en los ambientes feministas.

En efecto, el libro se inscribía en lo que a mi juicio constituye una de las características recurrentes de la producción artística de Chordà hasta hoy en día y es su articulación colectiva. Lluïsa Julià, una de las críticas de referencia de la literatura catalana contemporánea, ha calificado el proceso creativo de esta autora como “amplio, extenso, participativo como pocos” y en su estudio ya citado: “Feminismo y arte en Catalunya en las décadas de los 60 y 70”, Bassas interpreta como sigue la eclosión anónima del libro:

En aquellos días del feminismo militante, el anonimato de la obra era un signo de que la creación se ofrecía como un espacio de acción colectiva, una estrategia política de las mujeres que querían distanciarse explícitamente de la noción de autoría que imponía la tradición masculina del arte que había borrado sistemáticamente a las mujeres de la escena de la creación artística. Precisamente, dados los resultados de la investigación histórica, se decía que “anónimo es nombre de mujer”. (2013: 18-19)

*Tras el anónimo, pues, latían muchas voces*

Sin embargo, no fue esta la única forma en que *...i moltes altres coses* participó en las Primeres Jornades. El grupo de teatro tarragonés, las *Nyakes*, –un nombre que remite (con el añadido de una *k anár-*

*kika*) a la palabra catalana *nyaca* que refiere, como señala Bassas, un mordisco pero también algo así como *¡te fastidias!* y yo añadiría que tiene cierta connotación sexual indudable–; este grupo de las Nyakes, pues, se alió con Chordà y puso voz y cuerpo a algunos de los poemas del libro, como parte de los actos del encuentro.

La otra performance fruto de la alianza de Chordà y las Nyakes consistió en aparecer vestidas de trabajadoras domésticas y limpiar el paraninfo en el transcurso de la celebración, en parte como ilustración de la que parece que era la consigna: “Dones al carrer!” (¡Mujeres a la calle!). La misma exhortación que cierra uno de los poemas emblemáticos del libro.

Si perquè ens ho dieu  
i és poesia  
ho hem de seguir creient,  
mai no sortirem  
d'aquest  
pobre,  
nostre,  
sobretot vostre  
úterus  
enllepolidor.

Ja ens hem fet grans.  
A baix la poesia  
que ens ofega.  
Al carrer!!!  
(Chordà 2006: 19)<sup>5</sup>

---

5 Si porque nos lo decís/ y es poesía / tenemos que seguir creyendonoslo / nunca saldremos / de este / pobre, / nuestro, / sobre todo vuestro / útero / atrayente de dulzuras. / Ya hemos crecido. / Abajo la poesía / que nos ahoga. / ¡¡¡A la calle!!!

El texto condensa uno de los *leitmotivs* del volumen, que es el único en el que me voy a poder detener: especialmente a lo largo de la serie *Fredes (Frías)*, fechada en julio de 1975, los versos insisten en encontrar la propia voz en la creación poética y que los viejos poetas (*els vells poetes*) callen y dejen de cantar a las mujeres ternuras y dulzuras que no son sino inyecciones para el letargo. De hecho, en la tríada de adjetivos resuenan rítmicamente las tríadas (otras) a las que recurrió Salvador Espriu en su conocido poema “Assaig de càntic al temple”. Lo que quiero apuntar al señalar este motivo recurrente es que la poesía de *...i moltes altres coses* no solo articula una voz que aunque use la primera persona del singular se sabe y reconoce colectiva (en parte gracias a ese anonimato y a la puesta en escena que acompaña su realización), sino que además reivindica desde el propio uso de la poesía una *poética* que reconozca en las mujeres algo más que el papel de musas y de objeto amoroso del poeta; predica con el ejemplo en pos de un lenguaje que es un motor para la acción política, para la transformación literalmente radical, de raíz.

### Tusquets o la firma autorial que confirma la editora<sup>6</sup>

En 2005, Esther Tusquets publicó *Confesiones de una editora poco mentirosa*, que inauguraría una serie textual auto(bio)gráfica, que se engrosará con dos títulos más: *Habíamos ganado la guerra*, aparecido en 2007, y *Confesiones de una vieja dama indigna*, de 2009. De hecho, el detonante para abrirse a esta escritura de tinte confesional reside en el cese abrupto de su trabajo como editora al frente de Lumen, labor que había desarrollado durante cuarenta años y por la que se le conocía mayormente en

---

6 Un trabajo más extenso sobre el caso de Tusquets ha visto la luz en el volumen *Esther Tusquets. Scholarly Correspondences*. Vid. Torras 2014.

el mundo literario, aunque sus excelentes dotes como narradora hubieran bastado para ello<sup>7</sup>. También se debe mayormente a su quehacer al mando de Lumen que, a partir de la década de los sesenta, Esther Tusquets fuera conociendo a los y las protagonistas del panorama literario en español, y que estos y estas deambulen por las páginas de su producción literaria autográfica.

En esta segunda parte de mi artículo, centrándome en la rama memorística de esta conocida editora y escritora barcelonesa, mi propósito es poner de manifiesto cómo a través de estas *Confesiones de una editora poco mentirosa*, llenas de nombres propios y anécdotas divertidas, Tusquets se reivindica a sí misma mediante una estrategia de contraste con la actualidad mercantilista a la que ella no pertenece ni podrá pertenecer nunca, porque su casta como *editor* es pareja a la de *autor*. Dicho de otro modo, a mi juicio –y esto es lo que voy a tratar de mostrar– Tusquets rompe una lanza a favor de un modelo de editor (el suyo) que autoriza y legitima identificándolo con determinado modelo de autor-creador, cuando parece que ni uno ni otro gozan ya más de la aprobación o el favor de los tiempos presentes.

Esto no prefigura únicamente el contenido que conforma estas *Confesiones*, sino más bien una estrategia estructural valorativa que cruzará subrepticamente el relato. Uso el término *relato* con plena conciencia porque en última instancia el libro *demuestra* su propia tesis: solo un editor-autor puede escribir el texto que

---

7 Tusquets se inició primero como editora que como escritora: esta faceta comenzó en 1978, con *El mismo mar de todos los veranos*, por lo que llevaba mucho tiempo de autora en activo cuando se produjo su salida de la editorial Lumen. A la primera novela (y antes de la aparición de estas primeras *Confesiones...*) le siguieron *El amor es un juego solitario* (1979), *Varada tras el último naufragio* (1980), *Para no volver* (1985), *Con la miel en los labios* (1997). Se deben igualmente a su pluma los volúmenes de relatos *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981) y *La niña lunática y otros cuentos* (1996).

tenemos en las manos; únicamente un editor-autor da cuenta literariamente de su labor como editor, editora en este caso. Las *Confesiones*, por tanto, son la prueba última de la existencia de ese mundo que ya no es y de lo que lo hacía posible, así como la demostración de la condición de *literata* de Tusquets.

Y aquí estoy, pues, escribiendo lo que nunca creí escribir (¡he hecho, por otra parte, tantas veces, en el curso de mi vida, lo que nunca creí hacer!). Porque me lo pidió mi hija; porque me gustó lo de “pequeño editor”, utilizado más que como limitación económica como opción ideológica; porque no quiero sentirme dudosa e incómoda cada vez que lea el título en un bloc de notas para ningún otro fin utilizado; porque se trata de una etapa cerrada y, cerca ya al final de la vida, cuando queda de hecho menos tiempo, a uno le parece que dispone de tiempo sobrado para todo; o tal vez, simplemente, porque ahora sí siento ciertas ganas de hacerlo, las suficientes al menos para intentarlo. (2005: 14-15)

### Íncipit

Voy a centrarme en la apertura y en el cierre del libro, porque constituyen dos momentos claves para poner de manifiesto lo que pretendo mostrarles. El texto, por lo pronto, tiene un empezar donde se da cuenta de dos inicios: por un lado, tal y como permite adivinar la cita, el comenzar de la escritura de este libro (“A veces un libro empieza por el título”, capítulo 1) y, por otro lado, el principio de su andadura como editora (“Una editorial franquista, religiosa y moralizante nos cae inesperada y, como corresponde, de los cielos”, capítulo 2).

Lo inesperado e imprevisible de ambas acciones, por otra parte tan alejadas en el tiempo, establece el nexo de unión entre estos dos comienzos y, tanto en un caso como otro, unas mismas aptitudes acabarán/acabaron con sus propias reticencias y la lleva-

rán/llevaron a buen puerto. Cabe insistir, pues, en que los valores y las capacidades que le permiten poder “elegir” escribir y sacar adelante este propósito son las mismas que sostuvieron su labor editorial durante cuarenta años y apuntan a su condición de *autor*.

Por tanto, la confluencia de estos dos inicios en el íncipit del libro no es, ni mucho menos, inocente y gratuita. Tusquets coloca bien los espejos y empareja así, desde el comienzo, ambas actividades –editar y escribir– pero con un significativo matiz: empezó a editar *sin querer ni saber* en la década de los sesenta del pasado siglo y empieza a escribir sobre ello *sin querer pero sabiendo* en los albores del siglo XXI. Y en ese cambio de conocimiento reside justamente su condición de editora-autora, cuando unas mismas capacidades e idénticos valores garantizan ambas actividades.

El nacimiento de estas *Confesiones de una editora poco mentirosa* viene acompañada de dos padrinos de notable envergadura que, sin embargo, cumplen funciones distintas y en ambos casos su reconocimiento será debidamente matizado por la autora. Ya desde el primer párrafo, Tusquets hace eco de otro Eco, Umberto, uno de los autores de Lumen, quien “aburrido de que le preguntaran por milésima vez el motivo de que se hubiera decidido a escribir una novela” (2005: 9) respondió tratando de zanzar la cuestión que publicó *En nombre de la rosa* “porque tuve ganas”. No obstante –y de ahí el matiz remarcable–, Esther Tusquets aclara que a ella *no le apetecía* escribir el libro. Se trata pues, en el caso de Eco, de un contraejemplo, en tanto que para nuestra autora la escritura no obedece ni a su deseo ni parece que a su agencia.

No estoy segura de quien es el responsable de que esté ahora aquí escribiendo las primeras líneas de algo que puede convertirse en un libro que siempre creí que no iba a escribir. (2005: 9)

En la *diferencia* con Eco palpita otro lugar común en este caso de la escritura de mujeres y que es posible (e incluso probable) que Tusquets ponga en escena no sin cierta parodia, que haga un uso no explícito del tópico, aunque cómplice y crítico para con quien sepa y quiera entender. Son muchas las mujeres que se han *masculinizado* al atreverse a agarrar la pluma, osando escribir, y han disculpado esta actividad como si de un don irreprimible se tratara. El mismo guiño repetirá Tusquets en *Confesiones de una vieja dama indigna*, donde culpa a Nora Catelli y a Marta Pesarrodona de su reincidencia en la escritura de memorias (2005: 13-15).

El segundo padrino es José Martínez Ruíz, *Azorín*, cuyo título *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) resuena en el elegido por Tusquets; de hecho, es el hallazgo del título lo que da pie al nacimiento de la obra:

– Confesiones de un pequeño editor –apostillé, pensando en Azorín–, y tal vez podríamos añadir “poco mentiroso”.

Y cuando lo dije supe que estaba perdida. (2005: 210)

Llegada a este punto, Tusquets abre una reflexión a propósito de los títulos elegidos a lo largo de su carrera como escritora (2005: 11), para terminar valorando el propuesto para estas confesiones, sobre todo se detiene en el calificativo “pequeño”. Sin confesar, no obstante, en ningún momento el motivo que le llevara en última instancia a suprimirlo<sup>8</sup>, la atención en el adjetivo

---

8 Esto lo sabremos en el primer capítulo de *Confesiones de una vieja dama indigna*, el último volumen de memorias aparecido en 2009 y que supone en parte una particular rescritura del período vital recogido en las *Confesiones de una editora poco mentirosa* y también, como no podía ser de otra manera, del libro en sí. Allí sí va a darnos los motivos: “Se editó por fin con otro título, porque a mi hermano Oscar, al que le hago mucho caso desde niña [...], porque es un tipo a menudo insoportable pero que suele tener razón, no le gustaba

le lleva, hábilmente, a un catálogo deontológico que fija, ya desde el primer capítulo, la labor del editor.

*Pequeño* se presenta como un lugar de resistencia, la garantía a la vez de la preservación de unos valores literarios que son responsabilidad del *autor* tanto como del *editor*.

[...] si me ha llevado tiempo estar segura de poseer una auténtica vocación de editora –debido en parte a que no fue una profesión elegida por mí y en parte a que no he terminado nunca de sentirme a gusto en el papel de empresaria–, sí he estado por el contrario absolutamente segura de que nada podría seducirme menos que dirigir una gran editorial, una gran industria con multitud de empleados, mucho capital en juego y cientos de títulos al año. (2005: 12)

Si como editora, Esther Tusquets acepta incómoda y a regañadientes la conciencia empresarial que exige su trabajo, no admite bajo ningún concepto el mercantilismo (que terminará siendo lo que se imponga y la expulse de su lugar antes de tiempo).

Desde el íncipit, pues, se fija el modelo de editor(a) que Tusquets encarna, representa y promulga. Este debe:

1) Mantener una *relación personal* con los libros y seguir su proceso de elaboración, desde el principio hasta el final, desde la idea hasta el libro publicado. Este hecho sitúa al editor al lado del *autor*, en un lugar casi de co-autoría en lo que a la materialización de la obra se refiere. Tusquets reivindica una forma de editar que ya no se practica en el siglo XXI, para la que no dejan espacio las coordenadas empresariales que rigen las políticas y las prácticas

---

ni pizca lo de «pequeña», le parecía inadecuado y la relación con Azorín irrelevante –¿qué pintaba Azorín en aquella historia?–, y en cambio le encantó lo de «poco mentirosa», que dije un día al azar, sin convencimiento alguno” (Tusquets 2009: 12).



editoriales. De ahí que, de la mano de Jean-Claude Bonnet y parafraseando la reivindicación de los secretarios del siglo XVIII, se pueda decir que Esther Tusquets como editora “revendique plutôt de jouer un rôle dans l’œuvre qui est en train de se faire et d’être associé pleinement à la création” (1985: 275)<sup>9</sup>. La materialidad del libro constituye *también* la obra, contribuye a ella, la conforma, le da estilo...: esta no termina en el manuscrito del autor.

2) No abandonar la vertiente de *artesano*, a favor del cuidado y la dedicación, garantes a su vez de la calidad del libro. Este hecho sitúa al editor cerca del *artista*. Es pertinente ahondar en esta cercanía porque, de hecho, cobra una disposición de continuidad. Desde el giro Romántico, el artista deviene origen absoluto de su arte, que es directamente proporcional a la *originalidad de la expresión del sujeto* que la crea. Ahí radicaría la diferencia fundamental con el artesano, que transforma materiales previamente existentes pero parece que no es capaz de crear *ex nihilo*, como el artista-dios (Schaeffer 1997: 106). A tenor de la posición de coautoría en el proceso creador, señalada en el punto anterior, esta oposición de contrarios (artista-artesano) se desmantela como tal y pasa a presentarse como una continuidad: en tanto que editores, son artesanos, pero artesanos-artistas porque hacen lo que no está hecho a partir de materiales que nadie en el sector atiende y maneja. Y hay reconocimiento *objetivo* de ello.

3) Sentir *placer* en su trabajo, hasta alcanzar si puede el *éxtasis* (“esos raros momentos de éxtasis”, 2005: 13). Tusquets compara el descubrimiento de un autor con un enamoramiento, esto es, una *pasión*, algo inevitable que nos desposee de otra voluntad: “[...] ningún editor genuino, ningún editor de raza, piensa entonces en los ejemplares que va a vender” (2005: 13). En definitiva;

---

9 “reivindica sobre todo el jugar un papel en la obra que está en proceso de constituirse y estar asociado de lleno a la creación”.

Tusquets no habla de libros habla de *descubrir autores*, por tanto en esta observación de que un editor *comme il faut* tiene el don de reconocer el don, advierte *casi* en última instancia que un buen editor comparte el don del autor: la *singularidad*.

4) Ser original y creativo, no andar por los cauces trazados, no abandonarse a lo fácil y oneroso. De nuevo Jean-Marie Schaeffer, en un excelente artículo titulado “Originalité et expression de soi”, rastrea el establecimiento de lo que, desde la Modernidad y afianzado sobre todo por el Romanticismo, deviene el atributo del autor por antonomasia: la originalidad, asociada a la expresión de un individuo singular e irremplazable. De ahí que, junto a ella, vaya indefectiblemente la afirmación de un mundo que no existe sin esa fuente creadora todopoderosa, divina y única.

Este carácter excepcional, reconocido y reconocible tanto en lxs artistas editadxs como en el proyecto de Lumen gobernado por Tusquets, recorre por entero las *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Sobre todo porque se trata de una *pequeña* editora, que no se vende a las grandes empresas editoriales. Me atrevería a interpretar la construcción del valor de Lumen, asentado sobre la teoría de una genialidad creadora autónoma, como una forma de responder al desprecio que todo el proyecto editorial recibirá después por parte de los nuevos propietarios, unos editores *grandes* (cuyo síntoma más claro es el despido de Tusquets, el alma de esa empresa poco empresarial). Dicho de otro modo; si aceptamos con Du Bois que, en un segundo momento, el reconocimiento del talento innato del género creador se tradujo en la certeza de que la obra es inimitable e irreproducible (*vid.* Schaeffer 1997: 101-104), el *milagro de Lumen* no volverá a suceder ni *podrá* volver a suceder.

Este aspecto retoma la distinción entre artesano y artista desarrollada en el punto segundo para ubicar la labor editorial del *pequeño editor* en la mezcla de ambos: no se trata solo de una cuestión de operaciones mecánicas que pueden aprenderse (arte del

artesano) sino de cualidades innatas que se resisten a la repetición irreflexiva, que no pueden reproducirse porque son únicas (arte del artista) y que, afirmando el rol de genio, no siempre son valoradas por la dictadura económica materialista imperante en el sector.

El pequeño editor no puede, por lo general, entrar en subastas para conseguir los títulos que se suponen más vendibles, no puede montar premios millonarios que tienten a los archifamosos, no puede arrebatar autores a otro editor ofreciendo más dinero [...]; el pequeño editor no puede permitirse la ordinariez de extender cheques en blanco. Y estas limitaciones me gustan. (Tusquets 2005: 14)

La conclusión es que el *pequeño* editor es un *gran* editor

Este primer capítulo es, como ya se ha demostrado, sumamente importante, dado que configura un código de lectura. Su función estriba en la *captatio benevolentiae* de rigor y la exposición de los criterios y valores que, ligados a la figura de *editor(a)*, atravesarán el volumen.

Acto seguido darán comienzo el segundo inicio y el segundo capítulo, que consiste propiamente en la puesta en marcha del relato en tanto que narración primera<sup>10</sup>. En este sentido, a la estructura clásica tripartita de planteamiento-núcleo-desenlace se le superpone, desde un esquema temporal, la de una apertura desde el presente en cierta manera anticipador del final y un cuerpo narrativo que se desarrolla en el relato que explica el avance de los acontecimientos hasta ese final, hasta que acaba coincidiendo

---

10 El concepto de narración primera, acuñado por Gérard Genette, funciona con una definición más intuitiva que cerrada: se trata del hilo narrativo principal que estructura nuestra lectura del relato.

con el momento presente de la escritura y, de este modo, la justifica<sup>11</sup>. Vayamos pues al final.

### Éxipit

Los dos últimos capítulos cierran el desenlace de la historia, la venta de Lumen a Bertelsman y la posterior prejubilación obligatoria de Esther Tusquets. La autora carga las tintas de la ironía para referir su malestar. El título elegido permite compartir la desubicación de la protagonista: “Mi experiencia en una multinacional: sinergia, argumentos de venta, convenciones pintorescas” (2005: 252). Ya antes, de modo anticipatorio, había confesado su incomodidad ante la priorización de vender por vender a toda costa. Ahora, la voz narrativa confesional de Tusquets opta por situar a sus lectorxs ante una enumeración desarticulada de tres elementos que juntos rozan lo grotesco. A través de ellos, en cambio, estructura el episodio.

Y enseguida empezaron a hablar todos de sinergia. Desde el gerente general hasta las secretarias. Supuse que lo habrían aprendido en un cursillo de formación empresarial, y, dado que yo no había cursado ninguno y no tenía claro qué era aquello tan maravilloso que iba a suceder, corrí al diccionario ideológico [...] El Casares definía sinergia como “concurso activo y concentrado de varios órganos para realizar una función”. (2005: 252)

---

11 Hay dos posibilidades: colocar la narración primera en el momento de escritura y, por tanto, el grueso del libro viene formado por una retrospectiva (los tiempos de Lumen), o bien –y me inclino por esta segunda opción–, entender que el hilo narrativo principal lo constituye el relato de los tiempos de Lumen, desde su compra por parte de Tusquets padre hasta el cese y la escritura posterior de estas *Confesiones*.

Inmediatamente, no obstante, advertirá la disfunción de este primer concepto: “Pero imagino que, para que varios órganos concursen en una misma función, tienen que pertenecer a una misma especie, tienen que ser compatibles. Y no era el caso” (2005: 253). La no compatibilidad es insalvable, parece que viene de casta, de esencia, de naturaleza.

Con el segundo concepto no le va mucho mejor:

En la primera reunión con vendedores, hablé de la importancia de los autores y de la calidad de los libros. Pero vi que no se trataba de esto. Entonces recurrí a contar el argumento –creo pertenecer a una familia de buenas narradoras– y señalé que el lector se lo iba a pasar muy bien. Pero tampoco eso servía. (2005: 254)

La ironía es exquisita. Desde luego Tusquets se ha ocupado en hacer una referencia a las habilidades narradoras de las mujeres de su genealogía, pero *ella* es una narradora reconocida. Los argumentos de venta que tanto la incomodan implican que se trate de un libro mediático, esto es susceptible de aparecer por televisión o ser adaptado al cine.

El tercer termómetro de la dislocación de Esther Tusquets en Lumen –la convención anual– sigue corregido y aumentado el mismo derrotero de lo absurdo y acaba desautorizándose a sí mismo a raíz del grado de patetismo que cobra el episodio. Tras esto, ingresaremos en el último capítulo que lleva por título “Punto final”, donde da cuenta de la notificación súbita de prejubilación.

La sinergia no había funcionado demasiado, ni yo había encajado mucho en el sistema, pero no habían surgido tampoco grandes problemas ni vivíamos, que yo supiera, una situación conflictiva. Tampoco creo que nadie me tuviera personal inquina. Pienso que nada de cuanto ocurrió tuvo lugar a nivel personal. (2005: 261)

Lógicamente la noticia genera revuelo entre su extenso círculo de amistades, más o menos próximas, y Esther Tusquets será objeto de una emotiva fiesta de apoyo y reconocimiento por la valiosa labor editorial desempeñada durante cuarenta años.

El *éxplot* del libro no es otra cosa que la reafirmación de los valores que han ido subrayándose a lo largo del proceso de escritura. Retoma justamente el escenario de despropósito de una convención anual (con el que cerraba el capítulo anterior) y desde allí reincidirá, una vez más, en su *cariz* distinto y distintivo de editora-autora. Lo hace públicamente, acompañada de su hija Milena, Carmen Giralt y Andreu Jaume. El elenco que la acompaña no es ni mucho menos poco importante: Andreu Jaume es el editor de poesía de Lumen, Carmen Giralt es su más estrecha colaboradora en la editorial. Y Milena Busquets, aunque tal vez en ese momento no lo tenga previsto, seguirá los pasos con el *don*: empieza a trabajar en Lumen pero después creará su propia editorial –RqR– y escribirá<sup>12</sup>.

En tal compañía, esa última ocasión,

en uno de estos gestos aparentemente inútiles, pero que justifican seguir vivo y adelante, ninguno de los cuatro expuso argumentos de venta, ninguno habló de televisión ni de cine ni de personajes ni de temas mediáticos: durante casi una hora, y sin que seguramente nos escuchara nadie, hablamos solamente de libros y de literatura. (2005: 264-265)

---

12 En más de una ocasión a lo largo de estas *Confesiones*, Esther Tusquets subraya que la editorial era una empresa de mujeres y, de hecho, el capítulo vigésimo segundo lleva por título “Mujeres en Lumen”, refiriéndose tanto a las mujeres que trabajaban allí como a las escritoras publicadas.

Es como predicar en el desierto. No hay interlocutores posibles. Es el fin de una especie, la del editor-creador, editor-autor, que Tusquets encarna y en la que se reconoce.

En conclusión, he tratado de mostrar dos estrategias de rescritura de la autoría con propósitos políticos y testimoniales distintos. Por su parte, Mari Chordà, en 1976, opta por el anonimato a fin de que su voz poética sea una voz colectiva, como resistencia justamente al modelo autorial al que apelará Esther Tusquets para contraatacar al dar testimonio de su labor como editora. Tusquets presenta su faceta de editora en *Lumen* de forma indisociable a su condición creadora, como si esta última estuviera en el origen y motor de su vida y sus obras. Así pues, determinada concepción del autor-creador-genio, consolidada con el Romanticismo, que se originó en el fin de siglo XVII-XVIII y que pervive (más o menos extinta) hasta nuestros días, planeará, moldeará y sostendrá el personaje Esther Tusquets en el relato de sus aventuras como editora, como un ser singular en una experiencia única, menos solitaria que la escritura, porque es compartida, pero por la cual esa mujer con vocación de vieja dama indigna no muestra arrepentimiento ninguno sino la más irrevocable satisfacción. Frente a esa misma concepción, Chordà se revelará desde un anonimato resistente cuya *vocación* será, más bien, la *provocación*: poner las palabras al servicio de un colectivo político que se mueve. Escribirá: “Estic dintre d’un arbre / i veig créixer les fulles. / Això és un indici / i voldria avisaros” [que traducido vendría a ser “Estoy dentro de un árbol / y veo como crecen las hojas. / Esto es un indicio / y quisiera avisaros”].

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTRINA, Francesca (2001) *Caterina Albert / Víctor Català. La voluptuositat de l'escriptura*. Vic, Eumo.
- BASSAS, Assumpta (2013) “Feminismo y arte en Catalunya en las décadas de los 60 y 70. Escenas abiertas y esferas de reflexión”. En:

- Juan Vicente Aliaga, Patricia Mayayo (eds.) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid, This side up: 213-238.
- BONNET, Jean-Claude (1985) "Le fantasma l'écrivain". *Poétique*. 63: 259-277.
- CHORDÀ, Mari (2006) *...i moltes altres coses*. Barcelona, Les Pumes.
- FOUCAULT, Michel (1999) *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- MAYORAL, Marina (2008) "El concepto de feminidad en Zorrilla" [en línea]. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch4259> [10.08.2015].
- PLANTE, Christine (2015) *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- RUSS, Joanna (1983) *How to Suppress Women's Writing*. Texas, University of Texas.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1997) "Originalité et expresión de soi". *Communications*. 64: 89-115.
- TORRAS, Meri (2014) "Editar con firma: las confecciones y creaciones de una editora autorizada". En: Nina L. Molinaro, Inmaculada Pertusa-Seva (eds.) *Esther Tusquets. Scholarly Correspondences*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- TUSQUETS, Esther (2005) *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona, R que R editorial.



# Cómo ser poeta (y no) morir en el intento: La construcción *autorial* en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik

Mayte Cantero Sánchez  
(Universidad Autónoma de Barcelona)

*Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.*  
Alejandra Pizarnik *La palabra que sana* (1971)

## 1. Diario-prenda-íntima (breve excursio por la historia del diario como género)

¿Es que voy a volver a mi diario de horas del 55, cuando escribía mis importantes acontecimientos en una maldita prosa contemporánea a ellos? En esa época me levantaba y me ponía la ropa y mi diario íntimo (una especie de “prenda íntima”) y antes de acostarme me desnudaba del diario y de la ropa. Ahora esos cuadernos serían ilegibles. Aunque tal vez no. Pero lo que no deseo es recomenzar el juego antiguo del diario-prenda-íntima. (Pizarnik 2013: 439)

Mi discontinuidad exige destellos, pequeñas luminarias que duran un instante. (2013: 859)

El diario íntimo se considera una obra abierta por los temas que acoge y que trata, un espacio textual de multiplicidad

significativa condicionado por un formato delimitado. Un diario íntimo guarda una estrecha relación entre acontecimientos, temporalidad e identidad personal. El diario se diferencia de la autobiografía por la falta de retrospectiva o de tiempo mediando entre la escritura y la vivencia, y según estudiosos del género, su falta de elaboración (no hay una dimensión de reescritura de la vivencia). De hecho, un diario está marcado por el eje temporal (el día) que lo delimita, lo posibilita como género y lo confina a la escritura fragmentaria. El fragmento está partido, no se basta, no se dice con miras a sí mismo (de hecho, podríamos decir, como veremos más adelante que el fragmento se excede en el caso que tratamos) pero tampoco busca una composición con otros fragmentos en aras a un conjunto: lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él (Blanchot 1973: 43).

El diario íntimo se ha considerado una práctica discursiva cuyo objetivo es la autorrepresentación literaria, en la que un yo-narrador que coincide con el yo-enunciado, esto es, coincide el objeto del enunciado y de la enunciación que escribe y se inscribe en relación con el calendario<sup>1</sup>. El o la narradora mostraría fragmentariamente los actos más relevantes, la corriente de sus pensamientos y traduce el tiempo vivido a tiempo narrado, creando una identidad narrativa de su identidad personal; habría, pues, un trasvase del afuera, el acontecimiento, al adentro, al discurso o monólogo fragmentario.

---

1 “Escribimos para salvar la escritura, para salvar nuestra vida mediante la escritura, para salvar nuestro pequeño yo (las revanchas que nos tomamos con los otros, las maldades que destilamos) o para salvar nuestro gran yo aireándolo, y entonces escribimos para no perdernos en la pobreza de los días o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perdernos en esa experiencia que es el arte, la exigencia sin límite del arte” (Blanchot 1973: 54).

## 2. Diario íntimo: ni género ni pacto: figura.

“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.  
(Piedra fundamental)”

### 2.1. Intimidad/ Extimidad

[S]i no me escribo soy una ausencia [...] Este diario ¿Lo escribo para mí? Ahora ¿estoy escribiendo para mí? (Pizarnik 1964: 751)

El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él [...] soy, yo mismo, mi propio símbolo, soy la historia que me sucede. (Barthes 2004: 62)

Toda unidad tiene en su anverso una multiplicidad, un exceso que trata de configurarse bajo una sola entidad. Por tanto, el género entendido canónicamente, tal y como se ha mostrado, presupone una serie de problemáticas que veremos a continuación. En primer lugar, el adjetivo íntimo viene del latín *intimus*, del superlativo que indica “lo más interior”. La escritura autorreflexiva de un diario presupone en primer lugar (1) una flexión sobre sí misma, una reflexión y acercamiento al “yo más profundo” (2) que mediante una introspección especular que apela a la noción moderna de autenticidad y/o originalidad<sup>2</sup> (3) busca comprender su propio ser mediante una representación, mediante un lenguaje, ya que la constitución ontológica del ser, como muestra el giro hermenéutico del s. XX, es el lenguaje, representarse (Gadamer 581: 567).

Sin embargo, se ha dado un quiebre insoslayable en la capacidad mimética del lenguaje y, especialmente en la coincidencia

---

2 Ver la línea filosófica de Charles Taylor y la idea de modernidad como autenticidad del sujeto en su libro *La ética de la autenticidad*.

entre el yo-vivido y el yo-narrado que esbozábamos en la primera parte: tras la puesta en duda del sujeto único y el lenguaje fidedigno, el paradigma de la intimidad como interioridad que emerge gracias a la escritura queda obsoleto. Siguiendo a Foucault en este punto:

[S]e acostumbra a creer que la literatura moderna se caracteriza por un redoblamiento que le permitiría designarse a sí misma: en esta autorreferencia habría encontrado el medio a la vez de interiorizarse al máximo (de no ser más que el enunciado de sí misma) [...] De hecho, el acontecimiento que ha dado origen a lo que en un sentido estricto se entiende por “literatura” no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial. Se trata mucho más de un tránsito al “afuera”: el lenguaje escapa del modo de ser del discurso y la palabra literaria se desarrolla de a partir de sí misma [...] La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo. [...] El pensamiento del pensamiento, toda una tradición más antigua de la filosofía misma, nos ha enseñado que nos conducía a la interioridad más profunda. La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla. (Foucault 1990b: 30)

La intimidad tratada como característica intrínseca de este género presupone, además una separación clara entre lo público y lo privado, lo decible y lo que no lo es, aquello que solo se dice para sí –aunque, paradójicamente sea susceptible de ser publicado–.

Además, cabe cuestionarse cuál es el grado de intimidad que entraña un corpus diarístico revisitado, releído, reconfigurado e incluso reescrito primero por la misma escritora y más

adelante por el aparato editorial. Con esta cita de Foucault pretendo problematizar la idea de “intimidad” que rige todas las operaciones de revisión, relectura y selección de fragmentos “publicables” de los *Diarios* de escritoras; en el caso concreto de A. Pizarnik, nos encontramos con una edición (2013) que si bien está ampliada respecto a la del 2003, ha sido minuciosamente revisada para no atentar contra la “intimidad” de los nombres propios a los que se alude en el *Diario*, esto es, como si la palabra de la palabra apuntara a una interioridad verificable en la autora/sujeto civil en cuestión.

A la luz de las aportaciones de Foucault podemos analizar cómo se abandona el paradigma mimético del lenguaje en la época contemporánea y se da con un sujeto barrado cuya representatividad es cuestionable. Los *Diarios* no apuntalarían a aquello íntimo, en el sentido privado, (“El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe”, Pizarnik 2013: 997) sino a un lenguaje que es pura exterioridad que se despliega y negocia con diferentes otredades más allá de una política de equivalencia del nombre propio.

## 2.2 De lo informe a lo desfigurado: “¿pero qué soy si yo soy tantas?” (De Man 2013: 210)

Estrechamente ligado con el cuestionamiento de interioridad/mismidad está la noción de la autorreferencialidad del texto literario. Siguiendo con la cita que abre el apartado idea de referente abolido en el campo del sujeto, las aportaciones de la muerte del autor o la redimensionalización del autor-omnipresente en función-autor (Foucault) y a la luz de la aportación de Paul de Man, propongo una forma de leer el texto autobiográfico (en este caso, los *Diarios*) como desfiguración: desde Nietzsche sabemos que toda (re)figuración o desfiguración no es más que

la creación de formas, y que un texto autobiográfico condensa las mismas características de cualquier otro lenguaje, en el que conviven enunciador y objeto enunciado, aunque sean supuestamente una misma instancia.

Crear en la univocidad entre el “yo” poético y el “yo” que se ilustra, esto es, “yo” del acontecimiento y el “yo” del discurso, que escribe/inscribe es una aspiración romántica, una imposibilidad de unidad entre dos instancias en la que una es el objeto de la otra. De hecho, es el deseo y la imposibilidad de la semejanza en el lenguaje precisamente lo que posibilita ese mismo lenguaje. Esto es, en lugar del lenguaje de naturaleza mimética, de Man considera que la naturaleza del lenguaje humano es tropológica o de sustitución, por lo que la autobiografía sería una prosopopeya de la voz y del nombre, en la que lo autobiográfico revela al individuo otorgando una máscara a una instancia que previamente no tenía rostro.

Esta ausencia de rostro previo a la máscara somete a dicha figura a un régimen de no-correspondencia, esto es, no se puede comprobar si la máscara que otorga una la escritura de una autobiografía se corresponde a “lo oculto”, ya que no se puede acceder a dicha instancia “oculta”, o más bien, ya que dicha instancia oculta es cooriginaria a la dación de máscara. Es imposible, pues, que el relato de la propia vida se evada de esta dialéctica entre lo informe y la máscara en cuyo juego queda apresada la estrategia del discurso del yo (Catelli 1991: 15).

### 3. De lo desfigurado al lugar imposible: postura y paratopía en el caso de Alejandra Pizarnik

Para de Man la indecibilidad es una característica del texto autobiográfico (esto es, no se sabe si delimitable o no). Esta indiscernibilidad estética (que se da por ejemplo, en las artes plásticas/visuales del siglo XX) con la que se marca la autobiografía, esto es,

esta imposibilidad de delimitar el perímetro exacto de la literariedad está en consonancia con la idea de “insostenible” (*l'intenable*) del constructo autorial de Alejandra Pizarnik.

Llegados a este punto resulta interesante mencionar la noción de postura literaria; los escritores comprueban su incidencia como sujetos mediáticos y contribuyen a configurar su propia figura autorial. Nos encontramos con la máscara del autor o la noción de postura literaria (Meizoz 2007:17), para quién esta postura se relaciona con la cuestión de *habitus* con una doble dimensión: retórica (textual) y práctica (*actionelle*, contextual). Esta postura o adopción de cierta posición discursiva (re)inventa y (re)inscribe al autor constantemente, poniendo en juego su estatus como acto performativo tanto físico como verbal. La postura literaria selecciona valores y hechos de la biografía o de la cosmovisión del autor con el objetivo de crea una “fábula biográfica”. Por tanto, un texto literario no está únicamente relacionado con un imaginario propio, con un “yo autárquico” sino con el deseo de ocupar cierta posición en el campo literario.

El yo-autor puede, pues, escoger ocupar una determinada postura, se otorga cierta máscara de tal forma que da continuidad a su opción literaria en su conducta pública (Meizoz 1997: 21). Autora y obra serían correlatos dentro del paradigma que considera al escritor/a como la clave hermenéutica preponderante para leer un texto y su obra como el testimonio de una interioridad restituable mediante el acto de lectura.

Podemos continuar estirando el hilo interpretativo del “adentro” y el “afuera” ya empleado para hablar de la mismidad y la exterioridad del lenguaje. En esta ocasión, el “adentro” y el “afuera” se inscriben en el topos de la institución literaria: la enunciación literaria desestabiliza la representación común de un adentro y un afuera, puesto que el medio literario se erige como canon y

por tanto frontera- y a su vez absorbe aquello que queda fuera de dicho perímetro (Maingeneau 2008: 72).

Esta topia exterior al medio literario o paratopía es signo de la tensión entre escritor/enunciador, sociedad y obra, y es precisamente de la imposibilidad de la inscripción social que emerge una obra (en el caso del personaje alejandrino es precisamente –y paradójicamente– la imposibilidad del lenguaje lo que posibilita y vehicula toda su escritura). La paratopía, para Maingeneau, alude al carácter social y colectivo de la obra y del autor (aquella entraña viva que está en el borde de lo político-colectivo para Deleuze y Guattari, o la enunciación entendida como dispositivo colectivo aunque remita a agentes singulares), tratando de analizar la obra relacionándola con los territorios, los ritos y los roles que la hacen posible y que ella hace posible: la paratopía es la pertenencia y la no-pertenencia, la imposible inclusión en la topia, el producto y simultáneamente la condición de posibilidad del proceso creador de un “yo poético” que se construye un lugar propio a falta de un espacio válido preexistente.

Para acabar de trazar la ambigüedad de la paratopía cabe traer a colación el término latino *sacer*, que remite a aquello o aquel que representa simultáneamente lo impuro y la fuente de todo valor, el paria y el genio, el maldito y sagrado. El artista es aquel en el que se mezclan las fuerzas “benéficas y maléficas” y es mediante lo abyecto que accede a lo sagrado (Maingeneau 2004: 78).

No obstante, cabe destacar que la paratopía –como veremos en el caso de Pizarnik y como señalaba la cita de Deleuze y Guattari– no es una cuestión individual sino que existen comunidades paratópicas o, en palabras de Meizoz, familias posturales<sup>3</sup>:

---

3 La familia postural alude aquí a la idea de que hay variaciones individuales sobre una posición, la postura se relaciona con un repertorio presente en la memoria de las prácticas literarias. El campo literario está plagado de relatos fundacionales, biografías ejemplares, y todo autor se convierte en tal por



el espacio literario no está exento de los roles y codificaciones a los que estamos sometidas (en el sentido francés “assujettissement”, sujeto y sometimiento a la vez) en el espacio social; así pues, el personaje pizarnikiano reflexiona en multitud de ocasiones acerca de su afiliación poética en sus *Diarios*: “Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incommunicable” (Pizarnik 2013: 739).

De hecho, como numerosas estudiosas de Pizarnik han corroborado, a lo largo de sus diarios la poeta va construyendo un personaje con y contra los poetas que “cuentan para ella”, aquellos que recorrieron el camino de la experiencia radical del lenguaje que conduce a un acabamiento, a un límite de lo inefable, hacia una especie de locura literaria que es ausencia y experiencia de ruptura mediante la palabra misma.

Lejos de negar la originalidad de la poeta argentina, me gustaría señalar que la paratopía pizarnikiana se construye mediante la influencia innegable de los románticos, los simbolistas y los surrealistas. Como analiza Venti, Pizarnik compartió imágenes poéticas tanto en su diario como en su obra poética. Desde muy temprana edad se interesó por el linaje de esquizofrénicos, malditos y suicidas para otorgarse una identidad literaria que se engarzara con el ideal surrealista de unir vida y obra y justificar así la creación de su áurea maldita (Venti 2008: 192).

Tal y como asevera en otro lugar, en su *Prosa Completa* el personaje alejandrino se apropia del “sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la experiencia del cuerpo de Artaud” (2013: 269) y yo aquí añadiría la idea de poesía pura de Mallarmé, el lenguaje visceral y corrosivo de Lautréamont, la experiencia oscura y la prosa incómoda de Bataille.

---

referencia a grandes ancestros de los cuales toma prestado creencias, motivos y también posturas (traducción propia) (Meizoz 2007).

Para el teórico Díaz, la autora es, en primer lugar, productora de una imagen de sí misma, y en esta primera instancia “se toma a sí misma como otra” (2007: 106), esto es, escoge, se afilia o encarna una postura –entendida aquí la postura en su doble dimensión retórica (textual) y accional (contextual) (Meizoz 1997: 16). Así pues, la poeta, en su producción de sí misma, escogió un rol dentro del repertorio de posturas codificadas y edificó una personalidad torturada, formada por muchas voces contradictorias entre sí. A la idea de un mimetismo textual o intertextualidad hay que añadir un mimetismo comportamental, esto es, según Roland Barthes no se trata solo de hacer una historia de fuentes sino una historia de figuras. Se copia un rol, y por metonimia, se acaba copiando un arte (Barthes 2004: 103). El 15 de abril de 1961, siguiendo la divisa de Rimbaud de “Debido a la literatura, he perdido mi vida”, Pizarnik asevera: “La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (2013: 1055).

No obstante, siguiendo con el análisis de Venti, esta idea de vida perdida por culpa de la literatura es deliberadamente falsa en la medida en la que sólo se sustenta en su obra literaria. En otras palabras, volviendo a la idea de paratopía, reitero que es la imposibilidad de la escritura o el dolor de la escritura (como como dice el yo poético mismo “yo sufro mucho cuando escribo”/ “escribir es mi tragedia” (2013: 751) la que sustenta la escritura fragmentaria de los *Diarios*.

Me gustaría traer a colación dos reflexiones en torno la enfermedad y la escritura que testimonia Pizarnik: como bien señala Venti su poesía solo pudo matar al yo poético y no a la autora real que terminó suicidándose (2008: 193). En este sentido, Deleuze habla de la salud y la enfermedad de la literatura en la medida alegando que la literatura no es enfermedad, sino hiatos en dicha enfermedad, “una pequeña salud irreductible de lo que ha visto y ha oído de las cosas

demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota y que le otorga no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles”<sup>4</sup>. Por otra parte, es preciso señalar que en los *Diarios* además de los múltiples fragmentos en los que el “yo-poético” adolece de su “orfandad por el lenguaje”, en el anverso de la literatura maldita se encuentran una serie de metáforas de la escritura como actividad sanadora: “quiero dar a la palabra espectro su significado espectral. Por eso: escribir [...] hasta quedar virgen nuevamente, zurcirse la herida, lamerse la plaga, y que nadie nos note” (2013: 880).

#### 4. Conclusiones: de la polifonía a la autoría dislocada

Convencionalismos poéticos y literarios. Hasta el ser joven es un convencionalismo. Y el mito del poeta. (Pizarnik 2013: 361)

Lejos de negar los elementos biográficos de Alejandra Pizarnik y su suicidio en 1972, me gustaría complejizar el espacio

---

4 No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es el proceso, es la detención del proceso. Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de si mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro, pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y ha oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota y que le otorga no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. De lo que ha visto y oído, el escrito regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados [...] pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación (Deleuze 1996: 49).

de enunciación y las diferentes capas productoras de discursividad que operan en la escritura y la lectura tanto del corpus poético como de sus *Diarios*. La función-autor, como vimos en la introducción, pese al giro estructuralista, continúa operando en la lectura y en el interés suscitado (por su carácter paratópico y maldito) de un *corpus*, una especie de texto-cuerpo que remite insoslayable a una presencia fantasmática, una hipóstasis ficcional: la imagen de autora, que se ha convertido en otro objeto de la máquina cultural, se ha construido mediante una imbricada red de la correspondencia unívoca de obra y vida y la idealización de su áurea maldita y una cierta imagen de poeta sublime, asexuada, obsesionada con la infancia y con una suerte de paraíso perdido.

¿Dónde está el cuerpo, cabe preguntarse, o más bien, existe un cuerpo anterior a un corpus, anterior a una desfiguración en la que se da (a) una creación de una imagen de sí concreta por parte de la enunciadora de los *Diarios* (b) una reescritura y revisión de dichos fragmentos por parte de la autora, (c) una creación de una biografía concreta por parte de la crítica y (d) por último, una selección, censura y una ampliación de los *Diarios* publicados que refuerzan la idea de poeta sublime ya forjada, esto es, un proceso complejo en el que múltiples capas productoras de significado se imbrican constituyendo, en palabras de Meizoz, una autorialidad plural.

Retomando la reflexión de la paratopía como falla, la autoría de la Pizarnik diarista es un escribir *entre*, una escritura desde (y *en* y *contra*) la grieta, polifónica y complicada de catalogar. Esta escritura construye y es construida por un sujeto poético barrado, esto es, un sujeto que en palabras de Eleonora Croquer, no fundaría ni instauraría discursividad alguna, más bien la desquiciaría. El medio literario no es el lugar desde el que se constituye y para el que se constituye la obra literaria pizarnikiana sino se

construye desde una *autoría otra* (y en este caso, se podría decir, la voluntad de una autoría otra) que detenta una función-autor que no guarda o sustenta ni la Historia, ni la Modernidad, ni la Cultura; es más bien una deriva en los derroteros de las prácticas discursivas de la irrupción de la Historia, lo Moderno o la Cultura en Latinoamérica (Croquer 2012: 89).

Cada vez que se lee al yo enunciativo de los *Diarios* se lee a un texto-cuerpo indisociable de una constructo ya forjado por la máquina cultural. Se lee, pues, integrando en el acto de lectura el constructo, indistinguible, fastidioso, insoslayable, de la poeta sublime que continúa produciendo obra. Es una función autor trastocada, alterada, envilecida (2012: 90) y que sin embargo continúa creando una literatura en torno a la imagen pizarnikiana por lo convulsivo de lo espectacular. En otras palabras, la vida continúa siendo obra en el caso del personaje pizarnikiano porque aún está operativa la hipótesis espectacular de una relación especular entre obra y vida. Esto es, hay una productividad que obra, produce y genera a través de un rastreo de lo que hay de Real en su obra literaria: hay una especie de irresistible pulsión –y una generación de significatividad– por ver la entraña, lo obsceno, por verificar una escandalosa indiscernibilidad entre vida y obra, por ver llevado al extremo “ese destino de poeta” (Pizarnik 2013: 870) que representa, de poeta como destino, *malgré elle* que parece reforzar el yo-poético con sentencias como “¿Acaso no he dicho que me mataría si no tuviese un espacio propio, un lugar para mi poesía?” (2013: 845).

La consabida fórmula vida y obra no son reductibles a una única unidad, de la misma forma que tampoco se las pueden considerar como dos compartimentos estancos entre los cuales no hay comunicación. Un nuevo enfoque para comprender la relación vida y obra o autora y *Diarios* sea tal vez la idea de diferencia alojada en la conjunción copulativa que une vida

y obra: una unión que más que enlazar y unificar en una única instancia ambos elementos de la relación sería una relación desde el inicio de unión y diferimiento simultáneo, una actualización de ambos correlatos que no se anulan ni se aglutinan el uno el en otro, sino que producen entre ellos una entre ellos virtualidad que no cesa de diferenciarse: separados por la “línea de inflexión” que es se actualiza en el alma pero se realiza en la materia, cada cosa en su lado”: una conjunción que separa y diferencia desde una continuidad que afirma la repetición de lo diferente (Deleuze 1996: 50).

#### BIBLIOGRAFÍA:

- BARTHES, Roland (2004) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós.
- BLANCHOT, Maurice (1973) *El libro por venir*. Barcelona, Paidós.
- CALAFELL, Núria (2008) *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*. Córdoba, Babel.
- CATELLI, Nora (1991) *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- CRÓQUER, Eleonora (2012) “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida obra”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. 20: 89-103.
- DE MAN, Paul (2007) *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal.
- DELEUZE, Gilles (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- (1998) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
- (2000) “Bartleby o la fórmula”. En: Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia, Pre-Textos: 71-78.
- (2004) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós.
- DIAZ, Jose-Luis (2007) *L'écrivain imaginaire*. Paris, Honoré Champion.

- FOUCAULT, Michel (1999a) “¿Qué es un autor?”. *Literatura y Conocimiento Revista de Estudios Literarios*. 12: 789-812.
- (1999b) *El pensamiento del afuera*. Barcelona, Paidós.
- GADAMER, Hans-Georg (1992) *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- HIERRO, Manuell (1999) “La comunicación callada: reflexión teórica sobre el diario íntimo”. *Mediateka: cuadernos de medios de comunicación*. 7: 103-127.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MEIZOZ, Jérôme (2007) *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra, Slatkine.
- PIZARNIK, Alejandra (2003) *Prosa completa*. Barcelona, Lumen.
- (2005) *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.
- (2013) *Diarios*. Barcelona, Lumen.
- VENTI, Patricia (2008) *La escritura invisible*. Barcelona, Antropos.





# La ambigua condición de la escritura diarística como herramienta de construcción de la identidad autorial: de *New York, New York* a *Maternosofía*<sup>1</sup>

Dolores Vilavedra

(Universidade de Santiago de Compostela)

## Prólogo

En 1963 Michel Foucault publicó un texto sobre el que he vuelto una y otra vez desde mi tesis doctoral sin que nunca haya dejado de iluminarme: “Qu’est-ce qu’un auteur?” apareció en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (nº 3, julio-septiembre 1969) y recogía la intervención de Foucault en la sesión celebrada el 22 de febrero de ese mismo año. Posteriormente, Foucault leería en Estados Unidos una versión ligeramente modificada; ambas, de forma indistinta, conocerían sucesivas publicaciones. La propuesta de Foucault es una alternativa abierta y dinámica a las teorías posestructuralistas acerca de la muerte del sujeto, propuesta que desesencializa definitivamente la cuestión, tanto en el ámbito empírico como en el del inmanentismo lingüístico, para darle una dimensión funcional y pragmática, altamente operativa en una esfera en la que no se suele abordar la cuestión autorial: la de la recepción. Para Foucault, en nuestra civilización “hay un cierto número de discursos que están provistos de la función «autor» mientras que otros están desprovistos de ella”; por tanto dicha

---

1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación financiado “Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del siglo XXI” (FEM2014-57076-P).

función “es característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”. El nombre del autor funcionaría entonces para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: “no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular” (1999: 338). Pues bien, en los casos que vamos a analizar, esa ruptura la podemos ubicar, en mi opinión, en el invisible espacio que los textos recorren en su transformación de blog o diario a libro.

En esta ocasión, la propuesta foucaultiana nos interesa porque no renuncia a poner el dedo en la llaga de algo que está tan mal visto como es la relación entre texto y vida, sujeto histórico y sujeto real. El filósofo francés nos alerta de que: “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión –en esa partición y en esa distancia [...] Todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esa pluralidad de ego” (1999: 343). Es en esa escisión entre realidad y ficción donde habita el *ego* que mejor muestra el carácter un tanto aporético de este juego de espejos deformantes: el yo autobiográfico, ese yo textualizado justo en el espacio discursivo donde convergen, o donde colisionan, el sujeto empírico y el sujeto de la enunciación.

Las obras de Inma López Silva<sup>2</sup> que vamos a comentar a continuación se nos revelan como ejemplos privilegiados de la forma en que las modalidades de escritura diarística pueden utilizarse no solo para la elaboración discursiva de la identidad personal sino también de la identidad autorial, creando un sujeto

---

2 Novelista, crítica teatral y columnista de prensa, toda su obra está escrita en lengua gallega. Nacida en 1978, en 2002 obtuvo el prestigioso Premio Xerais de novela con *Concubinas* y en 2008 el igualmente canónico Premio Blanco Amor con *Memoria de cidades sen luz*.

que se posiciona a una determinada distancia del empírico y que se construye por medio de una serie de estrategias enunciativas algunas de las cuales analizaremos aquí. Ese sujeto podríamos definirlo:

como un dispositivo semiótico que diseña un espacio disponible para ser ocupado por el lector (en el juego de la semiosis), pero que remite inocultablemente a la instancia de producción y enunciación. Ese espacio-sujeto responde en su conformación a un proyecto de escritura, mediado por una selección de material lingüístico y de representación, con la indudable evaluación social que conlleva dicha selección. Supone advertir su presencia a una formación social cruzada por diversos discursos desde donde emerge como conciencia productora. (Scarano 2000: 20)

El objetivo de las siguientes páginas será pues analizar dos textos que nacen como diarios pero que apuestan por un estatus fenomenológico híbrido, a caballo entre lo digital y la edición convencional, para acabar convertidos en obras atípicas que se resisten a la definición genérica, y hacerlo desde una perspectiva concreta: la del vínculo que en cada caso mantienen con la instancia de producción, en la medida en que se articulan como herramientas al servicio de la construcción de una identidad personal (la de Inma López Silva) pero también de un proyecto de escritura y de una identidad autorial de mujer-escritora destinada a operar en un determinado contexto socio-cultural de recepción cuyas primeras coordenadas las marcan la literatura gallega y su esfera pública.

## De New York al paritorio

El vínculo que *New York, New York* y *Maternosofía*<sup>3</sup> (de ahora en adelante, respectivamente, *NY* y *MS*) mantienen con el ámbito digital, en el que se originan (en el caso de *NY*) y desarrollan (*MS*), potencia su carácter híbrido y misceláneo, muy apreciable en el nivel de las modalidades textuales que ambos incluyen, y que van de lo lírico a lo periodístico, lo ensayístico o lo puramente narrativo. Esa dualidad de formatos –digital e impreso– nos interesa porque, como veremos, encaja de forma coherente con la ambigüedad enunciativa propia de las modalidades de escritura autobiográfica por una parte, y con el proyecto de construcción autorial en el que participan, por otra.

Las estrategias enunciativas y discursivas que se desarrollan en cada uno de estos textos permiten al sujeto empírico poner en marcha sendos procesos de ficcionalización enmarcados en la dualidad propia de la literatura diarística como convención, sujeta a un determinado pacto de lectura que forma parte de su especificidad comunicativa como obra literaria, y que autoriza una fictivización parcial o por lo menos cuestionable del sujeto empírico. La clave está en que, aunque está claro que no podemos confundir el sujeto de la enunciación con el sujeto emisor, ambos convergen en ese sujeto-otro que ejerce la función autorial foucaltiana, dotado de una determinada entidad

---

3 *New York, New York* empezó siendo un blog que su autora mantuvo entre septiembre y diciembre de 2005, meses que pasó como investigadora predoctoral en la ciudad norteamericana. Posteriormente, animada por amigas y lectoras, decidiría intentar convertirlo en libro; una vez editado, en 2007, Inma López Silva borró el blog. *Maternosofía* haría el viaje, en cierta forma, al revés: publicado en 2014 como libro (tras nacer, supuestamente, como diario íntimo), la autora le daría continuidad en un blog homónimo que mantuvo durante un mes en la web de la Editorial Galaxia, blog que ahora continúa en su propia web (<http://www.inmalopezsilva.com/category/maternosofia-2-0/>) definido por ella misma como “o libro que non acaba nunca”.

social, y en el que convergen unas veces identificándose (total o parcialmente) ambas instancias (empírica y enunciativa), otras ocultándose una a la otra, o bien solapándose. Surge así una identidad compleja y dinámica, en permanente construcción, que se articula discursivamente (y que solo podemos conocer discursivamente) en un determinado contexto social y cultural, el de la literatura gallega, y en interacción con el horizonte de expectativas del público receptor de esta.

Para empezar por el principio, detengámonos brevemente en el nombre de la autora, ese que la textualidad convencional del formato libro demanda que figure en la portada. Scarano, siguiendo así al pie de la letra a Foucault, nos recuerda que el nombre propio de la autora resulta altamente funcional como bisagra entre el exterior y el interior del discurso, entre vida y obra, existencia y escritura (2000: 32), y –en mi opinión– más aún en este tipo de textos autobiográficos, al constituirse en índice de la hendidura en la que opera la función autor. Por medio de este índice, el sujeto de esta función se des-esencializa o des-inmanentiza, se historiza y se potencia su dimensión discursiva en la medida en que puede haber tantas funciones-autor (por seguir con la denominación foucaultiana) como posiciones discursivas ese sujeto llegue a ocupar, y estas dependerán no solo de la configuración enunciativa de este sino también de las singularidades de circulación, atribución, recepción, etc. de las distintas prácticas discursivas en las que se implique, en tanto que prácticas sociales. Para Scarano:

el nombre propio opera un efecto condensativo en la articulación del sujeto. Los índices de empiria que protegen supuestamente al yo de su diáspora, y lo inscriben en su historia, son deudatarios del nombre propio y partes de un mismo paradigma que incluiría informaciones sobre nacimiento, lugares, fechas, parentescos, toponimia del yo en el relato de su vida [...] Pero si bien hay

coincidencia teórica en que el yo no puede ser entendido como expresión refleja del autor, la autobiografía fundamenta su fuerza elocutiva en la pretensión de provocar un *efecto*: la confianza en un determinado *ethos* autorial. (2000: 71-72)

La productividad de los distintos modos de escritura autobiográfica residiría pues en la consistencia de ese *ethos*, en el grado de fiabilidad referencial que le conceda el lector a esa función-autor y que permite que el YO autorial se confirme entonces como una construcción cultural (lo que no significa, por supuesto, que se efectivice ontológicamente). Los blogs constituyen, en mi opinión, un campo de experimentación especialmente rico para el estudio de este tipo de procesos pues lo que el blog tiene de publicación inmediata denota una firme voluntad institucional, de posicionamiento en el campo literario, al tiempo que refuta cualquier pretensión de privacidad.

Muchas de las diferencias que apreciamos entre *NY* e *MS* tiene que ver por una parte con la evolución del proceso de autoidentificación personal de Inma López Silva y por otra con su afán de definir un proyecto literario, en el sentido más amplio que esta expresión pueda tener. Este es el objetivo primordial que vertebra *NY*, y lo que explica dos elementos muy característicos de la obra: su dimensión metaliteraria (el epistolario a Paul Auster, convertido además por momentos en narratorio de *ILSa*) y el desdoblamiento enunciativo entre la *ILSa* narradora que vive tres meses en *NY* y escribe un blog, e Inma López Silva, que firma el libro pero también –sorprendentemente– el “Limiar” o prólogo. Y aquí está la clave de la inversión de las convenciones propias del género autobiográfico que propone *NY*, pues la fórmula diarística común exigiría que fuese la escritora la que asumiese la autoría de los textos del blog; por el contrario, lo que esta hace es crear un personaje de ficción (aunque no sea difícil verlo como un trasun-

to<sup>4</sup> de la propia Inma) y adjudicarle la responsabilidad autorial de ese blog. La fórmula evidencia así hasta que extremo la escritura biográfica puede contribuir al desarrollo de la autoficción en general y, en el caso de Inma López Silva en particular, pues reservando para la autora el papel secundario, de mera transcriptor, comentarista o presentadora y haciendo que sea un personaje de ficción quien viva su propia vida, *NY* se convierte *de facto* en una reivindicación de la ficción como forma de vida y cuestiona desde el origen el estatuto ontológico de lo que se nos va a narrar.

De nuevo, el juego de los espejos: la fórmula que parecía idónea para lo confesional se nos descubre como altamente eficaz para difuminar las fronteras entre realidad y ficción. He ahí lo que *NY* e *ILSa* le permiten descubrir, en la praxis escritural, a Inma López Silva, algo que con certeza ella ya sabía en teoría y que se convertirá en la clave de bóveda del desarrollo de su proyecto literario: la búsqueda del “pracer da suxestión e das cousas contadas a medias” (López Silva 2007: 12). Por eso Inma López Silva intuye que “moito do que hai nestas páxinas é literatura, aínda que nunca se sabe onde *ILSa* é capaz de parar de contar a verdade para empezar a inventar” (2007: 12). El desdoblamiento de Inma en *ILSa* facilita la resolución ética (hablábamos antes de *ethos*) de lo que a la escritora le interesa que *NY* sea dese un punto de vista literario: “un relato de acontecementos reais que se foi convertindo en literatura a medida que se foi escribindo” y, por eso, “se o que está nestas paxinas é realidade ou ficción, é algo que deixo ao libre albedrío e á imaxinación máis perversa dos lectores” (2007: 13). Si no sabemos donde empieza una y donde acaba otra,

---

4 En el “Limiar” dice: “Xa sei que isto non debería contalo, pero para iso están os *alter ego* e incluso os heterónimos que cobran vida propia” (2007: 10-11). La principal similitud entre ambas (independientemente de coincidencias biográficas que el público no tiene por que identificar, como la adolescencia “melidá” de *ILSa*: 56, o su “graza galaica”: 57) radica en su común condición de escritoras.

entonces todo resulta ser esa ficción que nos permite inventarnos una o varias realidades. Por eso Inma se inventa a ILSa, y por eso ILSa le confiesa a Paul Auster, ya casi al final de su estancia en New York, que su vida se había convertido en “algo tan fascinante como las novelas que leía o las historias que escribía cuando estaba trabucada e cría que la realidad jamás podría llegar a maravillarme tanto como las historias inventadas” (2007: 176). En esta clave interpretativa, el uso de la cursiva en el “Limiar” evidencia el carácter bifónico de la obra (sobre el uso de los recursos gráficos como forma de codificar la otredad en este tipo de escritura, *vid.* Didier 1991: 185-186) y, en cierta forma, artificializa la voz de la propia autora. De nuevo, el mundo al revés: Ella (Inma López Silva) es “la otra” (ILSa).

Como para muchas otras artistas, la escritura diarística constituye para Inma López Silva un “mode d’expression parallèle, un lieu où rendre compte de son expérience, de ses projets, où tenter de formuler une théorie de l’art” (Didier 1991: 17), algo que resulta muy evidente en *NY* cuando ya desde el principio confiesa que el blog fue “una oportunidad para volver escribir e curar cierta tendencia a iso que Vila-Matas llama *mal de Montano*, ou sexa, desgana, falta de inspiración, apatía literaria” (2007: 10). El blog desempeña así la función de meseta o paréntesis desde donde recuperar la tensión creativa a través del reencuentro con uno de sus yo posibles. Por eso reconoce que “desde que recuperou a inspiración literaria, era só cuestión de tempo que ILSa amosase o síntoma primeiro da curación: o ego da escritora” (2007: 11).

Si en *NY*, como ya dije, el principal hilo conductor del discurso es la voluntad de definir un proyecto y una voz literarios, en *MS*, publicado siete años después, este objetivo parece ya menos perentorio ante la dimensión autoafirmativa que alcanza la escritura. Para empezar, la obra se titula *Maternosofía ou o emba-razo da escritora primípara*. La autora se reivindica pues desde el



principio como una profesional de la escritura que, además, está embarazada. Hasta que punto la condición de paridora de palabras se equipara a la condición más intrínsecamente femenina de paridora de seres humanos nos lo demuestra ya el texto de la contraportada, que empieza así: “¿Hai equivalencia entre escribir e parir?” y acaba con esta afirmación tan contundente: “no parto está a sabedoría. A escritura detense aí, non se pode dicir máis: a historia sae á luz no libro. *Maternosofía*”.

Como en *NY*, el carácter diarístico de *MS* contribuye a dotar de unidad a la experiencia del embarazo, rescatándola de lo que Didier ha llamado “le morcellement de la quotidienneté” (1991: 14). Al mismo tiempo, al convertirlo en blog, la autora le imprime al texto una notable resistencia a transformar la cotidianidad en recuerdo, como hacen otros géneros autobiográficos. En el caso de Inma López Silva, la estrategia fundamental que permite convertir ese gestor de la experiencia cotidiana que es un diario en un artefacto literario es el hecho de que cada uno de ellos, *NY* y *MS*, se desarrolle a partir de un principio unificador, que desactiva el potencial centrífugo de todo diario y lo sustituye por una dinámica centrípeta que los dota a ambos de la mínima integridad propia de la dimensión de obra: la experiencia de un trimestre en la ciudad de New York en un caso, el embarazo en otro, y repárase en la autolimitación temporal de ambos<sup>5</sup>, que facilita esa clausura propia de la obra literaria, frente a la apertura inherente al diario, que puede durar tanto como la propia vida. En este tipo de escritura, las marcas temporales implican un anclaje en el presente histórico y, por tanto, su presencia desactivaría en parte la condición ficticia del personaje-autora. En este sentido,

---

5 *NY* acaba el 23 de diciembre de 2005, fecha del simbólico regreso al hogar navideño; *MS* empieza el 15 de septiembre de 2012 y acaba con el parto y nacimiento de su hija Sofía, el 22 de mayo de 2013.

resulta muy significativo el contraste entre *NY*, que sabemos que transcurre entre septiembre y diciembre de 2005 pero con una temporalidad interna laxa que imposibilita la ubicación cronológica estricta de cada una de las entradas (lo que facilita la lectura de la historia en clave ficcional), y *MS*, donde las entradas están fechadas de manera irregular a lo largo de los nueve meses de embarazo. En ambos casos, la sobriedad con que la autora dosifica las referencias temporales internas (hay poquísimas que permitan ubicar los capítulos en la temporalidad histórica) compensa la tendencia natural de todo blog al presentismo y, por tanto, a la contingencia. Como modalidad discursiva, el blog se configura así como una nueva fórmula de gestionar los recuerdos en la medida en que su inmediatez y su proyección pública bloquean la función memorialística (incluso nostálgica) tradicionalmente asociada a la escritura femenina. El vector de temporalidad progresiva que marcan tanto el formato blog como la datación de las entradas y, por supuesto, el avance del embarazo en el caso de *MS*, determinan una progresión de futuro, y ello a pesar de la curiosa y sutil articulación de la temporalidad en *NY*, donde la evocación pasatista y la nostalgia están contempladas, sobre todo, como posibilidades de futuro, especialmente en el “Epílogo” final.

En general, la expresión emocional de la voz narrativa en *NY* está altamente dosificada, sobre todo porque quien habla no es Inma López Silva, sino ILSa. Es en el “Epílogo” final que, curiosamente carece de los títulos literarios que tienen los demás capítulos y lleva fecha, como propiciando un aterrizaje en lo real histórico (frente a la ficcionalidad atemporal del resto de los capítulos), donde por fin podemos identificar la voz narrativa con la de la autora empírica, y digo ‘podemos’ porque nada hay que nos obligue a ello. La inconcreción diegética de ese epílogo nos permite seguir pensando, si así lo preferimos, que es ILSa quien habla, en una interpretación maximalista del programa literario de Inma

López Silva de negación radical de las fronteras entre realidad y ficción. Es ese *plus* emocional que el “Epílogo” nos ofrece, esa anticipación de la nostalgia futura, lo que orienta la identificación de esa voz, que nos suena diferente a la de una ILSa atareada en la vorágine de la vida neoyorquina “condenadamente prosaica e condenadamente cotiá” (así, por lo menos, la define Inma López Silva en el “Limiar”), con la de esa escritora envidiosa a la que ILSa redujo a la condición de prologuista. En esa clausura, en esa cohesión entre principio y final de la que, por definición, carece todo diario, *NY* se articula, definitivamente, como una obra, en el sentido más convencionalmente literario que a este concepto le queramos dar.

Cuando publica *MS*, el “yo” social de la escritora está ya en pleno desarrollo. En los siete años que separan ambas obras, Inma López Silva se ha convertido no solo en una escritora que ocupa una determinada posición en el sistema literario gallego (tras publicar varios libros y ganar importantes premios) sino también en la esfera pública del país (como columnista en el diario de mayor tirada, *La voz de Galicia*), de ahí que no sea casual que el diario empiece justamente con Inma López Silva dedicada a la política: “Estou sentada no escenario dun salón de actos presidindo a convención nacional de primarias do meu partido político” (2014: 23). Este inicio nos sitúa en una óptica alternativa sobre la maternidad y genera unas expectativas lectoras bien diferentes de las que suscitaría, por ejemplo, si el libro empezase con la frase que da comienzo al segundo capítulo, mucho más fiel a las convenciones del tema: “Chámome Inma e estou embarazada”.

Como ya he comentado con anterioridad, el blog –frente al diario– refuta por principio cualquier pretensión de privacidad. Esto explica el predominio del vector ficcional en *NY*, la novelización de los recuerdos, que resuelve la “tendencia á discreción case mística” (2007: 13) de ILSa, y explica que *MS* –que en teoría nace

como diario— acabase por expandirse en un blog que le permitiría a su autora desarrollar plenamente la vocación ensayística con la que el proyecto nació. Como le confiesa la propia Inma López Silva al periodista Carlos Loureiro<sup>6</sup>, “quería escribir un ensaio feminista e pareceume un formato idóneo [...] é un diario no que hai momentos ensaísticos”. Es la conversión del diario en libro, y luego su desarrollo en blog, lo que permite la abierta inclusión del otro, la apertura de ese espacio natural del yo que sería la escritura diarística, a la alteridad. Esa alteridad está ya incorporada a la propia estructura de las obras, representada en el caso de *NY* por la ciudad y en el de *MS* por la propia Sofía aún por nacer: ambas instancias comparten una cierta condición abstracta que les permite ser casi omnipresentes sin alterar la lógica interna, egocéntrica por definición, de este tipo de discursos. Esta forma tan sutil de incorporar la alteridad encaja bien con la idea que tenemos del diario como “un type d’écriture où *autrui* n’a pas de place [...] *Atrui* n’á pas la consistance d’un personnage de roman. Il n’a pas plus de visage ni de corps que de nom” (Didier 1991: 178). Efectivamente, en nuestros textos los personajes suelen carecer (frente a lo que es habitual en la novela clásica) de estado civil, aspecto físico, etc., de ahí el recurso a las iniciales para referirse a ellos en *NY*, y de ahí también la escasez de diálogos en estilo directo, que dotaría a esos huidizos y cuasi anónimos personajes de una excesiva presencia.

Para compensar la naturaleza monológica de la escritura diarística, la escritora recurre profusamente a una serie de recursos como son los subrayados (sobre todo en forma de entrecorillados) y cursivas: ambos le permiten incorporar sobre todo citas y textos en otras lenguas que enriquecen el limitado concierto de voces que el discurso autorial, por la propia natu-

---

<sup>6</sup> <http://www.noticieirogalego.com/inma-lopez-silva-a-experiencia-vital-e-a-que-nos-nutre-como-artistas/>

raleza de este tipo de escritura, nos permite escuchar. Si las citas son en muchos casos el punto de partida de una reflexión (véase el capítulo “O *Libro de saúde da embarazada*” en *MS*), cobran especial significado en *NY*, donde la presencia de Paul Auster –utilizado, como ya se ha dicho, por momentos como verdadero narratorio– contribuye a convertir a ILSa en escritora, en la medida en que la relación entre ambos se aproxima cada vez más a un diálogo *inter pares* y los capítulos en los que aparece el autor de Brooklyn cobran el aire de una especie de cuadernos de lectura: los mejores ejemplos de este carácter metaliterario que por momentos adquiere *NY* son los capítulos “En que alcancen esquecieron *Brooklyn follies?*” y “Casualidades que mordo na Gran Mazá” donde al binomio ILSa/Auster se convierte en un trío gracias a la incorporación de Stéphan Mallarmé. Semejante efecto polifónico produce el recurso reiterado a expresiones en otras lenguas, muy habituales en ambos textos, especialmente –no podía ser de otra forma– en *NY*. Pero además el paso de una lengua a otra, incluso tratándose de frases o palabras absolutamente conocidas, funciona en el discurso como una cesura (Didier 1991: 182), como una ruptura que se le impone al lector, una alteración de la circularidad endogámica que se le presupone a la escritura diarística. Si “[l]e dédoublement est en effet le phénomène le plus fréquent et le plus universellement constaté par les auteurs de journal [...] le diariste est deux: il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit” (1991: 116), entonces volvemos a Foucault, a su función-autor, y constatamos la hipótesis de partida: que la escritura diarística de Inma López Silva resulta ser un campo de experimentación ideal en el que analizar esa falla discursiva en la que colisionan o confluyen los planos empírico, enunciativo y ficcional para articular un tipo de escritura que constituye quizá el mejor ejemplo del carácter proteico que le es intrínseco a la función-autor.

A caballo entre la voluntad de ser personal y profesional, escindida entre su condición privada y pública, la fórmula diarística le permite a Inma López Silva enfrentarse con esa dicotomía desdoblándose en un personaje que escribe pero que al tiempo es materia de su propia escritura, en un YO sujeto intelectual y un yo objeto sentimental. Es la distancia entre ambos la que permite el juego de la ironía, y es la ironía lo que le permite a la autora no solo distanciarse de los tópicos que intenta deconstruir, sino sobre todo observarse como objeto siendo sujeto, pues “[l]a ironía es uno de los componentes imprescindibles para evitar lo sentimental: pone en guardia, destruye la ilusión” (Ciplijauskaité 2004: 360). Volveremos algo más adelante sobre esta cuestión.

Pero finalmente es la aparición y circulación de ambos textos en el espacio público, sea en un medio digital (como *NY*) o editorial (*MS*), lo que les otorga una determinada funcionalidad en el proceso de la construcción social de ese sujeto productor y es precisamente ahí, en ese espacio y en ese vínculo, donde el diario desarrolla al máximo su potencial semiótico:

La publication peut apparaître, plus ou moins inconsciemment, comme un issue aux impasses du journal et aux contradictions du moi [...] Parce qu’il aura été imprimé, l’écrit, jusque-là informe, semblera devenir véritablement une oeuvre; le moi, incertain lui aussi, se figera, prendra consistance devant les yeux d’un public, il deviendra le moi d’un écrivain [...] La multitude des ‘moi’ dédoublés à l’infini, se regroupera dans cet écrit qui, si proteiforme soit-il, acquerra une sorte d’unité à être publié, à être un livre. (Didier 1991: 136-137)

Con la publicación de estos textos, todos los yo posibles, tanto en la realidad como en la ficción, convergen y se someten, de alguna forma, al yo autorial pero un yo autorial que no es la

persona Inma López Silva sino que existe en y por esos textos. Las palabras de Didier nos resultan, una vez más, sumamente esclarecedoras:

Pour la critique, comme pour l'écrivain, ce n'est pas l'homme [la femme] mais l'oeuvre; le journal n'est donc plus la confidence d'un homme, mais l'élaboration d'un texte, un texte qui semble livrer, plus facilement que d'autres, son fonctionnement, parce qu'il n'est pas résolutif mais évolutif; il n'est pas le texte fini mais le texte en train de se faire. (1991: 46)

*NY* y *MS* nos interesan pues no por lo que en ellos pueda haber de confesional sino por lo que suponen, como ya he dicho, de avances en el proceso de configuración autorial de su escritora. Y si *NY* puede ser leído como una especie de autopoética de una escritora principiante que reivindica la ficción como vector definitorio de lo literario fijando así su posición en el campo cultural, *MS* es una audaz toma de posición en la esfera pública por parte de una intelectual gallega de una determinada generación que, definiéndose como feminista, no vacila en criticar con mordacidad la “tendencia neonaturalista a convertir as nais en escravas da maternidade” (López Silva 2014: 92), tendencia capitaneada por los grupos pro lactancia materna a los que ella califica sarcásticamente como “A Seita da Teta Fóra”, así como tampoco duda en marcar distancia con “un determinado feminismo algo perverso e involutivo, moi vinculado co ecoloxismo, que cre que a sociedade moderna racha coa esencial definición da identidade feminina a través de algo tan natural como a maternidade” (2014: 65). La publicación de *MS* no estuvo exenta de críticas y generó cierto debate (véase, por ejemplo, en el blog de crítica feminista *A sega* la entrada <http://www.asega-critica.net/2014/04/maternosofia-suficiencia-racional-vs.html>), algo que sin duda compla-

cería a la autora, quien reconoce en la entrevista citada (*vid. supra* nota 5) que el libro tiene un cierto tono de “alegato”, tal y como ella misma lo define.

La cuestión es que estos procesos están articulados de una forma absolutamente original, mediante un juego de espejos y desdoblamientos que ancla en la concreción de la materialidad y de la corporalidad la abstracción de la reflexión teórica, y esto es muy evidente, sobre todo, en *MS*. “Si l’écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c’est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même” (Didier 1999: 35) y, efectivamente, *MS* nos impacta, de entrada, por el protagonismo de un cuerpo que suele estar ausente de la literatura, el cuerpo de la embarazada. La obra supone un punto de inflexión en la literatura gallega porque apenas hay en ella personajes, protagonistas o secundarias, embarazadas: parece como si en esa etapa de sus vidas las mujeres “no fuesen” y por eso mismo la literatura las ignorase<sup>7</sup>. Pero, además, la voz que nos habla en *MS* no solo “es” la voz de un cuerpo embarazado y paridor, sino de un cuerpo sexuado, deseante y deseado: véanse, como ejemplos, los capítulos “Cornos” o “Soster as tetas”.

En coherencia con esa dimensión corporal que adquiere la voz narrativa, hay también en *MS* una evidente decisión de acercar la escritura a lo empírico o lo material, en parte porque es en ese plano donde encuentra legitimidad ontológica el cuerpo de la mujer embarazada, pero creo que también para compensar una excesiva inclinación al abordaje sentimental que el tema de la maternidad parece propiciar y ante el que la ironía, como ya se ha dicho, resulta un imprescindible dique de contención, ironía que

---

7 *A palabra das fillas de Eva* (2004) de Teresa Moure, otra obra “atípica” (definida en la propia portada como contra-ensaio), empieza con la prolija descripción de un parto a lo largo de nueve páginas.



–dicho sea de paso– la crítica coincide en señalar como uno de los rasgos más específicos no solo de *MS* sino de toda la producción de la autora. Por eso *MS* insiste en nuestra dimensión biológica (“o ser humano é, sen dúbida, do máis idiota que ten o Reino Animal”, 2014: 124) pero también en la argumentación racional, o quizá este es el marco epistemológico en el que la autora quiere educar a su hija y que se pone en evidencia ya desde la elección del nombre: Sofía, “a que posúe a sabedoría”, un nombre con el que su padres “tentamos invocarlle un destino de muller intelixente que a salve en parte dos absurdos da vida” y que representa “o amor polo coñecemento, polo pensamento e pola ciencia que nos uniu ao seu pai e mais a min” (2014: 163).

Hemos hablado del juego de dobles y espejos que es la clave de estos textos, un recurso técnico muy habitual en lo que Ciplijauskaité ha llamado “novela de concienciación” (1994: 73) de autoría femenina. Si el desdoblamiento es en *NY* plenamente horizontal (Inma/ILSa), en *MS* se configura claramente en el eje vertical, con referencias a las abuelas, la madre y la hija de la escritora. Pero incluso en la construcción de la genealogía familiar, la escritora no se resiste a subvertir el tópico binomio patriarcal de madre buena/suegra mala, invirtiendo el segundo al narrarnos la relación de su propia madre con las que fueron sus abuelas, una relación en la que la explotadora resultó ser la materna mientras que la mujer que consiguió articular un esquema de vida liberador y alternativo (en el que eran los hombres los que se encargaban del trabajo doméstico) fue la paterna, o sea, la suegra de la madre de la escritora: fue por ese ejemplo por lo que ella decidió alterar de forma radical la autoadscripción genealógica y “tomar como modelo en moitas cousas da súa vida a sogra en lugar da nai” (2014: 65). Si en *NY* el desdoblamiento es un juego literario, al servicio de la búsqueda de una voz autorial, en *MS* representa la necesidad de la autora de verse a sí misma como madre, esa madre que

va a ser el primero espejo en el que se mire su hija, aunque que sea de forma inconsciente, para empezar a construir su identidad (Ciplijauskaité 2004: 181, remitiendo a Chodorow). Esa alteridad que impone la maternidad la intuye ya la embarazada desde el principio, y así el día en que lo supo, empezó “a ver o mundo doutro xeito, dividido entre os que só son fillos e os que tamén son país. Eu, desde agora, estou entre os segundos” (2014: 26), igual que el día en que les comunicaron a los respectivos padres y madres que iban a ser abuelos y abuelas, descubrió que “de súpeto, os nosos país xa non son os nosos país, senón os avós disto que levo dentro de min e que vai facer que eu sexa cada día menos filla e a cada paso máis nai” (2014: 38-39). La dualidad se impone, hay varias vidas en una vida, muchos YO en un sujeto posmoderno que está siempre en construcción. Por eso, la primera noche de Sofía es, para Inma López Silva, “a primeira noite da miña vida nova”.

## Epílogo

Para acabar, juguemos de nuevo al juego de espejos y aparentes contradicciones que estas obras nos proponen. Si aceptamos que los géneros existen no solo como maneras de escribir o hablar, sino como maneras de leer o escuchar, podemos interpretar estos diarios también como capítulos de una autobiografía futura, que encuentran su razón de ser en la conciencia de la necesidad de cristalizar discursivamente los distintos yo que, a lo largo de la vida, van construyendo la identidad personal y pública de la escritora gallega Inma López Silva. Como nos recuerda Anna Caballé: “No habrá motivo suficiente para una autobiografía si quien la escribe no experimentara durante su vida alguna modificación o cambio radical respecto de su existencia anterior” (1995: 32). Pues bien, *NY* y *MS* dejan –quizá para el futuro– constancia de algunos de esos cambios.

## BIBLIOGRAFÍA:

- CABALLÉ, Anna (1995) *Narcisos de tinta*. Málaga, Megazul.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė (1994 [1988]) *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. *Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.
- (2004) *La construcción del YO femenino en la literatura*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- DIDIER, Béatrice (1991 [1976]) *Le journal intime*. París, PUF.
- (1999 [1981]) *L'écriture-femme*. París, PUF.
- FOUCAULT, Michel (1999) "¿Qué es un autor?". En: Miguel Morey (ed.) *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I. Barcelona-Buenos Aires, Paidós: 329-360.
- LÓPEZ SILVA, Inma (2007) *New York, New York*. Vigo, Galaxia.
- (2014) *Maternosofía*. Vigo, Galaxia.
- SCARANO, Laura (2000) *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina.



# Construcciones de identidades inestables en el yo poético de Txus García

Michelle Gama Leyva  
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Dentro de las diferentes corrientes del post-estructuralismo, del feminismo y de la teoría *queer* se analiza el discurso de poder que normaliza a los sujetos en cuestiones de género y prácticas eróticas. Se estudia tanto el discurso en sí (su genealogía, sus tecnologías, su difusión y su asimilación), como la construcción de la identidad desde la estructura de significados que este discurso provee. Desde estas perspectivas se trabaja también, específicamente, la situación de aquellos sujetos que viven la sexualidad fuera de lo establecido o que asumen roles que no corresponden a determinadas expectativas del género al que supuestamente pertenecen.

En este texto me interesa explorar la resistencia a este discurso desde la dimensión literaria y preguntarme si la construcción de una identidad que hace un esfuerzo por no fijarse, puede considerarse o responder a una inquietud ética.

En la obra *Questions of Cultural Identity*, editada por Stuart Hall, se afirma que “la cuestión de la identificación, se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas” (2003: 15), a lo que agrega que, siendo un proceso, la identidad no puede considerarse como un objeto acabado, sino que se va construyendo a partir de múltiples “discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (2003: 17). Queda claro, entonces, que la relación que existe entre iden-

tividad y representación es que “las identidades [...] se constituyen dentro de la representación y nunca fuera de ella” (2003: 19).

Kwame Anthony Appiah, desde el enfoque de la teoría postcolonial, aborda el problema de las etiquetas, las expectativas que crean y el papel que todo ello juega en la configuración de la identidad. Los estudios postcoloniales trabajan también la relevancia de la identidad y las implicaciones éticas que esta sostiene con el *otro*. La diferencia que se trabaja, en su caso, no es la de género sino la del origen. De cualquier manera, existe un paralelismo entre ambos campos en materia de resistir la hegemonía del discurso y de denuncia sobre la supuesta *verdad* y legitimidad de determinadas estructuras que dejan a determinados *otros* fuera de sus fronteras (2005: 60-64).

Appiah afirma que la construcción que nos hacemos de nosotros mismos y de la realidad parte de pequeñas narrativas que funcionan a partir de convenciones sociales. Este teórico retoma el concepto de *tipos de persona* de Ian Hacking, el cual sirve a manera de etiqueta constructora de expectativas y de sentido. Las expectativas que la categoría provoca se refieren a lo que comúnmente se denomina como *prejuicio* (2005: 65). Estas categorías se relacionan con el nombrar, con la necesidad de clasificar lo que nos rodea. Estas identidades no solo invisten, sino que se asumen y, al hacerlo, se aceptan las expectativas sociales que dicha clasificación conlleva.

Este paradigma de la identidad consiste en que en un grupo social y, por lo tanto, en su discurso, hay una concepción de determinadas categorías con las que determinados sujetos se identifican y asumen para después ser tratados como tales: “the labels operate to mold what we may call *identification*, the process through which individuals shape their projects –including their plans for their own lives and their conceptions of the good life– by reference to available labels, available identities” (2005: 66).

Appiah también afirma que, dada la reversibilidad de estas categorías, ellas mismas, paradójicamente, pueden provocar movilización y poner en jaque a los parámetros, lo cual coincide con el argumento de Judith Butler sobre cómo los cuerpos abyectos son el límite de lo *normal* o lo *natural* y solo desde donde habitan es posible reescribir las fronteras, es decir, el reverso constitutivo.

Parece que, aún con las posibilidades que se abren en cuanto agencia, la identidad no puede desligarse del discurso específico en el que el sujeto/cuerpo está inmerso en un lugar y tiempo específicos. Las estructuras que lo atraviesan, y de las cuales él o ella es parte, provocan un reconocimiento, una identificación. La identidad se construye desde la clasificación que nombra a partir de la diferencia, de lo que se es frente a lo que no se es, de la misma manera en la que funciona el lenguaje.

La diferencia es fundamental en nuestro pensamiento, captura la diversidad de las cosas del mundo, nos permite nombrar e identificar, pero es una producción siempre a costa de otra, la de un exterior. La diferencia se vuelve reduccionista para fundar significados. Es la base del orden simbólico, sus límites nos constituyen y nos traen una especie de *calma*, de ahí la exigencia, también simbólica, de mantener estos límites en su lugar. El problema es muy grave y se vuelve una cuestión ética, si solo se puede establecer un sentido de pertenencia y de construcción de la identidad a partir de categorías normalizadas y naturalizantes que dejan a un “Otro” en la abyección.

El proceso de representación se vuelve más complejo en el caso de que lo que se busque representar sea justamente algo diferente a lo promovido por el discurso hegemónico. Si la representación tiene que ver con cómo cargamos de un determinado significado a las cosas por medio de las palabras que usamos para nombrarlas, las historias que contamos acerca de ellas, las imágenes que producimos sobre ellas y las formas en las que las

clasificamos, ¿cómo representar algo que no coincide con el discurso hegemónico que permea nuestro entorno, que no coincide con el *deber ser*? ¿Cómo se representa lo *diferente*?

La alteridad, lo que es diferente a lo mismo, a *mí*, es representado como un opuesto, creando polaridades, binomios hegemónicos que configuran los límites entre la pertenencia y el exilio simbólicos:

Huelga decir que ambos componentes del binomio obedecen a una misma realidad donde, desde el adentro hegemónico, se instituye un afuera –abyecto– como contrario y complementario que ha de garantizar la supremacía y la pureza del primero. Por ello no resulta impropio advertir que el establecimiento de los discursos de poder-saber que expulsan al cuerpo –y a las mujeres– de su feudo van emparejados con la eficacia operativa de unos discursos normativos destinados prioritariamente al control y a la domesticación de los cuerpos, en especial de aquellos sujetos –y *apenas sujetos*, como las mujeres o los individuos marcados por una diferencia étnica o de práctica sexual– asociados, incluso identificados, con la preeminencia material-natural-pasional-bárbara del cuerpo sobre la razón. (Torras 2006: 12)

La representación simbólica de las cosas, incluida la alteridad, parte de nosotros mismos hacia el afuera, desde el lenguaje y el discurso que heredamos. Siempre está primero el yo a partir del cual se configura la realidad. Según Stuart Hall, ese yo busca proyectar su perspectiva en el mundo, su jerarquía axiológica, su ideología. Es a partir del yo, de la supuesta libertad de ese yo, que se mira a la alteridad (2003: 44). El sujeto estableció su relación con el otro a partir de la asunción de esta supuesta libertad, convirtiendo a la alteridad en un *objeto* a su servicio. La libertad se convierte en un ejercicio de violencia sobre el otro, según de qué



lado se encuentre el poder, de ahí que sea tan importante buscar posibilidades que ofrezcan una relación distinta con la alteridad.

Parece que las representaciones artísticas y, para los intereses de mi investigación, las específicamente literarias, son prácticas discursivas que posibilitan poner en conflicto los límites construidos que enmarcan a los sujetos. Se pueden representar pulsiones e identidades que no se enmarcan en instituciones sociales o religiosas, que buscan controlar y dirigir el deseo y el cuerpo con fines sociales, morales, económicos o políticos.

La crítica coincide en que la literatura funciona a partir de dos niveles de resistencia: desde la escritura y desde la lectura. El proceso de analizar y de encontrar, por un lado, el lugar de enunciación y, por otro, el lugar de lectura. En el primer caso, la literatura funciona como vehículo de la experiencia de la normalización e instrumento de resistencia, además de tener la capacidad de dar cuenta de la ficción misma de la representación que se está utilizando en su realización. En el segundo caso, estas obras pueden leerse desde la resistencia, se pueden interpretar como subversivas por hacer evidente el marco moral con el cual los personajes negocian y contener estrategias retóricas como la hiperbolización, la paradoja, la ironía o la parodia que pueden vaciar de significado y resignificar las categorías, haciendo evidente su arbitrariedad<sup>1</sup>.

Es necesario considerar también que esos mismos recursos retóricos, y muchos otros más, pueden ser utilizados de forma contraria, es decir, legitimando el discurso de poder, sus normas y sus castigos. El discurso ficcional puede generar representaciones de la realidad, “formas de conocimiento que se pliegan a

---

1 Los recursos retóricos mencionados parecen responder al humor, por lo que, en este sentido, podría abrirse otra línea de investigación posible: ¿Puede filtrarse la trasgresión al discurso si viene disfrazada de risa? ¿Cómo es que la burla puede retar la legitimidad del discurso de poder y de sus normas?

los paradigmas establecidos, a los que, a su vez, legitiman” (Vega 2003: 86). De ahí que sea tan importante adoptar posturas críticas al realizar aproximaciones interpretativas a este tipo de objetos de estudio.

Aun así, el hecho de que la literatura, como representación y eco de la cultura y de la *episteme* de la cual proviene, tenga en su haber ambas posibilidades, la de legitimar y la de resistir, la convierte en un lugar privilegiado de enunciación. No debemos olvidar que una misma obra puede manifestar ambas vías, mostrando así la complejidad de negociaciones a las que los sujetos están expuestos: “Sin embargo, ya que todas las producciones discursivas contienen una doble dimensión regulativa y productiva, participan de distintas relaciones de poder donde encontramos tanto estrategias de control como prácticas de resistencia” (Cabrera 2006: 73).

Partiendo de estas reflexiones, es preciso concretar en obras específicas cómo se manifiestan los marcos del discurso, además de las distintas aproximaciones teóricas que analizan estas estructuras de poder y que proponen diferentes vías de resistencia, para preguntarse si ambos flancos, teoría y representación literaria, asumen esta con la alteridad y buscan resistir identidades y teorías fijas.

La autora de la obra que hoy será leída bajo esta mirada, Txus García, y su *Poesía para niñas bien*, parece consciente de que figuras retóricas como la parodia y la ironía evidencian la arbitrariedad de las expectativas de las categorías, de sus límites y de sus consecuencias, construyendo así narrativas identitarias que no se fijan en la normatividad, en este caso patriarcal y heterosexista. Es importante mencionar que esta inquietud por buscar la resistencia al estatismo categórico se formó inicialmente dentro de los estudios de género, pero como se ha demostrado, el rebatir

las expectativas de la categoría “mujer” puede ampliarse a resistir cualquier categoría, abriendo así el alcance de dichos estudios.

Beatriz Preciado, en su *Manifiesto contrasexual* (2002), pone de manifiesto las contradicciones a partir de lecturas que buscan y analizan los cimientos de los discursos legitimados. La mirada para realizar este tipo de lecturas es, para Preciado, la deconstrucción. Así, la contra-sexualidad se plantea como un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto de las convenciones patriarcales y heteronormativas mismas que están inscritas en los cuerpos y se hacen pasar por verdades biológicas o naturales.

La principal propuesta de Preciado para la resistencia es utilizar una serie de tecnologías adheridas a nuestra corporeidad, las cuales ella sostiene que ya tenemos incorporadas, cambiando su dirección y utilizándolas a nuestro favor, para así resistir las imposiciones discursivas del poder. Siguiendo a Foucault, la forma más eficaz de resistencia para Preciado es la contra-productividad en lugar de la lucha contra la prohibición, es decir, llevar a cabo prácticas alternativas que la autora denomina como “tecnologías de resistencia” o formas de “contra-disciplina” sexual (2002: 19). La clave es tomar conciencia de las normas y confrontarse directamente con ellas, para así llegar a la contra-sexualidad, un erotismo que rebasa el discurso, que se apodera de las tecnologías y que se centra en el “placer-saber” (2002: 25).

Volviendo a la poesía de Txus García, ¿cómo leer a este yo poético cuyos deseos e identidad fluctúan entre estereotipos, expectativas y resistencias? ¿Cómo y dónde clasificar a aquello que nunca está fijo? La obra nos lleva, como lectores, a revisar nuestras estructuras, a cuestionar nuestras expectativas. Desde el humor, desde la parodia, desde la risa, parece que el reacomodo de paradigmas es menos incómodo:

**Documento Nacional de Identidad (Fragmento)**

*Yo era el niño que ardía en mis ojos.*

Agustín Gutiérrez

Aquí estoy. Me llamo Txus y soy transgénero.  
Llevo siglos siéndolo.  
Fui niño bollera y niña gay.

Madre me trans-vestía como una señorita:  
manoletinas, braguitas y encajes, lacitos,  
un parche en el ojo vago, gafas.  
Plantillas correctivas. Pelo largo moreno, muy liso.  
Hice la comunión trans-vestida de blanco.  
Era una pequeña y folclórica gordita.  
Era marika.

Adivinad qué papel me pedía en el juego tonto ese de  
apapasyamamás...  
Crecí seducida por pelis de romanos, duelos al sol y hombres  
de hojalata.  
Yo era Tarzán o Guillermo, el Travieso.  
En mi bola de cristal amaba a Alaska (cuando todavía podía  
ser Olvido Gara).

Y leía Mujercitas y era Jo. Leía Los Cinco y era Jorge.  
Engullía libros de la Blyton y suplicaba a mis padres poder  
vivir en un estricto internado inglés, solo para chicas.  
Tomaría cerveza de jengibre y pasteles por la noche.  
Podría cabalgar a lomos de la masculina señorita Roberts...  
*Mmmmm.*

Una vez una niña me besó en un baño y me dijo que me parecía a Superman.

Ese fue uno de los días más felices de mi vida.

Un día perfecto en Transilvania. (García 2011: 11)

Hablar a través de la figura de un narrador o a través de la figura de un yo poético es muy diferente. En el segundo caso, y como su nombre lo dice, la voz se construye desde una identidad, desde un “yo”. La figura del yo poético de García interesa porque se construye desde una resistencia muy consciente a categorías identitarias fijas, lo que provoca un acto de rebeldía que no solo concierne a la propia identidad, al representarla como fluctuante entre las categorías, sino también, como se expuso anteriormente, a la representación de la alteridad y, por lo tanto, recuerda que la literatura, además de tener una línea política, también tiene una posibilidad ética.

Ninguna categoría está fijada en los recorridos que el yo poético lleva a cabo, ni siquiera la de “heterosexualidad”, como puede observarse en el poema “Un joven con unos lirios”:

Está tan guapo,  
tan transparentes los ojos,  
tan impasible el ademán  
que dan ganas de arrancarle  
el viso ese que lleva,  
acariciar la suavidad de la piel  
que asoma entre los fuertes muslos,  
sentir como crece la verga romana,  
mover la mano y no parar  
hasta que él lo pida entre lamentos.

Un Joven con unos lirios

posa hoy en el taller de arte  
ajeno a tanta lubricidad,  
a tanta aquiescencia senil.  
Lo estamos dibujando, pero  
en realidad babeamos el cuaderno,  
pensamos en desnudarlo rápido,  
hacerle cosquillitas con una pluma  
en el vientre y en los glúteos,  
sopesar sus testículos con la boca.

Un joven con unos lirios  
ha hecho que hoy vuelva  
a hervirme la sangre hetero,  
que se me inflame pezón y boca,  
que desee agacharme, lamer y cederme,  
enseñar, tocar y recordar viejos modos.

Lástima que ninguno de los presentes  
se atreva a dejar de dibujarle el contorno.  
Con los dedos crispados  
agarramos el carboncillo  
conteniendo las ganas  
de romperle  
los putos lirios  
a lametones. (García 2011: 21)

Al buscar las posiciones de desobediencia, analizar cómo funcionan, desde dónde resisten y a qué discursos se enfrentan, se puede esbozar en ellas una responsabilidad ética, un profundo escepticismo frente a lo pretendidamente universal, normal o natural. Si la propia identidad, construida desde la diferencia, es puesta en crisis, la alteridad, el otro, también se incluye en la conversación. Su lugar, en vez de estar fijado en la diferencia (mu-

jer, negro, pobre, vieja, sudamericano, homosexual, gringo, entre muchas otras categorías) comienza a entenderse como un proceso en el que más cosas entran en juego. Las categorías empiezan a situarse en tránsito, en un “llegar a ser” que no acaba de fijarse totalmente en las expectativas o en el estereotipo. Se moviliza un vaivén que vacía y vuelve a llenar de sentido a la categoría y quizás es aquí el lugar de la resistencia: distintas formas de renovar el sentido de una categoría que caduca y que se recarga desde la contaminación que el mismo lenguaje provee desde sus capacidades retóricas. Una paradoja en la que el mismo lenguaje, en su riera literaria, retórica, provee una salida al estatismo de la categorización que su misma estructura y funcionamiento provocan.

Los poemas de Txus García invitan a tomar conciencia de la falacia del esencialismo, haciendo evidentes sus límites y sin olvidar que las estructuras que este provee dotan de seguridad al sujeto, lo cual obstaculiza enormemente su enfrentamiento.

El sujeto se construye como tal a partir de categorías que reafirman los marcos, lo que provoca que aquellos que no coinciden con lo que se espera dentro del discurso, se representen desde su diferencia, subordinándolos y relegándolos a un *afuera* simbólico. Estos cuerpos, en cierta forma, exiliados, tienen en su haber una doble condición: primero como reverso constitutivo y como contra-ejemplo del *deber ser* y, en un segundo movimiento, como el límite de la categoría, teniendo intrínseca la capacidad de movilizar esa frontera que marcan.

Los cuerpos pueden fluctuar entre las categorías, mostrarse renuentes al concepto puro y esencialista en su clasificación, volviendo complicada su lectura. El proceso anterior hará más evidentes las múltiples negociaciones, tanto manejables como dolorosas, que estos sujetos marcados tienen que llevar a cabo con la gramática de su entorno, es decir, con las normas, los códigos

y la misma resistencia que llevan a cabo, para así alcanzar o, por lo menos, aspirar a la legitimación desde las fronteras.

El lenguaje, como lo conocemos, es fundador y territorio de la clasificación y de la diferencia. El lenguaje también es adquirido y construido culturalmente, por lo tanto es arbitrario como las categorías y los marcos en los que surge. Ambos, lenguaje y marcos, son estructuras que implican problemas de poder, al tiempo que producen y dotan de sentido a los sujetos y a la realidad que éstos habitan.

El mismo lenguaje, nuestra forma de acceso a la realidad, funciona diferenciando. No es posible dejar a un lado o superar las categorías, lo que sí puede hacerse es resignificarlas. Encuentro en este punto una cercana relación con lo que la figura retórica de la metáfora hace con las palabras: las vacía y las recarga. Una metáfora puede tomar dos conceptos que aparentemente no tenían relación, unirlos y crear un nuevo significado. Una buena metáfora produce extrañamiento en el que la descubre, ¿cuáles podrían ser las *metáforas* de las categorías? Rafael Manuel Mérida sostiene que Judith Butler:

ha profundizado en un nuevo paradigma que acoge y alienta la diferencia de las diversas identidades sexuales en contra de las dicotomías restrictivas tradicionales. [...] un hombre afeminado o una mujer varonil, un hombre disfrazado de mujer o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante, una mujer que se desprende del hábito de la feminidad subordinada, por ejemplo, representarían una subversión del sistema binario tradicional al tiempo que la mejor huella para rastrear una identidad que pueda devenir conciencia enfrentada a la heterosexualidad institucionalizada que ha intentado restringir los comportamientos que intentaban escapar a su norma. (2002: 16)



Estas categorías heterogéneas coinciden con el planteamiento de la ambigüedad como vía de resistencia.

Al buscar las posiciones de desobediencia, analizar cómo funcionan, desde dónde resisten y a qué discursos se enfrentan, se puede esbozar en ellas una responsabilidad ética y un profundo escepticismo frente a lo pretendidamente *universal, normal, natural*, que invita a replantear la identidad y, por lo tanto, la alteridad.

### BIBLIOGRAFÍA:

- APPIAH, Kwame Anthony (2005) *The ethics of identity*. New Jersey, Princeton University Press.
- CABRUJA, Teresa (2006) "Mentes inquietas / Cuerpos indisciplinados". En: Meri Torras (ed.) *Corporizar el pensamiento: Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra, Mirabel Editorial.
- GARCÍA, Txus (2011) *Poesía para niñas bien*. Sevilla, Cangrejo Pistolero.
- HALL, Stuart y DU GAY, Paul, eds. (2003 [1996]) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2002) *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria.
- PRECIADO, Beatriz (2002) *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- TORRAS, Meri, ed. (2006) *Corporizar el pensamiento: Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra, Mirabel Editorial.
- VEGA, María José (2003) *Imperios de papel: Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona, Crítica.



# La autoconstrucción del yo femenino en *No hay silencio que no termine* de Ingrid Betancourt. ¿Una ficción de la memoria?

Eva Löfquist Beglert  
(Universidad de Linneus)

Para Kjell con todo mi amor.

## Preliminares

Cuando en 2009 fue liberada Ingrid Betancourt, ex-candidata a la presidencia de Colombia, después de seis años y medio en la jungla colombiana en manos de la guerrilla FARC, se produjo mucho revuelo internacional. La suerte de Betancourt, mujer, política de alto rango y ciudadana francesa y colombiana, había llamado la atención durante años de la opinión pública tanto colombiana como europea.

Todo el mundo siguió las primeras semanas de Betancourt en libertad. Delgada, marcada por el sufrimiento pero con la cabeza alta. Sin duda, le sería difícil imaginar las críticas que se desatarían hacia su persona y su conducta durante el cautiverio y después del mismo. En parte fue esa crítica, todavía vigente en la red, la que despertó nuestra curiosidad y nos llevó a su obra autobiográfica. En las más de setecientas páginas de *No hay silencio que no termine* (2010), Betancourt nos hace partícipes de su secuestro, sus grandes penurias y sus pequeñas satisfacciones.

Esta obra no se encasilla tan fácilmente dentro de un género o subgénero literario determinado. Existe una “jungla” de términos para las diferentes manifestaciones de un yo narrativo:

narración de vida, autobiografía, testimonio, memoria, novela autobiográfica, autobiografía ficticia, autoficción, entre otros. Además, los deslindes son borrosos, elásticos y los teóricos y críticos que se ocupan del tema no presentan un panorama unánime. El teórico francés Philippe Lejeune formuló en 1975 dos principios básicos para el pacto autobiográfico: el de la correspondencia nominal entre autor/a y narrador/a, y el de la veracidad narrativa. Principios discutidos y desarrollados, sobre todo para deslindar la autobiografía factual de la ficticia y para definir la autoficción –subgénero posmoderno a caballo entre la autobiografía factual y la novela–. A Lejeune le siguieron otros teóricos franceses como Philippe Gasparini, Jaques Lecarme y Vicente Colona, pero también los españoles José María Pozuelo Yvancos y Manuel Alberca, entre otros.

Aunque en esta oportunidad no sea nuestra intención clasificar la obra de Ingrid Betancourt, nos vemos obligadas a apuntar algunas líneas a manera de premisas o puntos de partida para nuestra presentación. Podemos constatar que la obra de Betancourt cumple con el primer criterio de Lejeune, ya que autora y narradora presentan el mismo nombre. En cuanto a la veracidad del relato, como nuestro punto de partida principal afirmaríamos que la obra autobiográfica es siempre una *ficción de la memoria*. Así, el segundo criterio de Lejeune resultaría, hasta cierto punto, un problema falso. Nuestras miradas hacia el pasado son construcciones constituidas por una selección y organización de hechos que pretenden dar coherencia, unidad y significación a nuestras vidas. Sin embargo, este proceso de escribirse a su vez termina siendo lo mismo que *crearse*. En palabras de José María Pozuelo Yvancos, no podemos entender la textualidad como “un simple resultado del sujeto, sino al contrario: es el yo quien resulta construido por el texto” (2005: 31).

Desde los estudios culturales, Stuart Hall sostiene que, en su narración sobre sí mismo, el sujeto elige una versión del yo y cierra la puerta a tantas otras posibles versiones, aunque esa “cerradura” sea temporal (Hall 1988) y, podríamos agregar, contextual. También en la misma línea la investigadora María Inés Lagos, desde su campo de la literatura, afirma que:

la narración de su vida [...] aunque respaldada por la experiencia vivida, no corresponde necesariamente a la verdad histórica [...] sino que se trata de la historia de una vida según como la percibe el sujeto que narra, quien al construir una imagen textual de sí mismo entrega una de las posibles versiones de esa historia. (1995: 44)

Según Lagos, lo que interesa del texto autobiográfico es justamente: “qué imagen de su persona proyecta el narrador en su texto, qué experiencias selecciona y cómo las cuenta” (1995: 44).

Y si a lo anterior agregamos que, en último término, el objetivo de la autobiografía es *persuadir*, estamos frente a un género literario de ninguna manera inocente, sino uno que tiene una intención premeditada de transmitir la experiencia individual de un yo singular. Sin embargo, debemos entender que frente a la propia persona se producen no solo olvidos, errores, silencios y emisiones conscientes o inconscientes, sino también el deseo de mejorar la propia imagen, de corregir la que otros quizás hayan hecho pública, de defender los propios actos o simplemente justificarse ante sí mismo o el mundo. Y quizás no sea erróneo imaginarse que la obra de Betancourt surge justamente de una necesidad de dar su visión de los hechos, de justificarse frente a aquellos que la critican.

Ya formulados estos puntos de partida, nos proponemos averiguar cómo el yo femenino llamado Ingrid Betancourt se au-

toconstruye en la obra autobiográfica de Ingrid Betancourt. En nuestro análisis nos guiaremos por las siguientes preguntas, en línea con el planteamiento de María Inés Lagos: ¿Cuáles son las experiencias seleccionadas y qué función cumplen? ¿Qué imagen o imágenes de sí misma nos transmite el yo narrador? ¿Qué estrategias literarias y qué retórica usa? Y, como consecuencia, ¿de qué nos quiere persuadir?

### Análisis

El libro empieza *in medias res*: “Había tomado la decisión de escaparme. Era mi cuarto intento de fuga...” (Betancourt 2010: 15), y entre los dos hitos que abren y cierran el acontecimiento del libro: secuestro-rescate, la fuerza motriz de Ingrid Betancourt y la tensión de la diégesis son sus varios intentos de fuga. Nos cuenta con detalle estos intentos de manera que el lector está permanentemente con el corazón en vilo. Ingrid Betancourt no abandona en ningún momento su intención de fugarse. Ni los castigos ni las humillaciones que siguen a cada fracaso le impiden idear nuevos intentos. Se nos configura un yo narrativo valiente, decidido y desafiante que ve la fuga como una obligación, como le comenta al Mocho César, alto comandante de las FARC: “Mi deber es recuperar mi libertad, así como el suyo es impedírmelo” (2010: 159).

En cuanto a la estructura, la obra de Betancourt sigue la de la obra autobiográfica tradicional masculina. Masculina ya que históricamente la autobiografía ha sido un género fundamentalmente masculino<sup>1</sup>. En su mayor parte, con excepción del primer capítulo, los hechos son organizados cronológica y ordenadamente. Dentro de esa estructura más o menos lineal, la narradora

---

1 En esta oportunidad hemos elegido no entrar en el análisis de género de la autobiografía. Sin embargo, pensamos que es un campo que proporcionaría resultados muy interesantes y dignos de tomarse en cuenta.

organiza su relato a través de una serie de estrategias literarias. Así, en muchas ocasiones, se vale de una serie de acotaciones muy exactas de tiempo: “A las dos de la mañana, uno de los guardias me sacudió con violencia del brazo y me gritó...” (Betancourt 2010: 200); “Octubre 28 de 2004. [...] Caía una lluvia fina, terca e incesante” (2010: 470); “Eran casi las seis de la mañana” (2010: 538); “Ya eran las cuatro cuarenta y cinco” (2010: 500).

También reproduce diálogos y hace descripciones muy detalladas y exactas del espacio, los colores, la naturaleza y todo lo que ve. Es decir, el yo narrativo recurre a determinados recursos con la esperanza de convencer al lector de lo fidedigno de su relato. Al presentar una memoria exacta y segura en los detalles crea confianza en su discurso. No obstante, en el mismo libro admite que: “Los días eran iguales los unos a los otros y se arrastraban lentamente. Me costaba trabajo recordar las cosas que había hecho el día anterior. Todo lo que vivía iba a dar a una gran nebulosa y solo memorizaba los cambios de campamento...” (2010: 187).

Es en ese tiempo lento y uniforme en el que transcurre la mayor parte de los 82 capítulos del libro. En ellos, Betancourt ha seleccionado una serie de acontecimientos menores en los que el yo narrativo desempeña diferentes “posiciones de sujeto”. Son acontecimientos que corresponderían a lo que Unamuno denominó “intrahistoria”, episodios menores de la vida diaria insertados en acontecimientos mayores y afectados por el curso de estos.

Tales episodios menores tienen, la mayoría de las veces, dos agentes: Ingrid y otra persona u otras personas. La representación de las relaciones con estas, ya sean “ayudantes” u “oponentes”, de acuerdo con la terminología de Greimas, sirven para confirmar y reforzar la construcción de la identidad del yo que se quiere transmitir al lector.

¿Cuáles son, entonces, las posiciones del sujeto privilegiadas en su relato? Muy importantes son las relaciones familiares con sus

dos hijos y sus padres. En cambio, el marido está casi ausente en el relato y se menciona por primera vez en la página 346, cuando en Navidad no la llama: “No recibí mensaje de mi marido. [...] no me había llamado, ni siquiera el día de mi cumpleaños. De hecho, ya no llamaba en absoluto” (2010: 346); “El silencio prolongado de mi marido daba pie a comentarios dolorosos. Él solo aparece cuando hay periodistas alrededor, decían” (2010: 369).

El hecho de que en la obra el yo narrativo no reflexione sobre su “posición de esposa” quizás sea una reconstrucción justificativa ya que, al poco tiempo de ser liberada, se separa el matrimonio. Por el contrario, el recuerdo de sus hijos y padres contribuye a ubicar a Ingrid Betancourt en su “posición de hija y madre” y por ellos sigue luchando: “la fuerza que me daba la existencia de mis hijos” (2010: 237); “me tocaba, debía seguir. Estaban los demás, todos los demás, mis hijos, Mamá” (2010: 286). “Volvía pues a lo esencial: ante todo, yo era madre” (2010: 287).

Su madre aparece como una roca que nunca duda de que su hija saldrá en libertad y le manda mensajes por la radio todas las semanas sin saber a ciencia cierta si realmente está viva o no. Pero es sobre todo el amor y respeto de Ingrid Betancourt por su padre lo que se convierte en un tópico que se repite a lo largo de la obra. Sin embargo, curiosamente la relación entre ambos se representa, la mayoría de las veces, en términos de niña-padre. Aun siendo adulta Ingrid Betancourt recuerda:

Esa mano siempre había estado allí para mí, había alejado de mí los peligros, me había agarrado de ella para cruzar la calle, me había guiado en los momentos difíciles de mi vida y me había mostrado el mundo. Era la mano que yo tomaba siempre que estaba cerca de él, como si me perteneciera. (2010: 50)



Y cuando un día antes de partir al lugar donde será secuestrada, pasa por casa del padre y lo ve por última vez, afirma: “Me acosté a su lado y recosté la cabeza sobre su pecho, escuchando los latidos de su corazón. Me adormecí en sus brazos, sintiéndome segura” (2010: 59). Al conocer la muerte del padre, un par de meses después de su secuestro, Ingrid Betancourt está inconsolable; le habla y llora “con la sensación de que podía refugiarme en sus brazos, como lo había hecho siempre” (2010: 155).

Nuestra identidad se construye, quizás sobre todo, desde la diferencia. Es decir, somos lo que no es el Otro/a. Así el yo narrativo también se posiciona como “sujeto prisionera” y “coprisionera”. Estas representaciones de su relación con el Otro/a, junto con las frecuentes autorreflexiones, construyen una imagen compleja del “yo” autobiográfico llamado Ingrid Betancourt. Y ese “yo” tiene dominio absoluto sobre el discurso: es quien focaliza todo. Si bien, ocasionalmente, entrega la palabra a otros, el frecuente uso del estilo indirecto le permite manipular e interpretar la palabra y actuación del Otro: “dirigiéndose a su tropa, aulló unas órdenes que parecían absurdas” (2010: 271); “Eran animales entrenados para husmear la felicidad de los demás [...] yo les pertenecía [...] Se codeaban, murmuraban y me miraban directo a los ojos” (2010: 105); “la jauría cantaba y daba vivas al vernos venir” (2010: 117); “Me miró con ojos de reptil” (2010: 575).

Esta representación de los guerrilleros, que aúllan y husmean como perros, forma parte de la estrategia de la narradora de ubicar a sus carceleros dentro de un binomio colonial de oposiciones. Se produce una colectivización de la otredad. Mientras ella representa la civilización, el centro, la ciudad, la hegemonía cultural y lingüística, ellos como colectivo son asociados a la barbarie, la periferia, la jungla: “Me respondió con vileza, utilizando sus palabras como metrallera. –¡Yo mato lo que quiero! ¡Mato lo que se mueva! Sobre todo a cerdos y gente como usted” (2010: 223).

Los guerrilleros tocan canciones curiosas y música “des-templada que le rompía a uno los tímpanos” (2010: 80), y son cursis en su moda y algunas costumbres. Además hablan un castellano incorrecto y diferente: “Su manera de hablar se prestaba a confusión. Yo comenzaba a aprenderla, como si fuera una lengua extranjera...” (2010: 105). O en otro ejemplo:

– ¡Esos son los chulos! Así es como nos miran para después “bombardarnos”.

Pronunciaba mal el verbo “bombardear”, como una niña con problemas de dicción. También utilizaban el verbo “mirar” en lugar de “ver”. El resultado era sorprendente. Decían “lo miré”, cuando habían visto a alguien. Sonreí. (2010: 113)

Y un ejemplo más: “–Guardia, tengo ganas de chontear. Ahora hablaba como ellos, olía mal como ellos y me había vuelto tan insensible como ellos” (2010: 450).

No obstante la representación feroz de los guerrilleros, Ingrid Betancourt tiene una actitud desafiante frente a ellos: “Ya no iba a obedecer más ni a someterme a los caprichos de un joven sobreexcitado y preso del pánico” (2010: 201); “Yo era más alta que ellos. Caminaba con la cabeza erguida y el cuerpo tenso de indignación” (2010: 31); “Yo no podía aceptar que me trataran como una cosa, que me denigraran, no solamente ante los ojos de los demás sino, sobre todo, ante mí misma” (2010: 319).

Las relaciones entre los secuestrados fueron muchas veces tensas y en el libro se pone al descubierto cómo el ser humano, en situaciones extremas, cae en el egoísmo, mezquindad y avaricia para obtener un provecho mínimo, ya sea material o de otro tipo. Aparentemente Ingrid Betancourt habría sido el blanco de la frustración de otros: “yo era el blanco de todo tipo de críticas. Mi nombre se escuchaba con frecuencia por la radio y eso no hacía más

que empeorar la animadversión de algunos de mis compañeros. Si me mantenía apartada, era porque los despreciaba; si participaba, era porque quería mandar” (2010: 322); “No vamos a entrar en tus juegos. Eres una política y crees que puedes engatusarnos con tus discursos bonitos...” (2010: 379).

La narradora nos da a entender asimismo lo perjudicial que resulta para la relación entre dos personas, día tras día, año tras año, estar obligadamente atadas una a la otra, tanto en el sentido físico como psicológico. Es el caso de la relación con Clara Rojas, una de sus colaboradoras políticas y secuestrada junto con Betancourt: “las tensiones con Clara se hicieron insoportables. [...] Si yo barría, ella me perseguía para quitarme la escoba [...] Si me sentaba a la mesa, quería tomar mi lugar. Si yo caminaba [...] me interrumpía el paso. Si yo cerraba la puerta para descansar, me exigía que saliera” (2010: 173).

En el libro hay frecuentes alusiones a Clara y a las tensiones entre las dos, obligadas como están “a vivir la una junto a la otra, reducidas a un régimen de hermanas siamesas, sin tener nada en común” (2010: 18). Viven en mundos opuestos, pues “ella buscaba adaptarse; yo no pensaba sino en huir” (2010: 18). Pero un texto no produce significado solo por lo dicho sino también por lo no dicho, sugerido a través de lo que Iser llama “espacios blancos o vacíos” y cuyo significado el lector tiene que llenar con la ayuda de su “enciclopedia personal”, en palabras de Eco. Cuando Ingrid Betancourt describe a Clara como “una mujer sola llegando a los cuarenta” (2010: 121), es un comentario que dentro de ciertos contextos estaría lleno de malicia y que, junto con otro comentario sobre la obsesión de Clara “con las plantas de su apartamento, que debían estar secas por falta de cuidado” (2010: 122), sugiere la imagen de una mujer con demasiada edad para formar familia y cuyas preocupaciones son mezquinas y banales<sup>2</sup>.

---

2 Rojas, hoy candidata al Senado en Colombia, ha dado su visión del cautiverio en su libro *Cautiva. Testimonio de un secuestro* (2009).

Al final del libro, la narradora exterioriza resentimiento contra Colombia y pretende refutar leyendas y mitos que habrían circulado sobre su persona y de los que debe haberse enterado después de su liberación:

Francia me había abierto los brazos con la generosidad de una madre. Para Colombia, en cambio, era un estorbo. Toda suerte de leyendas se tejieron en torno a mí para justificar la necesidad de olvidarme. “Fue culpa de ella, se lo buscó”, decía una voz en la radio. “Es la amante de un comandante de las FARC”. “Tuvo un hijo con la guerrilla”. “No quiere volver, vive con ellos”. (2010: 617)

El libro va más allá de la aventura, de la denuncia de sus carceleros, de las relaciones tensas con los demás. Está lleno de autorreflexiones de la narradora, y en ese viaje íntimo entrega una versión de su yo y deja la puerta cerrada a otras. Debemos tener muy en cuenta que hay una selección premeditada de qué versión del yo entregar. Así se delinea un yo narrativo con una educación superior a la de los demás: “En la selva, la educación que recibí era un hándicap. [...] Me repetía una y otra vez que prescindiera de mis buenos modales, pues nadie cedía el paso, nadie ofrecía su asiento, nadie tendía la mano. [...] No; debía, por el contrario, ser cada vez más cortés” (2010: 510); “Yo era una mujer instruida, y, por lo tanto, muy peligrosa. Yo podría buscar manipularlo, enredarlo y perderlo” (2010: 41). Un yo narrativo que se presenta como intocado por lo sufrido, dispuesto al perdón y libre del odio: “no quería perder la oportunidad para tenderle la mano a mi enemigo cuando el momento se presentara” (2010: 190); “la crueldad de estos hombres [...] no había arruinado mi alma” (2010: 34); “ya sabía que tenía la capacidad de liberarme del odio” (2010: 34).

En otras oportunidades la autorreflexión es una toma de conciencia de sus propias debilidades y deficiencias: “Me ponía

frente al espejo de los demás y veía los defectos de la humanidad: el odio, la envidia, la avaricia, el egoísmo. Pero los observaba en mí misma. Me golpeó darme cuenta de eso y no me gustaba ver en lo que me había convertido” (2010: 368); “En un mundo donde yo no inspiraba respeto ni admiración, sin la ternura y el afecto de los míos [...] me sentía condenada a detestar a la persona en que me había convertido” (2010: 22). Y un ejemplo más:

Encadenada del cuello a un árbol, desposeída de toda libertad [...] aún la más elemental de todas, la de aliviarse del cuerpo [...] entendí –pero me tomó muchos años hacerlo– que uno guarda la más valiosa de todas, la que nadie le puede arrebatar a uno: aquella de decidir quién uno quiere ser. (2010: 659)<sup>3</sup>

En 2008 se produce el rescate espectacular de Ingrid Betancourt, Clara y un grupo de sus co-prisioneros. En unas pocas páginas, con un ritmo acelerado, nos enteramos de la “Operación JAQUE” y en las últimas líneas del libro, la narradora se posiciona frente a todo lo que le ha ocurrido durante esos seis años y medio de incomprensible sufrimiento, humillación, violencia física y psíquica. Al bajarse del avión, libre, decide quién quiere ser: “Acababa de nacer. No había en mí nada más sino el amor” (2010: 708).

## Conclusiones

El yo narrativo llamado Ingrid Betancourt que se construye en la obra *No hay silencio que no termine* usa estrategias para persuadir

---

3 Esta misma cita la hallamos reproducida en el libro de dos periodistas suecos que fueron encarcelados en Etiopía en 2011 y pasaron 438 días en condiciones inhumanas a la espera de un juicio fabricado con evidencias falsas. Las palabras de Betancourt, que nadie te puede privar de tu libertad de decidir quién quieres ser, se le quedan grabadas a Martín Schibbye, quien lee la obra de Betancourt en la cárcel (Schibbye y Persson 2013).

al lector de la veracidad de su relato y al presentar una determinada versión de su yo, deja de representar otras. Por un lado, el yo narrativo del texto surge como superior en relación con sus carceleros y co-prisioneros que, en su mayoría, son colectivizados como el Otro en el relato. Por otro lado, en el proceso de escritura, llega a conocerse, desvelar y comprender sus propias debilidades y fracasos.

Concluimos, después de nuestro análisis, que la memoria nos presenta trampas, sobre todo en nuestros intentos de representarnos o recrearnos a nosotros mismos, y así el yo narrativo de Ingrid Betancourt pasa por una auto-idealización, una auto-justificación y, por consiguiente, termina en una auto-ficcionalización.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- BETANCOURT, Ingrid (2010) *No hay silencio que no termine*. Aguilar, Madrid.
- HALL, Stuart (1988) "Minimal selves". *Identity. The Real Me*. ICA Documents no 6. London, Institute of Contemporary Arts.
- LAGOS, María Inés (1995) "Sujeto femenino y padre confesor en la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez (1666-1749)". En: Juan Orbe (ed.) *La situación autobiográfica*. Buenos Aires, Corregidor: 41-53.
- POZUELO Y VANCOS, José María (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- SCHIBBYE, Martin y PERSSON, Johan (2013) *438 dagar*. Filter, Falun.

# PARTE IV





# Devenir autora: el autorrelato como camino para la deconstrucción de la postura autoral

Eider Rodriguez  
(EHU/UPV)

## Contexto sin texto

Quien escribe, sea hombre o mujer, no es libre de escribir lo que quiera, ya que su imaginación está más cercada de lo que a primera vista pueda parecer. Así, tanto las tramas, personajes como los temas literarios, son partes de construcciones culturales que recrean esa realidad (Russ 1971). Gopegui (2011) matiza que también la verosimilitud está secuestrada, y cuanto más se aleja un texto de esa construcción cultural, más dificultades tendrá de sonar creíble. En nuestra opinión, lo mismo sucede con la postura autoral, es decir, con el conjunto de dimensiones discursivas y no discursivas de un autor o una autora que puede observarse a través de dos niveles (Meizoz 2007): el nivel externo, la presentación de sí mismo en contextos en los que la persona encarna la función de autor o de autora (entrevistas, discursos, vestimenta, maquillaje...); el nivel interno, la construcción de la imagen de la persona enunciadora a través del texto. Y es que siendo la sociedad contemporánea un contexto social sometido a las reglas de los *mass media*, así lo es también el autor. La literatura, como acto social, viene desde hace tiempo padeciendo los efectos de las fuerzas mediáticas y económicas. La promoción y la mediaticización son hoy en día más importantes que el talento. De esta manera actualmente ser escritor es también tomar una postura frente a los media. Lo dijo Sartre: “Somos mucho más conocidos

de lo que nuestros libros son leído. Llegamos a la gente a menudo sin querer, a través de nuevos medios” (1948: 293).

Así, la postura autoral es fundamental para adquirir una posición u otra dentro del campo literario, y resulta estratégica a la hora de poner un texto en circulación y en relación: en gran medida dependerá de ella la legitimación tanto del autor como del texto. Como dice Foucault: “el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza” (1999: 344).

Quien escribe tampoco es libre de construir su postura autoral en base a su deseo e imaginación, ya que esta, al igual que la trama, los personajes y la verosimilitud también está *raptada*. Ni que decir cuando quien escribe es una mujer.

Como se demuestra desde diversas instancias legitimadoras vascas la escritora es el gran “Otro”, la invitada fuera de lugar, y desde esa posición su postura autoral difícilmente puede crearse desde la no reacción. Veamos qué posición ocupan ellas en algunas de esas instancias:

**Crítica:** Teniendo en cuenta que las críticas de prensa en lengua vasca realizadas entre 1975-2005 (Egaña 2014) fueron realizadas por hombres en un 90% y de que es ahí donde se explicitan en gran medida los valores del ámbito literario, estamos de acuerdo con Egaña cuando afirma que la violencia simbólica ejercida por la dominación masculina de la sociedad patriarcal condiciona el ámbito de la crítica, menospreciando la literatura escrita por mujeres, mostrándola como el “Otro” de la literatura escrita por hombres o bien negando su valor estético. Así, cuando se trata de textos escritos por ellas los críticos se afanan una y otra vez por subrayar las cualidades de mujer, muy por encima de las cualidades de escritora.

Premios: tomemos dos como ejemplo, el Premio Euskadi y el Premio de la Crítica. De 1982 a 2005 se han repartido 25 Premios Euskadi de Narrativa, de los cuales solo dos han recaído en manos de mujer (Oñederra 2000; Borda 2002). De los 25 Premios de la Crítica otorgados entre 1985-2010 únicamente 4 han tenido protagonistas femeninas.

Historiografía: como bien señaló Lynda White en 1996 los criterios para acceder al canon literario son bien distintos según el sexo de quien escribe: revisando cinco obras de historiografía literaria vasca White halla 261 autores de los cuales solamente 6 son mujeres (Olaziregi 1999).

Educación: Idurre Alonso (2010) en su tesis acerca de las centralidades literarias en el ámbito de la educación muestra que apenas hay escritoras en ninguna de las listas confeccionadas para dar cuenta de las centralidades literarias, lo que demuestra, que el canon historiográfico sigue ejerciendo su influjo.

Es un mito extendido, también fuera del País Vasco, que ellas cada vez son más y mejores; sin embargo, el incremento de escritoras en las últimas décadas no es especialmente significativo y está completamente sobredimensionado y desproporcionado en cuanto a premios, reconocimiento, etc.

Esta violencia simbólica es altamente percibida por *ellas*, y es cuando entra en juego el juego de performar un discurso, de dar forma a una postura que pueda ser competitiva en el campo literario, ya que la escritora rápidamente comprende que ella es una invitada que ha de mostrar educación y obediencia en un ámbito en el que la gran mayoría son hombres: escritores, escritores canónicos (en lengua vasca no existe una sola escritora canónica), periodistas culturales, editores (en lengua vasca todos los editores son de sexo masculino), opinadores, críticos..., y que al mínimo exabrupto podría ser excluida del mismo.

## El autorrelato como subjetividad objetiva

No voy a contar por qué escribo, sino desde dónde escribo. Es lo importante, según Gopegui, y yo siempre escucho con gran interés lo que ella dice, aunque no siempre esté de acuerdo. Si fuese Gopegui narraría en tercera persona lo que viene a continuación, por pudor y porque pueda resultar pretenciosa, ya que lo importante no es contar la vida de una, en esta caso la mía, sino desgranar lo que sucede en torno a alguien que decide escribir en un cuerpo X, en un país Y y en una lengua Z.

Pienso en “*los conocimientos situados*” de Donna Haraway y pierdo algo de pudor, la democratización de los agentes de conocimiento me desinhibe, mi relato, que es el que mejor conozco y el que de manera más fidedigna puedo narrar, quizá pueda contribuir en la reconstrucción imaginativa de los significados públicos e intervenir en la creación de historias sobre las que reinterpretar y construir la realidad tanto pasada como futura.

## Relato de relatos

*Eta handik gutxira gaur (Y poco después ahora)* fue mi primer trabajo publicado (Rodríguez 2004). Se trata de un libro de relatos, un libro con olor de papel e imprenta con el que durante tanto tiempo soñé. Realmente, escribir el primer libro no es tan difícil. Virgen en la plaza pública, el miedo a lo que pueda suceder es eclipsado por un artefacto similar a ese fetiche que tantas horas de placer te ha otorgado. Durante aquella época trabajaba como editora, ya entonces conocía a unos cuantos escritores nacionales e internacionales y del más allá, con sus excentricidades impostadas, con egos siempre ridículos frente a su paquidérmica necesidad de cariño. Yo también me disponía a ser una escritora, ególatra para el prójimo, carente de cariño pero con patente de curso para experimentar mis propias manías, y sobre todo, dueña de aquel

artefacto rectangular. La emoción que esto último hacía surgir en mí anulaba la mayoría de obstáculos que conllevaba escribir.

Una vez publicada comenzó el declive.

Un poco antes, quizá, cuando entras en tratos con el editor y llega el momento de aceptar que el texto no solo te pertenece a ti. Fue como llevar a los niños a la escuela por primera vez. Sentir que los niños no son solo de una, sino de la sociedad. Aquello que hasta entonces había sido solo tuyo se disponía a formar parte de quien quisiera acercarse. Vértigo.

Pero algo desconocido, aquello mismo que te impulsa a escribir te impulsa a seguir hacia adelante.

Es el momento en el que estás a punto de convertirte en otra cosa, en escritora de verdad, no en esa escritora doméstica que anota sus reflexiones en elegantes cuadernos, sino en escritora pública. Devenir público, sin posibilidad de echar marcha atrás. Al menos en mi caso, di el paso de manera inconsciente, todo esto que ahora relato lo hago *a posteriori*. Quería escribir, escribí; quería publicar, publiqué; pero no medí con propiedad los daños paraliterarios que aquello me iba a causar.

Vinieron las entrevistas, en las que has de decir algo en torno a algo sobre lo que no tienes nada que decir, en las que los periodistas te preguntan si aquello que escribes es literatura femenina, acerca del porqué de tantos personajes femeninos, si me siento mujer mientras escribo. El enfado que me provocaban aquella ristra de preguntas recurrentes no me dejaba expresarme, buceaba en mi indignación en busca de respuestas coherentes y argumentos irrefutables que hiciesen callar al entrevistador y lo obligasen a preguntarme acerca de literatura, pero únicamente lograba titubear y arder internamente.

Las fotos, donde no conoces al fotógrafo y mucho menos a ti misma en el nuevo rol. Recuerdo que por aquel entonces me corté el pelo, corto, y que hasta hace más bien poco no lo he vuelto

a dejar crecer. Entonces no se me planteó ninguna duda, pero hoy en día veo que existe relación entre mi pelo corto y mi deseo de credibilidad. Quería escribir aparte del género, haciendo desaparecer mi cuerpo, desaparecer físicamente, alcanzar la neutralidad. Quería escribir, que me considerasen por lo que escribía, una voz neutra al margen de mi sexo.

El día posterior a la presentación de mi libro leí en un periódico que “la autora se mostró retraída”. Poco después alguien escribiría que era más improbable no recuerdo qué a que Eider Rodríguez apareciese sonriente en una foto. En las críticas, que empezaron a aparecer sin yo esperarlas, subrayaban positivamente la dureza, crudeza, frialdad y oscuridad de mi escritura.

Poco a poco, mi postura autoral iba dibujándose al margen de mí.

Se cumplió la máxima: escribir el segundo libro fue mucho más difícil. Estaba atemorizada, esta vez sí, sabía lo que me esperaba. Pasaron tres años entre uno y otro. Lo titulé *Haragia* (Carne, Rodríguez 2007) y fue un libro repleto de reacciones. Esta vez no me iban a agarrar indefensa. Cargué la recámara.

La portada fue elegida con sumo cuidado, de ninguna manera quería que apareciese una mujer en ella. La imagen de un pie femenino con un callo me pareció adecuada.

Creo que todavía no sabía que era mujer, no al menos como lo sé ahora. Seguía pensando que podía escribir agénérica y asexualmente. Pero ahora pienso, aun pudiendo ser aquello posible, ¿cómo iba a conseguir que en el caso hipotético de que el texto pudiese ser asexuado la recepción del mismo también lo fuese? Qué ingenua.

Recuerdo el momento en que decidí abrir la compilación que me disponía a publicar con un relato escrito en primera persona del singular que burlase las asignaciones de género presupuestas por los lectores, para así, casi al final, descubrir que el narrador

era hombre y agarrarlos a todos por sorpresa. Me recuerdo corrigiendo el libro y cuidando de equilibrar los personajes masculinos y femeninos y así escapar de etiquetas como la de “literatura femenina”, me recuerdo paranoica, me recuerdo consciente de que mi cuerpo atravesaba mi obra... Había, sin lugar a dudas, una necesidad inconsciente de modelar mi imagen de autora a través de la obra y a pesar de mi cuerpo.

En las sesiones fotográficas me atreví a decirle al fotógrafo “no voy a colocarme así, ni voy a mirar al cielo con ojos soñadores y mucho menos voy a sonreír para parecer cordial”.

Seguramente mi postura autoral se vio endurecida, aunque yo cada vez me sentía más vulnerable. Obtuve buenas críticas. Aparecí en listas. Agoté ediciones. Me invitaron a colaborar en muchos medios de muy diversas maneras. Cuando había algún acontecimiento importante y los periódicos querían hacer una radiografía con gente de diversos ámbitos, a menudo venían a mí. Me invitaron a dar charlas. Me mencionaban entre las nuevas generaciones de escritores vascos. Me acostumbré a ver mi nombre sobre la etiqueta de “escritora”. Lo cierto es que me iba bien, mucho mejor de lo que esperaba.

A las entrevistas fui entrenada, con cierta agresividad, previendo lo que iban a preguntarme y con algunas de las posibles respuestas ensayadas. No me agarraron desprevenida, esta vez no.

Entre el segundo y el tercer libro sucedió algo: fui madre.

Ahora soy autora de cuatro libros y madre de dos hijos. En el ámbito público me ha costado años poder decir la segunda parte de la frase sin carraspear. Además son mellizos, dato que no suele pasar desapercibido: una vez se conoce no suele haber vuelta atrás, y de repente te convierten y te conviertes en madre de dos criaturas, “uy, sí, muy traviesas”, que de vez en cuando, “uy, no veas, no paran”, mientras los niños duermen, “mucho trabajo, claro”, tiene la afición de escribir como quien hace calceta.

Hasta antes de parecer madre me había cuidado (siempre inconscientemente) de no mostrarme demasiado femenina, pocas sonrisas, dureza, vestimenta más bien andrógina, no mostrar demasiado cuerpo, jamás teñirme de rubia, pero a pesar de todas mis argucias, los periodistas seguían preguntándome si lo mío era literatura femenina, el porqué de que hubiese tantas mujeres en mis relatos... Sin embargo, conseguí burlar el cerco e inscribir mi segundo trabajo bajo la etiqueta de “literatura”, sin más adjetivación.

No obstante, en adelante me tocaría escribir siendo madre. Quizá sería mejor dejarlo durante una temporada, quizá para siempre. Oía decir que los niños no dejan tiempo para nada más. Me presenté a una beca literaria. Me la concedieron. Así la gente entendería que el hecho de ser madre no iba a privarme de escribir. Con aquella beca estaba reivindicando públicamente mi condición de escritora a pesar de todo.

“Ni un solo libro de una escritora con hijos ha sido incluido en la lista del canon de la literatura inglesa”, leí. Fue una época en la que estudié las vidas familiares de escritoras y descubrí que gran parte de ellas (Jane Austen, Emily Brontë, George Eliot, Virginia Woolf...) no dejó descendientes.

Quizá no tenía que haber tenido hijos. Quizá tenía que haber elegido entre ser madre o ser escritora. Cada vez más mujeres se niegan a ser madres, y así, entre otras cosas, pueden desarrollar su carrera al igual que los hombres. Pero los hombres no renuncian a tener hijos para llevar a cabo esas carreras. Yo quería ser madre al igual que un hombre.

Pensé en Sylvia Plath, quien cayó dejando dos niños, no sin antes dejar escrita esta nota: “Llamad al médico”. Me vino a la memoria mi querida Alice Munro. Tuvo tres hijas, y una cuarta que murió siendo bebé. Leí en una entrevista que aprovechaba las siestas de las niñas para escribir, y que las obligaba a dormir aunque ellas no quisieran (Munro 2008).



Irene Némirovsky contaba con la ayuda de una institutriz inglesa para educar y cuidar a sus hijas, pero no durante todo el año. Cuando la institutriz no estaba las niñas quedaban a su cargo y Némirovsky les enseñó a guardar silencio mientras escribía. Una de sus hijas cuenta que mientras escribía la mecía en sus pies hasta quedarse dormida. Y al cabo de dos horas se despertada debajo del escritorio sobre el que su madre seguía escribiendo (Gille 1995).

Toni Morrison (1992) aprovechaba las tres o cuatro horas previas a que sus hijos se despertasen para poder escribir. Dice que mantuvo aquella costumbre durante mucho tiempo.

Conclusión: tenía dos caminos, calentar el horno o reorganizar mi vida (en mi caso el sueño es sagrado. O así creía entonces).

Estuve tentada a renunciar a la beca, pero finalmente acepté: si iba a ser público que me iban a dar un dinero para escribir, sería público que seguía siendo escritora.

Así me enfrenté la escritura de mi tercer libro, *Katu jendea* (Un montón de gatos, Rodríguez, 2010), pero también a su defensa. Lo construiría sobre dos pilares: la belleza y el dinero, pero sobre todo la pérdida de ambos, los estragos que esta puede causar en sus antiguos dueños.

Sentía que tras haber sido madre mi postura autoral había perdido credibilidad: los periodistas seguían preguntándome acerca de mi maternidad y yo zanjaba con contundencia, devolviéndoles la pregunta: ¿hacéis lo mismo con los escritores que han sido padres?, o bien: también había madres en mis anteriores libros, ¿quizá no os disteis cuenta? Cuidaba celosamente de que la conversación no tomará un rumbo que por aquel entonces yo tildaba de *casero*. A veces es inevitable: hace poco en una entrevista radiofónica sobre una charla de literatura que me disponía a dar, me preguntaron si estaba escribiendo algo, a lo que yo respondí que no, que acababa de publicar un ensayo acerca de crítica literaria, tras lo cual el en-

trevistador me despidió diciendo que “seguramente Eider estará muy ocupada, ya que es madre de mellizos”.

Cierta vez, el moderador de un grupo de lectura dijo que mis libros eran menos duros desde que había sido madre, que la maternidad me había vuelto más femenina escribiendo; otro, con gesto compungido me alertó de que con el tercer libro me estaba escorando hacia un terreno literario burgués: con este término se refería a relatos sobre madres, mujeres que mudan de cuerpo, que cambian de estatus y de capital simbólico con la misma rapidez que ganan kilos y años.

El hecho de haber sido madre había perjudicado a mi postura de autora: nunca antes había estado mi cuerpo tan unido a mi texto, tan visible, nunca antes se me había visto tanto el plumero, nunca antes lo había tenido tan difícil para parecer escritora antes que mujer. Indudablemente mi texto estaba contaminado por mi maternidad.

A nivel interno, observo en mis tres libros de relatos a los personajes que son madres y me encuentro con una que enloquece por no haber podido engendrar, otra que huye a casa de una amiga tras la muerte de su hijo, una madre que compite hasta lo grotesco con su hija, la madre que intenta seducir al niño de acogida, otra que se suicida con la colaboración de una compañía aseguradora para que sus hijos queden económicamente cubiertos y sin importarle cómo puedan resultar emocionalmente, una madre que monologa sobre el hartazgo que le produce su nueva vida de puerpera... En mis relatos no encuentro madres generosas, madres cuidadoras, madres cariñosas, madres juguetonas, madres que *motu proprio* han decidido ser madres y gestionan esa locura como pueden, con sus cosas malas y sus cosas buenas. Creo que la traducción de *Le bal*, de la que me ocuparé a continuación, en la que se hace un retrato feroz de la maternidad, también pudo servir para dibujar mi propia postura autoral.

En cualquier caso, llegué a la conclusión de que la maternidad como tema literario, y más exactamente el discurso generado en torno a este tema, era uno de los pilares fundamentales sobre los que se asentaban las posturas autorales de diversas escritoras.

Escribe Susan Rubin Suleiman en el ensayo “Escritura y maternidad” (Davey 2007: 22) que “las madres no escriben, están escritas”, y quizá en contra de esta afirmación nos alzamos las escritoras madres y no madres, recorriendo territorios poco explorados, e intentando hacer que emerjan de ellos otras voces de madres que poco tienen que ver con la ejemplar y abnegada, voces que reflejen las restricciones reales que lleva consigo la maternidad, voces de madres reales. Entiendo que esta postura se debe en gran medida al ansia de romper con el estereotipo femenino así como también a la experiencia propia, ¿pero en qué grado este discurso no es también una manera de construir la postura de la enunciadora a través del texto? ¿En qué medida está este discurso condicionado por la necesidad de acceder al campo literario sin ser el Otro?

La tesis *Características y evolución de los personajes femeninos en la narrativa contemporánea vasca* de Gema Lasarte (2010) esconde unos datos a mis ojos sorprendentes: el corpus de estudio consiste en las novelas escritas en euskera por mujeres entre los años 1979-2009 que tengan a un personaje femenino como protagonista, contabilizando alrededor de 30, en total. De ellas el 90 % se ocupa de la maternidad como tema, y el 80% se centra en el lado negativo de la maternidad. Me pregunto hasta qué punto soy libre cuando escribo, hasta qué punto mi texto parte de mi ciénaga interior y hasta qué punto tiene que pagar un precio para poder subsistir. Me inquieto.

El discurso negativo de los personajes femeninos examinados por Lasarte lo es de distintas maneras, veámoslo a través de algunos ejemplos: la protagonista de Lourdes Oñederra en

*Eta emakumeak sugeari esan zion (Y la serpiente dijo a la mujer)*, es una mujer transgresora, y parte de esa transgresión consiste en haber evitado quedarse embarazada; las protagonistas de Laura Mintegi en *Bai, baina ez (Sí pero no)*, de Sonia González en *Ugerra eta kedarra (Roña y hollín)* y Aitziber Etxeberria en *Tango urdina (Tango azul)*, no desean la maternidad, ya que las experiencias vitales que han tenido hacen que tengan una actitud contraria a ella; las protagonistas de *Koaderno gorria (El cuaderno rojo)* de Urretabizkaia y de *Nerea eta biok (Nerea y yo)* de Mintegi son mujeres de mediana edad, que no tienen pareja y que además de tener un trabajo remunerado militan en el ámbito de lo político, la maternidad que ellas representan no está inscrita en el de la clasificación de buena madre; las protagonista madres de *Edo zu edo ni (O tú o yo)* de Ixiar Rozas, *Aulki jokoa (Juego de sillas)* de Uxue Alberdi y de *Musika airean (Música en el aire)* de Karmele Jaio nos hablan de madres cuya maternidad ha sido impuesta por la sociedad; en *Sisifo maiteminez (Sísifo enamorado)* de Laura Mintegi y en *Greta* de Jasone Osoro leemos acerca de madres que abandonan a sus hijos... Como conclusión, Lasarte opina que estamos ante un nuevo sujeto, “la mujer nueva”, de gran personalidad y con voz propia, que huyendo del estereotipo hace frente al rol de mujer abnegada, sumisa, pasiva, etc. impuesto tanto por la sociedad como por la literatura. Para recrear este nuevo sujeto literario Lasarte enumera cuatro modos: crisis (para saber quién son deben saber quién han sido y cómo han llegado al estado actual), transgresión (son transgresoras en tanto ciudadanas y mujeres, y hacen uso del suicidio, del abandono y de la violencia como medios para llegar a este fin), relecturas (relecturas de personajes tomados de la tradición literaria), deconstrucción (como otro modo de alcanzar el autoconomiento) y periferia (numerosos personajes secundarios que estando en la periferia de la periferia ayudan a la sujeto protagonista a construir su nueva voz).

No cabe duda de que siguen siendo imprescindibles discursos acerca de las múltiples maternidades (así como de las no maternidades), que recojan lo complicado de las mismas, ya que las letras vascas también adolecen de una cantidad ingente de madres ejemplares con delantal, que si sufren lo hacen en silencio, y son representadas tras una ventana viendo la vida pasar. Sin embargo, ¿en qué medida no es la maternidad un tema obligado a tratar para poder acceder al campo literario con cierta credibilidad? Y otra vuelta de tuerca: sin embargo, ¿en qué medida no es la maternidad un tema obligado a tratar negativamente para poder acceder al campo literario con cierta credibilidad?

Entre 1999 y 2001 numerosas escritoras vascas se reunieron en cinco ocasiones y levantaron acta de cada sesión. Urretabizkaia, cuya novela, *Zergatik, Panpox?* (¿Por qué, Panpox?) es una de las pocas que tiene un discurso positivo (pero no idealizado) de la maternidad, en un libro de entrevistas realizado a ocho autoras vascas ya asentadas recuerda que en los 40 años que llevaba ella de reuniones, nunca hasta esas reuniones se había hablado de hijos (Urkiza 2006). Resulta cuanto menos curioso que siendo uno de los principales temas de las novelas que venimos tratando nunca antes hubiesen hablado de ello en el ámbito literario. ¿Sería que sentían estaba mal visto? ¿Sería que solo entre mujeres pudieron sacar el tema a relucir sin miedo a que su postura autoral se viera trastocada?

Mintegi en el mismo libro afirma: “yo quería ser hombre, y hasta muy tarde no me he reconciliado con el hecho de ser mujer. Al ser madre me di cuenta de lo hermoso que puede ser ser mujer” (Urkiza 2006: 185). Sin embargo de las novelas aquí tratadas, y estamos hablando de tres novelas, se deriva un discurso negativo de la maternidad. En la entrevista apostilla que hasta los 40 no supo en qué medida era mujer, y que se descubrió a sí misma ocultando su condición de mujer, preguntándose hasta qué pun-

to no había sido un producto, ya que según afirma se construyó a sí misma como reacción, sugiriendo que en esa construcción autoral intentó suprimir su condición de mujer, ¿quizá a través de su obra?

Oñederra, cuyo primera novela la sitúa entre una de las más laureadas escritoras (Premio Beterri, 1999; Premio Nacional de la Crítica, 1999; Premio Euskadi, 2000...), ha sido tomada como hito en lo que a recepción de las obras escritas en lengua vasca por mujeres se refiere. Como hemos dicho la protagonista de la novela, Teresa, renuncia a la maternidad, así como también renuncia Lucía, la protagonista de *Intemperies*, su segunda novela. La no maternidad, es algo a lo que aluden frecuentemente los periodistas que la entrevistan, y a lo que ella también recurre a la hora de autodefinirse y construir su postura de autora, a pesar de que como dice Foucault, “sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión, en esa partición y en esa distancia” (1999: 350). En el libro de entrevistas en el que nos venimos refiriendo, al ser Oñederra preguntada por cuál es su mayor obstáculo a la hora de escribir, responde: “El tiempo. Yo no tengo hijos, ni tampoco cosas de casa. Vivo volcada en mi profesión, cuyo horario es muy cómodo. Sin embargo esta comodidad también es una trampa, ya que cuanto más tiempo libre tengo en más proyectos me involucro” (Urkiza 2006: 265). En la primera parte de la respuesta Oñederra da a entender que el mayor obstáculo de las mujeres que escriben suele ser el hecho de ser madres y tener un hogar, algo que opone no solo a su vida, sino también a la escritura, de lo que deducimos que es peor ser escritora que ser escritor, porque siendo lo primero, a esa categoría le suele anteceder la de “mujer”, y en muchos casos la de “madre”. Cada categoría que antecede a la de escritora sitúa a esta más lejos de la calidad, verosimilitud, y al fin y al cabo de la literatura.

No existe en mis relatos un solo discurso positivo acerca de la maternidad, ya que ninguna escritora en su sano juicio que desee formar parte de la centralidad literaria es tan incauta. Pero tampoco creo haber encontrado entre mis relatos ningún discurso ambivalente acerca de la maternidad, aunque a mi alrededor abundan, aunque yo, la persona, que no la autora, a menudo lo tenga en boca. Tampoco he encontrado en ningún elemento paratextual nada que deje entrever una actitud no negativa hacia la misma. Lo máximo que he encontrado es la necesidad por mi parte de eludir el tema cuando los periodistas lo sacan a colación.

### Miedo a la objetividad

Hasta la fecha, todos mis escritos (libros de relatos, artículos de opinión, traducción literaria, tesis, crítica literaria...etc.) los he firmado de manera individual. Salvo en la traducción y en los textos académicos, en el resto de registros me he sentido cómoda con esta opción. Sin embargo con la traducción me hubiese sentido más protegida habiéndola firmado con alguien más con quien co-responsabilizarme.

Traduje al euskara del francés *Le bal*, de Irene Nemirovsky (2006), que es un trabajo del que de alguna manera íntimamente reniego y no lo suelo incorporar en mi currículum, ahora me doy cuenta de que quizá por miedo a que la traducción no sea buena. ¿Pero íntimamente, qué requisitos creo yo que debería cumplir una traducción para alcanzar este calificativo? En la traducción confluyen objetividad y subjetividad, sociedad e individuo, es así que llego a la conclusión de que me siento insegura en el ámbito de la traducción porque de alguna manera me atraviesa el discurso positivista y totalitario de que no soy lo suficientemente buena como para ser fiel y objetiva respecto al texto de origen.

Algo similar me sucedió con mi ensayo de crítica literaria en el que investigo las imágenes marinas en la obra de un consagra-

do escritor vasco y cuyo título reza: *Itsasoa da bide bakarra. Joseba Sarrionandiaren itsas irudien irakurketa proposamen bat* (*El mar es el único camino. Una propuesta de lectura de las imágenes marinas de Joseba Sarrionandia*, Rodríguez, 2014). Ahora caigo en la cuenta de que la segunda parte del título (*una propuesta de lectura*) esconde, de manera muy significativa, el miedo a querer parecer objetiva o científica. Me percaté de que toda la parte de la justificación metodológica e incluso la propia elección de la metodología utilizada (la Teoría de la Recepción) no es más que una *excusatio non petita* a la hipotética acusación de falta de objetividad. Tantos siglos siendo el objeto a investigar, que cuesta pasar a ser el sujeto que investiga. De alguna manera, podría afirmar que me cuesta reclamar objetividad en un texto escrito por mí, y de que me siento insegura en el ámbito del ensayo, de la ciencia, de la investigación y de lo académico, lugares de la verdad, validez y objetividad, no así en el ámbito de la literatura, espacio de la subjetividad y de relativa libertad.

La mera elección de estos dos temas (la traducción de *Le bal* y la investigación acerca de Sarrionandia) proporcionan datos acerca de mis gustos y predilecciones literarias como acerca de mi posicionamiento frente a la literatura, y siguen dibujando, suavemente, mi postura autoral. En el caso de la traducción, la obra traducida pudo quizá contribuir a ampliar las referencias literarias; en el caso del ensayo de crítica literaria, abre una brecha en mi postura autoral hasta entonces inexistente o al menos desconocida: la de crítica literaria. Además, la elección de este autor puede también dejar entrever mi preocupación en torno a lo social y a lo político, así como también puede ser interpretado como una llamada a nombrar realidades que nos rodean (como podría ser la genealogía del uso de la violencia, uno de los temas tratados en el ensayo) pero que a menudo permanecen en la esfera de lo fantasmal, así como un posicionamiento fuera de lo establecido. Ambos trabajos complementan y enriquecen mi postura autoral.



## A modo de conclusión

No solo importa quién habla, sino también importa qué dice acerca de ciertos temas, también cuenta cómo lo dice.

La postura autoral se construye a través de diversos elementos: vestimenta, imagen física, actitud frente a los medios, imagen mediática, posicionamiento literario, posicionamiento político, opiniones acerca de lo que sucede en el mundo, referencias literarias... por mencionar algunos elementos frente a los cuales nos hemos detenido en este artículo. Sin embargo, tras analizar los textos de diversas escritoras y sus testimonios, y desde la posición que me otorga el “conocimiento situado” me atrevo a afirmar que la postura autoral de una escritora está atravesada en primera instancia por su sexo y su género. Desde este punto de vista un discurso contrario a la maternidad, por ejemplo, o que enfatice los lados oscuros de la misma, puede ser una manera (inconsciente) de construir una postura autoral que aleje la literatura de su enunciadora de la *literatura escrita por mujeres* (que aún carga con el estigma de ser romántica, rosa y boba), una manera de ser original, un mecanismo como cualquier otro para intentar entrar en el campo literario burlando la dominación y buscando la legitimación, un mecanismo como cualquier otro para intentar entrar en el campo literario de manera neutral, siendo escritora y no cuerpo de mujer, si bien el peaje a pagar no es irrisorio: ¿en qué medida hemos escrito lo que hemos escrito desde la libertad y no desde la reacción?

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALONSO, Idurre (2010) *Erdigune literarioak euskal literaturan*. Bilbao, EHU.
- DAVEY, Moyra (2007) *Maternidades y creación*. Barcelona, Alba.
- EGAÑA, Ibon (2014) *Kritikarako hurbilketa literaturaren soziologiatik. Egunkari eta aldizkarietako euskal literatur kritiken analisisa (1975-2005)*. Tesis sin publicar leída en 2014 en la facultad de Letras de EHU/UPV.

- FOUCAULT, Michel (1999) “¿Qué es un autor?”. En: Miguel Morey (ed.) *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I. Barcelona-Buenos Aires, Paidós: 329-360.
- GILLE, Elisabeth (1995) *Irene Nemirovsky*. Circe Ediciones.
- GOPEGUI, Belén (2011) *Tiroa kontzertuaren erdian*. Tafalla, Txalaparta.
- LASARTE, Gema (2011) *Protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakara euskal narratiba garaikidean*. Tesis sin publicar leída en la facultad de Letras de EHU/UPV.
- MEIZOZ, Jérôme (2007) *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève-Paris, Slatkine Erudition.
- MORRISON, Toni y SCHAPPELL, Elissa (1993) “The Art of Fiction No. 134 (Entrevista con Toni Morrison)”. *The Paris Review*. Fall, 128.
- MUNRO, Sheila (2008) *Lives of Mothers & Daughters: Growing Up with Alice Munro*. Massachusetts, Union Square Press.
- NÉMIROVSKY, Irene (2006) *Dantzaldia*. Tafalla, Txalaparta.
- OLAZIREGI, Mari Jose (1999) “Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura”. *Oihenart*. 17: 1-75.
- RODRIGUEZ, Eider (2004) *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz, Susa.
- (2007) *Haragia*. Zarautz, Susa.
- (2010) *Katu jendea*. Donostia, Elkar.
- (2014) *Itsasoa da bide bakarra. Sarrionandia irakurritz*. Donostia, Utriusque Vasconiae.
- RUSS, Joana (1971) “What can a heroine do? Or why women can't write”: En: Susan Koppelman (ed.) *Images of women in fiction: feminist perspectives*. Ohio, Bowling Green University Popular Press: 79-93.
- SARTRE, Jean-Paul (1948) *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard.
- URKIZA, Ana (2006) *Zortzi unibertso zortzi idazle*. Irún, Alberdania.

# El juego lúdico en la construcción del sujeto lírico

María Rosal  
(Universidad de Córdoba)

Ante la invitación de exponer por escrito unas reflexiones sobre mi poética y el consiguiente desconcierto que supone dejar constancia de lo que no son sino intuiciones y opiniones más o menos subjetivas, que probablemente no comparta conmigo misma dentro de un tiempo, opté, quizás por deformación profesional, por buscar un acercamiento metodológico que me sirviera de guía.

Entre las posibilidades que se me ocurrieron, la más inmediata se perfiló en el comentario centrado en la línea diacrónica de la escritura, es decir, iría comentando uno a uno, desde el primero hasta el último, cada libro publicado. Como fuera que me pareció prolijo y falto de interés, incluso para mí, y no creo que haya que ofrecerle a los potenciales lectores lo que no leerías tú misma, resumiré diciendo que, aunque comencé a escribir muy joven, no son los poemas de juventud los que querría reseñar. Las intuiciones “poéticas o no”, mejor *non meneallas*. Escribía de niña, en la escuela y en el instituto. La escritura era para mí la otra cara de la lectura. No fui una adolescente solitaria, más bien al contrario. Guardo el mejor recuerdo de mis amigas y amigos, pero necesitaba buscar, entonces como ahora, momentos de soledad y espacios no compartidos. Allí leía y escribía. En mi familia no había libros, pero sí podía encontrarlos en la biblioteca y mi casa de pueblo tenía muchos lugares donde permanecer sola leyendo y escribiendo. Recuerdo en particular la parra, su sombra en primavera, los panales de avispas y algún que otro abejorro que me

hacía salir huyendo, pues no solo imaginaba terrible su picadura, sino que me habían aleccionado sobre la mala suerte que acompañaba al insecto, si era, como solía acostumbrar, negro.

Antes de comenzar mis estudios de Filología Hispánica en la Universidad de Córdoba, había escrito muchos poemas, cuentos, medias novelas y hasta una obra de teatro dentro de un género de denuncia adolescente dirigido contra cualquiera que tuviera autoridad, en aquella España aún asfixiante, que se asomaba a la Transición. Por suerte, mi madre siempre tuvo una mentalidad práctica y, en las sucesivas limpiezas primaverales, legaba a la basura mis obras incompletas de juventud. Gracias a ella no tengo que sonrojarme ante aquellas soflamas o algún que otro suspirillo amoroso. No sucedió igual con los poemas que publiqué en la revista del Instituto o en la Revista de Feria de mi pueblo, todavía conservados en los anales de algunas crónicas locales.

La Facultad de Filosofía y Letras fue para mí lo más grande, pues me había costado mucho llegar y no precisamente por mi expediente académico, sino porque el plan de estudios para las niñas, aún más si procedían de familia sin recursos, se acababa, con suerte, en el bachillerato. Ser mujer en un pueblo de la Transición te garantizaba un empleo como madre y ama de casa, por lo que, con mostrarte un poco avispada y cazar al chico con mejor porvenir el grupo, ya habías cumplido tu misión en la vida. Después tendrías que completarla al servicio de los hijos (que debías tener muy pronto) y del marido. En este contexto, marchar fuera de casa de tus padres a estudiar algo tan “inútil” y de tan poco futuro como Filología Hispánica, era ciertamente una excentricidad. Años más tarde evocaría estas circunstancias en un poema que titulé “Desnudo a medias”:

Me gustaba la escuela.

Nunca hice novillos.

Fui rebelde a mi modo  
en la primera fila.  
Y siempre, en el verano,  
mi madre me apuntaba  
a clases de costura.  
Me hacía limpiar la casa  
en bienintencionadas  
lecciones para esposa.  
Por suerte ya era tarde  
pues conocí Macondo.

El poema es más largo, pero estos versos resumen mi sentimiento de asfixia y de huida, por lo que la lectura, simbolizada en el espacio mítico de Macondo, significó la mejor arma de libertad.

Pero, observo que me está ocurriendo algo que suele suceder a los poetas: cuando nos piden que hablemos de nuestra poesía, acabamos hablando de nosotros mismos. Sin embargo, conviene no confundir poeta con poesía ni con sujeto poético y mucho menos con “lo que sale del alma”, expresión que se me antoja la menos poética que soy capaz de imaginar a la hora de definir la poesía, ya sea con mayúscula o con minúscula.

La Universidad supuso para mí romper con la escritura, al menos durante unos años. Leí intensamente, muy en particular a los clásicos y arrojé a la basura todo lo que había escrito. Apenas escribí durante la carrera y cuando lo hice, nadie lo supo. Parecía que la poesía había pasado a ocupar en mi vida el mismo espacio del acné juvenil ya superado. Pero la procesión iba por dentro. Tenía muy claro que volvería a escribir porque era una necesidad que crecía internamente desde, lo que suelo llamar con cierto humor negro, “las tripas”, es decir, desde lo más profundo. Con esta expresión conseguimos bordear el alma y sus veleidades que, como he dicho antes, nunca me ha gustado como motivo poético.

Durante años escribí mucho, rompí, guardé, reescribí y participé en concursos como medio de publicación y, sobre todo, como un modo de conocer si mi poesía podría interesar a alguien. Tuve suerte y, gracias a algunos premios, pude publicar y me animé a continuar escribiendo.

Si bien en la Facultad leí a los clásicos, fundamentalmente el Barroco, después me apliqué a la lectura de mis contemporáneos con especial dedicación. Y en ese camino me interesó muy especialmente conocer qué estaban escribiendo las mujeres poetas en la España de la democracia, tema al que dediqué varios años de mi vida y mi tesis doctoral, dirigida por el profesor Antonio Chicharro en la Universidad de Granada, dentro del Programa de Doctorado Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada.

Lo que supusieron aquellos años de estudio en la Universidad de Granada fue fundamental para mi construcción interna de la poesía y de la escritura en general, desde las dos facetas: la perspectiva crítica y la creativa. Por otro lado, la literatura había formado parte de mi vida profesional desde siempre, con lo que *otium et nec otium* marchaban de la mano. Pasé más de veinte años impartiendo clases en institutos de enseñanza secundaria y bachillerato. La animación a la lectura, en particular a la lectura de poesía, centró buena parte de mis objetivos. Invité a más de cincuenta poetas al aula y leí mucho no solo para aprender y disfrutar sino para que mis alumnos y alumnas aprendieran y disfrutaran. Busqué modos de acercamiento a la poesía, seleccioné poemas provocadores de clásicos y contemporáneos, textos que enlazaran con los intereses adolescentes, pues estaba –y estoy– convencida de que la mejor animación a la lectura que se puede hacer parte del conocimiento y de la pasión (“con la pasión que da el conocimiento”, como decía Jaime Gil de Biedma). Creo firmemente que no puede haber poeta si no hay lector o lectora, como tampoco puede haber maestros o profesores de literatura si no son lectores. Siempre he pensado

que no se hace lo suficiente por la poesía en las aulas de secundaria, donde, al igual que en otros niveles de enseñanza continuamos muy preocupados por los “saberes útiles”. Como si no fuera útil formar el pensamiento crítico y potenciar la competencia comunicativa.

Comprendí también que las mujeres apenas aparecían en los libros de texto con los que trabajábamos en el aula de secundaria y de bachillerato. El silenciamiento por razón de género era tan evidente como el hecho de que el profesorado parecía no darse cuenta. Así, cada año repetíamos los nombres de los mismos autores y leíamos algunas de las obras canonizadas, sin reivindicar ni conocer las obras publicadas por mujeres. Ello me llevó a analizar los libros de texto vigentes a finales del siglo XX y principios del XXI en la búsqueda estadística de la no presencia de las mujeres y a proponer una revisión del canon. Se publicó en el volumen *Con voz Propia. Estudio y Antología Comentada de la Poesía Escrita por Mujeres (1970-2005)* (Sevilla, 2006).

El tiempo y las circunstancias derivaron mi dedicación profesional hacia la Universidad de Córdoba, donde impartí clases de Didáctica de la Lengua y la Literatura y donde continué trabajando en la visibilidad de las mujeres, desde la Dirección de la Cátedra de Estudios de Género Leonor de Guzmán y desde la Dirección de Igualdad de la Universidad de Córdoba, así como a través de mis líneas de investigación. A veces escribo poesía.

\*\*\*

Y aquí es donde enlazo con otra vía metodológica de acercamiento, que tiene más que ver con mi condición de profesora y de teórica de la literatura que con mi ejercicio de poeta. Es fácil errar si eres juez y parte, por eso esta perspectiva es más incierta que la anterior, pues si bien somos la máxima autoridad cuando relatamos la vida a otros o a nosotros mismos, sin embargo, entrar en análisis de la propia obra es un terreno resbaladizo.

Vaya por delante que este procedimiento metodológico no tiene más valor hermenéutico que cualquier otro y que, además, no puede ser utilizado de manera estricta, sino que los puntos de confluencia y de mestizaje son frecuentes. Con todas estas reservas y algunas más, que podrían considerarse, voy a centrar las líneas de reflexión sobre mi poesía en dos ejes, entre los que se producen múltiples interrelaciones. De este modo, pretendo realizar varias calas en mis libros publicados a partir del año 2000, en poemas donde la autoironía y la reescritura de mitos ofrecen un retrato deformado de temas y arquetipos de la cultura patriarcal. La otra línea de acercamiento estará incardinada en aquellos poemas en los que la reflexión metapoética se convierte en *leit motiv*. La ironía es una herramienta retórica muy presente en la poesía española de finales del siglo XX. En los poemas escritos por mujeres se convierte con frecuencia en un arma de protesta contra el patriarcado que va a sustituir la queja amarga que enarbolaron poetas de la década de los setenta. En los ochenta, y sobre todo a partir de los noventa, la ironía y la autoironía, junto con la máscara autobiográfica y un erotismo lúdico e incluso cínico van a estar muy presentes en la poesía escrita por mujeres.

Pero, ahora se trata de analizar mi poesía, por lo que voy a comenzar por el acercamiento a algunos de los poemas en los que la construcción del sujeto lírico se sustenta en una máscara más o menos artificiosa con la que se pone en cuestión el orden patriarcal y sus constructos.

El poema titulado “Sobre héroes y tumbas” alude a uno de los grandes de la literatura, Ernesto Sábato, aunque solo en lo evocador del título. Los héroes que retrata mi poema son los canonizados por la literatura y el cine: Ulises, Superman, Tarzán, a los que la lente deformante del sujeto lírico femenino, construido desde una máscara irónica y pretendidamente autobiográfica, sitúa a ras del suelo, en la más prosaica cotidianidad.



La voz poética se sitúa en un plano de revisión de tales arquetipos masculinos, sin olvidar una de las figuras femeninas más revisitadas en la última poesía: Penélope. De ella se pone en duda el rasgo definitorio de su proceder: la espera. La voz poética se construye desde la autoridad de mujer libre, contraria al modelo patriarcal, subversiva por tanto. Sin embargo, la rivalidad entre mujeres queda patente en el apelativo coloquial y en la aposición con la que se define el personaje. El mito pierde altura y se convierte en carne: “esa mosquita muerta / de fraudes tejedora”. Anoto solo los primeros versos, que marcan la pauta de este poema, incluido en *Discurso del método* (2007).

Me he acostado con todos los héroes  
que conozco.

A Ulises lo mantuve aquel invierno  
de nevada y pedrisco  
cuando Neptuno lo envió a mis costas.  
Di cobijo a sus hombres,  
me costó un capital el refrigerio,  
–pongo a Zeus por testigo–  
mas compensó el amor,  
los motivos del fuego, desmedido  
su pecho en el abrazo.

Si recordó a Penélope,  
–esa mosquita muerta  
de fraudes tejedora–  
jamás la mencionó,  
el muy taimado.

Frente a la grandeza del mito, aunque rebajado en los versos anteriores, se sitúa lo cotidiano y el tono bajo incrementado por la expresión coloquial:

Con Superman anduve en la oficina.  
Yo fingía no saber, él se hacía el sueco.

El mismo tono marca las alusiones al siguiente personaje masculino. La voz femenina que habla en el poema se siente libre para amar y para finalizar la relación. Lejos de las quejas de amor y de la poética del abandono, expresa en primera persona su autoafirmación:

Mi historia con Tarzán fue diferente:  
vértigo siento apenas recordarlo.

A mí, la selva me iba más bien poco,  
pero sus pectorales...  
Aguanté como pude.  
En la estación de lluvias  
mis huesos y mi amor no soportaron  
humedad y mudanza.

Lo planté  
y le dejé sembrado mi grito de placer  
en la floresta,  
herido un corazón al pie del árbol,  
una flecha cruzada.  
Era un hombre de gustos primitivos.

El segundo poema se titula “Mea culpa” y se construye, al igual que el anterior, a partir de la máscara autobiográfica, como

recurso lúdico. En este caso podríamos pensar en una intensificación de la máscara puesto que se trata de un autorretrato. Escrito en primera persona, comienza con un verbo que no deja lugar a dudas sobre la construcción de la identidad del sujeto poético: “soy”. Ello se ve incrementado por el conjunto del primer verso, claramente confesional, aunque sea de un autorretrato robot: “Soy bastante insufrible, lo confieso”. Tras esto, el poema se convierte en un catálogo de rarezas con las que se justifica el primer verso. Los temas eternos de la poesía aparecen deformados por la lente de la ironía. Así el tiempo, las relaciones personales, el amor, el trabajo, la escritura o la neurosis, están presentes en este poema que forma parte del libro *Otra vez Bartleby* (2004).

Que jueguen con mi tiempo me molesta

[...]

Odio que me convoquen a reuniones, que me lean  
la cartilla

[...]

Me gusta la rutina, madrugar, escribir en mi casa,  
sin poses de poeta en las cafeterías.

[...]

Para las paranoias uso métodos drásticos, todavía  
en proceso de experimentación.

La máscara autobiográfica y cierta hipérbole festiva marcan el siguiente poema, que recrea la iniciación erótica simbolizada en un cine de pueblo. Lo culto y lo popular se mezclan ya desde el título y el subtítulo que unen la alusión a Horacio y al cine de mi infancia.

ARS AMANDI  
(Unión cinema)

Nosotros, los de entonces,  
no sabíamos besar.

Tuvimos esforzados maestros.

Y alumnos  
aplicados, sacábamos la entrada  
a la función de cine de las siete,  
por la módica suma que mi madre  
asignaba a la berza del cocido.

Eran ciegos los besos en la última fila  
de nuestro territorio,  
aquel al que llamaba *Paraíso*  
con gran solemnidad la taquillera.

Te besaban con ansia  
como quien lleva un lustro  
de sed en la garganta  
y había que bregar  
para no perecer por causa de la asfixia.

Gran peligro de ahogo,  
como mandan los cánones  
de la pasión y de la clandestinidad.

Y hasta hubo quien consiguió *cum laude*  
en artes amatorias. Pocos besos

más dulces que los besos robados  
a la luz vacilante del cinemascop.

Mientras Bogart pensaba –el muy ingenuo–  
que siempre les quedaría París,

nosotros,

los de entonces, hacía tiempo  
que habíamos asaltado

la Bastilla.

Esta línea de autoironía, conectada con un erotismo lúdico e incluso cínico, funda el poema siguiente, con el que se abre el libro *Discurso del método* (2007) y que reproduce en su título el mismo del libro.

Abrimos la botella de champán francés.

Abrimos las ostras.

Yo me abrí de piernas.

Tú abriste el ritmo de tu respiración.

Abrimos la espita del gas.

Cerramos aquella historia.

Fue un poema intencionadamente directo, un ejercicio de estilo como los que propone Raymond Queneau. He impartido en numerosas ocasiones clases de creación poética y el poema obedece a uno de estos trabajos de escritura bajo consigna al estilo oulipiano: cómo narrar una ruptura amorosa en diversas claves, en este caso, sobre el eje de dos verbos antagónicos: abrir/cerrar. Se trataba de esbozar una historia con gran economía de medios: un poema más cercano al microrrelato, género que disfruto mucho como lectora.

Por otra parte, suelo escribir sonetos humorísticos como divertimento. Es un ejercicio saludable para no ponerme demasia-

do trascendente y a ello dediqué *A pie de página* (2002). Erotismo lúdico, intertextualidad y reflexión metapoética constituyen los ingredientes del siguiente poema que justifica el uso del estrambote en el deseo de alargar el placer femenino.

HOSPES COMESQUE CORPORIS

*Del salón en el ángulo oscuro...*

con cuánta precisión, con qué destreza  
 –¡voto a Dios que me espanta esta grandeza!–  
 hiende Venus triunfal de amor el muro.

La huella digital talla el conjuro.

*Andante... molto allegro* –qué proeza–  
 contra el fragor erguido de cereza.  
 Cascada y vendaval, dulce cianuro.

Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!  
 ¡Ariete dispuesto al buen suceso  
 y a no cejar en mengua ni agonía!

Sirve otra ronda. Que te importe un bledo  
 vivir o fenecer en el exceso.  
 Labra orgulloso tu caligrafía.

Y porque nada, ¡oh dedo! te derrote,  
 otra oportunidad -algarabía-  
 te brinda a discreción el estrambote.

Sin embargo, en ocasiones he abordado el tratamiento de los mitos desde una perspectiva más seria y dramática como en este poema.

PORTERO DE DÍA

Nuevo en el instituto.

En su manos nos tiene controlando la puerta,  
el timbre, los accesos.

Con amargo desdén nos trata a todos.

Una rosa de esparto incendia sus ojeras.

Junto al panel de llaves  
florece un lirio negro en su garito.

Yo no sé qué ha pasado  
con esta flor de angustia  
que eludimos hacer las fotocopias.  
Produce escalofrío el aroma de ciénaga,  
sus pétalos de sombra.  
Nos mancha la tristeza de este hombre.

Si se habrá vuelto loco.

Nos exige  
una fría moneda entre los dientes  
si queremos pasar. La profesora

de latín, que sabe lenguas muertas,  
le sonrío. Acaricia su espalda  
con las uñas de acero, largas uñas de gata  
del color de la sangre. Y le llama Caronte  
cuando nadie los oye.

La crítica social, con o sin ironía, también ocupa un lugar en mi poética. Valga como muestra el siguiente poema que refleja

uno de los problemas más importantes de la España contemporánea: la falta de trabajo y de oportunidades para nuestros jóvenes. Como en los años sesenta, miles de españoles y españolas están buscando empleo allende nuestras fronteras. Nuestro hijo nos pidió jamón, con un guiño entre apetito y nostalgia. Y yo, que nunca había escrito poemas a mis hijos, quizá porque no sentí la mística de la maternidad tal y como me la habían contado y por un rechazo a ciertos postulados patriarcales que estiman que las escritoras hemos de relatar nuestra experiencia como madres, escribí por primera vez un poema dedicado a mi hijo y a la madre (madrastra) patria. Es un soneto algo deconstruido (como nuestro presente), que tiene una anécdota divertida, dentro de la seriedad del tema. El poema fue envasado al vacío y colocado entre varios loncheados de jamón, igualmente envasados al vacío. Así lo enviamos en un paquete y hoy decora la pared de su habitación alemana, como símbolo y memoria.

## JAMÓN

*Para José Miguel y Charo, cómplices*

Hasta el frío alemán que anima el viento  
te enviamos viandas

desde España:  
ibérico jamón que con su aliento  
a quién no maravilla y desengaña.

Sé que *weißwurst* y *brezel* son sustento  
en tu dieta,

adobados con gran caña,  
mas lágrimas acuden *in crescendo*



cuando recuerdas del jamón  
la maña.

¡Oh patria que a tus hijos más formados  
los expulsas allende,  
cual quincalla,  
en breves *minijobs* desesperados!

Podrán no perdonarte esta batalla,  
más han de recordar emocionados:  
el jamón ni se olvida

ni se calla.

La segunda parada la he situado en aquellos poemas en los que la reflexión metapoética constituye el eje central del poema. Al hacer una revisión de mis libros observo que son muchos los que incluyen composiciones en las que la metapoésía está muy presente. De hecho, *Otra vez Bartleby*, es un poemario esencialmente metapoético. Ya desde el título reivindica el trasunto de *Bartleby el escribiente*, de Herman Melville, aquel que “preferiría no hacerlo”.

Barleby respondía exactamente a mi sentimiento ante la escritura, en unos momentos en los que quizá la ansiedad de la búsqueda de expresión superaba el placer. Junto al personaje de Melville, aparece el mito de Sísifo para encarnar el continuo comienzo y el infinito aprendizaje que supone el ejercicio poético.

Considero que *Otra vez Bartleby* en su conjunto es básicamente una poética, entre cuyos poemas destaco: “Liturgia”, “La poesía muestra sus miserias”, “Deber cumplido” y “Otra vez Sísifo”. Seleccione versos de los dos primeros en los que el duelo con la poesía aparece como una suerte de danza de la muerte en la que la poesía se configura de manera dramática: “bestia hociocuda” “sal

y vinagre en las heridas”; o bien se muestra misteriosa y burlona, desacralizada: “fanal de niebla”, “tumba vacía”, “grial inventado”.

#### LITURGIA

Como el que echa sal y vinagre en las heridas.

Así he vivido yo.

Observando los años, esperando el momento, la  
definición exacta de los sueños, el permiso  
de la gramática.

[..]

Así he vivido yo.

Celebrando a la bestia hocicuda que husmea en lo caliente de  
mi carne.

#### LA POESÍA MUESTRA SUS MISERIAS

Está bien –dijo– perderé mi tiempo contigo.

Luego se sentó y desplegó un mapa carcomido  
por el pico torvo de buitres ancestrales.

Era un mapa pajizo –lo recuerdo de un marfil vago,  
azafranado– y rezumaba un aroma feroz  
a trementina.

No me invitó a sentarme aunque asigné a su reflexión  
tanta descortesía. Y no me importó  
hacerlo sobre silla de esparto junto a la mesa  
de ébano y misterio.

La luz que iluminaba el aposento era pálida y  
mustia como de alcantarilla. El aire un  
tanto espeso permitía respirar a bocanadas,

así como respiran los que llevan un lastre  
en la conciencia.

Puedo jurar que no perdí detalle.

Que todos mis sentidos se aprestaron sólo para el  
enigma. Que desbrocé mi mente en el  
turbio ejercicio de su revelación.

[...]

Allí estaba el esfuerzo, el sudor, la ignorancia.

Las tardes empleadas en encontrar el modo.

La tradición, la nada, la sorpresa y el tedio.

[...]

Y sobre todo, no debes ignorarlo:

es un fanal de niebla lo que buscas,

una tumba vacía, un grial

inventado.

Frente al tono dramático con el que me expresaba en *Otra vez Bartleby*, me gustaría oponer el tono lúdico del poema “Venenos y otras hierbas”. Obedece a un cambio de planteamiento y de humor no solo en el sujeto poético, sino en mí misma como escritora. Me gusta alternar el tono en mis poemarios. A veces puede ser más serio, elegiaco o puedo recurrir al tono *humilis* para mirar cara a cara los grandes temas. La desmitificación no solo es subversiva sino saludable.

Después de dos libros de severo ajuste de cuentas, uno con la vida (*Tregua*) y otro con la escritura (*Otra vez Bartleby*), necesitaba el oxígeno y la distancia que proporcionan el humor y la ironía. Así surgió *Discurso del método*, un posible homenaje a Descartes y al pensamiento racionalista, que planteaba la duda metódica en otro orden de ideas: la vida y la escritura.

## VENENOS Y OTRAS HIERBAS

Se murió la palabra.

No encuentro consonante  
ni ritmo ni latido.

No me mueve  
la poesía urbana ni la metafísica.  
Me dejan fría las metáforas,  
helada las sinestesias.  
No me excita el apóstrofe,  
la jactanciosa lumbre de sus sílabas.

No sufro por el asíndeton.

El silencio: fragmentos de metralla  
sin el prestigio de la literatura.

Me dicen que padezco una enfermedad  
rara: la llaman el bloqueo,  
una suerte de abismo.

Los técnicos lo llaman depresión.  
Los más ingenuos: Miedo, vanidad.  
Los tercos: Inténtalo de nuevo.  
Los más felices: Vente a la piscina.

Los envidiosos: Pues... ¿qué te creías?,  
que iba a durar siempre  
Los perplejos: *Otra vez Bartleby.*

Los románticos: Vuelve a mirar la luna

o vuelve a enamorarte.

Los taciturnos: Estaba escrito.

Los optimistas: ¿Y qué más da?

Los maestros: Permanece sentada  
muchas horas; no intentes  
levantarte –no lo dudes–  
que acudirá a la cita.

Los estúpidos: ¡Pero mira que es fácil!

Los prácticos: Ahora vivirás en paz.

Los poetas: Que la poesía iba en serio,  
*uno lo empieza a comprender más tarde.*

Los astrólogos: Cuando Marte descanse  
en el campo de Venus  
volverá la palabra.

Los quiromantes: La línea de la vida  
aparece seriamente dañada  
por un fino estilete.

Los médicos: Presenta dos mordiscos  
en el lado izquierdo del corazón.

El anestesista: Está usted más muerta  
que viva, no sé qué puede hacer mi ciencia.

La comadrona: Sus partos han sido múltiples  
en los últimos años, debe dejar  
que el útero descanse.

Mi madre: Niña, ponte a coser.

El enterrador: Por fin vas a descansar

El cura: Propósito de enmienda,

propósito de enmienda...  
 El hereje: Oh, tú, poesía, que estás  
 en los cielos, no me dejes caer  
 en la tentación de olvidarte.  
 El inocente: ¿Por qué  
 me has abandonado?  
 El ébrio: Ja.

Ante tanta opinión y tan experta:  
*Nihil obstat.*

Entre los divertimentos, me gusta un poema que escribí  
 por el puro goce de jugar. Es un artificio retórico no exento de  
 dificultad, de ahí el título.

LOS ARMA EL DIABLO  
 (capricho epanadiplosico)  
*Soneto* cuando nace no es *soneto*.  
*Es* un idea, un ritmo, un verso... y *es*  
*revés* de metro y rimas al *revés*,  
*boceto* descarnado de un *boceto*.

*Reto* a donosas musas y es el *reto*  
*cortés*. ¿Por qué, oh pluma *descortés*,  
*en vez* de aliento, ofrécesme el *envés*?  
*Completo* es ya el cuarteto. ¡Al fin *completo*!

*Trabajo* peliagudo este *trabajo*.  
*Has* perdido. ¡Si no te queda un *as*!  
*Cabizbajo* el terceto, *cabizbajo*.

*Tras* el verso descubres –¡marcha *atrás*!–

*bajo* las consonantes golpea *bajo*  
*Satanás* con el rabo, *Satanás*.

Y para terminar me gustaría hacer un breve comentario de los libros con los que me siento más identificada. Son básicamente los publicados después del año 2000. No significa esto que rechace completamente mis poemarios anteriores, sino que encuentro en ellos intuiciones y búsquedas ya superadas y los siento lejanos, aunque podría recuperar algunos poemas.

*Tregua* (2000)

*A pie de página* (2002)

*Otra vez Bartleby* (2004)

*Discurso del método* (2007)

*Síntomas de la devastación* (2007)

*Últimas noticias de Louise Benton* (2007)

*Espeleología humana* (2009)

*Al este del andén* (2014)

*Tregua* me dio grandes satisfacciones en cuanto a reconocimientos, pues obtuvo el Premio Ricardo Molina. Es una especie de ajuste de cuentas con la vida. Tiene muchos versos amargos y ásperos y en esta obra vertí la novela que hubiera escrito de haber tenido más tiempo. Mis obligaciones como profesora, y como madre de dos niños pequeños en aquellos años, me impedían continuar con cuantas novelas y relatos comenzaba. Así que algunas ideas y personajes pasaron a formar parte de mis libros de poemas. Como es bastante común la interpretación de la poesía como un género confesional, algunas personas han confundido poeta con sujeto poético y me han adjudicado una vida más interesante que mi propia biografía. Por otra parte no deja de tener gracia que busquen correlación autobiográfica cuando se habla de amor, de

erotismo o de ruptura y no lo hagan cuando detallamos crímenes o suicidios. Y lo digo porque en mi libro *Últimas noticias de Louise Benton* nadie se detuvo a considerar mi implicación personal, más allá del teclado del ordenador, en los crímenes narrados, por lo que la sangre, la pistola o la venganza se entendieron como motivos literarios y no personales, al contrario de lo que ocurría cuando escribía sobre temas eróticos. En *Últimas noticias de Louise Benton* volqué lo que hubiera sido una novela negra, de haber encontrado el modo de conciliar mi vida con la escritura.

Si bien *Tregua* supuso un ajuste de cuentas con la vida, tal como viene impuesta, y *Otra vez Barleby* se enfrentó a la poesía, *Discurso del método*, pretendió romper con todo ello y volver sobre los mismo temas con otro tono: el distanciamiento que me proporcionaba la ironía, la máscara autobiográfica y un erotismo lúdico me parecían, en ese momento, herramientas más eficaces para mi expresión poética y sobre todo más saludables, pues necesitaba contemplar con un poco de humor la vida y sus estafas. Antes había publicado *A pie de página*, libro de sonetos metapoéticos, inónicos y deformantes, de los que salvé algunos en mi última publicación, la antología *Al este del andén*.

Tras el paréntesis refrescante de *Discurso del método* volví a las andadas con *Síntomas de la devastación*. Es un poemario áspero y desesperanzado sobre la miseria moral de nuestros días, sobre la modernidad líquida y la incertidumbre en la sociedad posmoderna globalizada.



## ANIMALES DOMÉSTICOS

Con la orfandad del perro  
aguardando en la puerta de servicio,  
que agacha la cerviz al puntapié,  
paladea las sobras y agradece  
con gestos excesivos,

como pájaro enjaulado celebrando el alpiste,

como gallo capón picoteando mierda  
y engordando para el sacrificio.  
Como el gato anciano y medio ciego  
suplicando un lugar en la lumbre...

Somos al fin y al cabo animales domésticos,  
marionetas insomnes  
en el contenedor de la basura,  
residuos orgánicos de difícil

clasificación.

Y voy a terminar con un poema de *Espeleología humana*, libro en la línea desesperanzada de *Síntomas de la devastación*, en el que no me detengo pues, como indicaba en el título de esta reflexión, planteo el acercamiento a mi poesía desde el sujeto lúdico. Sí querría insistir en que, frente a *Otra vez Bartleby*, donde la relación con la escritura era conflictiva, ahora la palabra se presenta como fecundación deseada. Aunque este poema se publicó en 2009, refleja mi estado de ánimo actual, en espera de palabras... y tiempo.

## EROS Y GRAMÁTICA

Las palabras prohibidas, las que saben  
a huerto,  
las que astillan los dientes.

Las palabras salobres, las palabras  
esquina,  
el idioma inapelable de los pájaros.

Las palabras trufadas, las que huelen a incienso.  
las que asaltan de noche,  
las que arrastran un ancla.

Las que vinieron a quedarse,  
las que nos atan a la ley y al orden,  
las palabras, su carne purulenta,  
su pulpa deliciosa, la amalgama del verbo,  
la desnudez del nombre.

Las palabras la hieren, la esclavizan,  
la ahogan  
y aún así las espera  
con las piernas abiertas.