

# LAS MUJERES

EN EL ÁMBITO

**LITERARIO:** *el estado de la cuestión*

*Actas del I Congreso Las mujeres en el ámbito literario: el estado de la cuestión*

<http://isonomia.uji.es>

FUNDACIÓN  
**isonomía**  
PARA LA IGUALDAD DE OPORTUNIDADES

  
UNIVERSITAT  
JAUME·I

# **LAS MUJERES EN EL ÁMBITO LITERARIO: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN**

*Actas del I Congreso Las mujeres en el ámbito literario: el estado de la cuestión*

## **Comité científico asesor:**

Aguilar Ródenas, Consol  
Bueno de la Peña, Ana María  
Caporale Bizzini, Silvia  
Carbonell Tatay, Amparo  
Establier Pérez, Helena  
Farrel Kane, Mary  
García Burdeus, Reyes  
Lameiras Fernández, María  
Nieva de la Paz, Pilar  
Olaría Puyolés, Carmen  
Sánchez Bueno, Ruth Gabriel  
Téllez Infantes, Anastasia  
Ventura Franch, Asunción  
Vilches de Frutos, Francisca

## **Edición:**

Gemma Escrig Gil, M.<sup>a</sup> José Ortí Porcar y Raúl Beltran Benages

## **Copyright del texto:**

Las autoras, 2011

Copyright de la presente edición:

Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades. Universitat Jaume I, 2011

<http://isonomia.uji.es>

[isonomia@isonomia.uji.es](mailto:isonomia@isonomia.uji.es)

Tel. (34) 964 729 134 / Fax (34) 964 729 135

**ISBN:** 978-84-695-3436-6

Creative Commons

# ÍNDICE

Presentación .....	5
--------------------	---

*Mary Farrell-Kane*

## I. CONFERENCIAS

La visibilización de las mujeres escritoras .....	6
---	---

*Noni Benegas*

Las mujeres escritoras: perspectivas de futuro .....	10
--	----

*Ana Rossetti*

La comercialización de las producciones literarias .....	16
--	----

*Mercè Rivas Torres*

Repercusión e impacto de las obras de las literatas .....	19
---	----

*Juana Castro*

## II. MESAS REDONDAS

### MESA 1. LAS MUJERES Y LOS QUEHACERES LITERARIOS

Heroínas de Babel: mujeres y traducción literaria .....	29
---	----

*Gala Arias Rubio*

Quehacer literario del liderazgo en femenino en una empresa editorial .....	32
---	----

*Mónica González*

Les línies editorials de les publicacions universitàries .....	36
--	----

*Carme Pinyana i Garí*

### MESA 2. CREADORAS I: ¿LAS MUJERES LITERATAS PUEDEN VIVIR DE HACER CUENTOS?

¿Pueden las mujeres vivir de hacer cuentos? .....	39
---	----

*Rosa María Vilarroig Colomé*

### MESA 3. CREADORAS II: ¿MUJERES QUE SON PURO TEATRO?

La mujer como autora teatral .....	43
------------------------------------	----

*Paloma Pedrero Díaz-Caneja*

### MESA 4. MUJERES EN LA LITERATURA: LA MUJER INVISIBLE

Mujeres mal vistas: estrategias de segregación .....	47
--	----

*Antònia Cabanilles*

Transformaciones en los estudios de género .....	52
--	----

*María Pilar Rodríguez Pérez*

## III. COMUNICACIONES

El rol de la mujer en la literatura a través de la mirada cinematográfica. Propuesta para su aplicación didáctica en alumnos adolescentes .....	55
---	----

*Lucía Adsuara Agut, María Carmen Pesudo Chiva y María Amparo Muñoz Blasco*

La presencia de las escritoras en la narrativa gallega: evolución en su proceso de incorporación .....	58
--	----

*Lorena López López*

La presencia de las escritoras en la literatura en la enseñanza secundaria obligatoria: análisis de tres editoriales .....	61
<i>Ana López Navajas y Lucía Medea García López</i>	
Propuesta metodológica de inclusión y visibilización de escritoras en la enseñanza de la literatura en la ESO .....	65
<i>Ana López Navajas e Isabelle Aube</i>	
«Balneario» de Pilar Pedraza. La literatura fantástica escrita por mujeres .....	67
<i>Ana Lozano de la Pola</i>	
Divulgación y visibilización de la escritura de mujeres en las artes plásticas en la España del siglo xx .....	70
<i>Pilar Muñoz López</i>	
Las primeras generaciones de autoras catalanas contemporáneas (xix-xx), historia silenciada .....	73
<i>Montserrat Palau Vergés</i>	
Entre la lírica y la técnica. La incorporación de las jóvenes escritoras a la literatura gallega (1950-1971) .....	75
<i>Mario Regueira Fernández</i>	
Vigencia de las autoras <i>sociales</i> y de sus planteamientos vitales ante la individualidad e independencia de la mujer a través de las maestras de Josefina Aldecoa y Dolores Medio .....	77
<i>Aranzazu Sumalla Benito</i>	
Mujer sujeto / mujer objeto en el ámbito literario de un <i>bestseller</i> de actualidad: <i>Los ojos amarillos de los cocodrilos</i> de Katherine Pancol .....	80
<i>Aranzazu Sumalla Benito</i>	
Repercusión en la esfera pública de las escritoras de la generación del 27 .....	83
<i>Mar Trallero Cordero</i>	

## Voz

Una vocecita imaginaria  
mantenida silenciosa  
debajo de los pliegues vocales,  
antes llamados cuerdas.

Los pulmones, retienen su aire  
por temor  
a cometer alguna equivocación  
o de enredarse en palabras  
que se podrían escapar  
testigos contra ti.

¿Metedura de pata?  
¿Riesgo político?  
¿El pecado de las perfeccionistas?  
Tal vez, ¿el hábito de muchas mujeres  
mudas desde hace siglos?

Miedo, ya no.  
Esa voz que canta, reza y se alegra  
también está hecha  
para el foro, el ágora.  
Ahora, ahora.

*Mary Farrell-Kane*

## LA VISIBILIZACIÓN DE LAS MUJERES ESCRITORAS

Noni Benegas

Poetisa y antóloga

La tentación de creer que, con el comienzo del nuevo siglo y el advenimiento de las nuevas tecnologías, ha habido un cambio en el sistema cultural que rigió durante todo el siglo xx es grande. Un cambio que habría sido propiciado por el pase de una sociedad industrial a otra posindustrial, generadora de servicios, en las últimas décadas del siglo pasado y la emergencia de las nuevas tecnologías en el ámbito de la comunicación, con el acceso generalizado a Internet.

Me gustaría incorporar esta variable a las conclusiones del estudio que llevé a cabo sobre la visibilidad de las poetisas españolas en 1997 y ver en qué las modifica, si es que hay modificación, y averiguar cuáles son los problemas que hoy se presentan.

Hace trece años acepté trabajar en la selección de las poetisas que conformaron una antología de autoras españolas contemporáneas, nacidas a partir de 1950 y que fueron recogidas en un volumen bajo el título *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*.<sup>1</sup>

Cuando el editor me pidió que elaborara un prólogo que diera cuenta del estado de la cuestión, la primera pregunta que me hice fue acerca de la necesidad de una compilación de poesía escrita solo por mujeres a finales del siglo xx. Me percaté de que ni yo misma, en tanto que poeta, había tomado conciencia de la falta de visibilidad de las autoras en las antologías canónicas. Me propuse, entonces, averiguar las causas de tal exclusión y, para ello, me vi obligada a remontarme a las generaciones anteriores.

Comprobé que ni por asomo tenían una presencia ya no digamos equitativa, sino digna en las selecciones, mientras que la inclusión de hombres era abrumadora. Una primera razón, pues, para reunir las y mostrar su trabajo.

Pero eso no me pareció suficiente. Había que ahondar y buscar las causas de su exclusión, a fin de detectar los impedimentos y subsanarlos en el futuro.

De a poco, la investigación se extendió hasta dar con las circunstancias que generaron tan escandalosa ausencia. Descubrí que el problema, tal como se plantea en la actualidad, comienza, justamente, con otra revolución, que cambia el panorama social de España a mediados del siglo xix; una situación que guarda muchas coincidencias con la que hoy nos toca vivir. Hablo de la revolución industrial que dio paso, al igual que la actual revolución de las nuevas tecnologías, a una cierta democratización de las redes de poder; redes que, en un principio, también entonces, beneficiaron a las mujeres. Rápidamente vamos a ver cómo, sin embargo, esos cambios no fueron suficientes.

### 1\_EL CAMPO LITERARIO

La revolución industrial modifica el panorama social al producirse el ascenso de nuevas clases al poder político y económico y, como resultado de este cambio, se altera el mundo de la cultura.

En primer lugar, se generaliza el acceso a la educación con la aprobación de la ley que obliga a crear –también– escuelas públicas para niñas. De este modo, la escritura deja de ser el privilegio de un puñado de nobles, monjas o hijas de letrados, y mujeres de diversos estamentos sociales adquieren el derecho a la alfabetización y a la obtención de conocimientos. Lo que hoy en día se traduciría, trazando un paralelo, en el ingreso masivo a los estudios universitarios y a la capacitación en idiomas gracias al programa Erasmus, entre otros.

Con el desarrollo industrial, se crea la industria editorial moderna y la prensa conoce un progreso espectacular. Florecen nuevas profesiones alrededor de las letras: periodistas, críticos, editores, ilustradores, traductores, correctores... Nace la producción cultural tal como la conocemos hoy y se afirma el poder del mercado para las obras de arte.

Como corolario, de a poco comienza la subordinación estructural de los autores que aspiran a vivir de su arte a las leyes del mercado y a los puestos de trabajo que este genera.

El mecenazgo privado es reemplazado por el del Estado y las prebendas que otorga: distinciones honoríficas, cargos o puestos bien remunerados de la política cultural y el poder mediático o sillón vitalicio en la Real Academia.

Esto da lugar a la aparición de unas relaciones de poder en un feudo nuevo y apetecible: el campo literario, íntimamente vinculado con el campo político y económico. Hay una estrecha articulación entre ambos. Por un lado, los políticos tratan de imponer su visión a los artistas y apropiarse de la consagración y legitimación de que gozan, a través de la prensa literaria y de opinión; por el otro, los escritores y artistas actúan como auténticos grupos de presión y luchan entre sí para controlar los beneficios materiales y simbólicos repartidos por el estado. Actualmente, esto se refleja en las subvenciones y premios que vinculan el poder político con el privado, representado por las editoriales que acumulan esos galardones para su publicación. Subordinación que implica tomar compromisos e imponer determinadas tendencias en lugar de otras, con la consecuente pérdida de libertad para la creación que esto supone.

## 2\_POETISA

A grandes rasgos, ese es el panorama cuando docenas de mujeres, animadas por el movimiento romántico que estimula la libre expresión de los sentimientos, emergen y comienzan a publicar en una prensa en rápido crecimiento. Es entonces cuando, casualmente, se generaliza el desprecio por sus creaciones y el término *poetisa* adquiere la connotación negativa que aún conserva.

Pues las autoras de hoy heredan el desprecio que el campo literario dispensó a sus antepasadas, en el momento en que se modificaron las reglas del juego, y el éxito o el apuramiento de un autor dejó de estar sujeto al capricho de unos protectores aristocráticos y fue reemplazado por el mecenazgo del Estado, al cual, teóricamente, todos pueden aspirar por igual.

¿Cómo no ver, entonces, que la construcción de la figura de la poetisa, o la trepa de hoy, se debe, más que al bajo nivel de las autoras, a intereses muy precisos de los que dominan el campo literario? Intereses que buscan excluirlas para eliminar desde el principio y en bloque cuantos más aspirantes posibles a esos beneficios que quieren reservar para sí mismos.

Pues en lo que hace a calidad, no todos los poetas románticos y de las subsiguientes generaciones líricas, desde la del 98, pasando por las del 27, 50 y 70, hasta la actual generación Nocilla, son tan buenos como para merecer entrar en los manuales de historia literaria. Pero, por ser hombres, se integran de hecho y entran al canon, e incluso como escritores menores son estudiados, mientras que las autoras son recogidas excepcionalmente, una o dos por generación, y tardíamente.

## 3\_CAPITAL SIMBÓLICO

¿Y qué quiere decir que los autores entran por ser hombres? Simplemente, que tienen detrás una tradición que los legitima. Heredan un capital simbólico acumulado durante siglos por escritores consagrados de su sexo, que les facilita su entrada en el campo literario. Por no hablar del capital social: las relaciones infuyentes o enchufes que poseen por haber dominado siempre la esfera pública y encontrarse en ella como pez en el agua.

Me refiero a esa mezcla de confianza y familiaridad heredada de un linaje masculino para negociar entre sí y controlar los beneficios de la *res publica*. La transmisión tan conocida de periódicos, bancos, notarías, consultorios, estudios de arquitectura y empresas en general de padres a hijos, con una clientela afianzada a lo largo de generaciones.

Esta situación se prolonga hasta hoy, con matices. Tras la transición, y la llamada movida en los 80, parecía que las poetisas iban a conquistar el feudo de la lírica, pero en la práctica eso no ha ocurrido. Tienen, sí, un público fiel que va en aumento y un mercado; ganan premios, también, pero se demora su entrada en las antologías exegéticas, las que ayudan a configurar el canon.

Y es que siempre que se incluye a algunas, nunca son las mismas en todas las compilaciones. No se ponen de acuerdo para decidir quiénes son las que merecen figurar. En realidad, se las anexiona para engrosar la tendencia allí reflejada y ayudar a la consagración de los líderes del grupo en cuestión.

Es posible aislar al menos dos razones de peso por las cuales se impide su entrada. La primera, porque son muchas, y los beneficios a repartir escasos. La segunda, porque la novedad de asuntos y estilos que traen obligaría a revisar los juicios de valor para todo el campo. Su ingreso desestabiliza y cuestiona las vías de consagración de los que dominan el campo. No hay que olvidar que la mujer, como el mar o la guerra, ha sido un tópico de la poesía masculina.

Entonces, de lo que se trata es de impedir que ese objeto lírico se manifieste en tanto que sujeto, hable por sí mismo y comience a desdecir lo que de él han escrito y escriben los poetas. Me refiero a ese corpus lírico que conforma la llamada gran literatura, caracterizada, según afirman, por dar un tratamiento universal a los temas que trata. Tratamiento que, en realidad, es parcial y contingente, pues responde a los criterios de valor que prevalecen en el campo literario en un determinado momento.

## 4\_ANGUSTIA DE LA INFLUENCIA FRENTE A ANGUSTIA DE LA AUTORÍA

Se podrá argüir que a muchas autoras no les interesa entrar en las luchas intestinas del campo, es posible; pero es conveniente recordar que esta es la vía para obtener los beneficios simbólicos, derivados de los reales: la estima y el lugar en la historia literaria que merecen sus obras.

El problema básico, que se repite con cada generación de escritoras, tal como lo estamos viendo ahora, es que al resignarse a no ver reconocido su trabajo, y por tanto no entrar en el espacio literario, no legan ningún capital simbólico a las que vienen después, que deben recomenzar todo desde cero.

Pues si los autores sufren lo que Harold Bloom denominó en el libro homónimo «la angustia de la influencia», las autoras, en cambio, padecen de algo previo: la angustia de la autoría. Es decir, la ausencia de precursoras reconocidas que legitimen su quehacer.

Se me dirá que actualmente las mujeres publican, ganan premios y están en todas partes. O sea, que obtienen los beneficios reales. Pero, ¿qué significa publicar diez libros de poemas que se distribuyen malamente y desaparecen de las librerías? ¿Y qué sentido tiene ganar premios de provincia, pronto olvidados, si no obtienen el Nacional, el Reina Sofía o el Cervantes, que sí consagran; ni entran en las antologías exegéticas, las que conforman el canon de un período y generan, por tanto, beneficios simbólicos?

En consecuencia, no entran a formar parte de la historia oficial, ni se estudia la manera en que han resuelto los problemas formales y han logrado inscribir sus creaciones en una tradición que, debido a su ausencia, es en gran medida ajena. Por *ajena* me refiero a que las poetas han debido expresarse en un lenguaje cargado de representaciones estereotipadas, que vienen con el acervo de la lengua y se filtran en todos los estamentos: la madre patria, la lengua materna, la madre de todas las batallas... Una mitología caduca que sustenta nuestras instituciones, tanto públicas como privadas, y que codifica las relaciones entre los sexos hasta ahora.

## 5\_ÉPOCA ACTUAL

Así como la revolución industrial democratizó el acceso a la educación, la propiciada por las nuevas tecnologías ha facilitado el acceso generalizado a las redes de comunicación global, sin distinciones de clase ni jerarquías, siempre y cuando, claro está, se disponga de medios públicos o privados para conectarse.

Me estoy refiriendo a las posibilidades que brinda la red para interactuar en el ciberespacio a través de los ordenadores y para crear u opinar en foros, blogs, páginas web, redes sociales o correo electrónico. Una participación en una realidad virtual en la que se han abolido las fronteras entre el cuerpo humano y el mundo, al comprimirse el espacio y el tiempo. Y que no deja de tener su peligro, porque, como recuerda Paul Virilio, a cada nuevo invento corresponde un nuevo accidente. Y la emergencia de una realidad virtual en la pantalla, con ser muy sugerente poéticamente, corre el riesgo de suplantar lo real por una realidad alternativa, ficticia, que ocupa mucho tiempo a los usuarios y amenaza la lectura tradicional.

Mas, yendo a lo positivo, podemos hablar de una democratización de la producción literaria, mediante la publicación de textos en el ciberespacio, sin la intermediación de los editores. Esto, en lo que hace a los creadores; pero asistimos, también, a la emergencia de una nueva crítica a través de las páginas web, que no depende de los emporios editoriales y sus intereses creados. Gracias a Internet surgen propuestas literarias y proyectos que no tenían cabida en el sistema tradicional. Aparecen, así, lenguajes inéditos y la posibilidad de alcanzar a miles de lectores potenciales.

Me interesa comentar aquí el cambio que está experimentando el mundo de la moda por obra de Internet, y que da cuenta de la aparición de nuevos gurús de insólito perfil.

Si bien la moda es la maquinaria más trivial y perversa de todas las que conforman el sistema, es, a la vez, el espacio donde se ponen en evidencia cambios sociales significativos.

Hace unos meses, los medios de comunicación se hicieron eco de la emergencia de un nuevo tipo de analistas en ese feudo antaño reservado a observadores de alto postín, vinculados a glamorosas publicaciones. Así, una joven norteamericana de tan solo catorce años es invitada a la primera fila de los desfiles de las grandes marcas para dar su opinión. Y, con ella, otros jóvenes de su generación, a los que ofrecen asiento y ordenador portátil, para que posteen sus impresiones y las cuelguen de inmediato en su página web. Blogs de jóvenes que, amparados en su gusto personal y comentando sus simples puntos de vista o mostrando nuevos estilos que pueden pillarse por la calle, se vuelven celebridades con impunidad para generar un nuevo discurso al margen de cualquier pauta publicitaria. Un discurso que desdeña la uniformización de la moda y propugna la adopción de un estilo personal e inconfundible. (Extrapolemos al campo literario y pensemos en los escritores que acomodan su escritura a las tendencias en boga, frente a los que arriesgan y se forjan un estilo propio.)

Así, de la mano de la herramienta más plural que ha dado la modernidad, es decir, Internet, el imperio de la moda, como sacudido por un terremoto, marca un antes y un después. El nuevo orden acarrea la caída de una monarquía de editores traicionados por diseñadores que coquetean con la nueva aristocracia de *bloggers* y *tweeters*, y por unos consumidores que prefieren opinar en las páginas de esos blogs y dejan de comprar las revistas y de enviar cartas de lectores como antaño. Una tendencia que llegó para quedarse, pues los nuevos gurús estimulan el debate y comparten la información y hacen que la moda haya dejado de ser un monólogo para convertirse en una conversación.

Este es un indicio de por dónde podrían ir los tiros en el futuro. De hecho, todos conocemos varios blogs donde se opina, se critica y juzga sobre literatura. Una alternativa palpable, y en aumento, a las reseñas de periódicos y revistas, cautivos en estructuras de poder que responden a los intereses de poderosos monopolios editoriales.

Me refiero al *blog* de Addison de Witt, *Crítica y contracultura*, que esconde a un grupo de ácidos críticos bajo ese nombre, o el personalizado de Vicente Luis Mora, activo desde hace años, o a Ediciones del Águila, de dos jóvenes y originales poetas: Patricia Esteban y Sandra Santana.

Pero, curiosamente, tanto Mora como las editoras de Águila, tras dar a conocer su obra en la red, publican sus poemas en formato libro.

Llegados a este punto, una se pregunta: ¿desde el momento en que eligen volcar sus creaciones al viejo soporte, no pasan a regirse automáticamente por las reglas del campo literario?



Me refiero a la búsqueda de apoyos institucionales, fundaciones o ayuntamientos, tal como Mora, que obtiene el premio de ensayo Ciudad de Málaga con sus crónicas recogidas en libro.

O la obligada antesala para encontrar editorial en un campo literario cambiante, del que han desaparecido aquellos cultos y comprometidos editores de ayer, reemplazados ahora por ejecutivos formados en escuelas de negocio, que enfocan el libro como un objeto de entretenimiento más, sujeto al *marketing*. Y qué decir de la presentación del libro una vez editado, para la que se recurre a un padrino o madrina de generaciones anteriores, con mucho prestigio, que legitime (si posible, hombre). Y, por último, la caza de la reseña en un suplemento de gran tirada para dar a conocer el nuevo libro, dentro de la maraña de publicaciones que atosigan el mercado.

Todo, punto por punto, semejante a las penurias por lo que han pasado sus inmediatas antecesoras para alcanzar visibilidad en el campo literario, cuyas reglas, aún vigentes, hemos repasado aquí.

Un campo dominado por figuras masculinas que ocupan los estamentos de poder, por abrumadora mayoría: prensa, editoriales, jurados, grandes premios y Real Academia. En una palabra: el antiguo régimen, el de siempre.

---

1 BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (eds.) (2006) *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*, Hiperión, Madrid,

## LAS MUJERES ESCRITORAS: PERSPECTIVAS DE FUTURO

Ana Rossetti

Mi intervención, según el programa, estaría enfocada a las perspectivas de futuro.

Confieso que no sé cómo abordar ese asunto pues, en la actualidad, se han introducido unos factores cuya innegable influencia todavía no estamos en condiciones de analizar. Me refiero a Internet, a las redes sociales, a los blogs y a todas las nuevas dinámicas de relaciones en las que está formando una parte muy activa la poesía. Estas redes que conectan con poetas de todas partes constituyen una eficaz herramienta de autopromoción e intercambio. La gente que se chatea o se escribe llega a un punto que también desea conocerse y uno invita a otro a una lectura sola o compartida. Únicamente hay que buscar un sitio, a menudo el bar habitual, donde no suelen poner pegatas porque nada hay que perder; queda sobreentendido que todo es gratis, menos las copas. En cuanto al público, se consigue anunciándolo en el muro. Como quienes acuden son también del gremio, a partir de esa reunión, se está en condiciones de asegurar una continuidad en las citas, para lo cual se establece un turno entre los asistentes para ir a leer en el bar una vez por semana más la promesa del invitado foráneo de corresponderles en su lugar de origen con un evento similar. Hoy por ti y mañana por mí. A partir de entonces, la propaganda se hace recíproca y todo el mundo da cuenta de los movimientos de todo el mundo. De momento, este sistema parece funcionar de manera igualitaria entre ellos y ellas y se diría que se ha desbaratado la pirámide de las jerarquías y que todo se distribuye sin favoritismos, envidias o celos; pero también es verdad que, de momento, la mayor actividad que se produce fuera de las redes se limita a lecturas en bares y que el único dinero que se maneja es, como he dicho, el que va a parar a la caja del establecimiento en cuestión, a costa del Facebook y de las amistades de quien organiza el encuentro. No sé si la cosa seguirá así en cuanto haya otro tipo de reconocimientos y de compensaciones. Desde que entré a pertenecer a la *República de las Letras*, he ido escuchando a sucesivas tandas de jóvenes comentar que las mafias literarias eran cosa del pasado y que la concordia estaba asegurada. Si esta vez va de veras, no lo sé, pero ojalá.

Por eso, estimo que lo más acertado que puedo hacer es, más que ceñirme al título de la ponencia, guiarme por el lema del congreso y exponer mis observaciones a lo largo de tantos años en el mundo de las letras sobre el estado de la cuestión en la poesía. Y digo poesía y no literatura en general porque lo que ocurre en narrativa puede encontrar explicaciones en las estrategias de mercado y en el poder económico que dominan los señores, mientras que la poesía, que siempre se presenta como la hermana pobre de las letras, como nadie se imagina que maneje tantos intereses y opere en tan extenso radio de influencias y control, se cree que está libre de luchas y enconos.

No se puede hablar del futuro sin poner sobre el tapete lo que se entiende por *jóvenes promesas*. Es muy difícil para una persona joven triunfar de repente y sentir la presión de las expectativas sobre que, según se ha convencido o le han convencido, no ha de defraudar. Para sentir la angustia de esa responsabilidad no hace falta ser hombre o mujer, en eso estamos de acuerdo, pero hay unas particularidades en la recepción de una obra escrita por una joven que difieren de las escritas por los jóvenes. En primer lugar, porque percibimos el mundo a través de nuestros prejuicios. Hay un experimento que consiste en entregar la misma foto de un bebé a dos grupos. Se les dice a uno que es niño y a otro que es niña y se les pide que lo describan. Los calificativos difieren según crean que están ante una niña o ante un niño. Con los textos pasa igual. Hay un escrito que circula por ahí y que a todo el mundo le parece genial porque cree que es de Borges. Cuando se enteran de que lo ha escrito una señora mayor –porque Borges nunca fue un señor mayor, qué va–, en el *country* más profundo de los Estados Unidos, el texto pasa a ser el de una maruja de pueblo que ha ido a unos cursos de autoestima y está cuestionándose su vida echada a perder.

Rosalía se preguntaba a qué clase de sexo pertenecía, puesto que en su poesía no habla de lo que se supone que debe hablar una sensibilidad femenina, de acuerdo con lo que se entendía en su época sobre qué era la sensibilidad y la femineidad. En el siglo XIX, las pintoras debían limitarse a las flores y, si alguna se salía del tiesto, el revuelo estaba asegurado; respecto a las poetisas, otro tanto de lo propio. No importa la naturaleza de esa desobediencia, que seguramente era inofensiva. Emily Dickinson, que en vida jamás dio que hablar, y cuyos poemas son un prodigio de síntesis y elegancia estilística, fue censurada por sus herederos por parecerles algunas de sus composiciones demasiado metafísicas para una señorita respetable. Menos mal que eran americanos y no españoles, porque aquí nos gustan demasiado las hogueras y en un santiamén hubiéramos hecho una falla con ellas.

En intervenciones anteriores se ha aludido al carácter excepcional que envuelve cualquier producción femenina; no voy a abundar en ello, tan solo remarcar que, si además de ser mujer tiene menos de diecinueve años, pongo por caso, lo excepcional se convierte en el más difícil todavía. Si encima de ser mujer y tener diecinueve años, escribe en soneto –qué mérito, ¿no?–, ya es decididamente un fenómeno de feria.

Tal vez en una época donde el mundo real es el del espectáculo no importe mucho entrar en el circo. Lo malo es que la juventud, que es permanente porque se trata de una energía renovable en el universo, cuando se trata de la juventud individual tiene sus días contados. Así que, pasado un tiempo, como el interés que primaba sobre la obra en cuestión se cifraba más en los pocos años de la autora y en cualquiera de sus cualidades menos en las literarias, siempre habrá otra joven a la que dirigir la atención, siquiera sea por la novedad; como cuando al casino del pueblo llega de improviso una forastera. Estamos hablando de un repudio en el mejor de los casos y de una defenestración en los casos habituales.

En el campo de la poesía, hemos asistido al encumbramiento de sucesivas generaciones de púberes canéforas muy alabadas y ensalzadas por señores maduros con mucho poder y luego a su posterior linchamiento desde las mismas tribunas de los panegíricos. El procedimiento es el siguiente: aparece un conspicuo escritor, crítico o periodista, asegurando que, a partir de ese momento cumbre, la poesía española se dividirá en antes y después de libro tal y más cual, escrito por una jovencita de la que él se proclama descubridor y valedor; y si alguien piensa que exagero, que consulte las hemerotecas. No hablará, sin embargo, de las innovaciones literarias o estilísticas que justifiquen aseveración semejante, claro que no, porque, a pesar de lo del antes y después, no es innovación exactamente; en toda la loa subyace el asombro consabido: «de cómo una chica joven, es capaz de o se atreve a... una proeza como la de escribir». La singularidad consiste, pues, en la anomalía. O sea, que su valor reside en su precocidad, en su desparpajo o, como mucho, en su transgresión.

Eso de la trasgresión es un término que con reiterada frecuencia nos aplican a las mujeres, por aquello de que cualquier cosa que hagamos distinta al mandato de género es un grave desacato. En los años cuarenta de este país en posguerra, un hombre con pantalones era un hombre con pantalones mientras que una mujer con la misma prenda era una golfa; en el siglo *xxi* todavía somos unas atrevidas por escribir sobre nuestros deseos o por aventurarnos con unas palabras que no suenan bien en la boca de una señorita. Por eso, no se juzga el cómo funciona un texto de manera literaria, sino que se considera como una licencia o una curiosidad que no merece la pena consignarse en las páginas de la literatura canónica. Según algunos, todo lo que hagamos nosotras ya lo han hecho antes ellos y mejor. Como si sobre lo que escribe cada uno de ellos, es decir, la vida, el amor y la muerte, no hubiera escrito nadie antes.

Además, al hablar de transgresión, están hablando también de marginalidad y periferia, justificando así el tiempo y la atención que prestan sobre lo que escribimos sin necesidad de incluirnos dentro de cualquier tradición o genealogía. Y, desde luego, para no incluirse tampoco ellos en ninguna de nuestras supuestas vías de renovación poética. Porque, como bien se han encargado de dejar bien claro, ninguna mujer ha infuido en nada sino en la casa de una y eso que las más de las veces ha sido bajo la infalible coacción de «deja que venga tu padre y verás». Enfatizar en los transgredientes es también una maniobra, inconsciente y todo lo que se quiera, pero maniobra, que exige de fijarse en los ingredientes, los que a fin de cuentas serán los que darán validez a una obra analizándola literaria, filológica y hasta históricamente, pero es mejor mantenernos a raya, fuera de cualquier contexto académico.

Hoy por hoy, las trasgresiones que se nos permite son todavía las de la señorita Pepis, porque si fuesen tipo Bukowski o Quevedo no nos comeríamos ni una rosca. Se lanzarían sobre la osada todo tipo de anatemas o se la segregaría mediante el desprecio. Sin llegar ni por sueño al grado de escatología del «Soneto al pedo» o el «Tratado del ojo del culo» y otros divertimentos por el estilo, había un libro de poesía rodando por esos concursos de la geografía ibérica que ha costado Dios y ayuda defender porque como en un verso, en un simple verso, habla de la menstruación, a los señores del jurado les daba muchísimo asco la totalidad del poemario, como si todo el libro estuviese contaminado de las impurezas esas que dice la Biblia, a pesar de que los términos empleados para describir el susodicho episodio biológico eran a base de rama de corales o algo por el estilo, no vayan a creer. Eso sí: Moratín puede hablar de la pringue resbalándole a la protagonista de su libro «*Arte de las putas*» hasta media pierna y nadie se rasga las vestiduras por la falta de higiene.

Hago un inciso antes de continuar sobre los premios. Hemos conseguido que, al menos en los premios dotados con dinero público, haya mujeres. Es decir, alguna mujer que otra para que no se diga. Pero también se deberían tener en cuenta los prejurados, pues la criba es de suma importancia: solo podemos evaluar respecto a los libros que nos llegan y, si los seleccionados están todos escritos por hombres, no hay más opción. Pudiera ser que se presenten más hombres que mujeres a los premios y, entonces, por la ley de probabilidades, ellos tengan las de ganar. Pero sería interesante saber, de ser así, porqué se presentan más hombres que mujeres. Por ejemplo, el Premio Loewe, que está muy bien pagado, solo ha tenido una ganadora en tantas ediciones como lleva. El jurado está compuesto exclusivamente por hombres. Como se comprenderá, existen factores disuasorios.

Respecto a la recepción de una obra, no solo en los premios, sino en los medios académicos y de comunicación, concluyo con un deseo para el futuro, y es que se disponga de una vez por todas de las herramientas adecuadas para que se nos siga leyendo como hasta la fecha, es decir, como mujeres que escribimos y no como escritoras. Que lo mismo que cualquier escritora es susceptible de ser escrutada con lupa para determinar si somos falocráticas o androcéntricas o todo lo contrario, los libros escritos por varones sean también examinados desde una perspectiva de género aunque tengan que rodar cabezas. Que lo mismo que es inadmisibles el racismo, el antisemitismo, la xenofobia, la homofobia y demás, la misoginia declarada de un autor infuya en las decisiones para conceder premios como el Nobel, para el cual, aparentemente, tanto cuenta la ideología de los candidatos. Y que las mujeres que ejercen la crítica gocen del prestigio suficiente, como para poner en las bandas rojas de los libros: «Fulanita de tal ha dicho...», como una recomendación con autoridad.

Siguiendo con las jóvenes canéforas, inmediatamente a su descubrimiento, se le hará el lanzamiento adecuado. El conspicuo valedor hará llamadas y pondrá en funcionamiento misteriosos resortes a fin de que la chica en cuestión aparezca como perejil de todas las salsas y debates, escriba en revistas y hasta en las columnas de atrás de los periódicos; se le hará impartir talleres, se la incluirá en jurados de prestigio y se le hará toda clase de entrevistas para que opine sobre cualquier cosa que ocurra por el mundo, de la índole que se tercié. El valedor en cuestión, con el ego henchido a reventar, estará detrás de todo moviendo los hilos de su influencia y regalándole a su protegida su asesoramiento inapreciable pues, además de mánager, ejercerá de Pigmalión. Convencerá a la chica de que si sigue sus sapientísimos consejos tiene seguro el Parnaso y con la consigna del «tú vales mucho», le hará creer que es más o menos Gertrudis Gómez de Avellaneda. (Cuando yo contaba con solo un libro publicado, cierta persona me prometió intervenir en Suecia para que me dieran el Nobel; esa misma persona, cuando vio que no podía impresionarme con eso y que hacía de mi capa un sayo, fue diciendo por

ahí que él –porque la persona era un él, como habrán supuesto– reescribió mi libro; declaración nada original pues, como todos sabemos, detrás de todo libro de éxito escrito por mujeres hay un escritor desdeñado... o envidioso, como padre intelectual de la criatura.)

Pues bien, más tarde o más temprano, la chica zarandeada por los auditorios más variopintos hará el ridículo o meterá la pata unas pocas de veces y entonces ya nadie pensará en su desparpajo ni en la frescura de su juventud. Esto no solo ocurre con escritoras. Es de admirar cómo se repite en los medios la escena de la niña ante los doctores: señores bien asentados en sus cátedras respectivas y una joven –o muy, muy joven o de muy, muy buen ver– sin ninguna idea del tema a tratar; y que ninguno de ellos se niegue a una farsa semejante, si no es porque ellos, con acceder, no pierden ni un ápice de su prestigio. La chica, por el contrario, va perdiendo puntos por momentos, pues cuantas más burradas diga más la requerirán... hasta que sus salidas de tono dejen de tener gracia. Lejos de considerar que ser escritora no consiste en ser una experta en política internacional, en física cuántica o en el pollo al chilindrón y ni siquiera en tener gusto artístico, el poco conocimiento que la autora tenga al respecto se hará extensivo a su escasa obra, iniciándose entonces la fase de acoso o derribo. Y es también entonces cuando el valedor demuestra que no es el caballero que parecía y que de reluciente armadura nada de nada, papel albal, porque tomará la postura de «si te he visto no me acuerdo», si es que no ha sido él el que dio la señal de ataque.

Esto puede suceder también porque la chica madure y se rebele contra el marionetista y lo plante. Leí en una revista donde frecuentemente escribía la chica de moda y donde puntualmente aparecía en todos los reportajes de fiestas y saraos, que se la acusaba de ser «cada vez menos escritora y más carne de fash». Esa frase fue como su epitafio, pues ya no volvió a escribir más en la revista, y como la señal para el ataque: se abrió la veda y empezaron a salirle detractores –y detractoras– por todos los f ancos. Quienes estábamos en el entresijo de la historia de sobra sabíamos de dónde venían los tiros. La chica había querido cortar con una situación pero no contaba con la revancha.

Yo he presenciado abucheos mientras una chica se dirigía al atril sin ni siquiera haber empezado a leer; cómo desde una mesa se ensañaban contra una joven, que además estaba entre el público; cómo un editor, en medio de una reunión, ha pedido cuentas a una autora porque el segundo libro no había tenido la misma acogida que el primero (libro que, dicho sea de paso, se publicó a instancias reiteradas de la parte editora). Y sobre todo he visto cómo, fuera cual fuera la reacción del momento de la agredida, a la larga ha tirado la toalla y se ha esfumado de entre los vivos y los muertos.

Y, al poco tiempo, vuelta a empezar con otra niña prodigio.

Claro que, afortunadamente, no todo es tan dramático y es verdad que muchas consiguen arreglárselas sin verse implicadas en estas sucias maniobras, pero esa es otra cuestión.

La mecánica del salto a la fama, en el caso de los varones, es muy diferente. Cierto que algunos de los que en su día fueron recibidos con loas y entusiasmo también se desinflaron en el olvido, pero a ninguno se le pidió las cuentas que se le pide a ellas ni se le castigó de la manera tan brutal, porque los varapalos de la crítica, por mucho que duelan, están dentro de los riesgos del oficio, pero lo otro, no. Lo que suele ocurrir puede ser lo siguiente: o bien un grupo de jóvenes inquietos se declaran seguidores de algún escritor de prestigio y se acogen bajo su magisterio o bien un escritor de prestigio apoyará a un joven y extenderá su patrocinio simultáneamente a los amigos de este. De una u otra manera el resultado es la cohesión del grupo y que el escritor admirado reciba como contraprestación a su interés un club incondicional de fans. Por descontado que de estos muchachos no se dirá que los ojos de ninguno son del color que sean, ni si la sonrisa de este es traviesa y la boca de aquel sensual, ni se remarcará el mérito de hacer un soneto con la edad que tiene uno, ni se sugerirá que las palabras del otro se engarzan como cerezas o cualquier otra cursilería. Con o sin razón, se sacará a relucir a una porción de poetas muertos, se reseñarán las metáforas o la falta de ellas y se hará todo lo posible por guardar las apariencias de que se está haciendo crítica literaria y no lanzando f ores a porfía. Si el escritor de prestigio se está beneficiando o no a uno o a otro o a toda la cuadrilla pertenecerá al secreto de un sumario que no será abierto jamás a pesar de sospechas o pruebas evidentes. En el grupo en cuestión puede haber una chica, que suele ser amiga o novia de alguno de los chicos, a la cual le estarán reservados los colores de ojos, los mohines y las cerezas, si es que se ocupan de su obra; pero esta se va sustituyendo sucesivamente por aquello de que el canto rodado no cría verdín y para, como dije antes, no rebasar en exceso el límite de la pubertad de ella. A lo mejor parece una maldad lo que digo, pero tengo ejemplos a mi favor y está demostrado con creces que sea cual sea el tiempo que la chica en cuestión esté en el grupo, no pasará a la historia y, si pasa, jamás lo hará como parte de él.

Así pues, Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos no están con el 98; ni Rosa Chacel, María Zambrano o Concha Méndez, con el 27; Ángela Figueras, Carmen Conde o María Beneyton no están en los poetas de posguerra; ni Gloria Fuertes, con los postistas. Para qué seguir; las aportaciones de las mujeres, ya sean meramente literarias por sus temas o estilo o como parte activa de tertulias, debates y publicaciones, no constan y, si se dice algo referente a ellas, será como anexo. Esto dificulta la contextualización de sus escritos porque la mejor manera de valorar un texto empieza por compararlo con sus contemporáneos. Y también, y esto para nosotras es muy grave, impide el trazado de nuestra genealogía. En numerosas ocasiones me he quejado de que siempre estamos como Atenea, sin madres, saliendo de la cabeza de alguien que ni siquiera es Zeus.

Es asombrosa la habilidad que han tenido los hombres para borrar de sus vidas y hasta de las fotos toda huella de las mujeres de talento que en algún momento se les cruzaran mientras que, por el contrario, Carmen Martín Gaité se las vio y se las deseó para que se suprimiera de las solapas de sus libros el nombre de Sánchez Ferlosio, pese a que ya estaban separados. Pero la importancia de una mujer consiste en la calidad de los hombres con los que se ha relacionado y no al revés, excepto en el caso de Abelardo y Eloísa.

Se sabe que Zenobia de Camprubí fue la esposa de Juan Ramón o Concha Méndez, la de Altolaguirre, o Teresa León, de Alberti porque no hay más remedio pero, desde luego, sin explicarlo del todo. Por ejemplo, no se sabe que Concha fue anteriormente novia de Buñuel si nos referimos a Buñuel. Ni en la amistad entre Buñuel, Lorca y Dalí aparece Maruja Mallo ni tampoco se ha hablado de la influencia de la pintora en el poemario *Sobre los ángeles* de Alberti, cuando se habla de la obra de Alberti. Ni se menciona a Gloria Fuertes en la biografía de Carlos Edmundo de Ory. En el Museo de Arte Reina Sofía se hizo, años atrás, una exposición muy interesante y bastante completa sobre Ramón Gómez de la Serna y su mundo. Pues bien, Carmen de Burgos no aparecía por ningún lado. Es decir, estas amistades, noviazgos o emparejamientos, solo las sabemos cuando se habla de ellas, pero no al revés. Y eso que se supondría que los antedichos, como buenos carpetovetónicos, no tendrían empacho de presumir que habían estado con esta y aquella. Pues nada. Herméticos como la poesía de Ungaretti.

Seguimos con las tácticas de grupo para prevalecer en unión y fuerza. Con el tiempo, el grupo de jóvenes acólitos va adquiriendo consistencia en edad y gobierno; entonces acomete dos importantes misiones, a saber: por un lado, emplearse a fondo en encumbrar a sus mayores y en proporcionarles honores y prebendas y, por otro, preparar el relevo de la antorcha, con lo cual la continuidad está asegurada sin necesidad de empujones ni usurpaciones, aunque de todo hay. Pero debo reconocer, desde donde se me alcanza, que es más común que un grupo trate de desbancar a otro grupo –toda vez que estén legitimados como tales– que los golpes de Estado en el interior de estos. Los hombres suelen ser fieles entre ellos y, como comentaba Concepción Arenal, consideran de más gravedad la traición al amigo sea o no del alma que a una esposa aunque sea la madre de sus hijos. O sea, que entre ellos, hasta la muerte.

Y hablando de la muerte: cuando un maestro se les va, como es ley de vida, buscan enseguida a otro que esté sin parroquia; puede ser que haya habido aproximaciones previas al deceso que se barruntaba para impedir que cualquier otro grupo se adelantase. Se repite entonces la misma operación, pero ahora los resultados son más contundentes. Como herederos del antecesor difunto y al resguardo del elegido como nuevo buque insignia, se consigue ensanchar el radio de acción –por eso, si el nuevo totem pertenece a otra comunidad autónoma, genial–. Esto les permite ampliar el control de premios, críticas y demás centros de poder a lo largo y ancho del atlas literario, ocupando el máximo territorio posible. Ni qué decir tiene que esta estrategia está muy bien pensada y, por favor, que nadie crea ni por un momento que la critico. Me parece muy equitativa: el escritor consagrado recibe como recompensa a sus años de magisterio y tutela, suculentos premios, inyecciones a la autoestima nada despreciables y compañía en su vejez, mientras que los admiradores van cobrando fama y dineros, organizando jornadas, escribiendo artículos, promoviendo fundaciones y, si es posible, repartiéndose los cargos de la misma, a mayor gloria del maestro. Todos salen ganando como puede verse.

Pero hay otra clase de grupos, los tardíos, que son parecidos pero con variantes. A partir de unas ciertas influencias conseguidas, generalmente a través de vías académicas más que literarias, unos sujetos de mediana edad conciben el propósito de elegir a una figura más o menos presentable y más o menos desconocida por el gran público para convertirla en estrella y así participar de su esplendor en todos los sentidos. Si el grupo es mayormente masculino y apoya a una figura del sexo predominante, como es obvio, porque al revés, al menos hoy por hoy, es imposible, ocurre lo que he dicho: todos son arte y parte, equilibrándose el dar con el recibir casi al *fifty-fifty*. Los poetas-profesores hacen estudios críticos, imparten seminarios y se pasean con su maestro en procesión por todos los lugares donde tengan los contactos oportunos. Pero, si el grupo es en su totalidad de mujeres, sin mezcla de varón alguno, que es lo que suele suceder cuando se trata de la misma operación con una congénere, la cosa no está tan clara. La promocionada en cuestión puede recibir el premio y la gloria, según nos contó Noni Benegas ayer, después de ciertas estrategias culminadas con éxito. La gloria y el premio, sí, pero no el poder, por lo que a las admiradoras solo les queda como recompensa el haber hecho justicia. Estos grupos de mujeres se forman para un fin concreto. No hay entre nosotras ningún vínculo estético; quiero decir que, aunque seamos escritoras, no tenemos porqué compartir afinidades, ni suscribir la poética de la elegida. Volvemos a lo mismo, estamos desclasadas: la única unión entre nosotras es la biología y el único motor, la vindicación. Para colmo, como cualquier jurado está en su mayoría compuesto por varones, el trabajo del *lobby* de mujeres permanece, como todo lo que hacemos, en la sombra y al final queda como si la premiada tuviera que agradecerse a ellos, puesto que, en realidad y a la postre, han sido sus votos los que han decidido la victoria. Y es lo que hay.

Estos grupos tardíos son la única modalidad de los formados por mujeres, todas de mediana edad y con un cierto margen de maniobra. No existe esa dinámica de grupo entre jóvenes y mayores que sirva para crear sinergias fundamentadas en la literatura y que funcionen en ambos sentidos. Ciertamente Elena Fortún mantuvo una asidua correspondencia con jóvenes escritoras como Carmen Laforet, Martín Gaité y Esther Tusquets cuando aún era una niña. Igualmente, Rosa Chacel mantuvo correspondencia con Ana María Moix. Pero ya me dirán que podían hacer Elena Fortún o Rosa Chacel en el exilio por ninguna de ellas en los términos en los que aquí nos estamos refiriendo. Pero, aunque siguiesen en España, las mujeres hasta ahora no hemos tenido ni poder ni prestigio –y una autora de literatura infantil como Elena Fortún, muchísimo menos– por lo que este intercambio de favores que se produce entre varones no ha sido aún posible. Es verdad que ahora ya hay más de una que sí puede estar en condiciones de dar y recibir, pero como los hombres siguen en sus privilegiados puestos, es de cajón que sale más rentable el negocio con ellos que con ellas. Una escritora puede admirar y apoyar a otra ya sea mayor o más joven o de su edad, pero de ahí a organizar una fuerza viva tal como poesía de la experiencia, de la conciencia, de la diferencia, del silencio y demás inventos o grupos de presión que tanto facilitan las cosas a hispanistas, críticos y antólogos, va más de un trecho. Sea como fuere, el estado de la cuestión es que las jóvenes, tal como yo lo veo, pasan de nosotras y se comportan siguiendo estas pautas: o se van con el lobo de caperucita o se agregan a un grupo de chicos mientras se les deje o van por libre.

Con frecuencia, las sobrevivientes son estas últimas, pero sobrevivir no quiere decir enraizar, aunque, bien pensado, por qué no. Si saben manejarse bien sin envidias ni malos rollos y no tienen más ambición que la creación en sí y consideran cualquier recompensa

como regalo añadido, tanto las mujeres como los hombres que eligen esta opción pueden hacer su trabajo con tranquilidad e independencia. Esto les puede granjear una cierta áurea de artista de culto y, a la larga, pudiera ser que unos de estos grupos mencionados, ya sean tardíos o de larga duración, las rescate para conseguirles el Nobel si es preciso, esta vez sin fanfarronadas. Pero, eso sí, como he dicho, tienen que portarse bien. Hay artistas varones cuya vida desordenada, bohemia y radicalmente libre, les confiere el halo romántico de Max Estrella, pero no existe el personaje correspondiente en femenino. Solo podemos ser friquis en plan Eloísa, Emily Dickinson o la monja portuguesa. Por ejemplo, a nadie se le ocurre hablar de la locura de Camille Claudel en los mismos términos que se utilizan para describir a Van Gogh. Él es una especie de loco sagrado, un artista en estado puro, y ella, la pobre mía, una desgraciada. O sea que cuidadito.

Sobre las que se dejan engatusar por los lobos disfrazados, ya he hablado antes, pero me gustaría insistir sobre un hecho comprobado: la inseguridad que experimentan muchas mujeres ante el éxito. Esta actitud de desconfianza de las propias capacidades y el miedo a manejar su triunfo profesional está lo suficientemente diagnosticada. Consiste en que el efecto negativo producido en muchas personas por ser felicitadas y aplaudidas, como si el conseguir las metas y ser reconocidas por ello, conllevara una insostenible responsabilidad, en las mujeres desemboca en la necesidad de que alguien más fuerte y más inteligente acuda al rescate y tome las riendas, dado el pánico a cometer un fallo que las desenmascare.

Creo firmemente que, entre otras de las muchas cosas que deben hacerse para disfrutar de una verdadera independencia, es corregir nuestra conciencia de inferioridad desde la educación. Conocer desde la infancia la presencia de las mujeres en todos los ámbitos (política, arte y saber) puede ayudar a nuestra autoestima. No puede permitirse que todavía sea el patriarcado el único que nos legitime y nos dé autoridad. No puede permitirse que sigamos esperando que nadie tome por nosotras la brújula, para desorientarnos de nosotras mismas, y el mapa para borrarnos de él. Por eso, mi siguiente deseo es lograr transmitir la urgencia de visibilizar el valioso trabajo de nuestras antecesoras. El saberse herederas de una rica estirpe femenina puede ser muy alentador para una chica en vez de obnubilarse con tantas sandeces que solo consiguen acrecentar su desarraigo y reafirmar su condición de subalterna. Debe enseñárseles a confiar más en sí mismas en vez de entregarse a un gurú en exclusiva para que le gestione la existencia, porque, si se tiene verdadero talento, no se necesita de un oráculo que le dicte instrucciones y, si no se tiene, tampoco, porque no se puede sacar de donde no hay.

Aunque parezca que me estoy refiriendo a niñas un tanto fatuas y superficiales, no es así. Carmen Laforet, que según su caligrafía era un genio, tenía una inseguridad que se considera patológica, como se refleja en su correspondencia con Ramón J. Sender. Se dejó convencer por el crítico Manuel Cerezales, con el que se casó, de que la verdadera literatura no debía tener nada que ver con la autobiografía, convicción que le hacía mucho sufrir pues pensaba que no era una verdadera escritora por aprovechar sus experiencias. Por lo visto, Cerezales, que formó parte del jurado que concedió el Nadal a la novela de Laforet, fue diciendo por ahí que él puso de su cosecha en la novela antes de ser publicada; Anna Caballé, que ha tenido acceso al manuscrito original, niega tal cosa. Lo de María Lejárraga respecto a su marido es otro tanto; pero él no decía que corregía, él directamente firmaba. Sin embargo, mientras que el marido de Carmen Laforet, cuando se separó de ella, le hizo comprometerse ante notario de que no escribiría jamás sobre los casi treinta años de su vida en común, lo que contribuyó a que no escribiera ni sobre ello ni de apenas casi ninguna otra cosa, Gregorio Martínez Sierra, conviviendo ya con la actriz Catalina Bárcenas, seguía proponiéndole argumentos a María Lejárraga para que compusiese guiones y comedias. Gregorio Martínez Sierra la privó de su firma pero la hizo escribir, como a Colette su primer marido que, según cuenta ella, la tenía encerrada en una habitación y no la liberaba mientras no le deslizase unas cuartillas escritas por debajo de la puerta. El resultado de ese régimen de internamiento fue la exitosa serie de Claudine la cual, naturalmente, firmaba el buen señor.

Se intenta explicar la actitud de María Lejárraga con la excusa de que estaba enamorada. Lo estaría, pero todo el mundo sabe que la ceguera del enamoramiento no dura eternamente. Lo que en verdad sabemos es lo que ha repetido María en varias ocasiones: su fe ciega en él y cómo necesitaba de sus pautas para seguir creando. Si alguien tiene la oportunidad de leer *Gregorio y yo*, verá cuán frágil es el límite que media entre la nobleza de espíritu y el síndrome de Estocolmo.

Sea como sea, no tengo porqué enjuiciar sino exponer y llamar la atención sobre una situación que es más habitual de lo que podría ser una simple anécdota. En pleno siglo de las luces, Diderot nos cuenta la patética historia de la señorita de La Chaux, aprendiendo hebreo, griego, latín, alemán y todo lo que hiciera falta, para cumplir con los plazos de entrega de su amante, un traductor que se pasaba el día enfermo, borracho o las dos cosas. Esta mujer portentosa, que fue la primera traductora de Hume al francés, murió en la ruina porque cuando él la dejó –o, según Diderot, la arrojó a la calle– se quedó sin recursos. Era incapaz de hacer algo que no fuera en función de él, dictado por él o a través de él.

Respecto a las que se agregan a los grupos de varones, aunque no están tan amenazadas como las del apartado anterior, suelen tener una cierta dosis de ingenuidad que les hace confiarse más de la cuenta en la autoridad del patriarcado. A menudo les oyes comentarios sobre que ya no hay discriminación y que los hombres las tratan muy bien y que qué paranoicas estamos las demás y todos esos etcéteras más que trillados. Aunque, claro está, no hace falta ser joven para ser tan incauta y tragarse semejantes ruedas de molino: una puede vivir felizmente engañada a tiempo completo, de por vida. Lo grave es cuando llega la hora de repartirse el pastel y a ti te toca, además de poner la mesa, fregar los cacharros. Esto no ocurre solo en el campo de la literatura, sino en cualquiera. La Revolución francesa ejemplifica sobradamente la maniobra de valerse de las compañeras para luchar por la *liberté*, la *fraternité* y la *égalité*, para luego arramplar con todas las tajadas de los derechos ciudadanos y ellas, pues eso, a verlas venir.

Hay otro sentimiento que parece que tenemos insertado en el ADN y es el de culpabilidad. Se puede observar claramente en cómo actuamos cada vez que hablamos de nuestras reivindicaciones y hay entre nosotras un hombre. Enseguida nos sentimos incómodas y nos esforzamos porque él no crea que la cosa va con él, ni que somos matahombres ni capadoras ni nada por el estilo... ya conocéis

la escena. Asimismo, cuando sobresalimos en algo, intentamos que nuestro marido, colega, compañero o acompañante sea copartícipe del éxito y, si a mano viene, de los réditos para que no parezca que lo queremos anular.

Quizás se deba a eso el que algunas escritoras españolas, claro que de generaciones anteriores, adoptaran el apellido del marido como si fuesen extranjeras. Encarnación Aragonese estaba casada con un escritor de cierto renombre cuando, espoleada y amadrinada por María Lejárraga, entregó sus escritos al suplemento *Blanco y Negro* que tuvieron, como diría Juana Castro gran «impacto y repercusión». Ella, como homenaje a su marido que ni pinchaba ni cortaba en este asunto, tomó el nombre de la protagonista de su más famosa novela: Elena Fortún. Como se puede comprobar, le salió el tiro por la culata. La Elena Fortún de Celia eclipsó a la Elena Fortún de la obra magna del marido. Y al marido. Esto le supuso a ella pasarse la vida haciéndole actos de desagravio por haber suplantado al personaje y haber sobrepasado al autor.

Cosas parecidas ocurren en los grupos mixtos. Enseguida que una de ellas destaca, empieza a querer tirar de los hombres para no hacerlos de menos. Les pide prólogos, les confía la presentación del libro, da sus nombres aquí y allá, les agradece esto y aquello... No lo hacen con las compañeras, sino con ellos, no se vayan a pensar qué sé yo qué, y esto es lo que choca. Si quiere compartir la gloria con el grupo, que la comparta, eso es muy generoso, pero sin discriminaciones. Aunque, claro, un hombre da mucha más representación social y más credibilidad académica. Pero ¿hasta cuándo vamos a seguir con eso?

No acostumbro a hablar tan negativamente sobre ninguna cosa, pero creo que es necesario, de vez en cuando, hacer un examen de conciencia. Con gran facilidad se despliegan las listas de las ofensas, pero de nada sirve ver la paja en ojos ajenos si no estamos dispuestas a reconocer lo injustas que podemos ser con nosotras mismas y con las demás. Esta llamada de atención sobre las diferencias que existen entre pertenecer al mundo de la literatura según se sea hombre o mujer es un reflejo de cómo nos consideramos y cómo se nos considera como personas, porque todos los ámbitos son cosmos idénticos en distintas escalas, pero con la misma complejidad. Cualquier cambio que se introduzca en cualquiera de estos ámbitos, por minúsculo que sea, se convierte en conmoción. Por eso, si queremos preparar un futuro distinto, es preciso reflexionar sobre lo que estamos haciendo para saber si es lo conveniente. Es preciso detectar errores y fallos. Es preciso saber cómo anudar relaciones entre nosotras. Es preciso buscar modelos, reconocer a las maestras y honrar a las madres. Es preciso diseñar nuevas estrategias para preparar nuestro relevo. Es preciso empezar a pensar qué se puede dar y en cómo se puede corresponder. No es cierto que estemos tan desprovistas. No es cierto que seamos tan insignificantes. No es cierto que no tengamos ningún bagaje, ninguna herencia. No es cierto que sea imposible tejer una red. Tenemos que dejar de creer en las fábulas que nos han contado, romper los moldes que nos han definido y empezar a construir nuestra verdadera historia.

Termino con un poema de Pilar Paz Pasamar que habla de todo lo que nos queda por hacer, pero que, en vez de acobardarnos, nos debería animar a abordar la tarea:

Creyó ser ella misma, en los ojos de Narciso.  
Narciso, a través de ella, se amaba y complacía.  
Y el agua contemplaba confundida su belleza  
en los hermosos ojos que siempre la ignoraron.

Pero cuando el nenúfar apareció en su seno,  
azul y oscuro como la muerte, transformado,  
quedó desposeída el agua de lo suyo:  
la f uidez, el alma, el rostro y el espejo.

Quedó por siempre el agua preguntándose a solas,  
preguntándose siempre en qué consistiría  
aquello de ser agua...

Pues, eso. ¡A averiguarlo juntas!

## LA COMERCIALIZACIÓN DE LAS PRODUCCIONES LITERARIAS

Mercè Rivas Torres

Las mujeres tenemos el potencial económico de China e India juntas, pero ninguna de nosotras nos lo creemos o, simplemente, no lo sabemos con certeza.

Desgraciadamente, en el ámbito editorial, se calcula que solo un 20% de los libros publicados han sido escritos por mujeres, mientras que se afirma que el 80% de los lectores son mujeres. No sé si es una cifra exagerada pero, aunque fuese menos, en pocos campos las mujeres hemos ganado tanto terreno.

Las mujeres controlamos el 65% de las compras que se hacen en el mundo, ya sean de electrodomésticos o de libros, aunque esa cifra se eleva al 80% en Estados Unidos y Europa y, por esa razón, rápidamente ha surgido en esos países el pensamiento *womenomics* (mezcla de mujer y economía) que estudia las oportunidades que puede brindar a la economía, a las empresas y al mercado laboral un mayor equilibrio de género. Por lo visto, para muchas empresas, la presencia de mujeres significa un mayor negocio.

¿Un acto de oportunismo? Sin duda, pero también es una realidad social.

En Estados Unidos y en Europa, las estudiantes universitarias son el 60% de la población estudiantil. Pero no solo es que seamos más en las aulas, sino que además las calificaciones son más altas. Y eso lo saben las empresas.

Desde el punto de vista empresarial es rentable contar con esas mujeres preparadas, que saben perfectamente lo que quieren. Conocidas compañías norteamericanas animan a sus consejos de administración a que aprendan a hablar el lenguaje femenino y a que introduzcan la cultura y los valores de mujeres en sus decisiones estratégicas para conseguir unos mejores resultados. Esto es el punto de vista empresarial: mejorar los resultados.

Para nosotras, es un tema de justicia, de igualdad de género, pero queda mucho camino por recorrer.

Instituciones como la Boston Consulting afirman, tras haber realizado un importante estudio, que las motivaciones de las mujeres en las empresas son distintas a la de los hombres. Eso ya lo sabemos nosotras, pero no viene mal que alguien lo recuerde.

Dicen que no valoramos el dinero por sí mismo sino por alcanzar nuestra satisfacción personal y el equilibrio entre la vida profesional, laboral y personal. Entonces, ¿qué es lo que valoramos? El tiempo. Tiempo para compatibilizar todos los roles que asumimos en la sociedad. Y quizás sea por esa necesidad de tiempo, la realidad es que no hay mujeres en la cúpula de las empresas, ni en las empresas constructoras ni en las editoriales. La promoción personal requiere de mucho tiempo y empeño, algo que no solemos tener.

Esta fotografía que os acabo de describir se puede aplicar también para las mujeres que trabajamos en el mundo editorial. Pero quizás las cosas estén cambiando. En EE.UU., los dos grandes, grandísimos grupos de edición, Random House Mondadori y Harper Collins, están dirigidos por mujeres. Se dice que es un sector dominado por mujeres y en parte es verdad, pero nosotras acabamos siendo meras agentes, intermediarias. Los protagonistas de los libros, en especial en sectores como ensayo, política, sociología o filosofía, siguen siendo los hombres. Otra cosa es el mundo de la narrativa.

Las cifras nos dicen que hay más mujeres lectoras que hombres, así como más compradoras de libros. Pero, ¿a qué clase de libros nos referimos? ¿A ensayos sociopolíticos, a libros de autoayuda, a narrativa?

Pues, de forma mayoritaria, las mujeres adquirimos y leemos narrativa. Y en la mayor parte de los casos se lee a autoras, ya que en los últimos años ha crecido de forma considerable el número de mujeres escritoras tanto en España como en América Latina, pero también en otras partes del mundo como Australia o India. Muchas de ellas, de gran calidad, y esta es la parte positiva y optimista del tema. Hay una parte de la realidad que nos dice que hay cada vez más mujeres que escriben libros con una visión y sensibilidad distintas del mundo y también con nuevas formas de análisis. Las mujeres opinamos ya sobre nuestras vidas.

Hay quien opina que no hay literatura masculina y femenina, sino simplemente buena o mala literatura, pero ahí no estoy del todo de acuerdo. La realidad es que las mujeres aportamos nuevos temas, nuevos argumentos y nuevos puntos de vista. Lo triste es que todavía a estas alturas una buena novela escrita por un hombre es una novela para la humanidad, mientras que una buena novela escrita por una mujer es solo buena para las mujeres. Y eso se refleja a la hora de comercializar un producto y colocarlo en una librería.

Insisto: es deplorable que un libro escrito por un hombre sea una obra maestra y uno escrito por una mujer, un gran éxito editorial femenino. De la misma forma que es un error asociar a la mujer a sexo, amor o maternidad, como si fuese incapaz de hablar de otros temas.

Pero bienvenidos sean esos nuevos enfoques y nuevos temas. Hasta que las mujeres no han irrumpido en el mundo de la narrativa de forma masiva, no había nadie que hablase de violencia, abusos, discriminación y falta de visibilidad o simplemente que diese un nuevo enfoque, una nueva visión de temas cotidianos. Han aparecido nuevos contenidos y más variadas formas de enfocarlos.

Efectivamente, existe una literatura *femenina* y una literatura *masculina* por lo que se refiere no a los autores/as que la practican, sino a sus contenidos.

Nadie ignora que ha existido desde siempre, también, una literatura escrita para mujeres que, en principio, revestía carácter preceptivo (libros de comportamiento, tratados morales, etc.). Recordad las más mayores todos aquellos libros de cómo comportarse una mujer, cómo actuar... y que con el paso de los siglos se convirtió en novela rosa, folletines y otras obras.

Esos nuevos enfoques hacen que el número de lectoras vaya en aumento día a día. Solo hay que viajar en tren, metro o autobús para verlo.



Pero, además de los temas, hay que prestarle una especial atención al lenguaje. Lo que no se nombra, no existe, y eso influye en la invisibilización de las mujeres. El lenguaje no sexista es aquel que no oculta, no subordina, no infravalora ni excluye.

Este lenguaje debe cambiar no solo en los textos (especialmente en los dedicados a la enseñanza) sino también en la comercialización de los libros. El lenguaje cambia la sociedad, las costumbres y, por supuesto, cambia el papel de la mujer, la revaloriza. Nos hace visibles y, aunque esto parezca un tema secundario, es algo importante.

Y quisiera hacer especial hincapié en este tema, el lenguaje, porque aunque a veces nos parece un tema menor en la comercialización, promoción o en los medios de comunicación que hablan de libros, es algo fundamental. La forma de presentar un libro escrito por una mujer en un medio de comunicación puede hacer que los lectores se queden solo con el mensaje de que es un libro de una mujer para el resto de las mujeres pero que no entren en el fondo del contenido.

Seguimos viendo y escuchando noticias donde lo más importante es decir que es la primera mujer en hacer algo en lugar de hablar del contenido del libro, y eso relega a ese producto de un lugar de la librería a otra. Eso nos puede llevar a que un libro sobre divulgación científica en lugar de estar colocado en la sección de ciencia esté en la de mujeres, porque la noticia es que la autora del libro es mujer y no el contenido del libro.

Raramente se habla de mujeres que han elaborado una gran obra literaria, merecedoras de un Nobel o un Cervantes... Nuestra literatura, por buena que sea, está condenada a ser leída solo por mujeres. Lo masculino es igual a universal y lo femenino igual a particular.

Todos los estudios nos indican que el nivel de estudios hace que haya más lectoras, pero eso no es del todo así. Es verdad que las mujeres leemos más, el nivel de formación ha aumentado y la presencia femenina con un libro en la mano es mayor en librerías y también en el aumento que estamos viviendo de forma moderada de compras por Internet. Se calcula que un 40% de los compradores *online* somos mujeres. También somos las primeras compradoras de clubs de lectores.

Siguiendo en la línea optimista, después ya llegará la pesimista... podemos ver cómo ciertos premios literarios son concedidos de forma muy calculada a mujeres. Insisto, de forma muy calculada. Y eso no quiere decir que esas escritoras no se lo merezcan, sino que está comprobado que el nivel de ventas será mayor si es mujer que si es un hombre. El producto, en este caso el libro o la novela, se vende mejor en general y entre las mujeres en particular. Pero el porcentaje de mujeres que ha conseguido un premio nacional o un Cervantes es ridículo, ese dato sube un poco con los premios comerciales como Planeta, Nadal o Alfaguara.

Pero, al igual que nos tenemos que alegrar de la parte positiva, no hay que olvidar la negativa. Siempre ha habido una literatura *femenina* que no era escrita por mujeres pero sí dirigida a ellas.

Durante siglos, han sido muchos los hombres a los cuales las mujeres que leían les parecían sospechosas. Lo han tenido que hacer durante siglos en secreto y, hasta hace pocos años, aquí en España las mujeres leían aquello que sus mayores les dejaban. Algunas recordaréis esos libros de la posguerra en donde pretendían realzar los valores *femeninos* con comportamientos *morales*, de buena conducta, que colocaban a la mujer en una situación de inferioridad frente al hombre, que les enseñaba a ser sumisas e invisibles. Obedientes y recatadas.

Después, comenzó el auge de las novelas rosa, que la mayor parte de las veces eran escritas por hombres con seudónimos femeninos y que seguían potenciando esa mujer romántica, obediente, siempre al servicio del hombre, de los hijos, de la familia.

La realidad es que han tenido que pasar muchos siglos antes de que las mujeres fueran libres de leer lo que quisieran, tanto para su educación como para su placer. Pero, desde el instante en que concibieron la lectura como una posibilidad de cambiar la estrechez del mundo doméstico por el espacio ilimitado del pensamiento, la imaginación, pero también del saber, las se volvieron peligrosas. Como dice el título del libro de Stefan Bollman, *Las mujeres que leen son peligrosas* y, si queda alguna que no lo ha leído, lo recomiendo como libro de cabecera.

Porque, leyendo, se apropiaron de conocimientos, saber y experiencias que habían estado fuera de su alcance y solo reservados a los hombres. Consiguieron conocer otras cosas que no estaban a su alcance, vivieron otras experiencias y aumentaron su independencia y autoestima. Palabras muy importantes, independencia y autoestima, que les dieron otra visión del mundo, hecho importantísimo dadas las estrecheces con las que han tenido que vivir durante siglos nuestras antecesoras.

Y, ahora, en pleno siglo *xxi* nos encontramos con los famosos *chick lit*. En el argot americano, *Chick* significa *chica* y *Lit* hace referencia a la palabra *literatura*. Este género pretendió dar a conocer a finales de los 90 las múltiples experiencias de la mujer actual a nivel sentimental, sexual o de género. Se llegaron a vender muy bien, consiguiendo estar en las listas de los *best sellers*.

Y, posteriormente, aparecieron otras versiones como la chica-lit, dedicadas a las mujeres latinas, o las matronas-lit, a las maduras (el nombre se las trae), pero la realidad es que nos hacen un fiasco a favor de las mujeres. Además de frívolos, crean un estereotipo de mujer falso, muy lejano de la realidad. Muy superficial. Son productos de usar y tirar, como muchos otros que hay en el mercado.

Pero, volviendo al mundo editorial en general, con una visión global, podemos afirmar que la mayoría de las plantillas de las editoriales están formadas por mujeres aunque, al final del camino, el responsable económico es un hombre.

Desde el mundo de la traducción (ingrata y mail pagada) hasta el de las agentes literarias, son sectores que van en aumento. Como bien sabéis, el papel de las agentes es hacer de intermediarias entre los autores y la editorial. Teniendo en cuenta que los gurús del marketing afirman que las mujeres adquieren o influyen en la compra del 80% de los productos, es lógico que las agentes tengan un papel destacado. Prácticamente todas las agencias literarias en España están dirigidas por mujeres.

Otro importante apartado del sector editorial son las personas encargadas de la edición, corrección, maquetación y promoción de los libros, y ahí seguimos jugando un papel más que importante. Quizás eso sea así porque los salarios son cortitos y la procedencia de las personas que trabajan en esos puestos son de carreras relacionadas con las letras, que eso sí es tradicional ya en el mundo de las mujeres.

Pero estos altos porcentajes femeninos cambian radicalmente cuando seguimos en el proceso productivo y entramos en la distribución y comercialización. Ahí el cambio es total, ya que es un apartado en donde las mujeres intervienen muy poco o nada porque más de un 80 % son hombres. Y, por lo tanto, son ellos quienes deciden dónde se coloca un libro y su visibilidad.

Y una vez hemos llegado al punto final, las librerías, los porcentajes vuelven a equilibrarse.

Hasta el momento, hemos estado repasando el mundo de la narrativa y de las editoriales en general; pero, si pasamos a analizar los libros de ensayo socio-político-económico, nos volvemos a colocar en un porcentaje muy bajo. Solo hay que echar un vistazo a los suplementos de libros. Las mujeres no existimos... en el mundo del ensayo.

Hay miles de ejemplos pero, si cogemos el suplemento cultural de *El Mundo* dedicado a *El Quijote* (6-1-05), escriben Francisco (Umbral), Mario (Vargas Llosa), Antonio (Muñoz Molina), Guillermo (Solana, crítico de arte), Albert (Boadella, director de teatro)... y así hasta 22. Se ve que para escribir sobre Cervantes no es necesario ser cervantista, ni filólogo, ni siquiera escritor; sí hay un requisito indispensable: ser hombre. Ni una sola mujer opinando.

Leemos *ABC Cultural* (8-1-05) dedicado a la autobiografía. Contiene una selección de las 26 mejores de la historia. El resumen es que todas eran de hombres.

O eso mismo lo podemos comparar en *Babelia* (5-5-01) dedicado al 25 aniversario del periódico. Aquí también hay una selección: los quince libros de narrativa más importantes de este cuarto de siglo. De quince, quince son masculinos.

Cuando paramos un momento y preguntamos a autores y autoras por qué predominan los hombres en este amplio mundo del ensayo, casi todos coinciden en que además de dar clases en la universidad, de desarrollar sus trabajos habituales como historiadores, abogados, economistas etc. hay que tener mucho tiempo libre para dedicarlo a investigar y trabajar un texto y por lo tanto siempre llegamos a la misma conclusión: el tiempo.

Es evidente que el tiempo va en contra nuestra y de nuestros intereses. Porque el hecho de que no haya mujeres en el mundo de los libros de la no ficción no es por un problema de falta de preparación, de escasez de expertas. Es un problema de dedicación. De dedicarle tiempo y espacio, cosa de la que las mujeres carecemos y, cuando lo logramos, es porque renunciamos a otras cosas.

Pero afortunadamente también se van abriendo ventanas en este terreno y hay una nueva generación de mujeres que buscan y encuentran ese tiempo y aparecen por las editoriales con su tesis doctoral bajo el brazo con muchas ganas de publicar. Lo que quizás también nos deberíamos preguntar es a qué tienen que renunciar esas mujeres para encontrar tiempo para escribir un libro de sociología política o de historia. Seguramente han renunciado a bastantes.

Este sería un breve recorrido por las tripas del mundo editorial. Pero si hay algo de este mundo que nos iguala al resto de los sectores productivos son las cuentas de resultados. Y estas nos dicen que, salvo en sectores como la narrativa, las mujeres todavía tenemos mucho camino por recorrer.

## REPERCUSIÓN E IMPACTO DE LA OBRA DE LAS LITERATAS

Juana Castro  
Crítica

### 1\_¿LITERATAS?

¿Quién ha dicho literatas? De repente vuelvo a ser niña y es como si mirara la foto-efigie de mujeres grandes, poderosas, fuertes, de humanidad rebotante y de clara autoridad. Doña Emilia Pardo Bazán, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, doña Carmen de Burgos, Gabriela Mistral... No las mujeres frágiles que quiere esta sociedad que seamos, sino mujeres-doñas con carnes y poderío (en todos los ámbitos).

¿Literatas? Será en este congreso, me parece, la primera vez que el apelativo no se use con cierta ironía o un hasta ahora disimulado desprecio. Hace tan solo un siglo, escribía la sevillana Blanca de los Ríos: «La mujer que escribe es, para la generalidad de las gentes, un caso inaguantable de chifadura o pedantería. El ideal es que las señoritas no sepan nada de nada fuera de tocar la *Rapsodia húngara* y cantar las romanzas de Tosti» (*La Correspondencia de España*, 1911).

Encuentro, de primeras, una contradicción interna y personal, que cada una va solventando como puede, pero que sigue sin resolverse. Lo que tradicionalmente se ha valorado de una escritora es que en su obra no se advierta que sea mujer, es decir, que escriba como si no fuese mujer o que escriba a pesar de. O mejor que no escriba, «Escritoras a fregar», que dice Marcos Taracido en el blog historias de hispania. Hombre es el genérico humano y hombre es universal. Por tanto, la mirada de la mujer, el cuerpo de la mujer resulta extraño, no interesa, porque no existe en la tradición, o existe únicamente con el dibujo y la entidad con que los varones escritores quisieron dotarla. Claro, si una mujer o algunas mujeres se ponen a escribir desde su yo sin seguir los patrones establecidos, el cambalache se tambalea. ¿Quién arregla ahora el desbarajuste? Con lo bien que estaba eso de los cuatro tipos de mujer: madre-esposa, virgen, puta y bruja, que además se corresponden más o menos con los ciclos vitales de las mujeres.

Ya la cosa venía desajustada con Rosalía de Castro, cuando ella misma decía: «Daquelas que cantan as pombas i as froes, / todos din que teñen alma de muller, / pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma, /¡ai!, ¿de que a terei?» (Rosalía de Castro, *Follas novas*).

### 2\_EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Y ahora, hoy, puesto que estamos en el estado de la cuestión, ¿qué pasa?

Según varios autores, parece haber un consenso cuando se afirma que a finales del siglo XIX y principio del siglo XX es el momento en el que las mujeres conquistan «espacio y visibilidad» (Santoro, 1997). Según Mercedes Arriaga (Univ. Sevilla), «El período es muy importante porque señala el cambio a una sociedad de masas y a una literatura en consonancia con ella. La crisis del papel del intelectual y la presencia de un público popular, en el que abundan también las mujeres, son las principales causas de la irrupción masiva de las escritoras en todos los campos de la literatura», incluyendo, además de narrativa, literatura infantil-juvenil, traducción de autores extranjeros, poesía y, muy importante, crítica de textos de escritoras del pasado.

Parece, también, que la popularidad alcanzada por la producción femenina en la segunda mitad del siglo XX está ligada a la relación que esas escritoras consiguen establecer con el público femenino. Aunque, en general, la repercusión de la obra de las mujeres se produce únicamente entre las lectoras, estudiosas y profesoras-ensayistas, pero no entre compañeros escritores ni entre *mandatarios* culturales.

### 3\_¿REPERCUSIÓN?

Me parece que nunca, ni antes ni ahora, ha tenido repercusión la obra de las escritoras. Repercusión sería que esa obra se convirtiera en obra de referencia para escritores y lectores. Que entrara, de una vez por todas, en el canon. Que la obra, el nombre y sobre todo el magisterio de la literata fuese considerado, aclamado, reconocido. Y eso no ocurre.

Entre los escritores varones, ¿quién nombra a una mujer como su maestra o entre sus maestros? A la vista está: cada vez que se hace una encuesta a varios escritores o una entrevista personalizada, solo salen obras y nombres de escritores. Da igual que se trate de escritores que dejan huella o de obras insustituibles que conforman nuestra cultura, la cuestión es que ni en influencias ni en encuestas aparecen literatas. Otra cosa es que a la hora de presentar candidaturas para los reconocimientos institucionales (Premios de la Crítica, Nacionales, de las Letras, Reina Sofía, Príncipe de Asturias, Cervantes) se barajen –también– algunos nombres de mujer (para no parecer anticuados sino políticamente correctos). Pero una cosa es barajar y otra dar trigo. A la hora de la verdad, el premio es para un escritor, y hay tantas menos mujeres cuanto mayor y más prestigioso es el premio. En el Premio Reina Sofía de este año 2010, recientemente fallado, se anuncian así las candidaturas (y cito textualmente): «Los poetas españoles Francisco Brines, María Victoria Atencia y Julia Uceda, el portugués Antonio Ramos Rosa, el nicaragüense Ernesto Cardenal y la uruguaya Cristina Peri Rossi son algunos de los candidatos al Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, que se falla hoy en el Palacio Real» (*La voz libre, noticias*). El premiado fue Francisco Brines.

Es decir, todos los años se incluyen algunos nombres de escritoras para que parezca que... pero la verdad es que no tenemos ninguna mujer con ese galardón, a excepción de Sophia de Mello (Portugal) en 2003 y Blanca Varela (Perú) en 2007. Sin embargo, sí se viene cumpliendo puntualmente la alternancia entre poetas españoles e hispanoamericanos. Pero, en cuanto a mujeres, los reconocimientos tan solo se conceden a extranjeras.

#### 4\_UNOS CUANTOS NÚMEROS

En la edición del periódico *El País* (agosto 2008), en el suplemento *El País Semanal*, aparece un reportaje titulado «Cien escritores en español eligen los cien libros que cambiaron su vida». Entre las personas que nos dan la lista de los libros que cambiaron su vida, nos topamos con nombres relevantes de hombres y de mujeres de la literatura hispánica. En esta lista de cien personas creadoras de historias, de ensayos, de poesía, etc. nos encontramos con un claro desfase entre mujeres y hombres, puesto que solo aparecen 24 mujeres frente a 76 hombres.

Pero lo más curioso de esta lista de autores y autoras que nos dan los nombres de libros que cambiaron su vida es eso mismo, los nombres que ellas y ellos nos dan. Después de hacer un examen de la lista de libros, podemos hacer algunas apreciaciones:

- De entre las 24 autoras que aparecen, 20 de ellas reconoce a alguna otra autora presente o pasada en la lista de los diez libros que cambiaron sus vidas. O, lo que es lo mismo, el 83,4% de las escritoras de esa lista reconoce que las obras de otras mujeres han influenciado su propia vida.
- De los 76 autores de la lista, solo 17 de ellos reconoce a alguna autora de entre las obras elegidas. O sea, que solamente un 22,36% de ellos admite que ha habido alguna autora que les ha marcado con su obra.
- Pero hay más lecturas sobre este reportaje, pues si vemos las listas de las obras elegidas por mujeres y hombres observamos que las mujeres escritoras eligen, a su vez, más escritoras que los hombres. Así, encontramos que entre las veinticuatro mujeres autoras han elegido a un total de cuarenta y cinco obras de otras mujeres, mientras que entre los setenta y seis hombres tan solo han elegido diecinueve obras de mujeres.

#### 5\_¿Y LA CRÍTICA?

Igualmente los críticos van *entremezclando* algunas críticas de obras de escritoras en sus escasos márgenes, porque ya sabemos que se publica mucho, y ahora además están las mujeres. Miren ustedes la lista de libros más vendidos o miren los nombres y los libros que se reseñan: hay unos nombres que acaparan todo, que tienen ya un puesto fijo como de funcionarios de la cultura-literatura y que tienen asegurada su reseña –y además siempre positiva– y otros/as que van y vienen y a quienes se les reserva un tercio de página o un billeteito.

#### 6\_IMPACTO

El impacto es otra cosa. El impacto es aquello que sacude, que choca, que supone una reactivación de la vida literaria por su novedad formal, estilística o temática, o por todo eso junto. Impacto sí creo que han tenido y siguen teniendo las obras de las escritoras, o de algunas. Pero el impacto es eso, una llama, un fogonazo, un relumbrón, ha nacido una escritora, una poeta... Y marca un hito, y se venden muchos ejemplares de ese libro, y asciende el nombre al parnaso de los elegidos, etc.

Pero ¿qué repercusión tiene el impacto? Desde mi visión-observación, el de siempre. Se trata de ascender y luego olvidar. Se trata de alabar el momento y pare usted de contar. Cuando llegan los reconocimientos *importantes* (institucionales) es como si no hubiera nada. ¿Por qué? Porque la cultura-literatura tiene muchos siglos de tradición y se asienta en unos pilares con escasas variaciones. Pero sobre todo porque, si los reconocimientos son pocos y los nombres muchos, es claro que un hombre irá siempre delante de una mujer. (Son de mayor número, han tenido más atención crítica, más consenso de alabanza, más poder que pudieron ir haciendo moneda de cambio...)

Impacto y repercusión han tenido, tienen, muy pocas autoras: Safo, sor Juana Inés de la Cruz, ¿Carmen Laforet?, ¿Wallada, de la que apenas se conservan fragmentos? Virginia Wolf. Un ejemplo: Leonor López de Córdoba fue, en el siglo *xv*, la autora de la primera autobiografía en lengua castellana. ¿Se conoce, se cita ese dato al mismo rango, pongamos, que otros *primeros* hitos literarios?

Otro ejemplo: las fundaciones. ¿Conocen ustedes una fundación con nombre de mujer? Yo sí, una, Fundación María Zambrano, en Vélez-Málaga. Luego están todas las de los varones, contemporáneos vivos o muertos: José Hierro, con dos centros de poder, Vicente Núñez, Gerardo Diego, Caballero Bonald, Castilla del Pino, José María Valverde, Francisco Umbral, José Saramago, Mario Benedetti, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Blas de Otero, Miguel Hernández, Miguel Fernández, Rafael Alberti, Francisco Ayala, Camilo José Cela, Jorge Guillén, Fernando Lázaro... (1045 fundaciones: 8 mil millones al año). Ah, no se confundan: la fundación carolina no tiene nada que ver con Carolina Coronado, es carolina de Carlos)...

Las fundaciones son también centros de poder y, por tanto, de intercambios: no tenemos fundaciones con nombre de literatas *vivas* en todos los sentidos. Además, quienes dirigen las fundaciones suelen ser otros escritores que se benefician del poder de intercambio. ¿A quién premian, a quién invitan las fundaciones? ¿Qué proporción de mujeres hay en sus actividades, premios y publicaciones frente a la de los hombres?

## 7\_RECONOCIMIENTOS

Hace unos días salió en un coloquio, en Huelva, el tema de los premios-reconocimientos y un señor del público me amonestó: ¿estamos hablando de poesía o de mercado? Pues mire usted: el mercado, con sus gratificaciones honorarias, es lo que convierte en valor *simbólico* el prestigio de una obra y de un nombre. Mientras nuestras niñas y niños/estudiantes no se topen con nombres de mujeres reconocidas (lo cual es una rueda de eco-repetición, porque si un nombre es reconocido vienen los centenarios, las exposiciones, los ciclos-congresos...) no estaremos haciendo cultura para la actualidad y el futuro, lo que se está haciendo es for de un día, impacto de pequeña mariposa que vive dos días y al olvido.

Como estoy en la poesía, y en la concreción de lo vivido, voy a recordar dos casos paradigmáticos:

En los primeros años 80 surgen dos poetas/poetisas que vinieron a *impactar* el mundo literario: Blanca Andréu, por un lado, y Ana Rossetti, por otro.

Antes habíamos tenido poetas en España, poetas de las que, si ahora leemos sus libros/poemas, nos parecen totalmente nuevos, actuales, con fuerza: Ángela Figuera, Concha Méndez, Carmen Conde, María Beneyto, Concha Lagos, Angelina Gatell, Elena Andrés... (y de las vivas, Julia Uceda, María Victoria Atencia, Dionisia García, Paca Aguirre, Pilar Paz Pasamar...). Pero no sabemos si en esos años sucedía que la cosa/causa del impacto brillaba y moría, como las mariposas de luz, o es que no había calidad. ¡Ay, la calidad! En el altar de la calidad se han ofrendado muchas víctimas, y han ejercido de sacerdotisas las propias hijas/hermanas, es decir, nosotras. ¿Quién mide la calidad? Si nos detuviéramos en esta y otras preguntas se podría explicar la hegemonía de unos autores con respecto a otros en algunos periodos históricos, el predominio internacional de una literatura sobre otra y el olvido por parte del público de autores que en una coyuntura político-social determinada fueron aclamados. La canonización en literatura es un procedimiento sumario y selectivo que responde a criterios culturales y posiciones ideológicas (por no hablar de los intereses) de los canonizadores, que logran tramandar su concepción de la literatura. Por desgracia, como se sabe, nuestro mundo moderno y democrático no ha podido acabar con este control, que, si en tiempos pasados se hacía con criterios estéticos, políticos, religiosos, etc., ahora responde casi exclusivamente a exigencias del mercado editorial y a niveles mediáticos.

Y siguiendo con la calidad: ¿es que acaso los poetas del canon, los de alto nombre lo escribieron todo con altísima calidad? Poetas como Neruda o como Alberti lo que hicieron fue escribir mucho... mucho. Y en ese mucho hay de todo: muy bueno, regular y malo. En los poetas *buenos* hay bastantes poemas malos, que no pasarían el baremo de un premio de cuarta categoría. Pero somos así de perfectas y perfectos: una mujer debe ser siempre superior en todo para ser reconocida, también en literatura.

## 8\_ANA ROSSETTI Y BLANCA ANDRÉU

La primera obra de Blanca Andréu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un chagall* (1980), reconocida con el entonces muy prestigioso Premio Adonais, supuso el descubrimiento de una voz nueva, el renacimiento del surrealismo inventando imágenes renovadas que devolvían al verso toda su potencia. Tuvo un gran impacto en la poesía del momento, y el nombre de su autora ascendió a los altares. Blanca se encontró con una fama, un nombre y unas expectativas por parte de críticos y lectores que a la larga no pudo cumplir, porque la convirtieron en la niña mimada de la poesía, se hizo mítica, también por su relación, pregonada por Umbral a los cuatro vientos, y más tarde por su unión con Juan Benet. De su brazo y del de la fama conquistada recorrió el mundo, visitando universidades y congresos, mientras su libro era objeto de tesis doctorales y de traducciones y reediciones infinitas. Ella fue un mito, y lo sigue siendo para algunas autoras y un puñado de autores. Sin embargo, ¿quién de entre los más jóvenes cita ahora a Blanca Andréu? Por eso, impacto sí, pero repercusión... no.

Ana Rossetti: en 1979 sale a la luz un libro premiado con el Gules de Valencia, *Los devaneos de Erato*. Y el público aclama a una autora desinhibida, que dice el erotismo mezclando la mitología con la liturgia católica y con cualquier cosa de la movida del momento, como la publicidad. Le siguieron *Dióscuros* en 1982 e *Indicios vehementes* en 1985. Y Ana Rossetti, de modo similar al de Blanca Andréu, se vio aupada, vitoreada, solicitada, sus libros vendidos y su presencia indispensable en cualquier evento, congreso o ciclo que se preciara. Un icono de la movida madrileña, que Andalucía y su provincia, Cádiz, también recogieron como su cuna de nacimiento. Gana el premio Rey Juan Carlos con *Devocionario* en 1985. Pero Ana Rossetti, más madura que Blanca, sabe bien que la poesía no debe forzarse y se convierte en la escritora que ya era: novela, relato, guión, ensayo, libreto, canciones, literatura infantil... Pero, eso sí, encarnó siempre el estandarte del erotismo, y así llegó a ganar el premio La sonrisa vertical de novela.

El caso de Ana Rossetti es flagrante. Amiga de amigos infuyentes, aupada por los grandes, sin embargo su obra no se ha visto reconocida por ningún premio de los de reconocimiento: ni el de la crítica, ni el nacional, ni por supuesto ninguno de todos los demás, los de más alto nivel. ¿Por qué los que se decían sus amigos no apostaron, a la hora de la verdad, por ella? Y ahora, ¿qué pasa con los poetas jóvenes? Parece como si la dicción y valentía-originalidad de Ana les hubiese quedado vacía e inservible a las nuevas generaciones: caduca. Ella misma ha huido del encasillamiento que produjeron y reprodujeron críticos y estudiosos, y eligió primero el silencio, hasta que publicó *Punto umbrío* en 1995 y, tras otro paréntesis, *Llenar tu nombre* (2008), su última publicación, una poética que intenta expresar en verso qué es y qué no es la poesía. Pero la verdad es que, aunque una reseña en los mejores suplementos no la discute ni se la disputa nadie, se la considera más en Estados Unidos que en España.

La cuestión es que, mientras a jóvenes talentos varones se les reconoce en plena juventud (como Pere Gimferrer o Antonio Colinas, que reciben el Nacional de Poesía a los 21 y a los 36 años respectivamente), nuestras poetas jóvenes no tienen un laurel que llevarse a las sienes, ni en su juventud ni en la madurez.

Otro caso es el de Carmen Jodra, el más escandaloso, porque era una chica muy muy joven que sí, con *Las moras agraces* fue for de un día. Como si de un crimen se tratara. Efímera.

Lo que tienen de común estos tres casos es que se trata de chicas jóvenes, atractivas y, aparentemente, al menos en su poesía, desinhibidas. Es decir, según la lectura de la época, *dispuestas*. Por eso solo son valiosas cuando se las percibe jóvenes, pero no después.

## 9\_EL SUJETO POSMODERNO Y LA RED

En estos momentos quizá ya no sean necesarios una figura o un atractivo (Elena Medel es el último caso de fama temprana). Lo que ahora se valora es la desinhibición, como antaño, pero en otro sentido. Lo erótico se ha superado, porque ya no existen tabúes y la sociedad se ha laicado, por lo tanto el discurso, para producir impacto, debe ser ante todo descarado o deslenguado. Lo que más se valora hoy es el descarar y la supuesta originalidad ante los medios, ser carne de titular pretendidamente ingenioso o ingenuo. Ser capaz de producir los mejores y más innovadores y atractivos titulares.

Además, a día de hoy, el sujeto posmoderno no es nada si no se siente mirado: soy si soy percibido. «Si dejas de mirarme / moriré (...) Para siempre: yo vigilo, tú vigilas / y lo que aquí está escrito nos vigila a los dos. // Dentro del pájaro, la jaula», dice el poeta Rubén Martín. Y las escritoras jóvenes (¿o solo las poetas?) no son inmunes a esta actitud, con lo cual volvemos a un retroceso de la identidad (construida) femenina, pues dejarse mirar reuniría las expectativas de/sobre una mujer, la vuelta al sujeto pasivo que habíamos abandonado con-desde la escritura.

Nunca como hoy I@s escritor@s aspiran a ser artistas. Y está Facebook, esa manera de anunciar(se) 300 veces: presentaciones, traducciones... Antes de editarse un libro ya está hecha la publicidad. Recibimos cada día 3000 mails de producciones y *nuevas* actividades literarias, interliterarias, circumliterarias, y lo importante son los medios. Nunca como hoy la poesía está sustentada por tanto aparato teórico.

## 10\_¿IGUALES O DIFERENTES?

Lo tenemos crudo. Por una parte, lo que impacta es aquello que aporta experiencias o miradas nuevas, y lo estamos viendo en las obras que nos vienen de otras culturas: de China o de Pekín, de India, de personajes/escritores de culturas de mestizaje, de los harenes ocultos, del mundo de las *geishas*... Nos motiva, a lectores y críticos, *viajar* con la literatura, en temáticas y en formas: nos distrae la diversidad, la deseamos. Entonces, ¿qué pasa con las mujeres? ¿Somos iguales los seres humanos o somos diversos? ¿Hay diferencia entre los sexos/géneros? Si respondemos afirmativamente, todo lo que las mujeres presentan de nuevo en la literatura debería de ser saludado con vítores y aplausos. Porque venimos de los márgenes, porque no nos habíamos dicho desde nuestro sentir y nuestro deseo. Esa sería la escritura que cree y parte de una cierta diferencia. Nuestras antepasadas lo hicieron y a la larga fueron ridiculizadas. Por eso desde la segunda mitad del siglo *xx*, la de la incorporación más numerosa de las mujeres a la literatura, las escritoras han abominado de la escritura *femenina* y también de la *feminista*, en un esfuerzo estéril por llevar a las últimas consecuencias los postulados de la igualdad. Se lo monten como se lo monten, nadie las va a percibir más que o como mujeres o como hombres, porque el tercer sexo sigue sin inventarse (la teoría *queer*, por ejemplo, lo que hace es ir de una identidad sexual a otra, pero por periodos de tiempo).

Las diferencias entre literatura *femenina* y literatura *masculina*, más que estar relacionadas con el sexo/género de sus autores lo están con la adopción de una posición hegemónica o marginal, tradicional o innovadora, con la elección de temas que pertenecen al ámbito público o al privado, con la identificación o la subversión de los roles y los modelos culturales. Es lo que paralelamente Jonathan Culler sostiene a propósito de las posiciones que el lector o lectora puede adoptar ante el texto, que puede asimilar contenidos más o menos femeninos o masculinos, independientemente del hecho de ser hombre o mujer (Culler, 1982). La idea central, tanto de los deconstruccionistas como de la crítica posfeminista, es que autor y lector no son sujetos neutros, universales, teóricos, sino sujetos encarnados y sexuados. Como señala Patrizia Violi «la diferencia sexual constituye una dimensión fundamental de nuestra experiencia y de nuestra vida, y no existe ninguna actividad que no esté en cierto modo marcada, señalada, o afectada por esa diferencia» (Violi, 1991).

Pero, a pesar de esa marca, «lo cierto es que la tradición literaria canonizada es la historia de un pensamiento masculino, no sólo por la ausencia de escritoras, sino también porque esa tradición ha codificado lo femenino a través de temas, estilos y escalas de valores» (Marina Zancan).

## 11\_NI FEMENINAS NI FEMINISTAS

Lo tenemos crudo. Atrapadas entre la necesidad de ser originales y fieles a nosotras mismas, y el deseo de enmascarar nuestro ser en un algo asexuado y desideologizado a fin de que no nos pongan pegatinas de femeninas/feministas. Hasta tal punto no queremos etiquetas ni calificativos que rehuimos alinearnos con/antes/después de otras mujeres, y menos de aquellas que se han significado cla-

ramente. Para las chicas de 30 años, las escritoras de 60 les resultan añejas. O, yo corregiría, no es que les parezcan de verdad añejas, es que creen/intuyen que reconocer a otras mayores les va a resultar perjudicial para su carrera. Por lo cual, optan por nombrar/alinearse con los y las de su edad o generación. Luego, conforme van entrando en la madurez de la cuarentena, puede ser que regresen a sus fermentos, de los que abominaron, igual que se regresa a la madre. Un ejemplo cercano. Córdoba: un premio de poesía joven instituido por mujeres jóvenes. ¿Con nombre de mujer? No, con el nombre de Pablo García Baena que, hay que comprenderlo, es el laureado y reconocido. O una antología recientemente publicada, *Terreno fértil*, un ciclo que dibuja la historia de la poesía en Córdoba y salta desde Cántico a los años 90, *olvidando* a toda una generación de poetas, muchas de ellos mujeres.

## 12\_LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Otro espacio de reconocimiento de escritores es la RAE. Su sistema de captación para la elección de nuevos miembros hace que, en realidad, en sus sillones no siempre se sienten los que más saben de la lengua española, sino los que mejor le caen a los que ya están sentados.

Pero la Real Academia de la Lengua ha sido coto vedado para las mujeres, y seguramente lo sigue siendo. Aún hoy sobran dedos para contar a todas las mujeres que han sido académicas. Aunque en la historia de la RAE existe un primer ejemplo muy temprano y notorio, a menudo desconocido. Parece que a los académicos no les gusta aceptar a María Isidra Quintina de Guzmán como la primera académica, entre otras cosas porque fue nombrada a dedo por el rey y no elegida por los propios académicos. María Isidra Quintina de Guzmán y de la Cerda, hija de Diego de Guzmán y Ladrón de Guevara, marqués de Montealegre y conde de Oñate, y de María Isidra de la Cerda, condesa de Paredes, nació el 31 de octubre de 1768 en la calle Mayor, a la altura del número 4. Se dice que ya adolescente hablaba, además de su idioma materno, griego, latín, italiano y francés. El 31 de octubre de 1784 cumplió 16 años de edad. Y solo dos días después, Carlos III decretó su ingreso en la Real Academia. Al año siguiente, y también por orden real, María Isidra fue declarada doctora y maestra de la Facultad de Artes y Letras Humanas, además de catedrática de Filosofía. Para dichas proclamaciones, María Isidra fue examinada el 5 de junio de 1785, en un examen en el que realizó una disertación oral sobre Aristóteles, para luego extenderse sobre las circunstancias filológicas de las cinco lenguas que dominaba. Luego le preguntaron de retórica, mitología, geometría, geografía, filosofía general, lógica, ontosofía, teosofía, psicología, física, zoología, botánica y moral. El claustro, según las crónicas, ni siquiera votó. La doctoraron por aclamación.

¿Por qué se duda de este y otros casos, como el de Leonor López de Córdoba?

## 13\_LAS ACADÉMICAS

Pasaron las décadas, y las mujeres empezaron a descollar también en el mundo de las letras. La primera mujer que intenta ser académica es una poetisa, Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien en 1853 se propone ocupar el sillón dejado vacante por Juan Nicasio Gallego. Desarrolló una intensa campaña epistolar buscando apoyos, pero no logró nada. Ni siquiera se hizo realidad la oferta de algunos de sus partidarios, en el sentido de que fuese nombrada académica adjunta, supernumeraria. Ni eso consiguió ante la férrea oposición de algunos académicos. Se dijeron cosas muy feas. Por ejemplo, el escritor asturiano Patricio de la Escosura, escandalizado por la petición de la Avellaneda, declaró que ponía como condición para votarla que «previamente a entrar en la Academia, lo haga en quintas».

A finales del siglo XIX encontramos a doña Emilia Pardo Bazán, enorme escritora que tuvo bastante más que afinidades estéticas con don Benito Pérez Galdós y que llegó al entonces enorme puesto intelectual de presidenta de la sección literaria del Ateneo de Madrid. Además, fue designada, sin oposición, catedrática de Literaturas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid. Doña Emilia siempre negó su interés por entrar en la RAE. Pero son muchos los estudiosos que consideran que dicho interés existió, y que la negativa constante de la docta institución le amargó los días. En sus escritos, doña Emilia lanza un venablo que es, hoy, plenamente vigente, pues recuerda que ser académico «no enseña al escritor a escribir al calorillo del sillón famoso». En otro punto argumenta que, si las mujeres no pueden ser académicas porque en las sesiones de la misma se cuentan chistes verdes, «yo también sé contarlos, y no son de los menos graciosos».

De doña Emilia Pardo Bazán es esta cita: «En Literatura se le ocultan, prohíben o expurgan los clásicos, y se la sentencia al libro azul, el libro rosa y el libro crema; y de todas esas falsedades, mezquindades y miserias, sale la mujer menguada y sin gusto, con el ideal estético no mayor que una avellana» (*La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid 1976).

En la Historia encontramos también las candidaturas fallidas de mujeres señeras de las letras hispanas como son Concepción Arenal, Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), Blanca de los Ríos y Concha Espina. Los retruécanos inventados por las mujeres para poder llegar a la RAE son, en ocasiones, humillantes. Así le ocurrió, por ejemplo, a Concepción Arenal, quien llegó a aceptar ser nombrada académico, y no académica, para poder entrar; y ni aún así lo consiguió.

Especialmente sangrante es el hecho de que la Academia, institución como bien sabemos formada por personas versadas en el idioma español, no tuviese en su seno nunca una mayoría de miembros proclives a conceder la presencia en sus sesiones de la mujer, y probablemente también del hombre, que más ha hecho por el conocimiento de nuestro idioma: María Moliner. La Moliner llegó a sonar para académica, pero en eso quedó. Como quedaron *ad portas* Carmen Bravo Villasante, Carmen Llorca, Ángela Figuera, Rosa Chacel,

Ana María Matute, Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité. Hasta que, en 1978, Carmen Conde logró abrir un agujerito por el que se han colado unas pocas más, como literatas únicamente Ana María Matute y muy recientemente Soledad Puértolas, que hará su presentación como académica en octubre.

#### 14\_PECADO DE ESCRIBIR

Históricamente, el escribir ha sido visto en demasiadas ocasiones como una práctica inútil para las mujeres y como la usurpación de un derecho que no les pertenece. Yadira Calvo, filóloga y ensayista costarricense, en *A la mujer por la palabra*, cuenta la historia de Charlotte Brönte poniendo a un lado el manuscrito de *Jane Eyre* para pelar patatas. La de Jane Austen escondiendo los papeles cada vez que entraba alguien por la vergüenza de que la vieran escribir. La de Fanny Burney quemando todos sus originales y poniéndose a hacer labor de punto como penitencia por escribir. La de Katherine Anne Porter declarando haber tardado veinte años en escribir una novela porque era constantemente interrumpida. Porter calculaba que solo había podido emplear un diez por ciento de sus energías en escribir. «El otro noventa por ciento lo he usado para poder mantener mi cabeza fuera del agua», decía. Y sor Juana Inés de la Cruz, que renunció a la literatura por obediencia a su confesor.

Pero no hay que ir tan lejos, la autora de *Harry Potter* firmó el primer tomo como Joanne Rowling, y los editores, temiendo que el libro no llamara la atención de los niños por llevar el nombre de una mujer, le sugirieron que firmara como J. K. Rowling. Pero si esta situación aún persiste, antes del siglo xx las mujeres tenían la mínima (sino es que nula) oportunidad de dedicarse a la literatura dados los prejuicios sobre su inteligencia, talento y condición social, por lo cual muchas se aventuraron a publicar sus obras con seudónimo masculino: Currer, Ellis y Acton (las hermanas Brönte), George Sand (Aurore Duphin), George Eliot (Mary Ann Evans), Vernon Lee (Violet Page) e Isak Dinesen (Karen Blixen). Esto sin contar a las que no publicaron con sus nombres reales y quedaron en la penumbra, como María Lejárraga, cuya verdad sobre la autoría de las obras atribuidas a su marido, Gregorio Sierra, solo se hizo pública muy tardíamente.

#### 15\_¿QUÉ HACER?

Tanto quehacer y tantos frentes para las mujeres... Por un lado, hay que no romper o reestablecer el lazo de unión con las y los jóvenes. No permanecer aislada, sino relacionarse/hablar/analizar situaciones y ámbitos con las más cercanas en edad. Instaurar genealogías y hacerlas públicas, en aquellos espacios, que siempre son pocos y de escaso poder y repercusión, a los que tengamos acceso. Procurar *ganar* a las mujeres con poder para la causa a fin de que haya más espacio para las creadoras en revistas, suplementos, ciclos, etc. tanto para ejercer la crítica como para recibirla. Asociarse como miembro en todas las asociaciones posibles: de escritores, de autores, de críticos, etc. Y establecer pactos con algunos hombres de buena voluntad, apelando a aquello de lo que las mujeres sabemos que puede ser efectivo –porque lo sabemos.

Y, cuando de algún modo nos significamos en una postura ideológica como es el feminismo, rápidamente se identifica feminismo con reivindicación. Pero, primero: no hay un solo feminismo, sino varios; y segundo: declararse feminista no consiste en hacer reivindicaciones, eso es empobrecerlo. El feminismo es una ideología que tiene su propia visión del mundo, de las relaciones, de la economía, y que puede o no coincidir con lo que desde el gobierno se promulga en cuanto a igualdad, educación o cultura. Hace tiempo que el llamado «pensamiento de la diferencia» tradujo del italiano el libro *No creas tener derechos*, donde se postula el partir de sí, la relación con la madre o el *affidamento*; y posteriormente se ha proclamado la muerte del patriarcado, esencialmente porque las mujeres ya no creen en él.

#### 16\_UN POCO DE HISTORIA

En 2003, un grupo de poetisas (organizadoras de los Encuentros de Mujeres poetisas, desde 1996 hasta 2003, en Vigo, Córdoba, Lanzarote, Málaga, Barcelona, San Sebastián, Granada, Vitoria) nos dirigimos por carta a la entonces ministra de Cultura, Dña. Carmen Calvo, a fin de hacerle notar que se estaba incumpliendo sistemáticamente la ley de Igualdad si en los jurados no se establecía obligatoriamente la paridad, como ya se había hecho efectiva en otros ámbitos. Es así como en 2003 se nombran tres mujeres de un total de once miembros para formar parte del jurado. Y es así como Julia Uceda obtiene el Premio Nacional de Poesía, la primera mujer desde la democracia; al año siguiente (2004) lo gana Chantal Maillard y en 2007 Olvido García Valdés. Pero la ley sigue sin cumplirse, porque los organismos representados en el jurado (Asociación de Escritores, Asociación de Críticos, Reales Academias... etc.) alegan que apenas cuentan con mujeres entre sus miembros.

El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2010 está dotado con 42 100 euros y reconoce la obra de escritores vivos de toda Iberoamérica. En 2010 el jurado estuvo integrado por: Yago Pico de Coaña, Daniel Hernández, Víctor García de la Concha, José Emilio Pacheco, José Saramago, Pilar Martín Laborda, Milagros del Corral Beltrán, Susana Regazzoni, Marie-Claire Zimmermann, Petra Strien, Carmen Posadas, Soledad Puértolas, José Miguel Santiago Castelo, José Manuel Méndes, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, José Manuel Caballero Bonald, Javier San José Lera y Pedro Cátedra García. Excepcionalmente, este año el jurado contó con 12 varones y 7 mujeres (escritoras y del mundo del arte y la cultura), de las cuales ninguna poeta.



## 17\_AYER Y HOY

En el capítulo II, Artículo 26 de la ley de Igualdad, BOE número 71 de 23/3/2007, quedan reflejados los derechos de las creadoras y la obligación de las instituciones de «adoptar las medidas positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres» (páginas 12611 a 12645).

Ahora, cuando se conmemora el centenario de las dos Reales órdenes de 1910, una por la que se podían cursar estudios universitarios sin permiso previo y otra la de poder ejercer una profesión, recordamos lo que hace 100 escribió Cándida López Venegas, una escritora andaluza (de narrativa y comedias de costumbres): «pero lo mismo que los grandes inventores no pueden ceñir a sus sienes la corona del completo triunfo, así las mujeres de esta generación no podremos (salvo rarísimas excepciones) aprovecharnos de las ventajas justas de ese decreto; ni aun de otros complementarios que la misma equidad reclama(...) Queda aún por hacer esa renovación educativa sin la cual son letra muerta las leyes; mas como decía Chateaubriand, es ley general que quien siembra el laurel no puede descansar a su sombra» (*La enseñanza de la mujer*, Granada 1910).

## 18\_APÉNDICES

### 1. Mujeres premios Nobel

Desde que en 1901 se concedieran los primeros Premios Nobel, han sido 10 las mujeres galardonadas con el premio en el campo de la literatura, desde la sueca Selma Lagerlöf, primera galardonada en 1909, hasta la británica nacida en Persia Doris Lessing en 2007.

*Selma Lagerlöf* (1909) Suecia, 1858-1940

*Grazia Deledda* (1926) Italia, 1871-1936

*Sigrid Undset* (1928) Noruega, 1882-1949

*Pearl S. Buck* (1938) EE. UU. 1892-1973

*Gabriela Mistral* (1945) Chile, 1889-1967

*Nelly Sachs* (1966) Alemania, 1891-1970

*Nadine Gordimer* (1991), Sudafrica, 1923

*Toni Morrison* (1993), EE. UU. 1931

*Wisława Szymborska* (1996) Polonia, 1923

*Elfriede Jelinek* (2004) Austria, 1946

*Doris Lessing* (2007) Kermansah, 1919

### 2. Premios Cervantes

*Duyce María Loynaz* 1992

*Maria Zambrano* 1988

### 3. Premios Reina Sofía

1992. *Gonzalo Rojas* Chile

1993. *Claudio Rodríguez* España

1994. *João Cabral de Melo Neto* Brasil

1995. *José Hierro* España

1996. *Ángel González* España

1997. *Álvaro Mutis* Colombia

1998. *José Ángel Valente* España

1999. *Mario Benedetti* Uruguay

2000. *Pere Gimferrer* España

- 2001. *Nicanor Parra* Chile
- 2003. *Sophia de Mello* Portugal
- 2004. *José Manuel Caballero Bonald* España
- 2005. *Juan Gelman* Argentina
- 2006. *Antonio Gamoneda* España
- 2007. *Blanca Varela* Perú
- 2008. *Pablo García Baena* España
- 2009. *José Emilio Pacheco* México
- 2010. *Francisco Brines* España

#### 4. Premios Nacional de Literatura-Poesía

- 1924 - *Gerardo Diego* por *Versos humanos*
- 1925 - *Rafael Alberti* por *Marinero en tierra*
- 1927 - *Dámaso Alonso* por *El viento y el verso*
- 1933 - *Adriano del Valle* por *Ruido de Tranvías*
- 1934 - *Vicente Aleixandre* por *La destrucción o el amor*
- 1937 - *Antonio Sánchez Barbudo* por *Entre dos fuegos*
- 1938 - *Emilio Prados* por *Destino fiel*
- 1949 - *Leopoldo Panero* por *Escrito a cada instante*
- 1950 - *José María Valverde* por *La espera*
- 1951 - *José García Nieto* por *Tregua*
- 1951 - *Alfonsa de la Torre* por *Oratorio de San Bernardino*
- 1952 - *Dionisio Ridruejo* por *En Once años. Poesías completa de juventud*
- 1953 - *Luis Rosales* por *Rimas*
- 1954 - *José Hierro* por *Antología*
- 1955 - *Jorge Campos*
- 1957 - *José García Nieto* por *Geografía es amor*
- 1959 - *Rafael Laffón* por *La rama ingrata*
- 1960 - *José Luis Prado Nogueira* por *Miserere en la tumba de R. N.*
- 1962 - *Manuel Alcántara* por *Ciudad de entonces*
- 1963 - *Eladio Cabañero* por *Marisa Sabia y otros poemas*
- 1965 - *Alfonso Canales* por *Aminadab*
- 1966 - *Pere Gimferrer* por *Arde el Mar*
- 1967 - *Carmen Conde* por *Obra poética*
- 1973 - *Ángel García López* por *Elegía en Astaroth*
- 1977 - *Miguel Fernández* por *Eros y Anteros*
- 1978 - *Félix Grande* por *Las rubáiyatas de Horacio Martín*
- 1979 - *Leopoldo de Luis* por *Igual que guantes grises*
- 1980 - *Carlos Sahagún* por *Primer y último oficio*
- 1981 - *Vicente Gaos* por *Última Thule*

- 1982 – *Antonio Colinas* por *Poesía, 1967–1981*
- 1983 – *Claudio Rodríguez* por *Desde mis poemas*
- 1984 – No se otorgó en esta modalidad
- 1985 – *Joan Vinyoli* por *Passeig d’aniversari*
- 1986 – No se otorgó en esta modalidad
- 1987 – *Francisco Brines* por *El otoño de las rosas*
- 1988 – *Antonio Gamoneda* por *Edad*
- 1989 – *Pere Gimferrer* por *El vendaval*
- 1990 – *Carlos Bousoño* por *Metáfora del desafuero*
- 1991 – *Luis Álvarez Piñer* por *En resumen, 1927–1988*
- 1992 – *Basilio Fernández López* por *Poemas 1927–1987*
- 1993 – *José Ángel Valente* por *No amanece el cantor*
- 1994 – *Rafael Guillén* por *Los estados transparentes*
- 1995 – *Luis García Montero* por *Habitaciones separadas*
- 1996 – *Felipe Benítez Reyes* por *Vidas improbables*
- 1997 – *Diego Jesús Jiménez* por *Itinerario para naufragos*
- 1998 – *José Antonio Muñoz Rojas* por *Objetos perdidos*
- 1999 – *José Hierro* por *Cuaderno de Nueva York*
- 2000 – *Guillermo Carnero* por *Verano inglés*
- 2001 – *José Ángel Valente* por *Fragmentos de un libro futuro*
- 2002 – *Carlos Marzal* por *Metales pesados*
- 2003 – *Julia Uceda* por *En el viento, hacia el mar*
- 2004 – *Chantal Maillard* por *Matar a Platón*
- 2005 – *José Corredor-Matheos* por *El don de la ignorancia*
- 2006 – *José Manuel Caballero Bonald* por *Manual de infractores*
- 2007 – *Olvido García Valdés* por *Y todos estábamos vivos*
- 2008 – *Joan Margarit* por *Casa de Misericordia*
- 2009 – *Juan Carlos Mestre* por *La casa roja*

## **5. Premios Nacional de las Letras**

- 1984 – *Josep Vicenç Foix*
- 1985 – *Julio Caro Baroja*
- 1986 – *Gabriel Celaya*
- 1987 – *Rosa Chacel*
- 1988 – *Francisco Ayala*
- 1989 – *Joan Coromines*
- 1990 – *José Hierro*
- 1991 – *Miguel Delibes*
- 1992 – *José Jiménez Lozano*
- 1993 – *Carlos Bousoño*

- 1994 - *Carmen Martín Gaité*
- 1995 - *Manuel Vázquez Montalbán*
- 1996 - *Antonio Buero Vallejo*
- 1997 - *Francisco Umbral*
- 1998 - *Pere Gimferrer*
- 1999 - *Francisco Brines*
- 2000 - *Martín de Riquer*
- 2001 - *Miquel Batllori*
- 2002 - *Joan Perucho*
- 2003 - *Leopoldo de Luis*
- 2004 - *Félix Grande*
- 2005 - *José Manuel Caballero Bonald*
- 2006 - *Raúl Guerra Garrido*
- 2007 - *Ana María Matute*
- 2008 - *Juan Goytisolo*
- 2009 - *Rafael Sánchez Ferlosio*

## HEROÍNAS DE BABEL: MUJERES Y TRADUCCIÓN LITERARIA

Gala Arias Rubio

Traductora, profesora de la UEM

Buenos días a todas:

Lo primero que me gustaría hacer es agradecer la invitación a estas jornadas que, por su diversidad, me parecen especialmente sensibles a todas las mujeres miembros de la comunidad literaria.

Si los traductores, como gremio, son invisibles, las traductoras seríamos las invisibles de lo invisible, si tal cosa existe. Invitarnos a actos, concedernos premios, etcétera, nos permite vivir (no ya vivir mejor, sino, simplemente, vivir) y dar visibilidad a la profesión.

Lo segundo que me veo obligada a hacer, pues he tenido que bautizar esta ponencia, es a explicar su título: «Heroínas de Babel: mujeres y traducción literaria». A pesar de todo lo manido que está el mito de Babel, sigue siendo un bonito referente para los traductores, además de ofrecer una imagen muy poética del origen de nuestra profesión, cosa que no nos viene mal cuando falta el aliento, algo muy común en el día a día de nuestro trabajo. La parte de la heroicidad no es tan exagerada como pudiera parecer a primera vista y espero que al final de esta ponencia estéis de acuerdo conmigo, en mayor o menor medida. Traducir en España es llorar... a lágrima viva. Y con los datos que os voy a dar a continuación comprobaréis que traducir en España, siendo mujer, es, sin lugar a dudas, aún peor, sin tener ya en cuenta siquiera los condicionantes diarios que afrontamos, cosa que ya es de sobra sabida por las numerosas encuestas que se realizan sobre el reparto de las tareas del hogar y el cuidado de los hijos.

De todas maneras, y aunque a primera vista pueda parecerlo, no he venido aquí para quejarme, aunque mi intervención no puede estar exenta de comentarios a la mala situación de la profesión, pues son inextirpables de esta, desgraciadamente. Dentro de lo positivo debo decir que, como mujeres, la traducción literaria es una actividad que nos permite un sinfín de oportunidades de significación y de acceso al gran público que otras actividades no permiten. Esto lo veremos en más detalle a lo largo de la ponencia, cuando hable brevemente de la traducción feminista.

La nuestra es una profesión que sin duda se está feminizando ostensiblemente. Yo misma soy testigo de excepción: en los últimos años me he estado dedicando a la docencia de la traducción en la Universidad Europea de Madrid, donde cada año veo que hay un porcentaje mayor de alumnas con respecto al total del alumnado. En los últimos años, hemos pasado de tener 6 alumnos por 16 alumnas en clase, a tener 2 por 11 y, finalmente, este año un único alumno por 14 alumnas. En las lenguas de las que yo traduzco mayoritariamente, el ruso y el polaco, hay un porcentaje menor de mujeres, probablemente por razones sociológicas que no alcanzo a apuntar, pero, en general, y los números no mientan, nuestra profesión está siendo cada vez en mayor medida ejercida por mujeres y más concretamente por mujeres jóvenes. Para demostrarlo, me voy a servir de un estudio encargado por ACE Traductores, subvencionado por CEDRO y realizado por las sociólogas Carmen Macías Sistiaga y Matilde Fernández-Cid, con la colaboración de Catalina Martínez Muñoz y José Manuel de Prada Samper. Este estudio, publicado en el 2003, es un trabajo cuyo antecedente fue el *Libro blanco de la Traducción en España*, que se publicó en 1997, por iniciativa, asimismo, de ACEt. Actualmente se está preparando una actualización de este último.

Leo algunos fragmentos seleccionados:

Entre los noveles –hasta seis años de experiencia– las mujeres duplican con creces la representación porcentual de los hombres (38% frente a 15%) y asimismo es muy notable la sobrerrepresentación de los menores de treinta y cinco años (80% frente al 28,5% del total). Por el contrario, en el grupo de los más veteranos –más de quince años de experiencia– la representación de los hombres casi duplica la de las mujeres (52% frente a 27%) y la de los traductores mayores de cincuenta y cinco años es también casi el doble que la del conjunto (71% frente a 38%). A partir de estos datos, creemos que puede hablarse en rigor de la existencia de un proceso de feminización de la profesión traductora, más allá del proceso general de incorporación de las mujeres al ámbito del mercado laboral en su conjunto.

En el grupo minoritario integrado por los que se dedican a la traducción con carácter exclusivo, las mujeres superan a los hombres en 12 puntos porcentuales (49% frente a 37%) y los más jóvenes de los consultados aumentan también de forma notable su presencia en este grupo (60% frente al 45% del total).

Otra curiosidad:

Las mujeres y, más acusadamente, los menores de treinta y cinco años, traducen proporcionalmente más del inglés, en tanto que el uso de esta lengua desciende entre los mayores de cincuenta y cinco años. El francés, también algo más utilizado por las mujeres, disminuye en cambio notablemente su uso entre los más jóvenes y lo aumenta entre los mayores. Los hombres traducen en bastante mayor medida del alemán que las mujeres y su utilización es muy escasa (5% frente al 18% del total) entre traductores de edad comprendida entre cuarenta y seis y cincuenta y cinco años. Italiano, portugués y catalán aumentan de forma moderada su representación porcentual entre los menores de treinta y cinco años, que son también como se ha comentado los que en mayor medida traducen a partir de dos y tres lenguas.

Y hasta aquí lo que podríamos denominar datos positivos. Es bien sabido que en nuestra profesión se cobra poco, mal y nunca. Pues, como veremos, siendo mujer, aún se cobra menos y peor:

La situación más negativa -ningún saldo positivo- afecta asimismo en bastante mayor medida a las mujeres que a los hombres (62% frente a 42%); también a los más jóvenes y con menos años de experiencia profesional; a los que tienen dedicación exclusiva a la traducción y ejercen la misma en Cataluña, lo que se puede explicar por el hecho de que sea en esta Comunidad donde se han producido más incorporaciones recientes de traductores menores de treinta y cinco años y en su mayor parte mujeres.

Para el conjunto del período analizado la cantidad media percibida por página se sitúa en 1.484 pesetas, con una desviación típica de 313 puntos. Los hombres obtienen una media de 1.566 pesetas, con una d.f. de 362, y las mujeres 1.383 pesetas de tarifa media con una d.f. de 227 puntos; es decir, los hombres están en conjunto algo mejor pagados que las mujeres aunque las diferencias de remuneración entre ellos son más acusadas.

En esta mayoría ajena al tema de las subvenciones, las mujeres tienen mayor presencia porcentual que los hombres durante todo el período (76% frente a 52%), y lo mismo sucede con los menores de treinta y cinco años (76%); realidad que se ve confirmada en la acusada subrepresentación de las mujeres y los más jóvenes en el restante 35% al que sí incumbe de forma expresa el cobro de subvenciones, puesto que "sabe" que alguna de sus traducciones ha sido objeto de subvención y le corresponde por tanto recibir de las editoriales una parte de las mismas.

Las mujeres y los menores de treinta y cinco años han trabajado siempre sin contrato en proporción mayor que el resto.

Las mujeres, con dedicación exclusiva a la traducción y de edad comprendida entre los treinta y seis y los cuarenta y cinco años participan de la experiencia más negativa en mayor proporción que el resto.

Todos los años los hombres superan a las mujeres en saldos positivos y la situación más negativa -ningún saldo positivo- afecta también en mayor medida a las mujeres.

Las mujeres y los menores de treinta y cinco años obtienen una tarifa media más baja.

Dentro de la precariedad económica como situación dominante en la profesión, la diferencia de ingresos brutos entre hombres y mujeres -a favor de los primeros- es significativa.

Creo que no hace falta añadir mucho a lo ya dicho, porque los datos hablan por sí mismos. La pregunta casi sería ¿por qué seguimos traduciendo, qué nos empuja a ello? La respuesta sería, probablemente, que traducimos por el inmenso placer que nos produce recrear un texto que nos gusta y la satisfacción que supone ver la obra traducida en nuestras manos. Algunas traducimos sencillamente porque no sabemos hacer otra cosa.

Y quizá también traducimos porque, como he dicho anteriormente, eso nos dota de una voz que otras profesiones no nos permiten, una voz que podemos elevar de manera inconsciente o de manera totalmente voluntaria y reflexiva. Ambas actividades son igualmente importantes y loables. La inconsciente sería la labor lenta pero fuida de transferencia de valores femeninos que inevitablemente se ocasiona con nuestro trabajo de traductoras. Aún sin quererlo o, mejor dicho, sin intentarlo, como individuos que somos, como mujeres, inseparables de toda una trayectoria personal muy concreta y de un sistema de valores, en la elección del léxico, en la formación de imágenes, etcétera, estamos trabajando por una visibilidad; pues, como diría Virgilio Moya (Moya, 2003: 196) «El silencio mata y la palabra vivifica».

La manera voluntaria y reflexiva que tenemos las traductoras de elevar nuestra voz es la de ejercer las prácticas de traducción feministas, de las que no puedo dejar de hablar brevemente en esta intervención. Las teorías feministas de la traducción tienen su origen en Canadá en los años 80, aunque su afianzamiento no tendría lugar hasta la década de los noventa. Es difícil englobar todo lo que desarrollan en unas pocas líneas, pues hay, además, varias corrientes, pero su esencia se basa en el derecho de las traductoras de reforzar la visibilidad de nuestra figura, a través de la cooperación con el autor, o coautoría. Esta corriente considera la traducción como un acto creativo, cosa que hoy en día prácticamente no se discute, y afirma que cada acto de lectura implica en cierto sentido una apropiación del texto y, sin lugar a dudas, la traducción es uno de los actos más puros de lectura. Dentro de lo que reclaman y ejercen como derecho hay dos niveles, el léxico y el semántico. El léxico consiste en liberar los textos traducidos del lenguaje patriarcal y el semántico, que va aún más allá, reivindica el derecho de secuestro del original y de su adaptación, si es preciso, en lo que a contenidos se refiere, a un mensaje más acorde con el ideario feminista.

Finalmente, y para ilustrar todo lo que he dicho hasta ahora, quiero presentaros cuatro retratos de mujeres traductoras, la mayoría del ruso, al ser la lengua desde la que yo traduzco, excepto la primera. Y las voy a presentar de mayor a más joven, en un reflejo de lo que ha sido la historia más reciente y lo que espero que sea el futuro deseado de nuestra profesión.

La primera, la mayor, fallecida en el 2008 a los 94 años, es la meritoria traductora de *El Señor de los anillos*, Matilde Horne. A Matilde siempre se la recordará por la traducción de esta obra, que hizo en colaboración con su editor, Francisco Porrúa, pero ella estaba igualmente orgullosa de sus otros trabajos de traducción, no menos loables, de obras de Ray Bradbury, Ursula K. LeGuin, Stanislav Lem, Angela Carter, Brian Aldiss, Christopher Priest, Lawrence Durrell y Doris Lessing... Matilde es una figura sumamente interesante, autodidacta, inquieta, curiosa, en una entrevista que le hicieron en 2007 en el diario *El País*, decía: «Conmigo nació la necesidad de expresar un idioma en otro, de recrearlo, inventarlo». Y afirmaba, de cómo aprendió a traducir: «Aprendí sola, leyendo. Tuve un profesor particular durante un año, cuando mis padres tuvieron alguna posibilidad económica, pero nada más».

Y también decía que aprendió a traducir: «Leyendo y poniendo alma, que es la única capaz de percibir más allá de lo visible y lo audible».

A pesar de su prolongada carrera (tradujo más de 200 obras) y de la trascendencia de las obras que había traducido, Matilde Horne no disfrutó de una jubilación económicamente desahogada. Contó, eso sí, con el apoyo y asesoramiento de sus hijos y con las ayudas asistenciales de organismos como CEDRO, que realiza una labor de sustento muy importante para autores y traductores. Es muy interesante destacar que su pasión por la traducción la llevó a seguir trabajando hasta los 86 años y que quizá hubiera seguido haciéndolo si la pérdida progresiva de visión que sufrió no se lo hubiera impedido.

Matilde estableció negociaciones con la editorial Planeta, que adquirió los derechos de sus traducciones al comprar *Minotauro*, el sello con el que ella siempre trabajó desde que llegó a España a mediados de los setenta, para regularizar la situación de los derechos de traducción de sus obras. Tras varios intentos infructuosos, la editorial se avino a cambiar el estatus de la traductora y a hacerle liquidaciones semestrales de derechos, en el año 2007.

Quede aquí constancia de su encomiable y nunca suficientemente reconocida labor.

La segunda es una traductora ya nonagenaria, Lydia Kúper, nacida en 1914 en Lódz, a quien quiero citar entre otras cosas porque el año pasado recibió la mención especial del Premio La literatura rusa en España por su meritoria labor en la promoción y divulgación de la literatura rusa en nuestro país y porque es historia viva, además de seguir siendo traductora en activo. Emigró a España con su familia en 1917, estudió Filosofía y Letras en Madrid, sufrió las consecuencias de la guerra civil en la que ejerció como intérprete de algunos consejeros soviéticos, y al finalizar la guerra emigró a la URSS donde permaneció 18 años trabajando como traductora, para regresar a España en el año 1957. Entre los autores que ha traducido cabe destacar a Antón Chéjov, Nikolái Gógol y Fiodor Dostoevski, entre otros.

Selma Ancira sería el ejemplo de traductora madura, muy profesional, muy prolífica, tremendamente culta y polifacética. Selma nació en Méjico en 1956, pero está afincada en Barcelona desde 1988. Si me pusiera a enumerar todas las traducciones que ha publicado no acabaría hoy. Solo destacar que ha traducido obras de Bulgákov, de Dostoevski, de Tolstói, de Gonchárov y que ha vertido en castellano casi toda la obra en prosa de Marina Tsvetáeva, con un maravilloso resultado.

Y quiero acabar con la más joven del grupo, Marta Rebón. Marta nació en 1976 y pese a su juventud es una encomiable trabajadora con una carrera ya sumamente reconocida. Traductora de Uliitskaia, Tolstói y, sobre todo, de Grossman. Por su trabajo excelente en la traducción de la muy famosa y durísima obra *Vida y destino* recibió el Premio La literatura rusa en España en el año 2009.

Para finalizar, quiero leer un extracto de *Natalia Goncharova, retrato de una pintora* de María Tsvetáeva, traducido por Selma Ancira. La traductora Selma Ancira es, además de todo lo anteriormente dicho sobre ella, la amante ganadora del XII Premio Ángel Crespo por su traducción del ruso al castellano de la obra *Viva voz de vida*, de Marina Tsvetáeva, editada por Editorial Minúscula. He elegido esta obra porque es un escrito de una mujer que habla sobre otra mujer y que ha sido traducido por otra mujer en un delicado y muy interesante juego de espejos, que obtiene el siguiente resultado:

No es una callejuela, sino un desfiladero. Con los brazos extendidos tocas las paredes: los f ancos de las montañas. No son casas, sino montañas, viejas, viejas montañas. (No hay montañas jóvenes, si es joven -no es montaña, si es montaña es -vieja.) Montañas y madriguera. Vive en una montaña y en una madriguera.

No es una callejuela, sino un desfiladero, y aun mejor -una cañada. Es tan poco una calle que cada vez, habiéndolo olvidado y esperando una calle -¡puesto que tiene un nombre y tiene un número! -paso de largo y, repentinamente, caigo en la cuenta cuando ya estoy junto al Sena. Y entonces -de nuevo atrás- a buscar. Pero la callejuela se desvía -¡la evasividad de los desfiladeros! Pregunten a los montañeses -corro, recorro- ¿será ella? no, es una casa, de pronto convertida en un patio del tamaño de toda una plaza, no, es un portón desde donde soplan los siglos, no es sencillamente -una calle, con escaparates, con automóviles. No está. Desapareció. La montaña se cerró, tragándose a Goncharova y sus tesoros. No conseguiré llegar hasta Goncharova hoy, también hoy me perderé. ¿Derecha? ¿Izquierda? ¿La place Saint-Germain? ¿El Sena? ¿Dónde está qué? ¿Y en relación con cuál *qué está el dónde?*

Y de pronto -¡un milagro! -¡no puede ser! ¡Sí, sí puede ser, puesto que es! ¿De verdad será -ella? ¡Por supuesto que es ella -él- la madriguera -el desfiladero! Aquí mismo, entre dos casa, como si nada, aquí está, como si siempre hubiera estado.

Muchas gracias por vuestra atención.

## Bibliografía

Collera, V.: *Nunca vi poesía en Tolkien*, [Publicación en línea]. El País.com, 06/01/2007. «[http://www.elpais.com/articulo/cultura/vi/poesia/Tolkien/elpepucul/20070106elpepucul\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/vi/poesia/Tolkien/elpepucul/20070106elpepucul_3/Tes)» [Consulta 16-7-2010].

Macías, C. y M. Fernández-Cid: *Informe sobre la situación del traductor de libros en España*, [Documento en línea]. Vasos comunicantes. N.º 25 (Verano 2003). «<http://www.acett.org/numero.asp?numero=25>» [Consulta 16-7-2010].

Moya, V. (2003): *La selva de la traducción*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid.

Tsvetaeva, M. (2006): *Natalia Goncharova, retrato de una pintora*, Editorial Minúscula, Barcelona.

## QUEHACER LITERARIO DEL LIDERAZGO EN FEMENINO EN UNA EMPRESA EDITORIAL

Mónica González  
Narcea Ediciones

Agradezco a la Fundación Isonomía la oportunidad de compartir este espacio con ustedes. Para Narcea Ediciones, editorial a la que tengo el gusto de representar, es todo un honor.

Cuando nos propusieron participar en este evento hace ya meses, nos pareció interesante la propuesta no solo por ser un foro atractivo sino por la aportación significativa que podría hacer Narcea al ser una editorial que desde sus inicios ha estado liderada por mujeres, y al contar con una interesante colección de libros titulada Mujeres que, con sus casi 60 títulos, se dirige a todas aquellas personas interesadas por la presencia de las mujeres en nuestra sociedad, su aportación a la historia y la cultura y, en general, las cuestiones de género.

En lo referente al tema de la mesa redonda que nos convoca, «Las mujeres y los quehaceres literarios», y dado que en la mesa contaremos con interesantes aportaciones sobre el quehacer literario de la traducción y el quehacer literario de la edición, me parecía sugerente introducir en este foro lo que he denominado el quehacer literario del liderazgo en femenino en una empresa editorial.

Si me remonto a los tiempos en que me incorporé a Narcea Ediciones, puedo decir que he tenido la oportunidad de implicarme en todos los departamentos con los que cuenta una editorial: edición propiamente dicha, promoción, comercial-distribución... permaneciendo en la actualidad en la Dirección que incluye también el Departamento de Derechos de Autor. Me gusta señalar este punto, porque yo me incorporé como editora y, al margen de las tareas de gestión que desempeñe, lo seguiré siendo, de ahí que para mí el liderazgo en la gestión editorial supone simultáneamente un quehacer literario.

Dicho esto, centraré mi exposición en dos aspectos:

- Qué entendemos por *liderazgo femenino*.
- Breve presentación de la Colección Mujeres, de Narcea.

### 1\_LIDERAZGO FEMENINO

Es sabido de todas que el nuestro ha sido calificado como «El tiempo de las mujeres» a raíz de tres hechos fundamentales que se han dado en torno al estatus femenino a lo largo del reciente siglo xx:

- El derecho al voto y la autonomía legal en lo que respecta a los derechos civiles.
- La igualdad y el acceso a la educación.
- El acceso masivo al mercado laboral.

Estos tres hechos han llevado consigo importantes reformas legislativas en el marco europeo y español que han venido acompañadas de la creación de nuevas instituciones públicas directamente implicadas en la custodia del trascendental papel de las mujeres en nuestra sociedad. Merece la pena recordar tanto al Instituto de la Mujer como al actual Ministerio de Igualdad. Ambas entidades se encargan de impulsar y coordinar una diversidad de acciones como las siguientes:

- Aplicar y desarrollar la legislación igualitaria.
- Promover la participación equitativa de las mujeres en los procesos de elaboración y transmisión del conocimiento.
- Equilibrar cualitativa y cuantitativamente la participación de las mujeres en el mundo laboral.
- Difundir una imagen social de las mujeres ajustada a su realidad actual.
- Promover un reparto equitativo de responsabilidades domésticas.
- Incrementar la participación social y política de las mujeres.
- Propiciar el acceso de las mujeres a puestos de decisión.
- Mejorar los aspectos sociosanitarios que afectan específicamente a las mujeres.
- Insertar socialmente a colectivos de mujeres afectados por procesos de marginación.
- Integrar políticas de igualdad en el marco internacional.

Todo ello teniendo como guía los cuatro principios rectores de ciudadanía, empoderamiento, transversalidad e innovación:

- Ciudadanía en concordancia con la igualdad de género, que entiende la igualdad más allá de la equiparación de lo femenino con lo masculino y considera lo femenino como riqueza.



- Empoderamiento en el sentido de valorar y fortalecer las formas de hacer, de ejercer el poder y de relacionarse de las mujeres, dándoles acceso a la toma de decisiones.
- Transversalidad de la perspectiva de género, como herramienta que busca modificar las formas actuales de la política, de modo que se tomen como referencia las experiencias, las aportaciones de las mujeres, su modo de estar en el mundo y su conocimiento.
- Aportación a la innovación científica y tecnológica, como una de las principales fuerzas de cambio social.

Ahora bien, una cosa es lo que dice la letra de la ley y otra la realidad que vivimos, pues todavía hoy, y dependiendo de las circunstancias, la mujer se desenvuelve, nos desenvolvemos, en un mundo de varones, lo cual no resulta fácil. No obstante, y desde mi experiencia, sostengo que el punto de inflexión lo constituye una formación seria y profesional. Llegamos donde llegamos por lo que somos y hacemos.

Así pues, ¿qué aportación supone el liderazgo femenino en una empresa editorial?

Hace tiempo leí que cada organización acaba por ser del tamaño del corazón de quien controla el timón. Podemos decir que la cultura de las organizaciones es el sistema de significados e ideas que tienen los miembros de una organización y que determinan el comportamiento entre ellos y las personas externas a la misma.

Se trata de un modo de actuar *ad intra* o *ad extra* de la propia organización; es decir, su sello, su impronta, que va más allá de los productos que ofrece. Representa el cómo y por qué hacemos las cosas en la organización.

Es este un tema importante que nos ayuda a construir significados compartidos pues, en definitiva, ¿qué somos? Somos nuestros proyectos, nuestras ilusiones, nuestros sueños...

Lo más importante de las personas no se compra, se merece. Profundizar en esta rama del mundo de la empresa y de cualquier organización nos sitúa ante un modo de empresa donde lo que prima es la persona.

Para mí, independientemente de la composición de la empresa, definir cuál es su cultura organizativa es fundamental y ello depende del tipo de liderazgo en el que se sitúe la empresa. En nuestro caso, además de en femenino, el liderazgo responde al arte de dirigir las actividades laborales de los miembros del grupo y de influir en ellas con ciertas implicaciones por parte de quien lidera:

- Involucrar a las personas en las tareas.
- Distribuir el poder.
- Garantizar una mínima capacidad de influencia.
- Concebir una cultura organizacional que implique una serie de valores irrenunciables.

De todo ello se desprende que dirigir como líder implica ser capaz de incorporar en la propia vida las mejores capacidades técnicas, a la vez que unos hábitos basados en valores que introduzcan un reto en el propio quehacer y en el de aquellos con quienes desarrollamos iniciativas.

Respecto al adjetivo *femenino*, ¿podemos establecer una relación entre género y liderazgo?

En algunos artículos que he tenido ocasión de consultar, se habla de un liderazgo transaccional y transformacional. El primero va más vinculado a los varones y se basa en el poder formal, en el logro de objetivos y en el poder del puesto dentro del organigrama. El segundo está más vinculado a un estilo de dirección femenino y tiene su fuerza en el carisma de la persona que dirige, su capacidad de relación y de comunicación, de modo que el objetivo no es tanto de producto sino de identificación de valores de los empleados con los de la organización.

Parece estar demostrado que las mujeres tenemos mayor capacidad para entusiasmar en el trabajo, solemos confiar más en la cooperación que en la competencia, somos más polivalentes y tendemos a hacer varias cosas a la vez, tenemos mayor inclinación natural a la colaboración y el trabajo en equipo, huimos de la estructura formal y la jerarquía para lograr resultados, aunque esto no quiere decir que los ignoremos; somos, en general, menos estrategias que los hombres, pero muy buenas en la implantación de medidas y programas; dirigimos y trabajamos haciendo uso de nuestra tendencia innata a la comunicación interpersonal y hasta algunos dicen que somos menos propensas al estrés.

Otro rasgo significativo del liderazgo femenino es que gozamos de una buena intuición, lo que nos permite tomar decisiones para solucionar aspectos complejos con menos datos cuantitativos y apoyándonos en la experiencia y en la observación de la realidad a través de distintos puntos de vista, aprovechando de un modo integrado datos racionales y emocionales.

Y, en general, brindamos mayor atención a las personas. Surge aquí el maravilloso arte del saber escuchar, es decir, mostrar atención y receptividad, que sugiere diálogo e interacción, pero, al mismo tiempo, implica elaborar detalladamente la información que se recoge con el objeto de manejar las expectativas de las personas, con las cuales se interactúa... La escucha reflexiva del liderazgo femenino permite a las mujeres tender puentes entre las necesidades de la empresa y los deseos de la gente; por lo tanto, este estilo de liderazgo resulta ser funcional para el proyecto personal y el de la empresa

Como estos, podríamos enumerar otros rasgos. Me parece interesante señalar que algunos de los modelos de liderazgo que hoy se plantean en el mundo de la empresa tienen que ver con una feminización del enfoque de dirección empresarial. Así, hoy hablamos de una dirección por valores y por hábitos donde el jefe es un facilitador, el usuario es un cliente y el acatamiento se convierte en iniciativa. De este modo, la estructura vertical se hace más plana y flexible.

Tal como señalé al principio, en mi caso tengo la enorme suerte de liderar una empresa editorial que, desde sus orígenes (hace más de 40 años), ha estado gestionada por mujeres y en la que se aprecian las características evidentes de un liderazgo en femenino. En ella, he podido aprender lo que aquí he sintetizado y espero que pueda servir a las mujeres que, además de disfrutar del placer del arte de editar, tengan encomendadas tareas de liderazgo y gestión.

## 2\_COLECCIÓN MUJERES, DE NARCEA EDICIONES

En 1995, Narcea asumió el compromiso de crear una colección monográfica, específicamente dedicada a los estudios de género, con la que desde el ámbito editorial se incorporaba a la corriente de difusión de estudios y pensamiento sobre las mujeres, corriente imparable en el llamado siglo de las mujeres. Se trata de nuestra Colección Mujeres que presento a continuación brevemente.

La Colección Mujeres responde al objetivo de hacer visibles a las mujeres (su historia, su aportación social y cultural) a través de unos libros dirigidos especialmente a quienes estudian e investigan en torno a los llamados estudios de género o estudios de las mujeres en ámbitos universitarios y en la sociedad en general.

Esta colección monográfica aborda, como su nombre indica, cualquier tema relacionado con la mujer, las mujeres. Hasta la fecha (2010), se han publicado 56 títulos, de los que 30 son traducciones de obras inglesas, norteamericanas, italianas y francesas, y el resto, de autoras españolas (26).

Tres aspectos merecen ser destacados en la colección: los temas, la autoría de los libros y el público lector.

### Los temas

Como se señaló al principio, esta colección responde al objetivo de hacer visibles a las mujeres (su historia, su aportación social y cultural) a través de unos libros para cuya selección se tienen en cuenta unos criterios, entre otros, los siguientes:

- Interés intrínseco del argumento.
- Actualidad y rigor de la información que se difunde.
- Origen lingüístico/cultural: mundo europeo (español, anglosajón, italiano y francés) y norteamericano, por su aportación al pensamiento feminista y a la investigación sobre las mujeres.
- Interdisciplinariedad, nota característica de los estudios de las mujeres, sin privilegiar ninguna disciplina. En la colección de Narcea hay obras de historia, literatura, sociología, educación, lingüística, política, arte, biografías, etc.

### La autoría de las obras

En general, los libros de la Colección Mujeres están escritos por mujeres que escriben en femenino textos con marca femenina:

- Escriben en femenino porque incorporan un universo de sentimientos, de valores, un uso del yo, un lenguaje capaz de expresar todo ello, tomando conciencia de la diferencia, de la opresión, de la experiencia de mujer que indaga desde la propia realidad personal.
- Son textos con marca femenina que se caracterizan por los temas y los personajes, por el punto de vista desde el que se hace la investigación, se cuentan las historias, se elige el sistema de enunciación, se organiza el texto, se emplea un lenguaje y unas técnicas literarias.

### El público lector

Un capítulo importante del trabajo editorial a la hora de crear una colección es delimitar el público lector al que se dirige. En el caso de nuestra Colección Mujeres, este público se concreta:

- En el profesorado y estudiantes vinculados a los departamentos e institutos de estudios de género de las universidades, a los que ofrecemos una bibliografía interdisciplinar.
- En un público lector de nivel medio/superior, interesado por estos temas.

Dado el valor multiplicador del libro y su alcance, difícil de constatar, pensamos que estos libros pueden contribuir a hacer visibles a las mujeres, particularmente por su difusión en bibliotecas públicas y en las de los seminarios e institutos de estudios de la mujer y en círculos de colectivos feministas, además de su trascendencia a una mayoría creciente de personas lectoras. No deja de ser un reto editorial en estos tiempos, pero que en Narcea consideramos un deber y un derecho.

Muchas gracias.

## LES LÍNIES EDITORIALS DE LES PUBLICACIONS UNIVERSITÀRIES

Carme Pinyana i Garí

Universitat Jaume I de Castelló

Primer de tot, vull donar les gràcies a la Fundació Isonomia per haver-me brindat l'oportunitat de compartir aquesta taula redona amb professionals del món del llibre, i col·legues editores tan distingides com les que m'acompanyen: Rosa Serrano, de Tàndem, ella sap que em mereix el respecte i la veneració més incondicionals, i Mònica González, de Narcea, amb un catàleg de fons formidable, entre el qual he trobat un títol que m'interessarà aconseguir: *Las primeras universitarias en España*. En segon lloc voldria demanar excuses per haver triat un títol tan poc atractiu per a la meua intervenció, de cap manera tan interessant com la de les meues companyes de taula.

Com s'ha anunciat en el programa, sóc l'editora de Publicacions de la Universitat Jaume I. Una editorial universitària de mida menuda, creada l'any 1991, com la mateixa universitat, amb una producció que actualment està al voltant dels 50 títols anuals, i amb quasi 800 ISBN assignats des que es va crear, ara fa 19 anys. En l'editorial de la Universitat Jaume I han publicat uns 2500 autors diferents: el 65 % són hòmens i el 35 % són dones.

El passat 24 d'abril, ara fa un mes, en el marc de Sant Jordi i la celebració del Dia Internacional del Llibre i dels Drets d'Autor, em van convidar a fer una xarrada a Catí, un poble de 800 habitants, al Maestrat.

Organitzaven la seua primera fira del llibre, i una amiga em va demanar si podria fer una intervenció sobre la història del llibre, aprofitant el meu ofici. Jo, sabent que el públic seria molt variat, d'interessos i d'edat, vaig planejar la conferència com una classe senzilla i interactiva, amb una presentació en PowerPoint amb fotografies, i amb una caixa plena de llibres en diferents fases de producció que anava mostrant i distribuïnt perquè els observaren i tocaren les persones assistents.

El títol de la meua conferència al final va ser "Una miqueta d'història del llibre", i l'objectiu que m'havia marcat era entretenir i il·lustrar, sense embolicar, la gent que tan amablement havia acudit a l'acte. Vaig començar la xarrada amb la definició de *llibre*. La nova definició, que dóna la Llei de la lectura, del llibre i de les biblioteques (19/2007), a l'article 2:

- Libro: obra científica, artística, literaria o de cualquier otra índole que constituye una publicación unitaria en uno o varios volúmenes y que puede aparecer impresa o en cualquier otro soporte susceptible de lectura. [...] los libros electrónicos y los libros que se publiquen o se difundan por Internet o en otro soporte que pueda aparecer en el futuro [...]

Aquesta és la novetat de la definició, l'aparició dels suports intangibles, d'Internet.

La següent diapositiva d'aquella conferència era una frase feta que ella sola sintetitzava el que per a mi era l'origen de tot, de l'escriptura, i consegüentment, del llibre: Més val un llapis curt que una memòria llarga.

La història diu que els primers llibres, en sentit ampli, que de moment coneixem daten entre el tercer i el quart mil·lenni abans de Crist, trobats a Mesopotàmia; eren unes tauletes de ceràmica amb escriptura cuneïforme que representen una mena de comptes.

A ningú li escapa, per tant, i tornant a la parèmia que m'interessa tant, que és més útil escriure que confiar que algú es recordarà d'alguna cosa, sobretot si pretenem que eixa memòria perdure invariable en el temps. Quan una societat es forma, i el grup esdevé estable i organitzat, necessita normes. Normes fixades i immutables. Així tenim la primigènica funció dels llibres: garantir el manteniment d'una sèrie de normes d'àmbit civil o religiós, com diu la llei actual, «sobre qualsevol tipus de suport susceptible de ser llegit». Però, a banda de la mera vessant utilitària de transmissió del saber i de les lleis humanes i divines, el llibre, tal com el concebem actualment, és un mitjà de transmissió de la bellesa, de l'entreteniment i del gaudi; en general, l'expressió creativa. En definitiva: la literatura.

Arribades a aquest punt, m'agradaria fer referència a la famosa piràmide de Maslow que jerarquitzava les necessitats de l'ésser humà, i que té una certa utilitat per ubicar en uns estadis inferiors el llibre que hem descrit com utilitaris i dels que són producte de la creació literària:



Les editorials universitàries van nàixer, amb les universitats, entre el segle XII i XIII, en l'Europa medieval cristiana (París, Bolonya, Montpeller, Oxford, Salamanca), en uns temps en què els ensenyaments es dividien en ciències humanes (que aglutinaven tot el que no era teologia, i que després se subdividiria en lletres i ciències: filologia, filosofia, medicina, astronomia...) i ciències divines (teologia). Com aleshores, actualment les editorials universitàries encara consisteixen a ser un servei a la comunitat universitària i, per extensió, a la societat que les alberga.

Així, per coherència, les editorials universitàries es dediquen a l'edició d'obres que contribuïssin a aconseguir una missió en concret: la màxima difusió de la investigació realitzada dins la mateixa universitat i l'edició de materials per a donar suport a la docència interna, és a dir, la formació de l'alumnat. Açò és el que habitualment s'anomena la literatura *gris* o literatura de recerca: principalment tesis doctorals i manuals universitaris.

Amb una línia editorial tan delimitada i tan, diríem, fora del circuit comercial, ja que els temes que publiquem, habitualment, no interessen al gran públic, evitem la competència amb el sector privat, que cobreix la demanda de literatura de consum i de treballs de divulgació. La línia editorial d'una universitat, per tant, en principi descarta la publicació de creació literària, en teoria més rendible i majoritària, en favor del sector editorial privat en un pacte secular de no-agressió.

I per això les editorials universitàries se situen, volgutament, en el primer gran bloc que mencionàvem: l'utilitari, el del saber i el seu ensenyament.

L'últim informe de comerç interior, encomanat per la Unió de Editoriales Universitarias Españolas, amb dades de 2007, intitulat *Las editoriales universitarias en cifras 2008*<sup>1</sup> afirma que el nombre de títols editats per les editorials universitàries va ser de 4.756 (d'un total de 73.000 editats a Espanya), aproximadament un 6,5 %.

- La tirada mitjana per títol va ser de 501 ex.
- Per matèries, els llibres de ciències socials/humanes són els que adquireixen més protagonisme: 6/10 corresponen a CS/H i 4/10 són títols científicotècnics. La creativitat/divulgació només representa un 6 % de l'edició universitària.<sup>2</sup>
- El nombre d'autors de mitjana amb què treballa una editorial és de 60 a l'any. Majoritàriament són autors de la mateixa universitat, aproximadament un 75 % , un 20 % d'altres universitats i només un 5 % d'autors sense relació amb la universitat.

I una vegada presentades la filosofia i les dades del que representa l'edició universitària, i ben remarcant que cap dels estudis sectorials consultats no aporta cap anàlisi des del punt de vista del gènere, no s'hi fa menció de la presència o absència de les dones en el món editorial universitari, en cap de les variables contemplades (no només pel que fa a l'autoria dels llibres, ni a les persones que treballen a les editorials, ni a qui ocupa els càrrecs de direcció, ni a qui compra els llibres...), voldria acabar la meua intervenció amb una reflexió sobre la precària situació de les dones en el món editorial universitari.

Em sembla molt interessant i il·lustrativa la cita del catedràtic de la Universitat de Barcelona Jordi Llovet en parlar de la decadència de les humanitats respecte a les ciències en el denostat, però aprovat i ja pràcticament instaurat, Pla Bolonya:<sup>3</sup> «No s'ha d'oblidar que les universitats són una institució corporativa (això és el que vol dir la paraula llatí medieval *universitas*; res a veure, doncs, amb el valor d'*universalitat* que es dona a aquesta paraula tot sovint) derivada de l'ensenyament de la teologia, la gramàtica i la retòrica en les escoles monàstiques i catedralícies del final de la baixa edat mitjana».

Precisament conceptes com *corporativisme*, *transmissió del saber*, *tradició eclesiàstica*, ens donen la clau de per què encara ara, en una universitat com la Jaume I, moderna, actual i amb pretensions de ser exemple de bones pràctiques ètiques, encara no només no hi ha paritat entre personal investigador i docent, sinó que encara el 65 % dels autors que publiquen en l'editorial pròpia són homes i només el 35 % són dones. Una discriminació inacceptable que no s'hauria de donar.

No és una observació nova, ja l'any 1990, en l'article de la sociòloga Maria Antònia García de León<sup>4</sup> «Las profesoras universitarias: el caso de una élite discriminada»<sup>5</sup> es feia un lúcid repàs a la situació, que llegit ara posa els pès de punta, per la seua actualitat, 20 anys més tard. I diu: «La dèbil comunitat científica que encara manifesta la societat espanyola és doblement negativa per a les dones (p. ex. els processos de selecció estan plens de tensions i influències extraacadèmiques). En aquest context les dones són candidates molt dèbils a l'Acadèmia [...] Les dones universitàries tenen una posició dominada en el camp acadèmic».

1 <http://www.une.es/Ent/Items/ItemDetail.aspx?ID=1988&AspxAutoDetectCookieSupport=1>

2 Un exemple d'això és, en el nostre cas, una col·lecció pròpia de gènere, avalada per l'Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere, que hem intitulat Sendes. La col·lecció Sendes, dirigida per la doctora Rosalía Torrent, recull obres literàries de gran qualitat escrites per dones, inèdites o traduïdes per primera vegada, i treballs d'assaig i reflexió sobre gènere.

3 Jordi Llovet, catedràtic de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada. Universitat de Barcelona <http://www.barcelonametropolis.cat/ca/page.asp?id=23&ui=151>

4 CV <http://www.plazayvaldes.es/autor/maria-antonia-garcia-de-leon/1298/>

5 <http://revistas.ucm.es/edu/11302496/articulos/RCED9090330355A.PDF>

Em ve al pensament relacionar-ho amb un estudi realitzat recentment a la Universitat d'Oviedo,<sup>6</sup> fet públic al desembre de 2009, i del qual només he pogut consultar els destacats, que ha detectat que 4 de cada 10 professores ha patit assetjament moral.

Des de dins de la institució, i des de la meua posició com a editora universitària, en sóc testimoni d'una de les manifestacions d'eixe assetjament que, pel que es refereix a l'hora de publicar, es concreta en una usurpació de drets de propietat intel·lectual.

És el cas que arriba una proposta de publicació fruit d'una tesi d'una autora, però que se presenta sota el nom del director de la tesi i dos o tres persones més, en règim de suposada coautoría. En un primer moment apareix habitualment el primer autor, amb el rol d'aval del contingut científic de la publicació. Una vegada comença el procés, el contacte i la interlocució ja l'assumeix l'autora autèntica que és qui pot corregir gal·lerades, resoldre dubtes, aportar dades, en fi, tot el que calga. Quant a la resta de noms, ja se sap que el seu paper es limitarà a figurar en la coberta del llibre.

Aquesta situació, gens esporàdica, i que no només afecta les dones, però més intensament, acaba minant les possibilitats de l'autèntica autora i diluint el seu potencial creador, ja que es veu immersa en un grup de diversos autors, entre els quals ni tan sols apareix en primer lloc.

Per a acabar m'agradaria fer constar que la Universitat Jaume I està preparant la posada en marxa del Pla d'Igualtat que acaba d'aprovar fa escasses setmanes, i és la meua intenció, com a editora, abordar aquesta qüestió i proposar una bateria de mesures efectives per a dilucidar l'autoria en els casos d'obres col·lectives i de les obres en col·laboració, a fi de posar fi a aquest escull en la carrera de les professores universitàries.

---

6 El objetivo del trabajo, coordinado por Leticia Santos Vijande, profesora y subdirectora del Instituto Universitario de la Empresa, era conocer las percepciones del personal de la institución sobre las condiciones de igualdad de género en el seno de la institución. Y las conclusiones son contundentes, aunque «no muy diferentes de las que se pueden extraer en el conjunto de la sociedad, en la que las cifras de este tipo de acoso son similares», precisó la directora de área de Coordinación y Programación, Silvia Gómez Ansón. Una de ellas es la referida a otro tipo de acoso moral, aún más graves, el que incluye «gritos, insultos y vejaciones». Se atreven a reconocer que lo han sufrido o presenciado «el 16% de los hombres del PDI y casi el 30% de las mujeres» <http://www.elcomerciodigital.com/20091211/asturias/cuatro-cada-diez-profesoras-20091211.html>

## ¿PUEDEN LAS MUJERES VIVIR DE HACER CUENTOS?

Rosa María Vilarroig Colomé

Portadora de intercambios de existencia,  
identidad,  
femenina realidad del mundo,  
imágenes de genealogía,  
dentro de ti misma  
todos los nombres  
dentro de ti.

*Brisa ahora, tierna brizna, antaño*

Rosa María Vilarroig

Confieso que esta cuestión *flagrante* marcó en mí una sonrisa, un mohín irónico.

Claro que aquilaté el sentido ampliamente crematístico, pero permítanme remarcar la huella que me sobrevino, –soportada, impuesta– en mi inconsciente cual vestigio sociológico arcaico.

Rápidamente atrajo mi interés una amarga y evidente muesca, a la cual apliqué el siguiente envite. Pero, ¿qué se supone que estuvimos haciendo las mujeres desde *illegitimo tempore*, sino vivir o pervivir o sobrevivir de los cuentos inventados por nosotras, de los cuentos que nos inventaron, de los cuentos que dejamos inventar sin oponer resistencia, de los cuentos y leyendas degradantes, de los cuentos no inventados, de los sustraídos, los robados, de los escritos para otros por nosotras, de los escritos por otros para nos, de los ficticios, dramáticos, pasionales, reflexivos, anímicos, fantásticos, concretos, morales, eróticos, emocionales o sensibles? Con moraleja o sin ella, escritos bajo presión o pecado, rebeldes, innovadores, conferidos en lugares imaginarios y, por supuesto, cazados en sombríos territorios policíacos o bajo suspense. Áreas de emancipación, sentimiento y desvelo fundidas con dolor y muerte en el flujo de nuestra propia sangre. Aportaciones permeables que a trancas y barrancas todavía hoy llegan dosificadas a las editoriales, la crítica, la investigación, las escuelas, librerías o bibliotecas...

En resumen, cuentos de dimensiones y coordenadas irrenunciables constituyeron y constituyen alegatos desde las entrañas de nuestra existencia. Narraciones tipificadas dan cuenta de reivindicaciones; problemáticas comunes o diferenciadas se alzan en defensa de posiciones contextualizadas dentro de la quebradura de cada época... Desde el beneplácito del consenso femenino exigimos propuestas universales que nos incluyan, a nosotras las literatas, y no excluyan de los diferentes espacios culturales, que atribuyan a nuestra labor el apelativo de oficio y no simple pasatiempo o juego. Reclamamos que nuestra tarea sea merecidamente dignificada; exigimos el debido reconocimiento y representación. Descartar definitivamente trabas en el ámbito literario. Hombre y mujer congregados en el mismo recorrido, diferenciados solo por su valía o aptitudes.

Desde la consideración de cuentista, hay diferentes posiciones de trazado y planteamiento fraguadas desde nuestra mirada hacia la mirada traspasada de las otras/os. Las mujeres existimos. Escribimos por nuestra capacidad y voluntad la historia literaria, pero de sobra surgen argumentos diferenciadores bajo los cuales nuestros escritos no se ponderan o divulgan lo suficiente a pesar del aumento considerable de literatas cuya calidad es incuestionable. Se tiende a distinguir la escritura femenina invistiéndola de inferioridad, respecto de la que hace apenas trescientos años se mostraba categóricamente masculina, bajo ocultas salvedades. En el presente, las mujeres literatas, inmersas con ímpetu en el proceso, pugnamos por entrar de lleno en el espacio literario, consolidar posiciones desde las instituciones culturales-educativas, eliminar de nuestros segregacionistas, desgajar hegemonías añejas.

Cabría preguntarse si todavía en el siglo XXI se considera que la mujer escritora imita al hombre en sus caracteres, exhibe el sello de la escritura tradicional o, por el contrario, los libros divulgados han salvado ese atascadero, muestran visiones heterodoxas y múltiples, –traspasan lo masculino y lo femenino– siendo el acervo literario aportado y apostado, de renovadora riqueza y pretendidas dimensiones para los dos naturalezas.

Si el primer interrogante resultara afirmativo –la emulación vilipendiada en el presente– explicitamos que la producción femenina (poesía, diarios, cuentos, novelas), se fraguó desde la intimidad y bajo las normas de una sociedad patriarcal donde la mujer, víctima de privilegios a cambio de invisibilidad, cultivó el papel de imitadora en la cultura reinante. Algunas escritoras expusieron su rechazo ante las concesiones u ordalías admitidas por dominación; distanciaron sus escritos del concierto de obras que persistentemente las inventaron desde la distancia, seductoras o desdibujadas: matriz de propaganda donde se apoyó el peligroso mimetismo –papirofexia de mentalidad reductora. Literatas más ingenuas conformaron, en inercia conveniente, estatus deplorables. Perfiles idílicos las arrullaron desde la primera nana emitida hasta la última enmascarada, en ilustre, buen dechado de ideal femenino, relegadas a asumir expresio-

nes de apariencia meliflua: mujeres moderadas y complacidas, no precisadas de excesivos requerimientos ni prerrogativas para usar la estilográfica. Sin embargo, bajo la pluma cautiva, se vislumbraron maneras disconformes. Algunas autoras poco identificadas con la estructura dominante irradiaron luces de emancipación. Otras desafortunadas animosas eligieron el acato o la destrucción. Fatalmente la indocilidad todavía hoy se condena con harta locura en demasiadas vetas sociales.

A principios del siglo *xx*, algunas narraciones provenientes de mujeres *privilegiadas* aún respondían a ese género desbordante de dramatismo femenino, decimonónico. Las autoras impregnaban gráciles novelas por entregas, de lectura fácil y embarazosa, donde la mujer era causa de males (casamientos obligados, adulterios, soledad y humillación). Voces abanderadas, en persecución de derechos equivalentes, resonaban. Respaldaron la educación igualitaria mientras se preservaban en delicadas revistas destinadas a la clase media. Ciertas autoras conquistaron espacios intangibles, subvirtieron el modelo masculino y exigieron el *título* de escritora. Por agitar talento y graduación se ganaron repulsa y condena. En algún caso, reconocimiento de literatas y rivalidad de sus coetáneas. A duras penas amplificaron su notabilidad como individuo, alejándose de la corriente imitativa y patriarcal mientras lidiaban con la comunidad y con la frasecilla desdeñosa: «La escritura femenina muestra el lado oscuro de la luna», entendiéndose el lado sombrío de la diosa, una y triforme-ocultada, diabólica bruja, perversa y seductora fémina, dueña de encrucijadas, de vida y muerte.

Sin embargo, ¿qué grado de competencia posee, qué cuota de valía alcanza el género del autor, si se busca la mirada irrepetible, si se apuesta por la calidad, por la formación continua personal y el crecimiento literario? Hay una literatura en acción, escrita por mujeres y no necesariamente para nosotras, las mujeres. Mujeres que publican, escriben y escribieron con mirada excelente y objetiva desde sus basamentos, con deseo de transformar y experimentar; conscientes de asentar claves psicológicas en contexturas ficticias. Son apreciadas y requeridas literatas. Mujeres leídas y valoradas por sus logros, por dictamen universal. Artífices de engrandecimiento, cualitativo-cuantitativo. Permítanme que omita nombres, algunas viven de hacer cuentos y muchas, las abundantes, siguen luchando para vivir de ellos, oponiéndose a la cultura del silencio y ninguneo.

Producen maravillosos relatos, cuentos imprevisibles, palabras sobre la realidad, precisas o trastocadas. Configuran temáticas diversas, amasando sugerencias de valor. Sus fibras muestran al mundo edificaciones singulares; datos sensibles en cuantificada temperatura emocional destruyen imágenes fetiche o belleza no más. Su producción es capaz de solidarizarse con almas ávidas de buenas lecturas, forjando momentos inolvidables. Ahondan en aspectos cotidianos o ficticios desde una única posición: el talento y la imaginación aderezados con sensibilidad.

De su entusiasta pericia adviene el interés por establecer líneas de filiación: acometen construir su discurso a través de la historia. Con rigor indagan en técnicas literarias cordialmente novedosas; buscan la diversidad con honradez creativa y transparencia. Hacen profesión. Realizan su trabajo con maestría. Algunas devienen mentoras dotadas. Defienden sus *cuentos* no por lo fascinantes o aportaciones de género menor, sino como elementos indefinibles, perturbadores: configuraciones articuladas de acción perdurable. En sucesión dinámica consideran un estatuto ficticio, basado en lo real, o un estatuto real, aludido, eludido, ilusionado, enraizado en lo imaginario. Estas mujeres, con sus cuentos, dominan los relatos, nutren sus venas de patrimonio antiguo, aportan la mies y el grano, rompen cadenas, saben despedirse de pasados y reducidos aledaños. Navegan por fuentes de intuición, de sutileza. En su mochila diaria transportan mensajes oníricos y pasión. Volcadas con maestría en el proceso creativo, caminan hacia la cosecha. Y por ello esperan aplauso y gratificación como resultado correcto a la falcada bien hecha.

¿Con qué recursos cuentan para introducir sus elaboraciones en un mercado competitivo, donde las leyes de la oferta y la demanda son guiadas por modas o modismos, entre miopía institucional, miopía mercantil y miopía apreciativa? ¿Son pastizal expiatorio del no reconocidas, no venden, no editan, no las leen, no interesa, penadas a dar vueltas en orfandad, puesto que la osadía o la búsqueda de nuevos destinos se hallan acosadas por repeticiones de usanza, fórmulas manidas, reiteraciones más o menos brillantes e insulsas?

¡De ningún modo! Esas escritoras son firmes: con su cuerpo de respeto abren senda. No poseen aquella sombra caída desde la altura de las ilusiones ni el nivel de ánimo herido, pequeña flor conservada en el regazo. Ellas no practican la renuncia silenciosa ni succumben bajo fulgores de magnánima tristeza. Tampoco suman cisnes negros en el reflejo de sus ojos cuando un cuervo suspira oscuro por sus pupilas. Ellas invierten sus acciones y recursos. Se enfrentan al mercado, a niveles de audiencia. Defienden su área como bravía indomable, como persona y sujeto de creación; uña y esfuerzo en defensa de una causa cuya lucha siempre es doble.

Depositán su yo narrativo en ojos ajenos; capaces de conquistar campos que le son propios, diluyen territorios confiscados per se. Son conscientes de que el viento rema a su favor. Su papel protagónico es notable. La voluntad vigente, brújula para arribar a puertos inexpugnables requiere toque de alerta, sentido avizor. Allí están, disciplinadas a través de siglos, salen al encuentro con fervor y valentía, cargando su dotación de lo necesario para el trayecto, adaptadas a las exigencias posmodernas.

Se esfuerzan por establecer vínculos entre público y autoras/es y editores/as. A través de concursos literarios, revistas, ediciones y medios de distribución se hacen leer, encontrar y reencontrar. Fueron las propias escritoras quienes apostaron y expandieron sus obras por el mundo, planeando certámenes por iniciativa personal o desde su militancia, toda vez que algunas crearon o alcanzaron puestos directivos en importantes editoriales.

Puesto que la mujer ama los cuentos y requiere vivir de ellos, no pierde ocasión para utilizar con destreza los exhortos que posee. Recurre a lecturas ilustrativas –estadísticamente hay más lectoras que lectores–, asiste con espíritu infatigable a coloquios, seminarios, talleres literarios, recitales, debates, congresos u otros movimientos de difusión. Se muestra atenta a la prensa, a los movimientos *online*, a cualquier matiz o intervención que atienda su espacio vital como escritora y amplifique su credencial.



El papel que ocupa la literatura creada por las mujeres dentro del proceso continuo de desarrollo viene a llenar un lugar inaplazable en el momento literario actual, cuyo propósito, tan audaz como importante, apuesta por ganar áreas de autonomía, enraizar elementos de identidad. Sobre todo, asentar cédulas justipreciadas dentro un proyecto de confianza que dé sustentáculo a acciones benefactoras para nuestro presente y futuro. Debemos desterrar retazos atávicos todavía incómodos, salvar barreras de orden político, social, histórico, literario y pedagógico.

Rebasar el simple estar, afianzarnos en el *ser* con derecho propio, extender dimensiones, libertades y posiciones. Deseamos representar con marcada autoría espacios ineludibles cuya deuda histórica y literaria con nosotras no es pequeña.

Revindicamos nuestra opción en narrativa de denuncia o testimonial, fusiones de investigación e historia, narraciones infantiles con corpus propio o inclinaciones subjetivas partiendo de contexturas afines. Igualmente, dominios de la crítica que, al eliminar condiciones estereotipadas o revisar cánones impuestos, obliguen a ejercer y observar a las literatas como acogedoras de los mensajes de una sociedad que exige reinventar y reinventarse en constante dinámica.

Por ello, exigimos situarnos con amplitud iluminadora y enfoque apacible en procesos de globalización. No sentirnos perjudicadas. Establecernos en el presente con fuerzas análogas, sin efectos perversos, implantando tratamientos de igualdad.

Indudablemente, el desarrollo y las perspectivas actuales no son las mismas que antaño. Hoy subyace en lo económico un enfoque común investido de calidad y capacidad productiva. Han variado factores culturales, educativos, valores personales y colectivos, administrativos de democratización y fortaleza, pero... ¿cuántas mujeres pueden ponderar sus escritos a igual nivel? ¿Cuántas reciben remuneración, patrocinio, refrendo por su trabajo? ¿Cuántas ingresan en los circuitos de distribución, no ya internacionales, sino en lo circuitos nacionales o de su propia localidad? ¿Cuántas consiguen llegar a las aulas?

Conocemos, por vivenciadas, las fronteras que suele tener detrás o ante sí la mujer literata en su periplo hacia la publicación, la venta y el reconocimiento. Infelizmente todavía se percibe como obstáculo el gesto diseñado en el *establishment* donde el consumo, la incompetencia, el desconocimiento e intereses secundarios son factores vigentes. Todavía vive, la mujer literata, bajo el sinsabor y la ofensa –pues alguien en mejor posición, que no calidad, así lo sugiere–, toda vez que se halla expuesta a cualquier garrambina que imposibilite la divulgación o defenga el acceso al mérito por presiones de poder.

Someten su labor a silencio aunque transporten, entre dientes, el canastillo de buenas páginas extraídas de su cuquero. Pero ellas, nosotras, sabemos del esfuerzo, estamos ahí desde siempre y para siempre; hemos aprendido el arte de la espera a través del tiempo. Con atrevimiento y expectación plasmamos nuestras inquietudes y sin tregua nos erigimos también dueñas de la palabra escrita. Con gesto seguro y pleno de confianza, la defendemos y compartimos. La mujer escritora no se arredra, posee la seguridad de saberse prosista, hacedora de cuentos, poeta, investigadora, dramaturga, ensayista... Desafía con orgullo las demandas de una literatura *Light*. Ligera camina hacia delante, rompe gravámenes literarios: su cerebro de potestad, dispuesto, preparado para conseguir sus propósitos por la razón y con la razón. Sin lastres que la disminuyan o atilden iza con independencia el estandarte.

Para desarrollar la propia individualidad plena de vida, en párrafos pujantes y nimbados, el cuento es su elemento. Contribuye a llamar la atención sobre determinados aspectos sociales; buen aliado para amasar la realidad. Caben en él matices, modales existenciales, retazos de espontaneidad procedentes de experiencias íntimas. Al escapar de prefiguraciones teóricas, forma parte del universo personal de nuestras autoras.

Como la existencia, la narración posee características análogas: únicas, intensivas, vitales y firmes.

No podemos instalarnos en la trama como quien adquiere un calzado inapropiado. Una horma se acomoda con más o menos juicio, pero el cuento es nuestro pie y basa, nuestra huella trabada en el mundo. Significativa en su transcurso, entabla movimientos de soltura y desembarazo. No requiere estridencias ni desarmonías rompiendo el son. Lo narrado expresa vital presencia, merma falseos y evidencia lo vano. El lector descubre la impostura en la narración. El cuento requiere un ademán de buen/buena narradora.

Las literatas estamos preparadas para afrontar retos relevantes, guiones, pautas, habilidades técnicas... Poseemos tonelaje para asumir las últimas tendencias dentro de la ficción, tácticas de desbloqueo, manejos temporales, dominio del diálogo; capaces de utilizar con maestría en correlato objetivo la plasmación de sensaciones y sentimientos en contextura eficiente. Convocamos modos de escritura, somos competentes para inundar de expresión personal y ritmo cada relato, de apostar por narraciones breves, intensas, extensas, con innegable dosis de empuje y experimentalismo.

Con toque apropiado, eliminamos virtuosismos reiterados, recursos repetidos, temáticas trajinadas; hábiles para excluir eslabones ajados. Apostamos por romper la rueda y recrear la realidad con toque singular. Por todo ello, merecemos un puesto dentro del volcán literario que nos permita escribir-redescribir nuestro propio destino.

Capacitadas para indagar, diseñar aspectos de un mundo que nos pertenece, atravesamos claramente por las pautas de una nueva sensibilidad. Con decisión veraz, tomamos el timón de las narraciones de vanguardia. Narrativas liberadoras nos transforman cual calidoscopio de múltiples fragmentos, apostando por estilos vitalistas, complacidas recreaciones, visiones insólitas de la experiencia personal; perspectivas sugerentes cargadas de razón filosófica y razón histórica.

La mujer literata se funde con la existencia, dadora de vida y de sueños; desde esa perspectiva concibe, mejora, transgrede, imprime, objetiva, fantasea, humaniza. Con exigencias de perfección, trata de demarcar estilo y tendencias. La mujer narradora vive de los

cuentos y vivirá de ellos, porque con firmeza sabe adaptarse a su entorno, abalanzarse sobre la cronología: posee sentido de futuro y comparte experiencias.

Algunas impulsoras marcaron hito; a ellas debemos el presente. La escritoras del 2010 brillan en la baranda acrisolada. Son conscientes de que nada hay dentro de sus escritos que les confiera inferioridad: saben que las condiciones adversas no inhibirán su capacidad creativa ni su oficio.

Señoras y señores, señores y señoras, esta aportación no pretendió ser un cuento. A mi juicio es la pura realidad, cualquier parecido con la ficción es mero espejismo.

### **Bibliografía**

Amorós, C. (1991): *Crítica de la Razón Patriarcal*. Anthropos, Barcelona.

Caballero, M. (1998): *Femenino plural. La mujer en la Literatura*. EVNS, Pamplona.

Camps, V. (2003) *El siglo de las mujeres*. Cátedra, Madrid.

Castaña Collado, C. *La segunda brecha digital*. Cátedra, Madrid.

Ibeas, N. y M. Á. Millán (1997): *La conjura del olvido. Escritura y Feminismo*. Icaria, Barcelona.

Trueba, Virginia (2005): *El claroscuro de las luces*. Montesinos, Barcelona.

Violi, P. (1991): *El infinito singular*. Cátedra, Madrid.

Vollendorf, Lisa (2005): *Literatura y feminismo en España (ss. XV-XXI)* Icaria, Barcelona.

Zavala, Iris M. (1998): *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*. Anthropos, Barcelona.

## LA ESCRITURA TEATRAL FEMENINA EN ESPAÑA

Paloma Pedrero Díaz-Caneja

Para comenzar, voy a plantear una pregunta que está siempre en el aire y que exige una respuesta rotunda e inmediata: ¿Ha habido dramaturgas en la historia de la literatura española? O la versión actual de este interrogante: ¿Existe hoy un número significativo de autoras vivas importantes? Con otra doble pregunta finalizaré esta intervención: ¿Cuáles han sido y son las dificultades de las autoras de teatro y por qué hoy seguimos estando en clara minoría en relación a los varones?

Como todas sabéis, existe un vacío historiográfico, un silencio casi absoluto sobre la mayor parte de las autoras en nuestra historia literaria. En el catálogo de comedias del siglo xvii compuesto por Mesonero Romanos, solo dos mujeres constan en sus páginas: Ana Caro y Leonor de la Cueva. La primera, sevillana, nacida en 1590, con seis obras conocidas, de las cuales se sabe que tres fueron autos sacramentales estrenados. Las otras tres, comedias en verso, no han podido ser encontradas. De Leonor de la Cueva, nacida en Medina del Campo a comienzos del xvii, apenas se conoce una obra titulada *La firmeza en la ausencia*.

En el catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo xviii, solo figura un nombre de mujer: María Rosa Gálvez, autora de casi una veintena de obras.

Otra fuente bibliográfica, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, realizada por Manuel Serrano y Sanz, publicada en 1903, nos presenta y descubre un vasto panorama en cuanto a la aportación intelectual y cultural de las mujeres en el periodo estudiado: siglos xviii y xix. En este exhaustivo estudio, las autoras teatrales ocupan un espacio revelador en el conjunto de las reseñadas.

Llegando al siglo xx las dificultades para encontrar perfiles biográficos o localizar simplemente textos dramáticos se acrecientan todavía más. Un libro de Pilar Nieva, publicado en 1993, nos habla de las autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936. Otro de Patricia O'Connor titulado *Dramaturgas españolas de hoy*, publicado en 1988, incluye un índice bio-bibliográfico de las dramaturgas españolas del siglo xx. Y publica, a modo de muestra, siete obras en un acto, escritas en los años ochenta: obras de Lidia Falcón, Carmen Resino, María Manuela Reina, Maribel Lázaro, Marisa Ares, Pilar Pombo y una servidora. (Ver qué ha pasado con estas mujeres.) En el 98, la misma autora escribió su antología *Mujeres sobre mujeres* con obras breves escritas por autoras.

Por último, un nuevo libro ve la luz en el año 96. La Asociación de Directores de Escena, financiada por el Instituto de la Mujer, edita un trabajo de investigación, dirigido por Juan Antonio Hormigón y titulado *Las autoras en la historia del teatro español 1500-1994* en el que se reseñan 600 mujeres que a través de todos estos años escribieron algún texto dramático.

Como veréis, el material es escaso y algo confuso. Hemos pasado de la idea de que apenas habían existido dramaturgas a través de la historia a la de que un gran número de mujeres, ignoradas por los historiadores, escribieron para la escena a través de los siglos.

Mi opinión, analizando esta bibliografía, no es tan victoriosa. Creo que es evidente que ha habido numerosas mujeres que han escrito algún texto dramático, pero darles a todas el nombre de autoras dramáticas puede ser casi tan negativo como el ignorarlas.

Ya en el siglo xxi, las autoras teatrales estamos en las antologías mezcladas con los autores, aunque todavía en clara minoría.

Si hacemos un pequeño repaso histórico desde el siglo xvii hasta nuestros días, observamos lo siguiente:

Por lo que respecta al periodo barroco, encontramos un interesante grupo de autoras dramáticas que escriben comedias destinadas a los corrales o escenarios palaciegos. Algunas, como Ana Caro o Leonor de la Cueva, anteriormente citadas, obtienen un notable reconocimiento.

En México, escribe la más refinada y perfeccionista de todas ellas: sor Juana Inés de la Cruz, mujer que tuvo que ingresar en el convento para poder dedicarse a la literatura.

Otros nombres de mujer aparecen en esta época, varios de ellos de monjas, que componen autos y comedias de santos con destino a representaciones públicas. El género vinculado estrechamente a las escritoras de esta época es el religioso conventual. Se trata de loas, coloquios, festejos y diálogos para ser representados por las religiosas de la congregación con motivo de las fiestas litúrgicas. Se trata de un teatro sencillo, pero en muchas ocasiones de magnífico verso. Destaca entre las autoras de este género sor Manuela de San Félix, hija de Lope de Vega y abadesa del convento de las Trinitarias de Madrid.

Como es fácil de suponer, los textos de estas autoras no fueron nunca publicados y se siguen custodiando en las bibliotecas conventuales.

El periodo ilustrado es más limitado en cuanto al número de mujeres que escribieron teatro. Entre las causas citadas por quienes han estudiado esta cuestión, cabe subrayar la difusión de ciertos valores burgueses respecto a la condición femenina, así como la misoginia intelectual de la mayoría de nuestros ilustrados.

Destaca en esta época, sin distinción de sexos, la antes citada María Rosa Gálvez, nacida en 1768, mujer que ocupó un lugar infuyente en los círculos ilustrados y que pudo ver publicada casi todas sus obras en una excelente edición salida de la imprenta real. Se conocen 17 de sus títulos, con seis de ellos estrenados.

Existen otros muchos nombres de mujeres que escribieron algún texto dramático en esta época.

A lo largo del siglo XIX se dan en el teatro español tres grandes corrientes estéticas: el costumbrismo, el romanticismo y el realismo.

Nos encontramos en el primer tercio de siglo con otra autora a destacar: Francisca Navarro. No existen datos de su biografía, aunque se sospecha que fue actriz, pues conocía bien el teatro por dentro. Sí se conoce, sin embargo, el título de doce de sus obras, de las que diez al menos fueron editadas. Sus textos proyectan una mirada crítica respecto al entorno social, a pesar del clima de opresión de la época. Hay otros dos nombres, en este primer tercio del siglo XIX, de los que nos ha llegado algún manuscrito.

A partir de los años treinta, cierto número de mujeres escriben comedias de tendencia costumbrista –juguetes cómicos–. Destaca por la amplitud de su producción (siete obras y cinco estrenadas) Purificación Llobet, valenciana de 1852 y con seudónimo de Camila Calderón.

En el Romanticismo español, tenemos a Gertrudis Gómez de Avellaneda, nacida en Cuba. Sus veinte obras, de escritura impecable, la sitúan entre los mejores de su tiempo.

Al Romanticismo tardío pertenece Rosario Acuña, mujer librepensadora en constante debate político e intelectual. Su obra *El padre Juan* desencadenó prohibiciones gubernamentales y apoyos populares que no se habían producido hasta entonces.

Existe otro largo número de nombres de mujer adscritas a esta corriente, pero como en otras épocas, con escasa obra y menos publicaciones o estrenos.

En el Realismo y Naturalismo, otra mujer, ensayista y narradora y en la madurez dramaturga, juega un papel relevante: Emilia Pardo Bazán, que escribió siete obras, de las cuales estrenó cinco en vida.

Otras, menos significativas, como Emilia Carballo, componen obras para niños en esta época en la que el teatro infantil adquiere un desarrollo paulatino.

También en el siglo XIX son varias las mujeres que componen libretos de zarzuela e incluso de ópera.

En este somero repaso llegamos al siglo XX a lo largo del cual se produce un extraordinario aumento del número de mujeres que escriben piezas dramáticas. En los años 20 y 30 algunas comienzan a ver estrenadas sus obras de manera regular. Cultivan la comedia urbana en distintas formas y podemos citar, entre otras, a Mercedes Ballesteros, Julia Maura o María Isabel Suárez de Deza. Otras más experimentales son María Teresa León o Carlota O'Neill.

Llega la guerra civil y con ella la dictadura franquista. Existe en este periodo una literatura dramática del exilio español que incluye también algunas autoras. Destacada es María de la O Lejárraga, conocida literariamente con el apellido de su marido, Martínez Sierra. Es significativo que todos sus textos fueran firmados con el nombre de su esposo. Su obra más conocida es *Canción de cuna*, llevada por Garci al cine.

Así, siguiendo el caminito, llegamos al presente. En los últimos 30 años el número de mujeres que escribe para el teatro crece enormemente.

Como en épocas anteriores, Juan Antonio Hormigón enumera en su ensayo una larga lista de nombres femeninos que, desde mi punto de vista, excede también a la realidad de lo que ha de considerarse una autora teatral.

Como podemos observar, y contestando a nuestra pregunta inicial, ha habido y hay importantes autoras a lo largo de la historia del teatro español. Autoras, en su mayoría, silenciadas por nuestros historiadores varones. Creo asimismo que es necesario diferenciar entre las mujeres que han escrito o escriben algún texto dramático en su vida y las verdaderas autoras dramáticas. Al igual que no todos los que escriben poemas son poetas, no todas, ni todos, los que escriben algún texto dramático a lo largo de su existencia pueden ser considerados autores teatrales. Y creo que mezclar el trigo y la paja en un desesperado afán reivindicativo puede ser más negativo que positivo para la propia historia de las mujeres creadoras. Estoy convencida, también, de que grandes talentos femeninos se fueron a la tumba con sus cuerpos de mujer. Pero la historia implacable y patriarcal y las circunstancias educacionales y culturales no propiciaron de manera alguna la participación de las mujeres en el territorio más social, más duro, de las artes literarias: el teatro. Es significativo y sorprendente que, a pesar de todo, tantas mujeres a través de los siglos soñaran y escribieran con la mirada puesta en los escenarios de los teatros.

Pero, ¿por qué hoy, en el siglo XXI, cuando las mujeres destacan en narrativa o poesía, las autoras teatrales seguimos estando en llamativa minoría con respecto a los autores? Esta es la segunda pregunta que os había avanzado.

A partir de ahora, si me lo permitís, voy a hablaros desde el lugar que mejor conozco: el de mi propia experiencia. Desde ahí puedo decir que, para mí, dedicarme a la escritura dramática, a pesar de la fortuna que significa el ser actriz y estar dentro del teatro, ha supuesto y, de alguna manera, supone aún hoy, después de veintitantos años de publicaciones y estrenos, el librar una auténtica batalla cotidiana, una batalla en la que hay que poseer un coraje extraordinario, un apasionado amor al teatro, mucha suerte y todo el tiempo y la energía del mundo. Supone, también, una renuncia: la de ambicionar riqueza material, estabilidad económica, renuncia a poseer esos mínimos puntos de apoyo que te exige esta sociedad para vivir la vida con cierto sosiego. Hay que aprender a vivir en el aire y, a veces, del aire. Aprendizaje, como sabéis, nada fácil.

Para poder explicaros el porqué de tanta especial dureza, tendríamos que hablar con largura del mundillo teatral, de algunos de los personajes mediocres que en él se mueven, del desprecio de los poderosos por el autor de teatro vivo, de la mezquindad de las insti-

tuciones públicas ante los artistas independientes, de la tiranía sectaria de algunos directores de escena, de la falta de atención de los medios de comunicación hacia el teatro... En fin, de un rosario de circunstancias tan reales como desdichadas.

Os diré también que si la creación es una mezcla de gozo y dolor, un vivir entre el pozo y el cielo, una elección-condena a caminar por lo hondo, conseguir para un autor vivo poner en escena una de sus obras y, sobre todo, contar con los medios óptimos (dinero, actores conocidos, un buen teatro...) para que el público vaya a verla es, hoy por hoy, una tarea que se acerca al terreno de lo milagroso.

Y, volviendo al tema que nos ocupa, me atrevo a deciros también que ser mujer, en este áspero recorrido, entraña aún hoy dificultades y riesgos añadidos. Voy a ello:

La creación exige mucho tiempo mental y físico. La sociedad española sigue siendo machista. Las responsabilidades domésticas y el cuidado de los hijos siguen estando primordialmente en manos de la mujer. De este modo, la mujer ha de tener una energía de superdotada para poder desarrollar, con posibilidades de éxito, su vida personal y su vida profesional. A no ser que renuncie a una de las dos; cruel e injusto castigo, ciertamente.

Otro de los problemas que seguimos teniendo las mujeres, y que está en relación con lo anterior, es el de la falta de un espacio propio dentro de la casa. Es cierto que esa habitación propia de la que habló Virginia Woolf sigue siendo un objetivo complicado para la mujer de hoy (no me refiero, claro, a mujeres de clase y situación privilegiadas). Una habitación propia no es solo un espacio físico concreto, es también un lugar que debe considerarse inviolable y sagrado para el resto de la familia. Es una metáfora.

La mujer, la madre, solo cuando ha adquirido un amplio reconocimiento social, con el resultado económico pertinente, puede acceder a ese necesario lugar que consiste sencillamente en la constatación de un profundo respeto hacia su labor creativa.

Evidentemente, podemos afirmar que esta realidad, llena todavía de dificultades en la vida privada de la mujer creadora, puede echar al surco muchos talentos y vocaciones.

Como os decía antes, la escritura teatral es, además, la más social de todas las artes literarias, ya que conlleva una serie específica de tareas poscreativas que no se dan en otros géneros literarios. Los autores de teatro en España no contamos con la ayuda de un agente artístico –no se por qué motivo no existen–, por lo cual, además de ser buenos autores, hemos de ser estupendos vendedores y eficaces políticos. Aptitudes estas reñidas a menudo con el talento artístico. En la poesía, en el cuento, en la novela, la labor del escritor, salvo los deberes de apoyo a la promoción, termina con la publicación del libro. Sin embargo, en el teatro, la parte más laboriosa comienza cuando pones fin a la última escena. Normalmente, cuando finalizas una obra, no suele haber nadie que la espere, nadie que tenga el poder y el dinero suficiente para tomarla y hacer con ella lo que le es propio: llevarla al escenario. Es el autor o autora mismos quienes hemos de ir a la búsqueda de ese productor aparentemente razonable o de ese director de escena apreciado, con el que se podría compartir el esfuerzo de buscar los medios, o de ese actor o actriz que podría soñar con dar vida a uno de los personajes. La búsqueda de dinero –solos o acompañados– para la puesta en escena forma parte en estos momentos del trabajo de los autores vivos para conseguir estrenar sus obras. Esto significa que eres tú, con tu cuerpo torero, y tu obra debajo del brazo, la que has de ir llamando a la puerta del poder.

El autor o autora, una vez puesta en marcha la producción, ha de estar también cerca del proceso de puesta en escena. Ha de colaborar en la elección del director, en el reparto de los papeles a los actores, en la escenografía, la dramaturgia, las luces... Los autores no acabamos nuestro trabajo hasta después del estreno de la obra. Y este camino de relaciones múltiples, desde el productor hasta el técnico de sonido, es generalmente tan arduo y agotador que necesita de una suerte y una resistencia inusitadas. También requiere una dedicación y entrega totales que la mujer, por las razones apuntadas, no suele encontrarse en disposición de afrontar.

Hay un momento, una vez estrenado y publicado el texto, que adquiere vida propia. Se traduce, se hace en otros países, se emancipa... Ya no tienes que estar. Pero este es un momento posterior, y siempre hay que pasar por el primero.

Otro asunto delicado es el de la crítica teatral. Mi opinión personal al respecto es clara. Creo, firmemente, que las dramaturgas seguimos siendo discriminadas por la mayor parte de la crítica escrita que, al menos en Madrid, está firmada exclusivamente por hombres. Pienso que, de una forma consciente o inconsciente, la mayoría de estos críticos siguen mirando con cierto desdén las obras escritas por dramaturgas.

Mi hipótesis, pura conjetura basada en la experiencia, es la de que los críticos, varones y maduros –en general mucho–, sienten cierto extrañamiento hacia el tratamiento que algunas escritoras damos a nuestros temas y personajes. El hiperdesarrollo intelectual que suelen padecer, la falta de conexión con los sentimientos de la sociedad actual, el desconocimiento de la cultura íntima femenina, les hacen complicada la comprensión, y más aún la identificación, de algunos de los complejos protagonistas creados por mujeres. Esto les provoca un lógico distanciamiento, una perplejidad a veces molesta, una falta de implicación emocional, que les imposibilita cualquier iniciación a la empatía o simpatía, y menos aún, claro, a una posible catarsis.

A los hombres, críticos, directores, actores o programadores, en general, y por lo motivos apuntados, les gustan más las obras de los hombres; teniendo en cuenta que son mayoría en todos los ámbitos de poder, nos lo ponen difícil a las escritoras.

Para acabar, dejemos a un lado las complicaciones y vayamos a la parte positiva del momento actual, que también la hay. Hoy, las dramaturgas ya no somos personajes exóticos en el universo de la dramaturgia nacional. Hoy, ya en mi generación, y sobre todo en las siguientes, el número de mujeres escribiendo teatro es muy similar al de hombres. Todavía no somos muchas las que estrenamos,

es verdad, pero somos muchas más que hace veinte años y, sin duda, muchas menos de las que seremos dentro de diez. Por poner un ejemplo, les diré que alrededor del 75% de los estudiantes de dramaturgia de la Real Escuela de Arte Dramático son mujeres.

Por último, no quiero dejar de señalar que, en mi opinión, las mujeres, en contraposición de esas dificultades extraartísticas de las que he hablado, contamos con algunas ventajas frente a los hombres para escribir teatro. Consiste mi oficio en la creación de historias contadas a través de personajes que actúan. Estos han de pensar y sentir para ser. Y solo transmitiendo plenamente este mundo emocional alcanzarán una dimensión significativa. La libertad que nuestra cultura ha ofrecido y ofrece a la mujer para expresar emociones y sensaciones nos aporta una capacidad especial para desarrollar sin miedos ese universo afectivo y sensorial con el que se construye un personaje dramático. La riqueza interior del mundo femenino está ahora ligada a la posibilidad real de un desarrollo intelectual sin trabas. La unión de estos aspectos proporciona fascinantes universos dramáticos.

Y soy de la opinión de que el artista tiene sexo, de que, afortunadamente, los dos sexos son diferentes, como diferentes son los cuerpos en forma y sustancia, y que, por lo tanto, el artista íntegro marcará con su tinta veraz el subtexto, la inexplicable esencia de su obra. No creo por eso que haya literatura masculina y femenina; creo que hay literatura buena y mala con diferentes esencias y diferentes rasgos y estilos. Por eso mismo, creo también que llegará el momento en que la historia no estudiará a las escritoras en libros aparte. Cuando llegue la igualdad en todos los territorios de la vida, los grandes y las grandes se mezclarán en las páginas de la memoria.

Seguramente, cuando llegue ese imprescindible momento, las escritoras no tendremos que seguir peleando por los espacios robados. Seguramente, cuando llegue ese momento, ya no tendrá sentido hablar de la situación de la mujer en la literatura dramática actual. Seguramente, cuando llegue ese momento, mujeres y hombres juntos seguiremos luchando por causas siempre pendientes.

Mientras tanto, habrá que batallar con las armas más adecuadas para tal fin. Cada una desde su fortaleza.

Y, la verdad, os digo que ver un teatro lleno de gente que siente, que vibra, que se conmueve con la recreación de tu obra es demasiado hermoso como para no peleártelo con uñas y dientes, con la fuerza del que sabe que ha encontrado el lugar perfecto desde el que colaborar a la transformación del mundo, con la fuerza del que es consciente de tener un privilegio en esta vida: el haber encontrado la fuente para transformar el horror. Transformar el horror en belleza.

Muchas gracias.

## MUJERES MAL VISTAS: ESTRATEGIAS DE SEGREGACIÓN

Antònia Cabanilles  
Universitat de València

### SOBRE EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.

A lo largo de este Congreso se han programado conferencias y mesas redondas para analizar la situación actual de las creadoras (literatas, traductoras, dramaturgas, guionistas, humoristas gráficas), de las críticas y de las editoras. La situación actual, por lo que afecta a las mujeres en el ámbito literario, se podría completar con la experiencia de las siempre olvidadas librerías<sup>1</sup> y de las poderosas agentes literarias. Quedaría pendiente, sin embargo, el análisis de la figura que fundamenta todo ese quehacer literario y que tratándose de este Congreso tiene género: la lectora. Sería importante conocer el porcentaje de mujeres dentro de nuestra comunidad lectora, también saber qué leen y, más aún, cómo leen y cómo han leído. Aunque estos temas necesitarían otro congreso, nos vendría muy bien disponer de unos estudios cuantitativos y de unas cifras fiables que nos ayudaran a trazar con más precisión el estado de la cuestión. Ni la Economía de la cultura ni la Sociología de la literatura se han interesado por este campo. Quizás algunos análisis de mercado podrían ayudar un poco, pero esas cifras, de existir, no nos permitirían establecer unas relaciones de inferencia causal. Serían necesarios otros estudios, especialmente de análisis cualitativo de la recepción y de género, que consideraren otros factores para abordar el debate con mayor propiedad.

Laura Freixas, en la conferencia inaugural de este Congreso, «Literatura y mujeres en España: ¿Boom? ¿Qué Boom?», señalaba la falta de cifras y demostraba, basándose en su propia investigación (Freixas, 2000; 2009), que el aumento del número de lectoras, de literatas y de mujeres en el campo literario no es tan elevado como se pregona y, sobre todo, no ha supuesto un cambio radical en el mismo. Mostraba, por ejemplo, cómo en la nómina del Premio Miguel de Cervantes, un galardón que desde 1976 otorga el Ministerio de Cultura, figuran treinta y cinco nombres, de los cuales sólo dos corresponden a mujeres: el de la española María Zambrano y el de la cubana Dulce María Loynaz. El porcentaje está claro: no llega al 6%. La otra cifra que quería recordar de esa conferencia revela el desajuste que se produce en la prensa: el 85% de los libros que aparecen reseñados en los suplementos literarios están escritos por hombres y esas críticas la realizan en la misma proporción, un 85%, hombres. El dato es fundamental por la función mediadora que desempeña la crítica entre la obra y el lector, por la norma literaria que se impone, por la formación de un determinado gusto, y porque, como recuerda Felix Vodicka, por encima de la norma literaria, el objeto estético está dentro de un complejo estructural de representaciones sociales de valores. Este aspecto nos permite comprender por qué cuando se enjuicia el 15 % restante, las obras de mujeres, aforan otros valores que no son estéticos. Así que después de tanto anuncio sobre el poder de las mujeres y sus consecuencias en el ámbito literario, después de tanto temor y de tantas ganas, muy pocas cosas han variado. Casi se podría concluir, si no fuera tergiversar en exceso la situación, que ha generado el efecto contrario: ha producido una alarma que ha hecho reverdecer algunas posiciones retrógradas.

No obstante, durante el primer semestre de este año 2010, el mercado del libro está ofreciendo semana tras semana una novedad. La lista de libros más vendidos aparece encabezada por *El tiempo entre costuras* (2009)<sup>2</sup> de la escritora española María Dueñas y le han acompañado entre los diez primeros Julia Navarro con *Díme quien soy* (2010), Matilde Asensi con *Venganza en Sevilla* (2010) y Clara Sánchez con *Lo que esconde tu nombre* (2010). Se puede hacer un seguimiento de la crítica a estos libros para comprobar cómo algunos valores se disfrazan de juicios estéticos; cómo, en una clara estrategia de desprestigio, se los relaciona con el fenómeno *Chick lit*, cuando no tienen nada que ver con él; o cómo las ventas, que hasta ahora no habían supuesto un menoscabo para los autores españoles, se han convertido de repente en signo inequívoco de la falta de calidad de estas obras y, por extensión, de sus autoras. Es una novedad y, por tanto, no tenemos perspectiva suficiente para interpretar este hecho. Puede ser una coincidencia, si no se repite todo habrá sido una «falsa alarma», pero si se repite ...

### MUJERES EN LA LITERATURA: LA MUJER INVISIBLE

La última mesa del Congreso estuvo dedicada a «Mujeres en la literatura: la mujer invisible». No se trata de creadoras, de su invisibilidad histórica, sino de las mujeres que desde la enseñanza y desde la investigación se dedican a la literatura. No creo que en este caso las mujeres sean invisibles, como tampoco creo que lo sean en otros campos, aunque persista la defensa de una imagen, de un orden anterior. Hay demasiadas mujeres para poder ocultar lo evidente. La invisibilidad no es posible, se trata más bien del gesto de cerrar los ojos para no ver o para esperar que se desvanezca la pesadilla. Pero, como en el cuento de Augusto Monterroso, «cuando despertó, la mujer todavía estaba allí». Ese gesto es una actitud extrema que en otros ámbitos tiene unas consecuencias fatales para la mujer. En el literario se intenta distorsionar el cuadro a través del juego de luces: se ensombrece o se ilumina según la conveniencia. Cuando se realiza un retrato de familia —las obras literarias más importantes del año, de la década, del siglo, el canon occidental, o en nuestro gremio la excelencia de los sexenios, de las cátedras, de los proyectos de investigación, etc.— los retratistas se centran en el *pater* y en la descendencia que perpetúa su nombre (después las instituciones y los medios de comunicación echarán mano de esas fotos de archivo). Las mujeres quedan desdibujadas, no se las reconoce. Esporádicamente aparece en algún retrato una figura de mujer iluminada, pero es siempre bajo el prisma de la excepcionalidad. Esta estrategia explica la tendencia a retratar a las mujeres de nuevo, para reconocerlas, también para poder trazar una genealogía. Citaré como ejemplo el nombre de una colección de *horas* y *HORAS*, la editorial: «La cosecha de nuestras madres».

Las mujeres ya no son invisibles pero sí que están mal vistas. Esta es la hipótesis que querría defender y discutir en esta mesa redonda. Y para centrar más el tema me gustaría plantear cómo algunas acciones destinadas a que se conozca, se difunda y se reconozca en nuestra sociedad la producción crítica, investigadora y artística de las mujeres han causado un efecto imprevisto: la segregación.

Para ajustarme al esquema solicitado comenzaré con el estado de la cuestión. La promulgación de la Constitución Española, en diciembre de 1978, supuso el reconocimiento de la igualdad ante la ley de hombres y mujeres como uno de los principios inspiradores de nuestro ordenamiento jurídico. A ese cambio legislativo fundamental le siguió la creación de un organismo para promover la participación de la mujer en la cultura, en el trabajo y en la vida social. Con esta finalidad se creó mediante la Ley 16/1983, de 24 de octubre, el Instituto de la Mujer, un organismo autónomo que se reestructuró en mayo de 1997, y que actualmente se encuadra dentro del Ministerio de Igualdad. Partiendo de ese modelo cada institución ha generado organismos destinados a ese mismo fin. Así, por ejemplo, la Dirección General de la Mujer y por la Igualdad dentro de la Conselleria de Benestar Social de la Generalitat Valenciana.

Han pasado ya algunos años y se puede empezar a valorar en su justa medida los efectos de estas Leyes. El balance no puede ser más positivo y, sin embargo, ha sido necesario elaborar otra ley para que esa igualdad entre hombres y mujeres, que recoge la Constitución, sea efectiva. La igualdad era de derecho, pero de hecho... El mismo título esta nueva ley, Ley Orgánica para la Igualdad efectiva entre mujeres y hombres (B.O.E. nº 71 de 23/03/2007), enuncia que algo ha fallado, porque tiene que garantizar, hacer efectiva, una igualdad ya promulgada. De nuevo, cada institución creará, siguiendo esa ley, los organismos pertinentes encargados de velar por su desarrollo y por su cumplimiento.

No voy a glosar los beneficios que ha supuesto la creación del Instituto de la Mujer y otros organismos paralelos en el ámbito literario y artístico en general. Son de sobra conocidos. La financiación de congresos, estudios y proyectos de investigación ha sido fundamental para conocer y sacar a la luz la producción artística y literaria de las mujeres. Pero es el momento y el lugar adecuados para reflexionar sobre algunas estrategias de segregación, sobre los efectos imprevistos y en muchos casos perversos que ha provocado esa labor, unos efectos que la nueva Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, debería neutralizar.

## ESTRATEGIAS DE SEGREGACIÓN

### 1) Los circuitos.

Las publicaciones derivadas de esos proyectos y de esos estudios conforman actualmente una bibliografía copiosa. Los estudios de género han aumentado en todos los campos del saber. Y, sin embargo, todos ese saber, toda esa actividad investigadora, no ha tenido una proyección suficiente. No sólo no ha calado en la sociedad, sino que ni siquiera ha traspasado la frontera que va de la investigación a la enseñanza. Se puede dar, y se da, la paradoja de que una misma persona que investiga y realiza estudios de género no tenga muchas posibilidades —por no decir ninguna— de incorporar esa investigación a unos temarios y menos a unos programas o planes de estudio. Se han creado unos circuitos que en la práctica están resultando cerrados, casi privados, porque la información no tiene salida a los circuitos abiertos, públicos. De hecho, la transversalidad no ha existido en los estudios superiores. Por eso hay que preguntarse hasta qué punto todo ese trabajo de mostrar la existencia de autoras y de obras literarias a lo largo del tiempo ha contribuido a cambiar nuestra visión de las historias de la literatura de la literatura española, catalana o gallega. ¿Se han renovado los programas generales de Historia de la literatura para incorporar los nombres y las obras de las autoras recuperadas? Si se examinan estos programas la respuesta es mayoritariamente negativa. Si se revisan los programas de las historias de la Literatura contemporánea se puede apreciar un ligero cambio. Aquí sí que aparecen algunos nombres y algunas obras, pero en una proporción que no se corresponde con la cantidad ni con la "calidad" de la literatura escrita por las mujeres. Y aquí haría un inciso para apuntar que el canon que ordena la selección y la configuración de estos temarios resultaría cuestionado por muchas obras escritas por autoras contemporáneas. Por ello ni en los programas ni en los manuales correspondientes figurarán como es debido. Con suerte algunas figuras aisladas (Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro o Mercè Rodoreda), que parecen haber nacido por generación espontánea, y unos nombres que quedan relegados a un listado amplísimo que recoge a los integrantes de una determinada generación de poetas, novelistas o dramaturgos que han quedado fuera del cuadro o del retrato de familia. Ese listado puede ofrecer otra modalidad. Una vez desarrollado ampliamente un tema aparece un último epígrafe dedicado a la mujer en el Barroco, en el Modernismo o en la Guerra Civil y ahí se incorpora el listado, ahora sólo de mujeres, donde aparece también el nombre de algunas obras.

Este mismo panorama se reproduce en otros ámbitos. El caso de las antologías de poesía es emblemático. En las selecciones "generales" el número de mujeres es escasísimo o nulo. Por eso cuando Pedro Provencio (1988) compila en dos volúmenes, *La generación del 50* y *La generación del 70*, las poéticas españolas contemporáneas se olvida de que las poetas aparte de escribir versos han reflexionado y escrito acerca de esa actividad, de su significado, de su propia escritura. Como reacción, para intentar reparar la invisibilidad o el silenciamento, aunque en ocasiones la estrategia sea puramente comercial, se editan antologías de poesía dedicadas exclusivamente a poesía escrita por mujeres. Algunas muy interesantes, con vocación de replantear el panorama, como *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española. Poesía castellana 1950-1997* de Noni Benegas y Jesús Munárriz en 1997, o de dinamitarlo, como *La maldad de escribir. 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*, de María Negroni y Silvia Bonzini en 2003. Otras que parecen querer captar, a través de la elección de nombres y de poemas, una supuesta esencia femenina que reduce hasta desactivar el poder creativo y subversivo de las mujeres. Pero en todos los casos el resultado es la creación de dos circuitos que se ignoran. Con una pequeña diferencia, claro, unas antologías son de poesía y las otras de poesía femenina. No es extraño que muchas autoras sean reacias a circular por ese circuito privado.



En la investigación y en la enseñanza deberían regir otras prácticas, pero como recordó Roger Fowler en la inauguración del curso de la Universidad de East Anglia, Norwich, el año 1979, la literatura es una institución secular:

Una práctica social y económica a través de la que se transmiten valores culturales, un conjunto de textos que sintetizan y transforman los sistemas de creencias, con todo un conjunto de industrias que regulan las condiciones necesarias para la producción y el consumo de estos textos, y con una profesión de ideólogos (ustedes mismos) que se ocupan de administrar la práctica de la literatura en el sistema educativo (Fowler, 1988: 36-37).

Los poderes económicos académicos, editoriales, y culturales son los que regulan tanto la producción como el consumo, pero, sobre todo, son los encargados de mantener el canon, entendido como un proceso de selección y, por tanto, de exclusión. Con motivo del Congreso *Cànon literari: ordre i subversió* organizado en Lleida en 1996, analicé (Cabanilles, 1998: 227-250) dos ejemplos de administración de la práctica de la literatura en el sistema educativo que revelan su carácter patriarcal cuando no directamente misógino. Son dos casos de ese gesto de cerrar los ojos para negar la evidencia: la presencia de los estudios de género y el poder creativo de la mujeres en la literatura. El primero es muy burdo y no necesita comentarios. El año 1985 Raman Selden publica *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (The Harvester Press, Brighton, Sussex). En la «Introducción» explica que con ese libro se intenta ofrecer una guía para conocer las tendencias más importantes y estimulantes de la teoría moderna: el formalismo ruso, las teorías marxistas, las teorías estructuralistas, las teorías postestructuralistas, la teoría de la recepción y la crítica feminista. Al cabo de dos años, la editorial Ariel de Barcelona publica la traducción de esta obra en su colección «Letras e Ideas» (Instrumenta), que dirigía Francisco Rico. La obra, tal y como aparece en su primera edición española, setiembre de 1987, está censurada. Le falta el último capítulo del original: la crítica feminista (Chapter Six: «Feminist Criticism», páginas 128-148). En la segunda edición (abril de 1989) se incorpora el capítulo censurado (Capítulo 6: «Crítica feminista», páginas 152-176) y las referencias a la crítica feminista en la «Introducción», que también habían sido suprimidas. Pero incluso cuando se rectifica se evita hablar con propiedad: la segunda edición aparece como «edición corregida» y en la portada se indica que se trata de una «Nueva edición». No respecto al original. La primera edición española (1987) hubiese debido llevar, como en los tiempos de oscuridad, la nota de «edición expurgada», mientras que la segunda (1989) hubiera debido aclarar que se restablecía el texto original al incorporar el capítulo censurado.

El segundo caso es mucho más refinado, es un parpadeo que deslumbra. De «teoría política» se ha definido la estrategia de Harold Bloom en *El canon occidental* (1994) al incluir como canónica a Virginia Woolf, pero no como escritora sino como lectora y, sobre todo, como heredera, hija y representante de Walter Pater, de un esteticismo patriarcal (Cabanilles, 1998: 237-247).

Hace años que no se puede hablar de invisibilidad ni en la investigación ni el conocimiento de nombres y obras de autoras, y sin embargo este saber no ha derivado ni en un reconocimiento ni en una amplia difusión. Los motivos habría que buscarlos, como se ha podido comprobar a través de los ejemplos expuestos, en que la institución académica, tanto en la investigación como en la enseñanza, transmite, como indicaba Fowler, valores culturales, un conjunto de textos que sintetizan y transforman los sistemas ideológicos. La defensa de un canon literario es la defensa de un orden político, de una memoria patriarcal, que se siente amenazada porque ha descubierto, muy a su pesar, que no ha transitado por una calzada real y, sobre todo, que no era ni es la única vía. La invisibilidad ha desaparecido, pero la mujeres todavía están mal vistas porque generalmente aparecen desenfocadas y sólo son visibles claramente cuando se entra en determinados circuitos.

## 2) El currículum

Uno de los efectos más perversos de los circuitos es la discriminación en la investigación. Aunque la trascendencia inmediata de los estudios realizados haya sido escasa, el trabajo ya está hecho. Sólo queda, que no es poco, conseguir con el tiempo la permeabilidad, que estas propuestas vayan calando en la sociedad. Sin embargo, un tema crucial para conocer el estado de la cuestión es saber cómo se le están valorando actualmente esos estudios a la investigadora, qué repercusión tienen en su currículum.

El Ministerio de Educación y otras administraciones generales no se han hecho cargo durante estos años de una investigación que se tramitaba mayoritariamente a través de una ventanilla «privada». La financiación de los proyectos se ha obtenido fundamentalmente a través del Instituto de la Mujer y de instituciones semejantes. Los beneficios pueden haber sido enormes, ya se ha dicho. Sin esa ventanilla no se hubiesen realizados ni estudios ni proyectos. Pero para la investigadora ha supuesto una encrucijada: sabía que si presentaba un proyecto fuera de los circuitos «feministas» tenía muy pocas posibilidades de que prosperara, pero también sabía que si lo hacía a través del Instituto de la Mujer su investigación podría ser mal vista. Así, a la hora de evaluar la investigación, en los denominados sexenios, en un concurso o en una oposición, dependiendo de la composición de la comisión o del tribunal, se podían y se pueden poner trabas para la concesión del tramo o de la plaza porque el perfil de la investigadora i/o de la docente está claramente decantado o es exclusivamente de estudios feministas. Esa desviación se puede hacer más evidente cuando los/las otros/as candidatos/as están más centrados y sus currículos son una muestra de esa invención progresiva que es la lectura pura y, por tanto, la investigación pura (Bourdieu, 1995). Es decir, cuando no aparece en sus currículos estudios de género o proyectos de investigación financiados por el Instituto de la Mujer o alguna institución afín. La Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres debe cambiar estas prácticas. De hecho el Ministerio de Ciencia e Innovación, intentando corregir la situación, ha creado la Unidad de Mujeres y Ciencia que tiene entre sus objetivos promover la inclusión del género como categoría transversal en la investigación científica, así como la investigación específica en el campo de los estudios de género y de las mujeres.

### 3) La cuota.

Me gustaría recordar algunas acepciones de la palabra cuota para reflexionar sobre la tercera estrategia de segregación a la que quiero referirme. En los casi treinta años que han pasado desde la promulgación de la Constitución Española a la de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, se ha hablado mucho de la imposición de una cuota femenina en todos los ámbitos, también en el literario. A través de esta cuota, que hasta ahora se ha tributado voluntariamente, se pretendía enmendar en nuestro campo esa invisibilidad histórica de las mujeres, y de hecho algo se ha logrado, pero, de nuevo, mediante una estrategia torticera.

La cuota femenina es la responsable de que nos encontremos al final de un capítulo o de un libro con un epígrafe dedicado a «La mujer en la pintura», a «La mujer en la música», etc. Esta práctica se ha trasladado a la organización de Congresos y va siendo habitual que se dedique una sesión o una mesa redonda —más esta última modalidad, ya que ofrece la posibilidad de aumentar la cuota femenina de participación al tiempo que rebaja su categoría— a «La mujer y el título del congreso». Pero esa es una forma muy extraña de entender el significado de cuota. La primera acepción del término es, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, «parte o porción fija y proporcional». En los casos citados es una parte de un conjunto, pero no siempre fija, y menos aún proporcional. No insistiré en quién, con qué criterios y cómo se establece la totalidad para calcular la parte proporcional, sólo diré que esas prácticas parecen una versión «políticamente correcta» de la campaña franquista «Siente un pobre a su mesa» que satirizó Luis García Berlanga en su película *Plácido* (1961). Pero el Diccionario da otras acepciones al término cuota que nos van a permitir ampliar el significado de la expresión «cuota femenina». La segunda es: «Cantidad de dinero asignada a cada contribuyente en el repartimiento o lista cobratoria». En cierta medida podríamos decir que la presencia de mujeres en esas condiciones es el tributo mínimo que se debe pagar para aparecer como «políticamente correcto» o, al menos, para no parecer demasiado retrógado. Pero todavía tenemos una tercera acepción que nos ayuda a comprender mejor cómo está funcionando esta estrategia: «Pago en metálico mediante el cual se permitía a los reclutas gozar de ciertas ventajas y reducción de plazo en el servicio militar». La cuota, esa presencia mínima, ha sido el pago para continuar gozando de ciertas ventajas seculares, para no desmontar por el momento todo el tinglado.

Otras estrategias políticas y académicas, aparentemente alejadas de ésta pueden explicarse a través de ella. Durante unos años las Universidades, especialmente los Institutos universitarios de estudios de género, han ofrecido estos programas de doctorado. Al no tratarse de la culminación de una educación específica anterior, de una licenciatura, se ofrecía una formación amplia y, generalmente, interdisciplinaria en estudios de género. Su actual reconversión en Másteres y, por tanto, su orientación hacia el ejercicio profesional y, en este caso, hacia la necesaria y urgente formación de Agentes de igualdad, Mediación en género e igualdad y Expertas/os en violencia de género, está teniendo una derivación imprevista: la disminución y en algún caso la desaparición de los Másteres dedicados a los estudios de género en Humanidades en favor de los de las Ciencias Sociales y Jurídicas. Siguiendo la dinámica descrita de la «cuota femenina», con un máster dedicado a los estudios de la mujer la oferta no se cubre, pero sí las apariencias. El contenido del Master es a veces irrelevante porque los criterios no son epistemológicos, por tanto no se puede argumentar que la imperiosa necesidad de un Master en Políticas de Igualdad no elimina la necesidad de otro dedicado a estudios de género en Humanidades, por ejemplo. La parte y el tributo que le corresponden a los estudios de género se agotan con un Máster. Si alguien quiere una formación en arte o en literatura debe buscar otros caminos, aunque sea para después situarse en los márgenes.

### Corregir la visión

La presencia de las mujeres en la investigación y en la docencia ha aumentado y se ha sumado en los últimos años a la de las escritoras que han estado desde siempre. Bastaría mencionar el trabajo ingente de Carmen Simón Palmer, quien tras sus estudios sobre *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (1991) y *Escritoras españolas. 1500-1900* (1992), publica "Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía" (2006), para mostrar lo evidente. Y, sin embargo, esa presencia no está bien vista.

Para detectar estos extraños problemas de visión se puede recurrir a unas sencillas pruebas de optometría. En una sala en penumbra se enciende una pantalla al fondo, la persona, sentada en una butaca a una determinada distancia de la pantalla, debe leer las letras que aparecen en ella. La mitad de la pantalla es verde y los nombres escritos pertenecen a literatos e investigadores, la otra mitad es roja y los nombres pertenecen a literatas e investigadoras. La parte verde se ve mucho mejor. En la segunda prueba se ciega un ojo con una lente opaca y hay que leer con el otro ojo los nombres que aparecen en una pantalla blanca iluminada que semeja la página de un libro. Las líneas están ordenadas por tamaños, de mayor a menor. Los nombres son los que anteriormente no se han visto bien sobre un fondo rojo. La primera fila se lee fácilmente: Ana María Maute, Clara Janés, Carme Riera..., pero en la siguiente, en la que figuran los títulos de sus obras, empiezan a confundirse las letras y no se puede distinguir nada con precisión. La tercera es sólo una línea imperceptible, las otras ni se ven... No obstante, cuando se realiza la operación contraria, cuando se ciega con la lente opaca el otro ojo, y aparecen en la pantalla los nombres que se veían tan claramente sobre el fondo verde, se distingue hasta la rebaba, se puede ver con nitidez hasta la última fila, la de aquellos que todavía no han publicado un libro, pero que ya son más que una promesa porque han escrito un microrrelato en un blog... Esta segunda prueba reconforta, no parece que haya una lesión congénita. No sé si a estas edades se puede hablar de una ambliopía, lo que comúnmente se conoce como un ojo vago, o de una catarata. Nada que no se puede subsanar fácilmente.

En el primer caso se recomendaría dejar descansar un ojo y activar el otro con la lectura de "literatura de mujeres". En el segundo,

retirar la telilla que produce la ceguera e implantar una lente graduada siguiendo los consejos de Heidegger, Husserl y Gadamer, para que no produzca rechazo. La coincidencia de los tres informes es alentadora: según Heidegger, si bien toda interpretación/*visión* está condicionada por ciertas ideas previas del intérprete (la estructura del previo), y aunque es imposible salir del denominado círculo hermenéutico, sí que podemos “entrar en él de modo justo” (1996:171). Husserl, por su parte, recomienda que para conseguir un conocimiento/*visión* libre hay que sospechar de todo aquello que se da por supuesto. El/la investigador/a ha de ser consciente de su propia historicidad y de que sus reflexiones se inscriben en una tradición de la que emergen toda una serie de prejuicios que marcan su estudio. Y, finalmente, Gadamer concluirá que la obra no es un conjunto acabado, porque su sentido depende de la situación histórica del intérprete, de las preguntas que su horizonte le permite plantear (1996: 372).

Estas tres recomendaciones, por así decirlo, nos ayudan a concluir insistiendo en que no existen las miradas objetivas ni las lecturas puras, que siempre se mira y se lee desde un lugar, lo que, necesariamente, supone tener un determinado ángulo de visión. Este breve repaso por algunas estrategias de segregación nos ha permitido comprobar desde dónde se ha mirado a «las mujeres en la literatura» en un momento histórico muy preciso y también muy apasionante, el que va del reconocimiento de la igualdad ante la ley de hombres y mujeres, recogido en la Constitución española de 1978, a la promulgación de la Ley Orgánica, 3/2007 de 22 de marzo, para la Igualdad efectiva entre hombres y mujeres. La primera ha propiciado cambios fundamentales, una visión diferente, la de la igualdad, contra la que se ha reaccionado a través de estrategias de segregación. La nueva ley obliga a cambiar de nuevo las posiciones para corregir la discriminación, para hacer efectiva la igualdad. En este punto estamos.

## Bibliografía.

Cabanilles, A. (1998): «La literatura de les dones i el cànon», en Pont, J. i Sala-Valldaura, J.M. (eds.): *Cànon literari: ordre i subversió*. Institut d'estudis Ilerdencs, Lleida, págs. 227-250.

Freixas, L. (2000): *Literatura y mujeres*. Destino, Barcelona.

————— (2009): *La novela femenil y sus lectoras: la desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Delegación de Igualdad de la Diputación de Córdoba, Córdoba.

Gadamer, H-G. (1996): *Verdad y método*. Sígueme, Salamanca.

Heidegger, M. (1996): *El ser y el tiempo*. FCE, México.

Husserl, E. (1997): *Meditaciones cartesianas*. Tecnos, Madrid.

Simón, C. (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Castalia, Madrid, 837 págs.

————— (2006): «Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía», *Arbor*, 721, 44 págs.

Simón, C. (ed.). (1992): *Escritoras españolas. 1500-1900*. Biblioteca Nacional. Chadwyck-Healey, 2.000 microfichas, Madrid-Londres.

VAA (1995): *Los Estudios de las Mujeres en las Universidades españolas (1975-1991)*. Libro Blanco. Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid.

VAA (2001): *Las académicas. Profesorado universitario y género*. Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, la de Heide Braun al frente de Sidecar. Libros sobre ruedas. Sus «cartitas» permiten conocer casi todos los libros que se publican en España de/ sobre/ por/ para/ según las mujeres. En su blog [sidecarlibros.blogspot.com/] se amplía esta información y aparecen entrevistas y comentarios sobre autoras y libros. Este, el de los blogs literarios, es un nuevo espacio que va cobrando más importancia dentro de una comunidad lectora.

<sup>2</sup> El 9 de junio de 2010 cumplía un año en librerías, y actualmente tiene una venta diaria de 767 ejemplares. Véase la entrevista a María Dueñas en *El País*, 23/6/2010.

## TRANSFORMACIONES EN LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

María Pilar Rodríguez Pérez

Universidad de Deusto

Mi propósito es apuntar unas breves reflexiones en torno a los estudios de género en la universidad, delinear el panorama actual y argumentar la necesidad de concebir la enseñanza y la investigación en términos de igualdad de género. Les ruego me permitan ampliar mi análisis tanto en el terreno geográfico como en el disciplinar, ya que mi experiencia parte de mi formación académica y de mi experiencia laboral tanto en EE. UU. como en España en terrenos que abarcan los estudios literarios, de género, fílmicos, europeos y culturales en sentido amplio.

En los primeros años de la década de los 90 escribí lo que entonces ya percibía vagamente como labor pionera en el muy conservador (entonces) Departamento de Español de la Universidad de Harvard: la primera tesis doctoral sobre escritoras españolas contemporáneas que había visto la luz en aquel templo del saber. La tesis dio lugar al libro titulado *Vidas im/propias. Transformaciones del sujeto femenino en la literatura española contemporánea*, publicado en el año 2000. La tesis fue el resultado de un arduo proceso de negociaciones entre el mantenimiento del canon y de la tradición literaria (así, por ejemplo, partía del muy masculino género del *Bildungsroman* y de *Nada* de Carmen Laforet, una de las escasísimas novelas que formaban parte del canon de la literatura española contemporánea) y la exploración de la teoría feminista y la inclusión de obras cuya temática y exploración formal se alejaban de lo establecido (como *Los perros de Hécate* de Carmen Gómez Ojea o *Efectos secundarios* de Luisa Etxenike). Recuerdo con claridad la explosión de vitalidad que los estudios de género y de teoría feminista experimentaban a comienzos de los noventa; yo aprovechaba las magníficas oportunidades que el departamento de *Women's Studies* ofrecía a las estudiantes de doctorado a través de cursos que abrían nuestras mentes a terrenos desconocidos. El aprendizaje de la teoría feminista comenzó allí; fue duro y exigió ingentes cantidades de tiempo y la más absoluta dedicación, pero no dejó de acompañarme ya durante el resto de mi vida.

Desde entonces, a las que fueron nuestro ejemplo en el estudio de la escritura de las mujeres españolas desde los principios de la teoría feminista (Elizabeth Ordóñez, Mary Ellen Bieder o Kathleen Glenn, entre otras), siguieron nuevas generaciones que ya incorporaron los estudios de género y las asignaturas centradas exclusivamente en la escritura de las mujeres en los diversos departamentos de español y de lenguas modernas de las universidades norteamericanas (Liz Scarlett, María del Mar López Cabrales, Akiko Tsuchiya). Hoy en día, estos cursos forman parte esencial de los planes de estudio de los departamentos de español en la práctica totalidad de las universidades norteamericanas.

Ampliando el campo hacia los estudios de género, las universidades norteamericanas cuentan ya de modo estable entre sus departamentos con el de estudios de la mujer o estudios de género, generalmente de reconocido prestigio y con figuras de renombre académico. Importa recordar ahora que, como formula Foucault, el poder y el saber están relacionados dialécticamente, ya que toda forma de poder conlleva un discurso que legitima y reproduce las relaciones de dominación. El poder «crea objetos de saber, los hace emerger, acumula informaciones, los utiliza [...] El ejercicio del poder crea perpetuamente saber e inversamente el saber conlleva efectos de poder» (Foucault, 1980: 99). El ejercicio del poder es, en cierta medida, la producción de discursos que se vuelven verdades que no se cuestionan, de modo que el discurso legitimado es una forma de poder. La inclusión de los programas de estudios de género en las universidades apoya la incorporación de nuevos conocimientos y aporta nuevas interpretaciones de los viejos y nuevos problemas; corrige errores, incorpora nuevos datos, formula nuevas preguntas e indaga nuevos modos de conocer.

- En lo referente a las universidades del Estado español, el *Libro Blanco* centrado en los estudios de las mujeres en las universidades españolas apuntaba en 1995 algunos de los problemas más visibles (pág. 384-385).
- Los estudios de las mujeres no forman parte del currículo académico de ninguna titulación universitaria, ni como materia troncal ni como materia obligatoria. Los nuevos planes de estudios, recientemente aprobados, incorporan un número muy reducido de asignaturas optativas, y solo en algunos *currícula*.
- Los estudios de las mujeres no logran permear de modo significativo las disciplinas convencionales. El conjunto de la comunidad académica continúa sin prestar atención a la existencia de nuevos datos para incorporar a la materia en que trabajan. Solo la actitud personal, en casos concretos, tiene en cuenta los desarrollos científicos sobre las mujeres.

Estas dos cuestiones son, seguramente, las más problemáticas, porque atentan contra los principios básicos del desarrollo del conocimiento.

En otro orden de cosas, el trabajo llevado a cabo en su mayoría por profesoras e investigadoras se encuentra con dificultades que inciden en su grado de esfuerzo personal, en sus posibilidades de promoción, en su calidad de vida, etc. Su labor se basa en el trabajo paralelo: es necesario mantener la dedicación a la asignatura convencional que se imparte y, al tiempo, crear la nueva asignatura.

En estos últimos años, se han dado pasos significativos para lograr el reconocimiento académico (por tanto, legítimo) de los estudios sobre las mujeres mediante la entrada en la universidad de estos estudios. Todo ello nunca se produce de una forma lineal, por el contrario, sino que, como señala María Antonia García de León, «se produce con forcejeos, contradicciones, como todo lo que tiene que ver con el poder (y, como es sabido, con el poder que tiene que ver todo)» (García de León, 1999: 170). En España, ya en la década

del 2000, se reconocen los primeros programas oficiales de posgrado en estudios de género o de las mujeres. Este hecho es muy importante ya que, como indica Purificación Mayobre, significa avalar académicamente el *corpus* de conocimiento de esos estudios, de los trabajos excelentes aportados por las mujeres a la cultura para incorporarlas al conocimiento, a la historia, y para que existan diversos referentes de identificación social válidos. Significa también que se garantiza la difusión del corpus de conocimiento de las mujeres, que se propague no solo en espacios más o menos periféricos como congresos, cursos de doctorado, asignaturas de libre elección, materias optativas, etc., que llegan solo a un grupo de población generalmente sensible con la cuestión de género, sino que se transfiera a un público plural, a la enseñanza reglada, a la docencia oficial, al reconocimiento en los *currícula* para evitar que los conocimientos de género se conviertan en guetos en los que solo están personas convencidas.

La aceptación de los estudios de las mujeres es un hito importante, pero su admisión está muy lejos todavía que las disciplinas académicas acepten los resultados de dichos estudios y modifiquen sus contenidos. Ninguna materia los ha incorporado. Existe el peligro latente de que la presencia de programas de estudios y seminarios de género pueda resultar en un falso compromiso por parte de las instituciones universitarias. Comparto la tajante afirmación de Cristina Segura en su magnífico estudio titulado «La docencia y los Estudios de las Mujeres, Feministas y de Género en la Universidad»: «La universidad, considerada de forma global, no valora los estudios de las mujeres y no fomenta su difusión entre el alumnado» (Segura, 2000: 139). No solo eso, tal transmisión de conocimientos, prosigue la autora, encuentra un gran rechazo por una parte importante del profesorado, ya sea por oposición a esta realidad, por desconocimiento y falta de interés, o simplemente por inercia y pereza ante la tarea de poner al día contenidos y competencias. Incide Segura en la tolerancia que se despliega en las universidades a los aspectos periféricos tales como los congresos, programas de master y doctorado, asignaturas optativas, etc. No generan inquietud, ya que a este tipo de reuniones solo acuden las personas convencidas de la importancia de generar y transmitir este tipo de conocimiento. De este modo tienen escasa trascendencia para el mundo universitario dominante. Por ello, importa subrayar con insistencia la urgencia de que las asignaturas sobre teoría de género y las centradas en cada disciplina particular con perspectiva de género lleguen a formar parte de las asignaturas obligatorias y de los diseños curriculares de los planes de estudio. Cito de nuevo a Cristina Segura: «La docencia supone la irrupción en un espacio público, es la palabra de las mujeres en un ámbito con audiencia de mujeres pero también de hombres, mientras que publicaciones y difusión oral tienen una mayor relación con los ámbitos privados» (Segura, 2000: 148).

Me gustaría insistir en los aspectos que definen a los estudios de género y que potencian su idoneidad como elementos constitutivos de los nuevos grados universitarios. En primer lugar, los criterios de calidad, integración social e internacionalización con los que se están construyendo los nuevos grados de acuerdo al Plan de Bolonia son los mismos con los que los estudios de género llevan trabajando desde sus inicios. Hay que subrayar su pluralidad basada en la diversidad de enfoques y corrientes teóricas que aglutinan y, especialmente, su carácter interdisciplinar, ya que probablemente en ningún campo científico hayan convergido tantas disciplinas. Por otra parte, llama poderosamente la atención su vocación internacional, si bien el mundo anglosajón ocupa el centro de las investigaciones. Importa destacar, como lo hace María Antonia García de León, su refinamiento intelectual y pujanza, ya que no ha habido campo intelectual que se haya desarrollado de tal modo en los últimos años, y su naturaleza cambiante, o en continuo movimiento y ebullición (García de León, 1999: 176-177).

Finalmente, y como conclusión, deseo tan solo apuntar de modo somero algunas particularidades que experimentamos las investigadoras en estudios de género, que nos diferencian de estudiosos y estudiosas y docentes en otras disciplinas. En primer lugar, nuestra formación es siempre doble (en el mejor de los casos), ya que nos hemos visto obligadas a formarnos en esta disciplina paralelamente a nuestros estudios en terrenos más tradicionales tales como la literatura, la sociología, la antropología, etc. Importa destacar que la educación en estudios de género constituye un ardua tarea, que en muchas ocasiones hemos tenido que emprender de modo autodidacta, a base de innumerables lecturas, o bien por medio de cursos y programas ajenos a los que se nos requerían para alcanzar nuestros doctorados. Otra consecuencia ligada a esta misma situación es que, en ocasiones, la docencia y la investigación no están ligadas; mientras que debemos ocuparnos de la docencia de las asignaturas propias de los grados de los departamentos de los que formamos parte, no dejamos por ello de investigar y publicar en temas relacionados con los estudios de género.

Tal vez el mayor problema provenga de la falta de adscripción a un departamento o a una facultad en los que los estudios de género hayan alcanzado algún reconocimiento. Ello provoca que en las ocasiones en las que hay que responder a convocatorias importantes o gestionar los diversos equipos de investigación, las disciplinas tradicionales se impongan, ya que están apoyadas por los equipos rectorales y por los decanatos de cada una de las diversas facultades. Por último, muchas de las actividades relacionadas con los estudios de género no tienen cabida dentro de los criterios estrictamente académicos, lo que significa que es un trabajo en ocasiones no reconocido.

No quiero, sin embargo, terminar sin señalar algunas de las ventajas y de las satisfacciones que reporta el compromiso con estos estudios. En primer lugar, el propio dinamismo y la calidad que va adquiriendo esta rama de la investigación hace que ya se consideren equiparables (y, en ocasiones, incluso superiores en calidad) a disciplinas más tradicionales. Cada vez son más los encuentros, congresos y jornadas organizados en torno a estos temas, y ello nos permite unirnos y alcanzar un mayor nivel de interacción y de compromiso. No hay que descartar en absoluto el placer intelectual ligado a los descubrimientos de realidades nuevas, de la exploración y apertura de terrenos inexplorados, ni el gozo propio que supone la investigación asociada a realidades sociales o artísticas cuando estas apuntan a vislumbrar nuevos horizontes. Los mejores logros llegan cuando se olvidan los elementos que constriñen la creatividad y se piensa, por el contrario, en qué es lo urgente y lo necesario para sacar a la luz elementos descuidados o ignorados previamente, y en esa tarea nos encontramos muchas de las investigadoras hoy en día.

### Obras citadas

Ballarín, P., M. T. Gallego e I. Martínez (1995): *Los Estudios de las Mujeres en las universidades españolas 1975-1991. Libro Blanco*. Madrid, Instituto de la Mujer.

Carrera, I., R. CID y A. Pedregal (1999): *Cambiando el conocimiento: Universidad, sociedad y feminismo*. Oviedo, Krk.Evans, M. (1998): *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid, Minerva.

Foucault, M. (1980): *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.

García De León, M. A. (1999): «Los Estudios de Género en España (Un balance)» *Revista Complutense de Educación*. Vol. 10, n.º 2:167-187.

Mayobre, P. «Las Mujeres, los Saberes y los Estudios de las Mujeres» [http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/purificacion\\_mayobre/saberes.doc](http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/purificacion_mayobre/saberes.doc) (último acceso 15-05-2010)

Ortiz, T. y otras (1999): *Universidad y feminismo en España (II). Situación de los Estudios de las Mujeres en los años 90*. Granada, Universidad de Granada.

Ozieblo, B. (ed.) (1995): *Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*. Málaga, Universidad de Málaga.

Segura, C.(2000): «La docencia y los Estudios de las Mujeres, Feministas y de Género en la Universidad» en *Universidad y feminismo en España (II). Situación de los Estudios de las Mujeres en los años 90* (135-185).

# EL ROL DE LA MUJER EN LA LITERATURA A TRAVÉS DE LA MIRADA CINEMATOGRAFICA. PROPUESTA PARA SU APLICACIÓN DIDÁCTICA EN ALUMNOS ADOLESCENTES

Lucía Adsuara Agut, M.ª Carmen Pesudo Chiva y M.ª Amparo Muñoz Blasco

## Resumen

Dentro de las actuaciones realizadas por las diferentes administraciones educativas, se ha integrado dentro del desarrollo del currículo tanto de la educación secundaria obligatoria como de bachillerato el tratamiento de temas transversales en los que se plantea la igualdad plena en y entre los educandos.

Pese a ello, este no deja de ser un contenido no desarrollado plenamente dentro del currículo, sino que debe ser el propio docente en cada una de las asignaturas quien lo desarrolle y realice su aplicación.

Como propuesta de actuación para paliar esta situación, hemos tomado la materia de cultura audiovisual del primer curso de los estudios de bachillerato artístico como campo de aplicación para el desarrollo de la educación para la igualdad de género dentro de los contenidos de la materia, quedando integrados dentro del área de *La imagen en movimiento y su capacidad expresiva: La narración de la imagen en movimiento. Literatura y guión cinematográfico*. Los objetivos conseguidos con esta experiencia coinciden con los establecidos por el currículo<sup>1</sup>:

- Asimilación de la importancia de los medios de comunicación en una sociedad democrática y de la interrelación creativa que brindan las nuevas tecnologías.
- Conocimiento de las características técnicas y expresivas de los medios de comunicación, reconociendo sus diferentes géneros y mostrando sus posibilidades informativas y comunicativas.
- Desarrollo de actitudes selectivas, críticas y creativas frente a los mensajes que se reciben a través de los distintos canales de difusión.
- Iniciación al análisis crítico de mensajes visuales, propios o ajenos.
- Toma de conciencia de la capacidad de espectador, en su función de consumidor, para exigir productos audiovisuales de calidad y de la necesidad de equilibrio entre libertad de expresión y derechos individuales.

La divulgación del conocimiento de la literatura que tiene como referente la figura femenina requiere de una alternativa válida para su implantación en el ámbito educativo. Es por ello que el reflejo cinematográfico ofrece un acercamiento más cercano al alumnado, con lo que la comprensión de la esencia de los mensajes es más directa. De este modo, se consigue establecer una interdisciplinariedad vinculando las disciplinas del área artístico-plástica con las del área literaria, unificando la aplicación y desarrollo de contenidos referentes a ambas.

La acción educativa desarrollada ha sido la adaptación cinematográfica de la trilogía dramática de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.<sup>2</sup> En estas tres obras sobre mujeres que encarnan la pasión frustrada, Lorca muestra un estremecedor conflicto entre pasión y convenciones sociales. El reflejo de la desigualdad de hecho entre sexos resulta fácil de extrapolar a la actualidad tras el visionado de los filmes. La figura de la mujer tiene un papel vital y es el eje en torno al que gira la obra, analizando las diferentes perspectivas de las dos adaptaciones dirigidas por hombres, *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus (1987) y *Bodas de sangre* de Carlos Saura (1980) en oposición a *Yerma* de Pilar Távora (1998).

## 1 LA FIGURA FEMENINA EN LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LAS OBRAS

En las tres obras aparece como figura que introduce el tema tratado un personaje femenino que, a la vez, constituye el eje narrativo. No solo se reproduce la jerarquía de la sociedad del momento, sino que sus protagonistas se describen con una importante carga psicológica. Todo ello condiciona el rol de la mujer en las obras.

En el caso de *Yerma*, el personaje es una mujer que sufre las consecuencias de una sociedad patriarcal (como suele ocurrir en el mundo rural), siéndole impuesto un marido por voluntad de su padre, al que ella en un principio acepta porque va a ser quien va a satisfacer sus ansias de ser madre, pero que poco a poco irá rechazando al ver que no consigue su único deseo. Ya desde el principio de la película, se establece un juego de contrastes entre los campos frondosos y la idea de procrear, dar fruto, florecer, frente al propio nombre de la protagonista y las implicaciones que este conlleva, Yerma, un campo seco del que no se va a recoger ningún fruto, incluso en alguna ocasión se llama a la protagonista «marchita». El marido, Juan, tiene sometida a su mujer (y a sus hermanas), ni siquiera piensa en Yerma cuando expresa ideas de futuro como «seré más viejo» (hablando de lo que le sucederá con el tiempo al matrimonio), denotando que no cuenta con ella, piensa solo en él, continuamente reprocha que es quien la mantiene y alimenta.

<sup>1</sup> Decreto 102/2008, de 11 de julio, del Consell, por el que se establece el currículo del bachillerato en la Comunitat Valenciana. [2008/8761]

<sup>2</sup> *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Su dominio sobre Yerma no tiene límites, controla hasta sus salidas a la calle, utilizando a sus dos hermanas solteras como vigilantes a las que les reprocha que coman y beban a costa suya, así que tienen que «ir con Yerma porque hay que cuidar la honra». Estas dos mujeres, frente al personaje de Yerma, no se rebelan contra la imposición, asumen el rol de mujer de campo que les ha tocado vivir, mientras que Yerma expresa que no va a resignarse, solo cuando se muera.

En diversas ocasiones suceden escenas de discusión e incluso agresión a Yerma que, si bien en un principio son en privado, la desconfianza y aire posesivo del marido lo llevan a humillarla incluso en público; pero ella no se resigna, se rebela con el gesto (con lo que se refuerza la expresión del texto lorquiano) y con sus palabras.

La rebelión final del personaje femenino, una vez ha perdido toda esperanza de ser madre, ya que incluso su marido reconoce que nunca ha deseado tener un hijo, y su único apoyo, Víctor, un jornalero, también se marcha, la lleva a culpar a su marido de la infertilidad y, finalmente, a matarlo, afirmando tras ello que «ahora podrá descansar» y que ha matado a su hijo, ya que ha acabado con la vida de aquel con el que podría ser madre.

En la obra *La casa de Bernarda Alba*, son las propias mujeres las que someten a sus congéneres, pero, indirectamente, la causa de este malestar es la figura de un hombre. Ya con las primeras imágenes, un primer plano de la mano de Bernarda con un bastón, deja prever quien se impone sobre las demás y la figura que ejerce, que queda clara con la orden de encierro a sus hijas durante ocho años, que comienza tras cerrarse la puerta de la casa, que solo se abrirá para disparar al novio de Angustias; pero quien pisará la calle es la propia Bernarda, que ya se podía intuir durante las escenas en las que se tiñe de negro la ropa o a la salida de la misa por el difunto, en la que se va oscureciendo el espacio y los personajes, como símbolo del luto y oscurecimiento que va a caer sobre estas mujeres.

La figura materna ejerce sometimiento sobre el resto de personajes; están obligadas a cumplir sus órdenes (habla siempre en imperativo) y realizar faenas *de mujeres* como son coser o bordar con la intención de realizarse un ajuar para el día que sean entregadas a un hombre. Mientras tanto, están encarceladas en su propia casa, igual que la perdiz enjaulada que tienen en el patio, y siempre se las ve (y ellas ven) a través de las rejas.

Las hijas sufren en diversas ocasiones agresiones físicas por parte de su madre, siempre teniendo como motivo sus relaciones (o falta de ellas) con los hombres, aunque no son las únicas agredidas, el pueblo entero apalea a una mujer por el mismo motivo, de lo que solo se acongoja Adela, la hija pequeña de Bernarda, quien se pone en la piel de la agredida ya que ella misma está manteniendo una relación con el novio de su hermana mayor. Poco a poco, esta situación de sometimiento hacia las mujeres hace que se endurezca la convivencia entre las propias hermanas, existan desconfianzas y odios y cada una se encierre en sí misma.

Tras el desenlace final, el suicidio de Adela, la madre sigue mostrando la misma actitud, solamente preocupada por el qué dirán, afirmando que su hija «ha muerto virgen», y que esta es la versión que se debía de dar a las gentes, siendo esta situación y este desenlace la consecuencia de su propia imposición.

En *Bodas de sangre* se analiza también la figura de una mujer quien sufre la situación de dolor; aunque, si en *Yerma* quien la genera es un hombre (el marido) y en *La casa de Bernarda Alba* es una mujer (la madre), aquí es el propio personaje sobre el que repercute las consecuencias de la acción quien las genera, pero, debido al tipo de construcción filmica, no es tan importante la narración de la obra, puesto que lo que prima es mostrar cómo es el mundo de la danza y el teatro tras el escenario, que no es el caso del texto teatral.

El drama interno que sufre el personaje femenino (por una parte, porque va a casarse con alguien a quien no ama y, por otra, porque se marcha con otro hombre, al que sí que desea, pero recae sobre ella la culpa de dejar a su futuro marido plantado el día de la boda) está latente en las miradas y expresiones que se entrecruzan entre los personajes y en la desolación final que siente: se ha quedado sola y ha sido la causante de las dos muertes producidas.

La elección de estas adaptaciones cinematográficas de tres creaciones literarias y su posterior análisis en el aula, han permitido al alumnado de ambos sexos determinar la situación actual de la mujer en relación a la imagen que de ella se proyecta en la literatura de García Lorca y en las interpretaciones filmicas que de ella se derivan.

Por otro lado, se ha facilitado la profundización, desde una óptica diferente, en el papel que adquiere la presencia de las mujeres en las obras artísticas del pasado más cercano y han entendido que son posibles otras formas artísticas que faciliten la comprensión entre sexos para poder abrir otras vías de consenso.

Esta experiencia educativa deja abierta una interesante vía de análisis de la figura de la mujer en la literatura y su interpretación cinematográfica, aplicable a muy distintos ámbitos y disciplinas académicas, sirviendo de ejemplo y punto de partida para su comparación con la situación actual.



## **Bibliografía**

- Caparrós Iera, J. M. (1992): *El cine español de la democracia*, Anthropos, Barcelona.
- De Mata Moncho Aguirre, J. (1986): *Cine y literatura: la adaptación literaria en el cine español*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- García Lorca, F. (1986): *Bodas de sangre*, Cátedra, Madrid.
- García Lorca, F. (1980): *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid.
- García Lorca, F. (1997): *Yerma*, Cátedra, Madrid.
- Gómez Fuente, M.ª J. (2004): *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Ellago Ediciones, UJI, Castellón.
- Hernández Les, J. A. (2005): *Cine y literatura. Una metáfora visual*, Ediciones JC, Madrid.
- Mainer, J. C. (1992): *Literatura española contemporánea*, Santillana, Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. (2003): *Historia del cine*, Alianza Editorial, Madrid.

## LA PRESENCIA DE LAS ESCRITORAS EN LA NARRATIVA GALLEGA: EVOLUCIÓN EN SU PROCESO DE INCORPORACIÓN

Lorena López López

La incursión de las narradoras en la literatura escrita en gallego es tardía y apenas cuenta con una tradición consolidada que nos permita concebir el despunte que vive en la actualidad como la cresta de la ola, sino más bien como el despegue de un proceso hacia la normalidad, todavía por alcanzar.

La primera novela publicada en gallego por una mujer data de 1920, cuando Francisca Herrera Garrido escribe *Néveda*. Desde ese momento hasta que se publican las novelas de María Xosé Queizán, *A orella no buraco* (1965), y de Xohana Torres, *Adiós María* (1971), pasan más de cuarenta años y no será hasta las décadas de los 80 y los 90 cuando en la literatura gallega la producción narrativa escrita por mujeres empiece a tener cierta continuidad en el tiempo.

No es desdeñable en el análisis de estos primeros pasos el hecho de que Rosalía de Castro, figura inaugural de la literatura gallega, escogiera para su narrativa el castellano. En el caso de las poetisas, Rosalía de Castro ejerce un papel como precursora omnipresente y el diálogo que con ella establecen, lejos de los términos que Harold Bloom explica como la *ansiedad de la influencia*, forma parte importante de la elaboración de un discurso y una tradición propias (Bermúdez, 2000: 135-157). En este sentido, resulta más difícil para las narradoras la búsqueda de referentes y la construcción de una identidad autorial, lo cual se puede entender como un condicionante negativo a la hora de que las escritoras se decantasen por este género literario (Vilavedra, 2007: 145-151).

Después del intento aislado de Herrera Garrido, quien sí se apoya en el modelo de la lírica rosaliana para su novela costumbrista, las autoras que se aproximan al género narrativo en la segunda mitad del siglo xx parten prácticamente de cero ante la ausencia de unos referentes propios que se ajusten a sus necesidades de crear una narrativa en gallego moderna, convirtiéndose ellas mismas en precursoras para las autoras posteriores. Así, la presencia de narradoras comienza a tomar entidad durante las últimas décadas de ese siglo, cuando M.ª Xosé Queizán retoma la narrativa y aparecen nuevas autoras como Margarita Ledo, Marina Mayoral o Úrsula Heinze, esta última fue la primera escritora en ganar el prestigioso premio de novela Eduardo Blanco Amor con *Culpable de asesinato* (1993). A las que les seguirán Helena Villar Janeiro, Luísa Villalta y Marilar Aleixandre, entre otras. No obstante, las publicaciones de escritoras en narrativa son significativamente reducidas en los años 80 –quince obras en diez años–, dentro de un contexto en el que se produce un importante apogeo de la actividad en el campo literario gallego y en el que la publicación de narrativa es una prioridad para el mercado editorial.

La situación que se vive en la literatura por aquel entonces deriva de la transformación sociopolítica que se produce tras la caída del franquismo y la aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia en 1980. La *Lei de Normalización Lingüística* (1983), que reconoce el gallego como lengua oficial y lo incorpora a la administración y la enseñanza, traerá consigo una importante evolución del campo literario gallego, que se materializará en numerosos proyectos e iniciativas con el fin de conseguir una literatura autónoma y su institucionalización. Las propuestas del creciente campo editorial van en buena medida orientadas a alcanzar un público lector más amplio y diverso, para lo que se fomenta la narrativa, frente al puesto canónico que ocupa la poesía, por considerarlo más popular. Sin embargo, las iniciativas de promoción y consolidación de este género literario se traducen en una serie de tendencias muy determinadas en las que los proyectos de las narradoras encajan con dificultad. En primer lugar, debido a que las editoriales más grandes se centran en la reedición de clásicos para el afianzamiento de una tradición literaria entre el público comercial, como parte del proceso de institucionalización. Y, en segundo lugar, porque con las nuevas publicaciones se intenta incentivar la emergencia de subgéneros literarios más populares y comerciales a los que los proyectos de las narradoras no se ajustan.

La emergente crítica también participa de ese doble proceso de institucionalización y mercantilización. Desde una parte importante de esta se valoran muy positivamente las trayectorias consolidadas que den prestigio a la literatura, por una parte, y aquellas que resulten atractivas y sean bien acogidas por un público no especializado o *militante* de la cultura gallega, por la otra (González-Millán, 1996). En cambio, los trabajos de las autoras del momento transcurren en su mayoría por vías completamente distintas a las que parece exigir la demanda del mercado y a las que están explorando las editoriales para introducir nuevos productos en él.

Este factor puede explicar el hecho de que algunos proyectos novedosos pasen desapercibidos o sean acogidos por la crítica con reticencias. Como es el caso de la apuesta decidida que María Xosé Queizán hace, después de su primera novela, por una escrita de marcado corte feminista, cuya narrativa recibió críticas negativas por estar demasiado ideologizada. Cierta parte de la crítica tampoco supo interpretar o valorar en su justa medida la innovación rupturista de las técnicas discursivas de Margarita Ledo Andión. En sus primeras obras narrativas, *Mamá-Fe* (1983) y *Trasalba ou Violeta e o militar morto* (1985), la autora desarrolla un trabajo de experimentación con el lenguaje que Carmen Blanco leyó como la construcción de recursos innovadores y subversivos contra el discurso patriarcal (Blanco, 1985: 179-192), pero que, en otros casos, fueron juzgados como una falta de destreza literaria o no despertaron interés.

La evolución de la crítica y del mundo editorial a lo largo de las décadas siguientes evidencia que la recepción de las obras en los años 80 y principios de los 90 también estaba mediatizada por la ausencia de determinados valores literarios y perspectivas sociales que han ido incorporándose más tarde. En esta transformación resultó especialmente trascendente la aparición de una crítica literaria feminista, que en esos momentos comenzaba ya a emerger en medios como la revista *Festa da palabra silenciada* y gracias a voces como Kathleen N. March o Carmen Blanco, pero cuya influencia se haría notar y aumentaría sobre todo con la entrada del siglo XXI. A

través de esa otra manera de hacer crítica y de construir la historia literaria se introdujeron nuevos criterios y perspectivas que matizaban muchas de las lecturas hechas sobre las obras publicadas en esos años. De esta manera, el concepto de género y el análisis crítico de los discursos androcéntricos llegó a cobrar cierta fuerza, filtrándose incluso en la crítica más tradicional y proporcionando claves para entender mejor los proyectos de algunas autoras.

La recepción de la producción de las narradoras ha cambiado no solo entre la crítica, sino también en la concepción que de ellas se tiene desde las editoriales y con respecto al mercado de consumo. En la última década, el mundo editorial ha comenzado a prestar una atención especial a la narrativa escrita por mujeres y a fomentar su producción. En esta dirección, resulta especialmente significativo el volumen que Xerais, una de las mayores editoriales gallegas, edita en el 2000 bajo el título *Narradoras* y que recoge relatos de 25 autoras, en un intento de aglutinar y visibilizar a una nueva generación de escritoras de narrativa (Vilavedra, 2007: 145-151). Se pretende así contribuir a la aparición de una cantera de narradoras, buscando un fenómeno de emergencia parecido al que las poetisas gallegas protagonizaron a finales de los 80 y durante la década de los 90, el cual no solo se manifestó en un gran aumento de la presencia de escritoras en el ámbito de la poesía sino que constituyó una importante renovación literaria y una diversificación de discursos y propuestas poéticas. De manera que el aumento de la presencia de escritoras en la narrativa comienza a verse como algo imprescindible para la perseguida *normalidad* del campo literario gallego y se buscan nuevos productos de cara a un público más sensibilizado con otras maneras de contar que incluyen la perspectiva de género, una perspectiva asumida de diferentes formas y con discursos no necesariamente coincidentes.

En la actualidad, la producción de las narradoras se ha triplicado en comparación con las limitadas cifras de los años 80; han aparecido nuevas autoras y sus discursos literarios se han diversificado enormemente. Muchas de ellas han ido, además, afianzando su trayectoria gracias a la buena acogida de la crítica y al prestigio que les han proporcionado diferentes premios literarios. A partir del año 2001 las mujeres comienzan a ganar con regularidad el Premio Xerais de Narrativa; la primera escritora en recibirlo es Marilar Aleixandre con *Teoría do Caos* y a esta le seguirán Inma López Silva, Teresa Moure –que obtiene también en el 2005 el Premio de la crítica de narrativa en gallego con *Herba Moura*–, Rexina Vega y Rosa Aneiros. Asimismo, Anxos Sumai recibe en el 2004 el Premio de la Crítica de Galicia por *Anxos de garda* e Inma López Silva gana la última edición del Premio Blanco Amor de Novela por *Memorias das cidades sen luz*.

La presencia de las narradoras en los premios y la creciente expectativa de editores y crítica hacia las nuevas incursiones dan muestra de la importancia que las escritoras comienzan a cobrar en este ámbito y del proceso emprendido hacia esa normalidad tan buscada. Sin embargo, en este aparente apogeo, comienzan a surgir voces que llaman la atención sobre los riesgos de una serie de fenómenos que, si bien pueden aparecer como mecanismos visibilizadores, traen consigo una serie de efectos secundarios que redundan en el mismo problema.

Algunas de las narradoras con más visibilidad en la literatura gallega se han manifestado preocupadas por un proceso de homogeneización de la imagen que de ellas se transmite como escritoras y que las conceptualiza como parte de un grupo uniforme que corre el peligro de convertirse en gueto. La visibilización de las autoras en los medios de comunicación y muchas de las campañas editoriales para publicitarlas toman con frecuencia la cuestión de género como elemento central. El problema es que habitualmente se trata de un abordaje superficial que acaba asimilando el trabajo de las autoras a un mismo discurso por el hecho de ser mujeres, obviando las diferentes posturas de las que parten sus proyectos literarios. Sus trabajos pueden incluir perspectivas muy diversas, e incluso opuestas, sobre cómo articular un discurso desde la alteridad de género, o simplemente no hacerlo, pero la mayoría de ellas acaban clasificadas bajo una misma *etiqueta violeta*. El uso arbitrario que se hace en medios no especializados de conceptos tan diferentes como *literatura de mujeres*, *literatura feminista* o *literatura femenina* es otro de los problemas que, como explica Helena González, puede convertir a las autoras en elementos intercambiables al margen de su discurso (González, 2006: 69-72). En estos casos, el interés parece reducido a intentar cubrir unas cuotas de presencia femenina dentro de lo políticamente correcto o de fomentar esa *etiqueta violeta* que ha comenzado a vender, aunque por su mal uso acabe convirtiéndose en una categoría vacía, y más que visibilizar pueda llegar a ocultar el verdadero trabajo de las escritoras.

En este nuevo contexto en el que, a pesar del importante aumento de la presencia de narradoras en la literatura gallega, todavía resta mucho para que estas se encuentren en una situación de paridad con sus compañeros varones; quizás no debamos perder de vista nuevas problemáticas que aparecen, convirtiéndose en otros mecanismos de invisibilización.

### **Bibliografía citada**

Bermúdez, Silvia (2000): «*Sen ansiedade da influencia: Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas do século XX*», *Anuario de Estudos Galegos* 5, Galaxia, Vigo.

Blanco García, Carmen (1985): «*Sobre o comportamento literario da muller: (o caso Margarita Ledo Andión)*», *Grial* 88, Galaxia, Vigo.

González Fernández, Helena (2006): «*Anatomía de "tanta visibilidade" das mulleres na literatura*», *Madrygal* 9, Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid.

González-Millán, Xoán (1996): *A narrativa galega actual (1975-1984)*, Xerais, Vigo.

Vilavedra Fernández, Dolores (2007): «*Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina*», *Madrygal* 10, Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid.

## LA PRESENCIA DE LAS ESCRITORAS EN LA LITERATURA EN LA ENSEÑANZA SECUNDARIA OBLIGATORIA: ANÁLISIS DE TRES EDITORIALES

Ana López Navajas y Lucía Medea García López  
Universitat de València

### Resumen

En la Universitat de València se está realizando un proyecto en cuya primera fase se realizó una base de datos que recogió los datos de la presencia de hombres y mujeres en todas las asignaturas y niveles de la secundaria obligatoria de tres editoriales de ámbito nacional. Se pretendía valorar el peso que las mujeres tienen en esos contenidos escolares. El propósito de la presente comunicación es ofrecer los datos de las escritoras que aparecen en los libros de texto de literatura de la secundaria. Tras estos datos, en la segunda fase del proyecto, se está realizando una base de datos con el fin de incluir a las mujeres ausentes en todos los niveles y asignaturas de la ESO con objeto de subsanar la ausencia de mujeres en la visión de mundo que se transmite desde la enseñanza.

### 1\_ LA PRESENCIA DE LAS ESCRITORAS EN LA LITERATURA EN LA ENSEÑANZA SECUNDARIA OBLIGATORIA: ANÁLISIS DE TRES EDITORIALES

La Universitat de València está llevando a cabo un proyecto, La presencia de las mujeres en los contenidos de la ESO, que analizó, en su primera fase, la presencia de las mujeres en los libros de texto de toda la ESO, en los cuatro niveles (de 1.º a 4.º) y en cada una de las asignaturas, en tres editoriales de ámbito nacional: Santillana, SM y Oxford. Los resultados del análisis se han volcado en una base de datos y se han colocado en la red (<http://mujeresenlaeso.com>). Para evaluar los datos, se emplearon dos indicadores: el número de personajes y el recuento de apariciones, es decir, el número de veces que aparece referenciado el personaje en el texto. Este segundo indicador mide la relevancia del personaje en los textos.

Este fichero electrónico recoge también el nombre de los autores y autoras. De ellas podemos saber el lugar del texto donde aparecen (en el cuerpo o parte central, en las actividades o en el anexo) y el modo como aparecen [citadas, cuando aparecen únicamente con el nombre; reseñadas, cuando aparecen con cualquier información más allá del nombre; obra original, cuando aparece un fragmento de su obra, o ilustración, cuando hay obra gráfica firmada por mujeres en el margen de los textos (cuadros, fotos...) siempre con autoría].

	DATOS GLOBALES														
	Total			1.º ESO			2.º ESO			3.º ESO			4.º ESO		
	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M
Presencias	690	4716	12,8	150	997	13,1	211	1404	13,1	156	1334	10,5	306	2673	10,3
Apariciones	1266	15648	7,5	218	2068	9,5	336	3259	9,3	193	2854	6,3	518	7467	6,5

Tabla 1: Presencias y apariciones: evolución por cursos.

Los resultados generales de presencia de mujeres, como vemos en la tabla 1, son muy bajos: el 12,8 % de presencia en toda la etapa y en todas las asignaturas. Este índice se reduce aún más si atendemos a las apariciones, las veces que aparecen referenciadas en los libros de texto, donde desciende al 7 %. Por lo tanto, no solo hay muy pocas mujeres en los textos, sino que además tienen una aún menor repercusión en ellos. Este patrón se repite en todas las asignaturas.

Otro de los patrones que se repite y que podemos observar también en la tabla 1 es que en la segunda etapa —3.º y 4.º de ESO— la presencia de las mujeres es menor, sobre el 10 %, que en la primera etapa —1.º y 2.º de ESO—, sobre el 13 %. Como vemos, a medida que los cursos aumentan y los contenidos son más amplios, las mujeres pierden peso en ellos.

	CASTELLANO														
	Total			1.º ESO			2.º ESO			3.º ESO			4.º ESO		
	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M
Presencias	164	1212	11,9	36	263	12,0	52	345	13,1	47	490	8,8	65	578	10,1
Apariciones	259	3540	6,8	45	511	8,1	67	672	9,1	59	1018	5,5	88	1339	6,2

Tabla 2: Presencias y apariciones: Castellano, lengua y literatura.

Cuando nos centramos en la asignatura de castellano: lengua y literatura, vemos que esta presenta un porcentaje de presencias del 11,9 % (164 mujeres entre 1212 hombres) y de apariciones del 6,8 %, como vemos en la tabla 2. Observamos que en esta asignatura se repiten los patrones arriba mencionados.

	EDUCACIÓN LITERARIA														
	Total			1.º ESO			2.º ESO			3.º ESO			4.º ESO		
	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M	M	H	% M
Presencias	72	682	9,6	10	103	8,9	23	162	12,4	17	265	6	38	369	9,3
Apariciones	124	2086	5,6	11	207	5,1	32	296	9,7	25	663	3,6	56	920	5,7

**Tabla 3:** Presencias y apariciones: Bloque de educación literaria.

Como queremos centrarnos en la presencia de las escritoras en la literatura, hemos seleccionado, en la tabla 3, para el estudio, los datos del bloque de educación literaria en toda la etapa. Los resultados de este bloque en los cuatro cursos, como vemos en la tabla 3, presentan porcentajes más bajos de presencia que la media de la asignatura, como se puede comprobar contrastándolos con la tabla 2. Así, en este bloque, tenemos un 9,5 % de mujeres (72 mujeres entre 682 hombres) y un 5,6 % de apariciones. De este bloque nos interesan especialmente 3.º y 4.º de ESO, que es donde se estudian los diferentes periodos literarios. En concreto, en 3.º de ESO se estudia la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración —del s. XII al s. XVIII— y en 4.º de ESO, el siglo XIX y el XX.

EDUCACIÓN LITERARIA DE 3.º Y 4.º DE ESO POR EDITORIALES			
3.º ESO			
	SANTILLANA	SM	OXFORD
Edad Media	---	---	---
Renacimiento	Teresa de Ávila	Teresa de Ávila	Teresa de Ávila
Barroco	---	---	---
Ilustración	---	---	---
4.º ESO			
	SANTILLANA	SM	OXFORD
Romanticismo	ROSALÍA DE CASTRO	ROSALÍA DE CASTRO	ROSALÍA DE CASTRO
Realismo	Fernán Caballero EMILIA PARDO BAZÁN	Fernán Caballero EMILIA PARDO BAZÁN	EMILIA PARDO BAZÁN
Poesía antes de la guerra	---	---	---
Poesía después de la guerra	---	---	---
Poesía actual	---	Blanca Andreu Ada Salas	---
Narrativa antes de la guerra	Rosa Chacel	---	María Zambrano Zenobia Camprubí
Narrativa después de la guerra	Ana María Moix Ana María Matute Carmen Martín Gaité CARMEN LAFORET	Ana María Moix Ana María Matute Carmen Martín Gaité CARMEN LAFORET	Ana María Moix Ana María Matute Carmen Martín Gaité CARMEN LAFORET
Narrativa actual	ALMUDENA GRANDES Rosa Montero	Almudena Grandes Rosa Montero Belén Gopegui Lucía Etxebarria Dulce Chacón Soledad Puértolas Laura Gallego	ALMUDENA GRANDES
Teatro antes de la guerra	---	---	---
Teatro después de la guerra	---	---	---
Teatro último tercio s. XX	---	Ana Diosdado CARLOTA SOLDEVILA Paloma Pedrero	---
Literatura latinoamericana	---	Alfonsina Storni Gabriela Mistral Laura Esquivel	---
<b>TOTALES DE MUJERES POR EDITORIALES</b>	11	25	10

**Tabla 4:** Nombre y modo de aparición (reseñadas en versalita y citadas en minúscula) de las escritoras en el bloque de educación literaria de 3.º y 4.º de ESO por editoriales.

Como estudio, nos permite hacer un análisis cualitativo de estos datos. En la tabla 4, presentamos los nombres de las mujeres que aparecen en el bloque de educación literaria de 3.º y 4.º de la ESO, el modo (citada o reseñada) y el lugar (cuerpo) en que aparecen, separadas por editoriales. Hemos puesto en mayúscula aquellas que aparecen reseñadas, de las que se da alguna información. Las que aparecen en minúscula son las que están citadas, es decir, solo mencionadas con el nombre.

Este análisis más detallado que muestra la tabla 4 pone de relieve la enorme falta de visibilidad de las escritoras en la enseñanza oficial obligatoria, que es la que recibe toda la población. Esto señala una importante carencia del sistema educativo que muestra como normal la exclusión de las mujeres.

Cuando observamos la tabla, que muestra una desoladora ausencia de escritoras en los textos escolares, hay dos datos que resultan sobresalientes. El primero, en 3.º de la ESO, que es donde se estudia la literatura del siglo XII al XVIII. Como vemos, a lo largo de estos setecientos años de literatura española no aparece ni una sola escritora reseñada; la única que se menciona —y tan solo citada, ni siquiera con algún tipo de información adicional— es Santa Teresa de Jesús. A tenor de lo expuesto, según los manuales escolares, no hay ni una sola mujer que merezca ser, ni siquiera, mencionada. Ni las trovadoras, ni Teresa de Cartagena, ni la gran sor Juana Inés de la Cruz, ni María de Zayas, por citar solo algunas de las clamorosas ausencias de este largo periodo. Lo que se desprende con claridad de estos contenidos y, por tanto, lo que aprenden los estudiantes es que o no ha habido ni una sola literata o ninguna de las que haya podido haber ha aportado nada relevante como para aparecer en ellos. Y con ello se abre un vacío cultural que entierra a las mujeres desde la enseñanza. El segundo, en 4.º de la ESO, donde se abunda en este mismo error: hay dos editoriales que no presentan ni una sola mujer en poesía y teatro a lo largo de todo el siglo XX.<sup>1</sup> Por añadidura, el resto de las citadas es escasísimo en relación a la producción literaria —tanto suya como de la época— en ese periodo. Tras este escueto comentario de los datos, solo queda plantearnos qué literatura estamos enseñando, donde faltan tantas voces. A pesar de las numerosas aportaciones de las literatas en todos los periodos, su rastro está borrado y, con ello, parte de nuestras referencias culturales. Estas apariciones, esporádicas, de algunas escritoras que lograron entrar en el canon, las muestran como excepciones, sin línea de continuidad en la escritura —como, sin embargo, la hubo<sup>2</sup>— y dejan a las mujeres desposeídas de su tradición y a la sociedad, de su cultura.

## 2\_CONCLUSIONES

Los datos extraídos de los libros de texto de secundaria nos muestran un panorama general de ausencia sistemática de las mujeres en los manuales escolares de toda la etapa y, en concreto, en lengua y literatura. Su presencia siempre resulta excepcional —apenas cinco escritoras, en más 800 años de literatura, son reseñadas en los libros de texto— y, por tanto, y para empezar, nos muestran como normalidad lo que es una absoluta exclusión: la práctica ausencia de escritoras en la literatura española.

Esta ausencia que revela el análisis tiene importantes consecuencias sociales y culturales. Lo que muestran estos datos es una literatura que no se corresponde con la realidad y arrasa con la tradición de escritura que, sin solución de continuidad, han tenido las mujeres, a las que sepulta en el olvido. Esto las deja desposeídas de referencias y tradición literaria (y también científica, artística o cultural) y, como consecuencia de ello, en una situación de falta de relevancia y fragilidad social. Es esta fragilidad social en la que se sitúa a las mujeres y que emana de esa visión de mundo sin ellas transmitida, además, desde la enseñanza oficial obligatoria, la que ayuda a perpetuar y asentar los patrones sociales de desigualdad, aquellos que se encuentran en la base de comportamientos violentos o discriminatorios contra los que se pretende luchar. Sin embargo, no percibimos con claridad la magnitud de esa carencia en la enseñanza.

Además, existe otra importante consecuencia de alcance aún mayor derivada de esta ausencia de mujeres en los textos escolares y es que la propia noción de cultura se ve afectada por este arrasador olvido al que se ha condenado la tradición de conocimientos femenina y que cuestiona fuertemente el relato de la historia y del desarrollo humano que se tiene y se transmite. Esto nos deja a todos, al conjunto de la sociedad, faltos de conocimientos, errados en la noción cultural de quiénes somos y en qué fuentes hemos bebido.

Estos aspectos ponen de relieve una importante carencia en el sistema educativo que le impide cumplir su objetivo de formación académica, ya que falta rigor en el relato de la historia que se cuenta desde la enseñanza, y de formación cívica, ya que se transmiten patrones de desigualdad que perpetúan los desequilibrios sociales. Por eso es tan importante intervenir, porque la educación obligatoria extiende su influencia a la totalidad de la población. Las ideas y los valores que en ella se transmiten forman a los ciudadanos y las ciudadanas.

## 3\_ALTERNATIVAS

Tras la situación que muestran estos datos, es necesaria la construcción de instrumentos de intervención didáctica que permitan incorporar a las mujeres en los contenidos académicos para intentar subsanar esta importante carencia del sistema educativo y que tanta repercusión social tiene.

<sup>1</sup> Sin embargo, existe un considerable número de autoras en ese periodo, tal y como muestran diferentes estudios entre los que se encuentran, en teatro del siglo XX, Floeck (1995), Nieva de la Paz (1998) u O'Connor (1997) y, en poesía del mismo periodo, Benegas (1998) o Miró (1999).

<sup>2</sup> Diferentes estudios y recopilaciones como la de Serrano y Sanz (1975) en el XX o la de Nelken (1935) en el primer tercio del XX o la más reciente de Zavala (1993-2000) muestran la larga trayectoria, que recorre todas las épocas del español, de la escritura hecha por mujeres.

Nosotros estamos construyendo, en la segunda fase del proyecto, una base de datos cuyo objetivo es incluir a las mujeres en los contenidos de secundaria y hacerlas visibles, además de ofrecer un instrumento que pueda servir tanto al docente para su trabajo en el aula, como para la creación de libros de texto.

### **Bibliografía**

Benegas, Noni y Jesús Munárriz (1998): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Hiperión, Madrid.

Floeck, Wilfried (1995): «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas». En De Toro, Alfonso y Wilfried Floeck. *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Reichenberger, Kassel.

Miró, Emilio (1999): *Antología de poetisas del 27*. Castalia, Biblioteca de escritoras, Madrid.

Nelken, Margarita (1935): *Escritoras españolas*. Labor, Madrid.

Nieva de la Paz, Pilar (1998): «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras». En Zavala, Iris M.; Díaz-Diocaretz, M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, *La literatura escrita por mujer*. Vol. V Anthropos, Barcelona.

O'Connor, Patricia W. (1997): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Espiral/teatro, Madrid.

Serrano y Sanz, Manuel (1975): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

Zavala, Iris M. y M. Díaz-Diocaretz (1993-2000): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, 6 vol. Anthropos, Barcelona.



# PROPUESTA METODOLÓGICA DE INCLUSIÓN Y VISIBILIZACIÓN DE ESCRITORAS EN LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN LA ESO

Ana López Navajas e Isabelle Aube  
Universitat de València

## Resumen

Los estudios de mujeres han demostrado que la visión del mundo que transmite la enseñanza es androcéntrica. Un estudio de la Universitat de València muestra que las mujeres apenas aparecen en los libros de texto de secundaria. Así pues, el propósito de esta comunicación es presentar un modelo metodológico que permita incorporar y visibilizar a las escritoras en la enseñanza de literatura en la ESO a través de la utilización sistemática de material didáctico de aula que cubra toda la etapa y de fácil uso docente.

## 1. PROPUESTA METODOLÓGICA DE INCLUSIÓN Y VISIBILIZACIÓN DE ESCRITORAS EN LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN LA ESO

Las contribuciones que los estudios de mujeres han sacado a la luz en las últimas décadas deben ser divulgadas; pensamos que es hora de ir creando instrumentos que los incorporen al sistema de enseñanza. Estos estudios nos han mostrado sobradamente que la idea de desarrollo humano transmitida en la enseñanza, donde las mujeres parecen no haber existido, es androcéntrica, con el agravante añadido de que eso no causa extrañeza y, de esta forma, se normaliza lo que es claramente una marginación: la exclusión de las mujeres en la historia, las ciencias y las humanidades. Un análisis de la presencia de las mujeres en los libros de texto de la ESO realizado por la Universitat de València<sup>1</sup> nos muestra que en nuestro sistema de enseñanza y en nuestros libros de texto las mujeres siguen sin aparecer. A pesar de los esfuerzos por implantar la coeducación, transmitimos la idea de un mundo donde las mujeres no han participado, no existen, y de esta forma perpetuamos las desigualdades sociales en la formación que damos a los futuros ciudadanos, desaprovechando, al mismo tiempo, la posibilidad que la enseñanza obligatoria nos brinda de educar en valores de igualdad, para lo que es fundamental visibilizar las contribuciones de las mujeres. Por eso, es importante generar instrumentos didácticos de cambio que vayan más allá de los estudios analíticos que nos informan del estado de la cuestión y permitan intervenir directamente en la enseñanza, en el aula, para alcanzar una repercusión directa en el alumnado de la ESO, la futura ciudadanía.

Así pues, el propósito de esta comunicación es presentar un modelo metodológico que permita incorporar y visibilizar a las escritoras en la enseñanza de literatura en la ESO a través de la utilización de material didáctico de aula que cubra toda la etapa y de fácil uso docente.

Nuestra propuesta para la literatura se enmarca en una más general que pretende visibilizar a las mujeres en todos los niveles y asignaturas de la ESO. Esta metodología general de inclusión y visibilización de las mujeres se está desarrollando dentro del proyecto de investigación de la Universitat de València y se concretará en una propuesta cuyo elemento principal es una base de datos al servicio del docente –y también del mundo editorial– que pretende ser un instrumento de uso en el aula, que contenga la información y las actividades necesarias para poder incorporar en cualquier nivel y asignatura a las mujeres que corresponden a esos contenidos. Su propósito es conseguir darles presencia, a las mujeres, en el material didáctico de aula.

Para construir la base de datos general establecimos los siguientes criterios previos.

En primer lugar, no se debía añadir contenido informativo a las asignaturas, sino adecuar el que se debe impartir introduciendo a las mujeres donde corresponda. Nos atuvimos a los límites de la ESO. La necesidad de no aumentar los contenidos la vimos esencial para poder mantener los objetivos de la etapa y no sobrecargar la asignatura. Se imponía, pues, la reelaboración de la información.

En segundo lugar, se revisó críticamente la información que contenían los libros de texto. Se contrastó con las mujeres, que previamente se habían estudiado y seleccionado y que, en diferentes ámbitos, habían trabajado aspectos relacionados con los contenidos de las asignaturas de la ESO: artistas, escritoras, científicas, músicas, ingenieras, entre otras.

Y, por último, se establecieron unos criterios de inserción de mujeres. El primero de ellos propone integrar la contribución de la mujer en su época y dotarla de coordenadas que permitan estudiar sus aportaciones a lo largo del tiempo. Así, las mujeres deben ser estudiadas *siempre* en relación a una época y a los movimientos culturales, artísticos o intelectuales de ese tiempo, tanto para señalar su pertenencia a ellos como para indicar su posición de coetáneas. Esto, además, es lo que permitirá reestablecer la línea del conocimiento femenino en las humanidades, las ciencias y la sociedad a lo largo de la historia.

El segundo criterio, como consecuencia directa del anterior, propone que *nunca* debe tratarse a las mujeres como excepcionalidad. No deben aparecer apartados como las mujeres en la música, o en la Edad Media, o en el Romanticismo. Deben estar integradas, donde corresponda, en los diferentes aspectos que se trabajen tanto de la época como del movimiento. Esto también ayudará a recuperar el hilo de esa historia de mujeres perdida.

Los procesos de desautorización y posterior olvido han facilitado que las autoras no pertenezcan a ningún canon. Por eso es necesario estudiarlas en su época y proponer aquellas que deben pertenecer al canon, que deben ser mencionadas en relación a la creación, la ciencia o la participación social en una época determinada. Debemos recuperar esa tradición de conocimiento. Por otro lado, se deberían

introducir nuevos aspectos de estudio que visibilizaran los *saberes* femeninos, en general descuidados en la enseñanza de la historia, las ciencias y las artes y que borran la larga tradición de la participación de las mujeres

Y el tercero señala la manera de incluirlas en la información más conceptual. En este caso, las mujeres deben ser introducidas en relación a los conceptos estudiados. Así, cuando se nombre un concepto, se deberá citar a la mujer a través de los aspectos relevantes de su propuesta en relación a ese concepto. Se pretende la visibilidad de las mujeres para normalizar su participación en el desarrollo de la historia, de las ciencias, de las artes y de las humanidades. El objetivo es reajustar la visión global, desde todas las asignaturas

De las recomendaciones para su inserción en los contenidos de las diferentes asignaturas y la propuesta de ajuste en el tratamiento de los contenidos quedará razón en los enfoques didácticos que cada asignatura tendrá.

Se definieron tres líneas generales de inclusión, adaptables a las características de las diferentes asignaturas, pero nosotras nos vamos a centrar en la que utilizamos en lengua y literatura. Para ello, seguiremos las indicaciones de los criterios arriba mencionados.

En primer lugar, se propondrá un listado de escritoras que deban ser incluidas en la literatura, ajustando su número a los contenidos de la etapa. La selección de escritoras por periodo es especialmente importante. Se hace a partir del criterio de género literario y épocas. Son los criterios utilizados mayoritariamente en la enseñanza de literatura de la ESO.

En segundo lugar, se hará una revisión crítica del discurso que desarrolla la literatura en cada nivel para ajustar la información contenida.

En tercer lugar, se incluirán a las escritoras en relación a periodos históricos o movimientos literarios o intelectuales en los que hayan participado o de los que hayan sido coetáneas. Las escritoras serán incluidas a través de una breve reseña biográfica y la obra original, de la que se harán propuestas para el trabajo en el aula y el estudio. El enfoque didáctico marcará las líneas de integración.

Por último, señalaremos que para el estudio de la lengua, de carácter eminentemente instrumental y a la que pertenecen los otros cuatro bloques de contenido en los que se divide la asignatura, emplearíamos otra línea de inclusión que consistiría en incorporar a las mujeres a través de propuestas de obras originales que permitan ejemplificar la tipología de textos que se estudien, que se deben dotar de ejemplos de autoría femenina. Así, en lengua harán falta textos narrativos, descriptivos, argumentativos, artículos periodísticos... de autoría femenina que copen toda la tipología textual que exija el nivel y la etapa. Esto permite su visibilidad como referencia implícita en los ejemplos y va creando modelos.

Para dar forma a esta propuesta, estamos introduciendo cuatro tipos de información principal en la base de datos:

- Biografías. Habrá una reseña con la información adecuada al alumnado de ESO y una biografía, obra y bibliografía más extensa para el profesor.
- Actividades. Habrá una muestra de actividades que incorporarán las contribuciones de las mujeres y estarán estructuradas según los bloques de contenidos, las asignaturas y el nivel. Son las actividades que se usarán en el aula.
- Obras. Textos, imágenes, partituras, cuadros, audiciones y videos de autoría femenina. Estarán relacionados también con mujeres, bloque, asignatura y nivel.
- Enfoque didáctico. Propondrá el modo de inclusión en cada asignatura y los ajustes de contenido.

Todos estos tipos de información pretenden visibilizar, tanto a través del enfoque didáctico como a través de la presentación de las mujeres asociadas a las diferentes materias, la participación femenina en el desarrollo humano y, al mismo tiempo, conformar una herramienta útil para el profesorado, para su empleo en el aula. Es un intento de intervención para ajustar la información y la formación que se pone al servicio de la sociedad a través de la enseñanza.

<sup>1</sup> Las mujeres en los contenidos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria PET 2008\_0293. Los datos del estudio se pueden consultar en <http://mujeresenlaeso.com>

## «BALNEARIO» DE PILAR PEDRAZA. LA LITERATURA FANTÁSTICA ESCRITA POR MUJERES

Ana Lozano de la Pola  
Universitat de València

El objetivo de este artículo es reflexionar acerca del género fantástico escrito por mujeres y, en especial, a partir del relato «Balneario» de Pilar Pedraza, una de sus principales figuras españolas. La elección de este género se debe a que, desde nuestro punto de vista, la literatura fantástica escrita por mujeres se encuentra habitando una doble frontera, una doble exclusión o, lo que es lo mismo, sufre una doble expulsión.

Por una parte, la más evidente que han sufrido este tipo de textos es la que ha excluido a sus autoras de los límites del canon de literatura fantástica que, normalmente, no recoge ningún nombre de mujer. En el caso español contemporáneo, esto adquiere, si cabe, un matiz más dramático ya que, según muchos críticos (como Alejo Martín Maestro o Juan Antonio Molina Foix), la veta fantástica ha ocupado en la literatura española un lugar marginal, poco importante y poco prestigioso<sup>1</sup>.

Por otra parte, existe una segunda expulsión que nos ha interesado igualmente en la elección de este género y que tiene que ver con los propios cánones literarios feministas: nos referimos al hecho de que estas autoras fantásticas tampoco hayan sido incluidas en los catálogos de literatura de mujeres confeccionados en las últimas décadas. Si, por una parte, no son contempladas normalmente en el estudio tradicional de la literatura fantástica (por ser mujeres), por otra, han corrido una suerte similar en las iniciativas que se han dedicado a estudiar obras exclusivamente de mujeres (por ser obras fantásticas). La razón de esta segunda exclusión puede ser intuida si tenemos en cuenta que sus textos suelen salirse de un determinado *script* de feminidad, de la esfera *femenina* en la que buena parte de estos estudios se han querido –y creído– centrar de manera exclusiva.

Las dificultades principales que encontramos en el estudio de las autoras que desde el siglo XIX han escrito literatura fantástica en nuestro país son compartidos con muchas otras de las que se han dedicado a escribir otros géneros: su escasa visibilidad, su casi nula reedición, la exigua atención crítica que han suscitado, etc.

No obstante, atendiendo únicamente a su condición fantástica, podemos apuntar otro obstáculo más concreto que es el que proponemos abordar aquí: gran cantidad de estos textos no se adaptan, en muchos de sus rasgos, a la teoría de literatura fantástica que, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha desarrollado en el contexto occidental. En especial, vamos a fijarnos en la manera en la que las obras escritas por mujeres alteran la voz narrativa que muchos autores han considerado propia de la literatura fantástica. Para ello, emplearemos las afirmaciones de dos de los autores que, todavía hoy, se consideran fundamentales para la descripción del género: Tzvetan Todorov y Jean Paul Sartre.

En relación con la voz narrativa, señala Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*:

En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico, fácilmente verificable. *El diablo enamorado*, *el Manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Aurelia*, los cuentos de Gautier, los de Poe, *La Vénus de Ille*, *Inés de las Sierras*, las novelas cortas de Maupassant, algunos relatos de Hoffmann: todas estas obras siguen la regla (...) En segundo lugar, y esto se relaciona con la definición misma de lo fantástico, la persona «relatante» es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre «yo» pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un «hombre medio», en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse (...) un hombre como los demás (Todorov, 2005: 68-69).

Con el fin de provocar el efecto de sorpresa e inestabilidad que requiere toda obra de este tipo, Todorov asegura que el narrador fantástico debe ser siempre un «hombre medio», un «hombre como los demás», cuya palabra sea «digna de confianza»: «los acontecimientos son sobrenaturales, el narrador es natural: he aquí excelentes condiciones para la aparición de lo fantástico» (Todorov, 2005: 69).

Si nos fijamos con más atención, además, veremos cómo todos los narradores de los ejemplos en los que sustenta sus ideas son homodiegéticos (lo que él llama «representados»), merecedores de la confianza del lector y, en muchos casos, relacionados con el mundo de la ciencia. No obstante, todos ellos tienen además otra característica en común que no parece haber resultado pertinente para los investigadores que, hasta hoy, se han dedicado a estudiar la literatura fantástica: son todos ellos personajes masculinos.

Veamos ahora la siguiente consideración, muy en la línea de Todorov, que Jean Paul Sartre realiza en su conocido artículo dedicado al fantástico en la obra de Maurice Blanchot:

Ya no hay para él [para Blanchot] más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, *el que se afeita en la ventana*, *el que se arrodilla en las iglesias*, *el que marca el paso tras una bandera*. Este ser es un microcosmos, es el mundo, la naturaleza entera (Sartre, 1967: 94).

Y ahora contraponamos estas últimas palabras, como también las anteriores de Todorov, con el inicio del relato «Balneario» de Pilar Pedraza, publicado por primera vez en 1985:

¡Buenos días señor! Acomódese como pueda, pero, por favor, no empuje. Cabemos todos, aunque estemos un poco apretados: se lo digo yo, que conozco el paño. Tiene usted el codo como una piedra y me lo está clavando. No es que me duela, no, ni siquiera me molesta. Además, ¿qué puede hacer usted?

No se preocupe ni ponga esa cara, hombre. Su estancia aquí no será larga: como mucho, dos semanas. Se lo digo por experiencia. A estas alturas del curso, nos necesitan más que nunca, y los que tienen la suerte de estar tan delgaditos como usted, no duran nada. Pronto descansará y se librará de estas apreturas y, sobre todo, de este olor. Yo ya ni lo noto, pero comprendo que un recién llegado... Cuando me trajeron a mí, me mareé muchísimo. ¡Creí que me moría! ¿No es gracioso?

No se apene, señor; uno acaba por acostumbrarse. Dígamelo a mí, que llevo aquí dos años. Se dice pronto, ¡dos años! Y ya me ve, tan fresca. Bueno, es un decir: de fresca, nada. Estoy muy correosa, cada día más. A veces me desespero, ¿sabe? Me gustaría tumbarme y sobre todo estar seca. Este caldo es mi desesperación, pero ¿qué le voy a hacer? Ni puedo salir, ni me sacan. A veces pienso que me han olvidado, pero ¡quia! Sé que tarde o temprano les seré útil, y la espera me da una ansiedad. Si al menos supiera que me han olvidado para siempre, tal vez yo también me olvidaría de mí misma y dejaría de sufrir (Pedraza, 2006: 202-203).

Aunque no se explicita desde el inicio, pronto comprendemos que esta historia está contada por una narradora estradiagética-homodiegética —en primer grado y que cuenta su propia historia— poco usual: una muerta que lleva en el depósito de formol de la Facultad de Medicina más de dos años y que se dedica a contar su desgraciada vida a un señor, a su nuevo compañero de fosa.

Lo fantástico, lo insólito, aquello que hace temblar las normas de la realidad en este relato, no son los acontecimientos sobrenaturales narrados (como ocurría, tradicionalmente, en los cuentos de muertos vivientes), sino que es la propia narración, la enunciación misma, la que carga con el peso fantástico al postularse como la conversación mantenida entre dos cadáveres. La condición de posibilidad de la voz personal que nos guía en esta historia es lo verdaderamente fantástico. Sin embargo, es esta misma voz —su modulación, su tono conversacional, sus guiños cómicos— la que, por otra parte, se esfuerza por tender continuamente ese puente hacia la realidad requerido por cualquier narración fantástica (la que evita, por lo tanto, que la situemos en el terreno de lo maravilloso).

A pesar de que la instancia narrativa se sitúe, desde el principio, en este plano de lo insólito —ya que, hasta donde sabemos, los cadáveres no mantienen conversaciones—, tampoco podemos concluir por ello que estemos ante un cuento maravilloso situado en un mundo autónomo y sobrenatural, alejado de toda relación con el mundo social. Más bien sucede lo contrario: la historia que nos cuenta La Barrila es la que establece ese lazo con la realidad, este puente que la hace aparecer ante los lectores como una narradora *fiabile*. La narración de su vida, además de ser muy dura, resulta completamente verosímil: ha sido una mujer sin mucha suerte desde pequeña y que ha acabado mendigando por las calles, alcoholizada, hasta el momento en el que ha sido asesinada por la paliza propinada por unos «chicos bastante mayorcitos»; como nadie reclama su cuerpo para enterrarlo, este se queda en los depósitos de la universidad para servir como material de trabajo a los estudiantes de anatomía.

Si esta voluntad de construir una voz y una historia creíble se basa, por una parte, en la propia historia pasada y desdichada que el personaje cuenta —que, además, no tiene ni un ápice fantástico—, por otra, es el especial trabajo con el lenguaje el que le otorga gran parte de su autoridad, de la credibilidad que, como lectores, depositamos en ella; un tono conversacional, con múltiples rasgos de oralidad, plagado de alusiones tanto al destinatario de sus palabras como a su contexto más inmediato.

En definitiva, estamos ante un texto que, mediante lo que podemos denominar una enunciación abyecta, se esfuerza por desmontar las teorías canónicas del fantástico representadas en este caso por los dos autores anteriormente citados.

El estudio profundo de textos como el anterior, impugnadores del canon y de las teorías tradicionales, pretende ser una posibilidad práctica que nos ayude a superar los obstáculos citados; la alternativa que nuestro trabajo propone para ello se resume fácilmente atendiendo a unas palabras de la narratóloga feminista Susan S. Lanser: «Does women's literature (as well as other «outsider» literature) fit a given construct? If not, perhaps it is the construct that it is partial or distorted, not the literature that is defective» (Lanser y Beck, 1980: 89). Por lo tanto, nuestra opción como críticas feministas de literatura fantástica debe consistir no solo en estudiar, legitimar y visibilizar todo este corpus hasta ahora ignorado, sino también, y de manera muy especial, en poner a prueba constantemente, mediante nuestros resultados, la teoría hegemónica para alterarla y perfeccionarla a la vista de las características de estos valiosos ejemplos.

En este sentido han existido también voces críticas como las de Ana González Salvador o Julia Barella; estas autoras han puesto de manifiesto que, lo que verdaderamente no ha existido en el contexto español, han sido críticos literarios dispuestos a estudiar —y así legitimar— este tipo de creaciones. Estamos de acuerdo con Barella cuando señala que: «El desconocimiento de nuestra literatura fantástica empobrece el de toda la historia de nuestra literatura. Durante siglos, ésta se ha visto mediatizada por la visión que de ella ha dado una crítica demasiado pendiente de los aspectos realistas y unos lectores que parecían solo destacar esos mismos aspectos, olvidando o menospreciando los demás» (Barella, 1994: 11). Nuestra investigación propone, por lo tanto, avanzar por este camino raramente transitado.

## Referencias bibliográficas

- Barella, J. (1994): «La literatura fantástica en España», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 154/155, 11-18.
- Genette, G. (1989): *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- González Salvador, A. (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario De Estudios Filológicos VII*, 207-226.
- Jackson, R. (1993): *Fantasy: the literature of subversion*, Routledge, Nueva York y Londres.
- Lanser, S. S. y E. T. Beck. (1980): «(Why) are there no great women critics?». En: J. A. Sherman y E.T. Beck (eds.) *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge*, University of Wisconsin Press, Madison: 79-91.
- Marín Maestro, A. (1994): *Antología española de literatura fantástica*, Valdemar, Madrid.
- Molina Foix, J. A. (2001): *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*, Siruela, Madrid.
- Muñoz Rengel, J. J. (2009): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Salto de Página, Madrid.
- Pedraza, P. (2006): *Arcano trece. Cuentos crueles*, Valdemar, Madrid.
- Roas, D. (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid.
- Sartre, J. P. (1967): *El hombre y las cosas*, Losada, Buenos Aires.
- Todorov, T. (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.

## DIVULGACIÓN Y VISIBILIZACIÓN DE LA ESCRITURA DE MUJERES EN LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid

Muy poco es lo que se conoce sobre los escritos de las mujeres españolas en cuestiones artísticas. La valoración social general ha sido escasa en cuanto a las obras producidas por las artistas que en el pasado se arriesgaron a realizar pinturas o esculturas en nuestro país, y que se consideraban, especialmente a partir del siglo XVIII, obras menores cuya función era llenar los considerables tiempos de ocio de las damas de las clases altas de la sociedad. Las mujeres constituyen un grupo social específico que se encuentra en una esfera diferente a los hombres, y así, tanto los textos jurídicos, como los estereotipos sociales, las costumbres, etc., la sitúan fuera de los ámbitos de experiencia o aprendizaje.

Sin embargo, fueron muchas las artistas que, desde el siglo XIX, participaron en las exposiciones nacionales de bellas artes, que se celebraron en España desde 1856 hasta 1968. Sin embargo, generalmente aparecen caracterizadas como «pintoras de afición», es decir, aficionadas. Durante el siglo XX también tuvieron una presencia destacada en las exposiciones nacionales, los salones de otoño y otras exposiciones de ámbito regional o local, aunque constituyen estadísticamente aproximadamente un 10% del total de expositores, y así, en 1941, una pintora, Julia Mingullón, obtuvo por primera y última vez, el máximo premio de la exposición.

Como vemos, en el siglo XIX, la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores que les apartaba del coquetismo y la frivolidad (Parada y Sentín, 1903: 77, 81), asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos. En este punto, encontramos una cuestión característica de las escasas bibliografías que se han ocupado de artistas femeninas y que consiste en la valoración de su biografía y de su obra en función de la valoración social y moral de su actividad y su conducta, actitud que podemos encontrar en ocasiones en bibliografías contemporáneas. Este sería el punto de vista de una autora Concepción Gimeno de Flaquer (1852-1919), activa feminista, editora, periodista y novelista que alcanzó gran prestigio en su época y que, en relación a la infanta Paz de Borbón, escribe en 1915 (Gimeno de Flaquer, 1915: 200-201):

Antiguamente creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La "bas blue" ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace frecuentemente el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión, que desafiarla, y por eso se somete a ella.

Carmela Eulate Sanjurjo, dentro de la mentalidad existente sobre la mujer en cuanto a la domesticidad y la falta de genio artístico, dirá en 1917 (Eulate Sanjurjo, 1917: 367):

Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un "metier" y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapacitemos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del "Hombre".

Un ejemplo representativo de las dificultades de las mujeres en el mundillo artístico sería, por ejemplo, el caso de Carmen Baroja y Nessi, hermana de Pío y Ricardo Baroja, o el que nos muestra Rosa Chacel en su novela *Barrio de Maravillas*.

En las memorias de Carmen Baroja, escritas tras la guerra civil y encontradas en cajas con papeles de los Baroja, Carmen Baroja reflexiona sobre sus experiencias de género y sus frustraciones, en medio de la generación de intelectuales de la generación del 98. Ese mismo año, Carmen inicia su despertar al mundo de arte y de la literatura. En el ambiente familiar, la libertad de sus hermanos para perseguir sus propias metas y ambiciones contrastaba con la imposición familiar de la norma de la domesticidad femenina, por la que, a lo largo de toda su vida, sus actividades «estuvieron casi siempre dedicadas a los demás; esto es, limpiar, cuidar de la casa, de la comida, de las horas, del gasto, de las ropas, que casi todas, incluso mis vestidos, se hicieron en casa para mayor economía». (Baroja y Nessi, 1998: 44-45). Carmen Baroja deseaba expresar su sensibilidad y acceder a la creación artística, y así convenció a su hermano Ricardo para compartir el estudio mientras aprendía a trabajar con esmaltes y metales, presentando una de sus creaciones a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, obteniendo el tercer premio en la modalidad de arte decorativo. Esto le hizo creer que había obtenido la aceptación por parte de otros artistas, ya que pudo conocer a los miembros de la tertulia de su hermano que se reunían en el Nuevo Café de Levante todas las noches. Sin embargo, la vida y la influencia de los intelectuales que se reunían en el café, como Carmen recuerda, era totalmente inaccesible a las mujeres *respectables*, y las únicas mujeres a las que se admitía en estos lugares eran las prostitutas. Por otra parte, también nos habla de las deficiencias de su formación artística:

Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una Escuela de Artes y Oficios...Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quien dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrostos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡Qué sé yo!

Tras casarse, sus obligaciones familiares y domésticas le impidieron continuar con sus actividades artísticas hasta 1926, en que participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, un club artístico e intelectual para mujeres en el que, con dificultades, compaginaba la organización de actividades culturales y artísticas con las labores domésticas.

En *Barrio de Maravillas*, Rosa Chacel plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la primera guerra mundial y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino. En la novela, el tema principal está constituido por el descubrimiento del arte y de la creación artística que realizan dos muchachas de clase media, en el contexto del Madrid de las primeras décadas del siglo xx, y sus esfuerzos de superación personal, de adquisición de conocimientos y de instrucción, que las llevará, primero, a matricularse en una Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela de San Fernando.

Sin embargo, hubo una mujer que llevó a cabo una importantísima labor en los campos de la crítica, la historia del arte, la literatura y la política en España hasta 1939: Margarita Nelken (1896-1968). Cultivó con brillantez y entusiasmo la pintura desde la niñez y a los quince años ya había escrito y publicado su primer artículo sobre arte en una prestigiosa revista inglesa (*The Studio*). Al dejar la actividad pictórica por problemas visuales, se intensifican sus artículos de crítica de arte en revistas reconocidas internacionalmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Argentina (Rodrigo, 1996: 267). Su lucha a favor de la infancia y su compromiso con la situación de las clases trabajadoras y de la mujer le impulsaron a escribir numerosos artículos y ensayos, como *La condición social de la mujer en España* (1919). Entre su obra ensayística y de contenido sociopolítico destacan *Las escritoras españolas* (1930), *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931), *Por qué hicimos la revolución* (1936), *Tres tipos de Vírgenes* (1942), *Primer Frente* (1944) o *Las Torres del Kremlin* (1944). También escribió numerosas novelas cortas y una novela larga, *La trampa del arenal* (1923). Compaginó su actividad literaria con la política, siendo diputada en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936). Tras el final de la guerra, marcha al exilio a Francia; durante la segunda guerra mundial, a Rusia y, finalmente, a Méjico, donde deja una larga y fecunda huella a través de sus artículos de crítica artística. Su enorme talla intelectual y humana ha sido frecuentemente menospreciada u olvidada, sin haber alcanzado el reconocimiento que merece en los campos de la cultura, la literatura y el arte.

El caso de Maruja Mallo (1902-1995) es especialmente representativo del papel destacado que una artista llegó a representar en el panorama artístico español anterior a la época franquista. En 1922, la familia se traslada a Madrid, y tanto ella como su hermano Cristino entran a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por medio de su hermano Justo, conoce a Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Felipe Vivanco, Federico García Lorca y Salvador Dalí, trabando gran amistad con María Zambrano y Concha Méndez. En febrero de 1937, marcha a Argentina a pronunciar una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, instalándose en Argentina hasta 1964, año en que regresará definitivamente a España. Entre 1942 y 1945 gozó de un extraordinario prestigio y popularidad, que culminó con la lujosa monografía publicada por la Editorial Losada sobre su figura y su obra y con textos de Ramón Gómez de la Serna, y en la que se recogían asimismo sus conferencias de 1937 «Proceso histórico de la forma en las artes plásticas» y «Lo popular en la plástica a través de mi obra». Los escritos y artículos periodísticos de Maruja Mallo se encuentran intrínsecamente vinculados a su producción creadora en las artes plásticas y constituyen el entramado teórico e ideológico que nos desvela las claves de su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulsaron a la realización de sus obras, en unos momentos históricos en los que una mujer no debía ser activa, creadora, intelectual e independiente.

No podemos olvidar las memorias de Amalia Avia (1930), una destacadísima pintora contemporánea que en su obra refleja tanto la situación general como los problemas y dificultades a que debían enfrentarse las mujeres que decidían ser artistas durante los años del franquismo.

En 1962, la pintora Carmen C. Pérez Neu escribió la obra de divulgación *Galería Universal de Pintoras* en la que proporcionaba información sobre las biografías y obras de pintoras europeas y americanas, especialmente del siglo xix.

Entre las críticas de arte, destacamos a M.<sup>a</sup> Aurelia Capmany, así como a Isabel Cajide que, en 1975, en el Año Internacional de la Mujer, escribía un prólogo para el catálogo de la exposición *La Mujer en la Cultura*. Ambas denunciaban la marginación y menosprecio que las mujeres han sufrido en todas las épocas en los ámbitos artísticos y literarios.

Y, en nuestros días, encontramos la destacada figura de Estrella de Diego, que con sus obras *La mujer y la pintura del xix español* o *El andrógino sexuado*, entre otras, reflexiona sobre la mujer en el arte.

## Conclusiones

Relacionados con las temáticas de mujer y arte, también encontramos los escritos de mujeres en los que se expresan diversas cuestiones vinculadas con la creación artística, las dificultades para llevar adelante el trabajo creativo, las causas y motivos del propio impulso creador o la crítica artística. Sin embargo, la literatura generada por mujeres en torno a estas cuestiones ha tenido escaso re-

conocimiento y valoración en el mundillo artístico o en el literario y es, quizá, el momento de sacarla a la luz para que sea reconocida y valorada.

Quizá el obstáculo principal haya sido, desde tiempos inmemoriales, el desdén manifiesto por las producciones femeninas, tanto en literatura como en artes plásticas, y el antagonismo por la asociación mujer y arte, ya que el mundo de la cultura ha considerado siempre que la mujer carecía de *genio* artístico y que sus producciones respondían a una *esencia* femenina que cumplía su propósito biológico en la maternidad y el matrimonio. Los obstáculos educativos, las costumbres sociales o la moral vigente no permitían a las mujeres manifestarse en el mundo artístico de la misma forma que a los varones. Esto se hace también extensivo a sus manifestaciones literarias sobre cuestiones artísticas. A lo largo del siglo *xx*, a medida que las mujeres se han ido incorporando al trabajo y la educación, esta situación ha ido mejorando y, actualmente, podemos encontrar en el ámbito universitario a eminentes investigadoras que han retomado el tema.

## Bibliografía

- AVIA, A. (2004): *De puertas adentro. Memorias*, Taurus, Madrid.
- BAROJA y NESSI, C. (1998): *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Ed. de Amparo Hurtado, Tusquets, Barcelona.
- Catálogo en el Año Internacional de la Mujer *La mujer en la cultura actual*, M. E. C. , Madrid, 1975.
- CHACEL, R. (1976): *Barrio de Maravillas*, Seix Barral, Barcelona.
- DIEGO, E. de (1987): *La mujer y la pintura del *xix* español*, Cátedra, Madrid.
- EULATE SANJURJO, C. (1917): *La mujer en el arte*, Imp. de F. Díaz y C.ª, Sevilla.
- GIMENO DE FLAQUER, C. (1915): *Mujeres de regia estirpe*, Administración de El Album Iberoamericano, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1942): *Maruja Mallo*, Editorial Losada, Buenos Aires
- MANGINI, S. (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Península, Barcelona.
- PARADA y SANTÍN, J. (1903): *Las pintoras españolas*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid.
- NELKEN, M. (1930): *Las escritoras españolas*, Editorial Labor, S. A., Barcelona.
- PÉREZ NEU, C. C. (1962): *Galería Universal de pintoras*, Editora Nacional, Madrid.
- RODRIGO, A. (1996): *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo *xx**, Compañía Literaria, Madrid.
- ZAVALA, I. (2004): *La otra mirada del siglo *xx**, La esfera de los libros, Madrid.



## LAS PRIMERAS GENERACIONES DE AUTORAS CATALANAS CONTEMPORÁNEAS (XIX-XX), HISTORIA SILENCIADA

Montserrat Palau Vergés  
Universitat Rovira i Virgili

Tal como ocurre en la mayoría de literaturas europeas occidentales, en la catalana, la incorporación de las mujeres en el oficio de escribir de forma pública es tardía y tenemos que datarla en la segunda mitad del siglo XIX. Podemos hablar de una primera generación de autoras catalanas en un período que abarcaría desde mediados del siglo XIX hasta los inicios del siglo XX. Una generación que no lo es en términos estrictamente literarios, porque sus obras se enmarcan en distintos movimientos: la *Renaixença*, el realismo y el naturalismo, el *Modernisme* y el *Noucentisme*. Es una generación amplia y heterogénea, que posibilita el acceso y la presencia de las mujeres en la historia literaria. Y es una generación invisibilizada en la historia de la literatura catalana, que apenas, en sus relatos más detallados, recoge unos pocos nombres, cuando la realidad de la época, gracias a los estudios actuales de *recuperación* de las voces femeninas, nos permite hacer patente la diversidad de autoras nacidas entre 1811 y 1880: Josepa Robirosa, María Josepa Massanés, Isabel de Villamartin, Purificación Llobet, Enriqueta Paler i Trullol, Josefa M. Farnés, Victòria Penya, Margarida Caimari, M. del Pilar Maspons, María Manuela Herreros, Dolors Monserdà, María del Amparo Arnillas de Font, Agnès Armengol, Joaquina Santamaría, Antònia Gili i Güell, Remei Morlius, Magdalena Garcia Bravo, Trinitat Aldrich, Palmira Ventós, Carme Karr, Emília Sureda i Bidet, Lluïsa Denis de Rusiñol, Isabel Castellví, María Brossa Jané, Eulàlia Anzizu, Caterina Albert, M. Antònia Salvà, María Doménech, Antònia Bardelet, Francesca Torrent...

Esta generación de autoras no lo tuvieron nada fácil para acceder al mundo público y profesional, ya que los términos *profesión* o *ámbito público* no existían para las mujeres y, por lo tanto, las mujeres tampoco existían como sujetos creadores en la literatura catalana, solamente las excepciones que confirmaban la regla. Escribir era entrar en el espacio masculino, convertirse en hombre para entrar en un mundo de hombres para poder expresarse y dar a conocer sus creaciones. Si Concepción Arenal acudía a la universidad –obligada– con traje masculino, las autoras catalanas –en paralelo con otras literaturas– se vestían con un seudónimo masculino para poder publicar y ser aceptadas (Caterina Albert-Víctor Català, Palmira Ventós-Felip Palma, María Doménech-Joseph Miralles...). La recepción de su obra también tuvo muchos problemas. La crítica, por su atrevimiento, las calificaba desde «tontas» o «ilusas» –para no decir *estúpidas*–, hasta de «marimachos» y no se las tenía en consideración. Y si, por casualidad, porque la obra era tan buena, no la podían ignorar, entonces la autora tenía que ser una «mujer que escribe», no una persona completa. Existía la obra, pero detrás de ella una mujer, solamente una mujer. O escritora o mujer, una elección. O una trasgresión.

Dolors Monserdà, por ejemplo, consultó con su confesor para saber si la creación literaria no era una perversidad. Y el escritor Narcís Oller se negó, hasta la muerte de esta autora, a leer sus obras. Entonces, arrepentido, confesaba, en una carta a Caterina Albert, que Monserdà «valía mucho más de lo que él se había creído que era, en definitiva, lo que creía todo el mundo» (Català, 1972: 1818).<sup>1</sup> El ejemplo más paradigmático, sin embargo, fue, justamente, el de Caterina Albert, que ganó los *Jocs Florals* de Olot de 1888 con un monólogo, *La infanticida*. Cuando el jurado se enteró de que detrás de la plica de una obra en que una madre mataba a su hijo se encontraba una mujer, se armó tal escándalo que decidió transformarse en Víctor Català. Sus narraciones, y sobre todo la novela *Solitud*, alcanzaron gran éxito de público y crítica, pero como se sabía que el seudónimo correspondía a una mujer, automáticamente, se la consideró como un *homenot* –marimacho–, porque la inteligencia solo era patrimonio de los hombres y las mujeres que la poseían, por lo tanto, seguro que no eran mujeres, en el sentido que no tenían la esencia de la feminidad. Caterina Albert llegó a hacer esta declaración:

Si yo hubiese sospechado que un día habría de saberse a quién escondía el nombre de Víctor Català nunca, pero nunca, habría consentido a dar publicidad a ni una sola línea mía y cuento que todo el revuelo que han promovido los *Drames rurals* no se debe a otra cosa que a la triste casualidad de estar escritos por una mujer, en esta tierra, en qué es más deshonroso para una mujer escribir que hacer otros disparates. (Català, 1972: 1786)

El citado y reputado escritor Narcís Oller, que admiraba literariamente a Caterina Albert y que tenía, como todo el mundo, la idea que, en consecuencia, debía ser una mujer que había perdido toda virtud femenina, estuvo muy contento cuando la conoció, porque era una mujer que escribía. Por eso no tenía inconveniente de decirle en una carta que:

Pero que diferente, que diferente la encontré a usted, apropiada damisela de pose señorial y rostro pálido y más repulida aún que muchas ciudadanas, a la vez que sus robustas creaciones nos la hacía imaginar la embustería de dos o tres ampurdaneses que, vanagloriándose de conocerla, me la habían pintado como un machorro, cabalgando a menudo en un macho tremendo y con la escopeta al cuello, a la caza del rebeco y el lobo por desfiladeros ásperos y solitarios de los Pirineos. (Oller, 1962: 343)

Narcís Oller era un señor del siglo XIX, pero, en la biografía que Josep Miracle hizo en 1978 de la autora, aún podemos leer: «¿Por qué, pues, Caterina Albert escogió por seudónimo el nombre del protagonista masculino? Por la razón del subconsciente. En el fondo de todo su ser latía el espíritu masculino». (Miracle, 1978: 100).

<sup>1</sup> Traducción propia de las citas.

Incluso en el caso de firmar con su propio nombre, si la escritura era de calidad, entonces surgía la duda. Esto le ocurrió a una gran autora de la generación posterior, M. Teresa Vernet, que envió por correo su novela *Amor silenciosa* al director del periódico *La Veu de Catalunya* para que la prologase. Josep Farran Majoral expuso estas dudas en dicho prólogo:

¿Quién es, nos preguntábamos, como debe ser, qué cara tiene la desconocida escritora? Hacíamos conjeturas con los amigos; alguien, pensando en las calidades de sobriedad y energía de su estilo, insinuaba si no se trataba (...) de un hombre que firmase con seudónimo femenino. (Vernet, 1927: 12).

Los tiempos habían avanzado desde los inicios de Caterina Albert en 1888 hasta esta obra de M. Teresa Vernet de 1927, pero los clichés apenas cambiaban. Había cambiado el acceso de las mujeres al ámbito literario, crecía el número de autoras, pero, a pesar de ello, mujeres y literatura seguían siendo un binomio difícil de combinar y lleno de renunciadas. Si las mujeres escribían era porque hablaban de temas femenino y, si lo hacían bien, es que eran «espíritus viriles». A pesar de estos obstáculos, la primera generación de autoras nacidas hasta la última década del siglo XIX hizo posible la entrada de las mujeres en la literatura catalana y se empezó a normalizar su presencia. Una normalización con muchos matices, porque las nuevas autoras que empezaron a publicar en los años 20 y 30 del siglo XX, ya una generación literaria profesional, tropezaron aún con los mismos problemas en su recepción por la crítica, que aceptaba solo algunas obras y como excepciones y, en consecuencia, al igual que sus antecesoras, sus nombres han sido silenciados en las historias de la literatura.

Además de la imprescindible gran escritora Mercè Rodoreda –la única que figura en el canon–, esta segunda generación de autoras nacidas a partir de 1880 y que publicaron obras antes de la guerra civil de 1936 cuenta también con voces diversas y variadas: M. Gràcia Bassa, Clementina Arderiu, Aurora Bertrana, Roser Matheu, Mercè Rúbies, M. Pilar Pradesaba, Maria Amfruns, Maria Pi i Sunyer, Llucietà Bartre, Maria Ibars, M. Rosa Castang-Roger, Carme Monturiol, Mercè Massot, M. Concepció Carreras, Palmira Jacquetti, Maria Verger, Mercè Tobilla, Simona Gay, Josefina Tura, Llucietà Canyà, Lola Anglada, Àngels Garriga, Cèlia Suñol, Pilar Monzó, Cecília Alonso, Joana Maureso, M. Carme Nicolau, Anna Murià, M. Teresa Vernet, Irene Polo, Rosa M. Arquimbau, Rosa Leveroni, Conxa Guarro, M. Àngels Vayreda, Elvira Augusta Lewi, Matilde Llòria, M. Dolors Orriols, M. Lluïsa Algarra...

A pesar de esta riqueza de posibilidades literarias, la mayoría de estas autoras contemporáneas que publicaron sus obras desde el siglo XIX hasta la guerra española de 1936 no aparecen en las historias literarias y, por supuesto, tampoco en el canon. A finales de los años 70 y con un propósito canónico, la Caixa y Edicions 62 editaron una colección popular y divulgativa, *Les 100 millors obres de la literatura catalana*. De las 100, que abarcaban todas las épocas de la historia literaria, solo cuatro obras estaban firmadas por autoras: dos de Caterina Albert (Víctor Català) y dos de Mercè Rodoreda. En los años 90, la colección se amplió con 25 títulos nuevos. De estos, solamente dos –la proporción aumentó– correspondían a escritoras, la medieval Isabel de Villena y la entonces actual –pero recién fallecida (1991)– Montserrat Roig. La historia de la literatura catalana es, por lo tanto, una historia de invisibilización de las mujeres literatas.

Debemos agradecer a la concienciación y movimientos feministas de los años 60 y 70 del siglo XX, a partir de iniciativas editoriales (Edicions de La Sal, Edicions de l'Eixample), también de la voluntad de autoras que reivindicaron y estudiaron la *genealogía* de sus *madres culturales* (María Aurèlia Capmany, Maria Mercè Marçal) y, especialmente, de los estudios de mujeres, género y feminismos surgidos en diversas universidades, la recuperación y visibilización de las autoras catalanas de estas primeras generaciones. Así, por ejemplo, a partir de un proyecto de la Xarxa Vives de universidades catalanas, está ya en marcha el *Diccionari de dones catalanes* que, en su primera edición electrónica de base de datos (2010-2011), contará con más de 100 biografías de literatas ya desaparecidas. A pesar de ello, tenemos que considerar esta recuperación de autoras aún como un *work in progress*, porque queda mucho por hacer. Parafraseando a Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, quedan aún por rescatar a muchas locas en los desvanes de la historia de la literatura catalana.

### Bibliografía citada

Català, Víctor (1972): *Obres completes*, Editorial Selecta, Barcelona.

Miracle, Josep (1978): *Caterina Albert i Paradís ("Víctor Català")*, Dopesa, Barcelona.

Oller, Narcís (1962): *Memòries literàries*, Aedos, Barcelona.

Vernet, M. Teresa (1927): *Amor silenciosa*, Central Catalana de Publicacions, Barcelona.

## ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA. LA INCORPORACIÓN DE LAS JÓVENES ESCRITORAS A LA LITERATURA GALLEGA (1950-1971)

Mario Regueira Fernández

El panorama cultural gallego de posguerra será uno de los más castigados por la represión franquista. La pertenencia al bando republicano y concretamente al Partido Galeguista de la mayor parte de los responsables de los proyectos editoriales en lengua gallega llevará al asesinato de muchos ellos, hecho acompañado en numerosas ocasiones por la destrucción física de sus empresas y bienes materiales, incluidas imprentas y publicaciones inéditas. Al mismo tiempo, el furibundo centralismo de la inmediata posguerra obstaculizará la aparición de nuevas empresas editoriales más allá de algunas iniciativas anecdóticas, habitualmente vinculadas al mundo, ya de por sí marginal, del libro viejo y de ocasión. De una forma similar, la expresión en gallego de los autores será obstaculizada burocráticamente, aún en los casos en los que sus posiciones se aproximasen al conservadurismo, aspecto que no los salvó tampoco de otras formas de represión.

Habrà que esperar al año 1950 para que Ramón Piñeiro, un miembro del Partido Galeguista en la clandestinidad que acababa de salir de la cárcel, funde, con el apoyo económico y legal de varios elementos de la burguesía compostelana, la editorial Galaxia. La fundación de Galaxia en los años 50 tiene profundas connotaciones en el cambio político del galleguismo hacia la dictadura, ya que su aparición supone la extinción progresiva del Partido Galeguista en la clandestinidad antifranquista y el abandono de una lucha política de resistencia para adoptar lo que se llamará una *vía culturalista*. Esta vía encuentra su fundamento en la necesidad de mantener viva la cultura propia de Galicia aprovechando la crisis del régimen tras la derrota de las potencias del Eje, el contexto de presión internacional contra el franquismo y el leve aperturismo político al que abre paso el nuevo marco de relaciones internacionales de la guerra fría. Al mismo tiempo, el alejamiento de la vía política supone una ruptura con el exilio galleguista republicano y con la línea de Castelao (fallecido ese mismo año), su máximo exponente ideológico. Ese alejamiento se materializará en años posteriores a través de reuniones clandestinas entre los representantes de ambas tendencias.

La configuración de Galaxia, por tanto, supera la de un simple proyecto editorial de carácter empresarial, aunque sea esa su forma legal última. Alrededor de la figura de Ramón Piñeiro se reunirá un círculo cultural que extenderá sus lazos, en ocasiones privilegiados, para conseguir una presencia de la cultura gallega en determinados ámbitos. La aparición de crítica sobre literatura gallega en la sección cultural del periódico compostelano *La Noche* o la conformación en 1963 de un medio propio de expresión crítica en la forma de la revista *Grial* son algunos de los elementos que configuran al grupo de Galaxia como un núcleo de poder de consagración, favorecido en buena medida por la ausencia, por lo menos en la Galicia territorial, de otros proyectos que pudiesen competir con él en igualdad de condiciones. Al mismo tiempo, la figura de Ramón Piñeiro acabó convirtiéndose en una referencia personal inexcusable con un enorme poder de convocatoria. A mediados de los años 50, su casa reunía tertulias y debates en los que ejercía una gran influencia sobre los autores jóvenes. En estas reuniones se sucedieron varias generaciones de jóvenes estudiantes compostelanos, fundamentalmente varones, a lo largo de las décadas 50 y 60. Sus producciones (fundamentalmente prólogos y artículos) definían y legitimaban la vía que debía tomar la literatura gallega, fundamentada en buena parte en un regreso a los principios de la Xeración Nós de comienzos del siglo xx, un cierto desprecio por las corrientes contemporáneas de la literatura europea, así como la remisión a valores esencialistas radicados en los conceptos de lirismo, humorismo y paisaje. Las principales apuestas narrativas de Galaxia en los años 50, concretadas en dos autores como Ánxel Fole y Álvaro Cunqueiro, corroboran en buena medida estas aseveraciones. El primero representaba una actualización del cuento popular rural y el segundo, la narración fantástica supuestamente inherente al ser gallego.

Esta perspectiva encontrará muy pronto la oposición de las nuevas generaciones de autores gallegos, gente inicialmente tutelada por el círculo de Galaxia, pero que hará valer sus ideas divergentes con la línea marcada por Ramón Piñeiro, apostando por una literatura influida por las corrientes europeas, fundamentalmente por el existencialismo kafkiano y, más tarde, ya a mediados de los sesenta, por las técnicas del *Nouveau Roman*.

Nos interesa especialmente en este marco los debuts poéticos y narrativos de Xohana Torres y María Xosé Queizán, las dos escritoras que forman parte de esta nueva generación, pues entendemos que representan dos polos opuestos en la actitud hacia esas instancias de poder, así como en su evolución personal.

El debut de Xohana Torres se produce en 1957 con el poemario *Do sulco*, número dos de la colección de autores jóvenes Illa Nova de Galaxia, para la que se pensó en ella como iniciadora por la evocación mítica de Rosalía de Castro que la figura de la poeta femenina ejercía en el círculo fundamentalmente masculino de Galaxia. Si bien la relación de las poetas gallegas con Rosalía desmiente los parámetros de ansiedad definidos por Harold Bloom (tal y como fue analizado en Bermúdez, 2000), no podemos dejar de relacionar parte de la configuración popular y crítica de Xohana Torres como una figura enigmática y ausente con la evocación de la renuncia rosaliana a la escritura, y también con parte de las características que le serán atribuidas en los primeros años 50 por sus compañeros varones de generación.

Xohana Torres procede de Ferrol, un espacio ajeno al círculo compostelano y universitario que conforman el resto de jóvenes debutantes. De ella saben por referencia externas (la primera la noticia de un poema premiado en un certamen) y por la correspondencia que mantiene con algunos de los jóvenes. Las memorias del grupo, especialmente las de Xosé Luís Franco Grande, insisten en la excepcionalidad que representa una mujer que explicita un nivel de compromiso galleguista tan grande y la expectación que genera su primera visita a Compostela. La participación en el ciclo de conferencias «Homenaje a la poesía gallega», en 1957, también marca el lugar especial que se le reserva y lo psicológicamente importante que es una figura femenina en el grupo de jóvenes promesas de Galaxia. Xohana será encargada de cerrar las jornadas con la conferencia dedicada a los novísimos poetas gallegos. A pesar de esta

gran consideración inicial, Xohana no podrá abstraerse de las particulares visiones de género que harán que en los años 60 el grupo de Galaxia le encomiende la creación de literatura infantil. Su huida de los presupuestos marcados por Ramón Piñeiro, de todas formas, es progresiva pero ineludible, como veremos más adelante.

Una introducción completamente distinta será la de María Xosé Queizán, que debuta con su primera novela *A orella no buraco* en 1965. Queizán está, en aquella altura, casada con Xosé Luís Méndez Ferrín, uno de los autores jóvenes más prometedores y también uno de los que más pronto se opondrá a la jerarquía desarrollada por Ramón Piñeiro. Si en los años cincuenta esa oposición había pasado por influencias de existencialismo kafkiano y sartriano, el matrimonio acomete a mediados de los sesenta un abordaje de la narrativa gallega que bebe directamente del contacto directo en distintos viajes a París, con el *Nouveau Roman*. Tanto *A orella no buraco* como *Arrabaldo do Norte* de Méndez Ferrín (1964) son propuestas influidas hasta la imitación por autores como Michel Butor y Robbe-Grillet, aunque la primera puede considerarse como más fiel a este espíritu. Esto representa un enorme desafío a las directrices recomendadas por el proyecto cultural de Galaxia y, aunque la editorial no se negará a publicarlas, sí que las confinará en la misma colección de novelas Illa Nova a la que había relegado las apuestas innovadoras de los jóvenes. Cabe destacar que esa apuesta conjunta del matrimonio marca el comienzo de una oposición más amplia y con un perfil más político a la figura de Piñeiro, que llevará a Méndez Ferrín a la izquierda revolucionaria independentista. Por su parte, Queizán, tras un silencio literario que, tras la separación, achacará a su matrimonio, se convertirá en una de las introductoras más destacadas del pensamiento feminista internacional en el contexto gallego, línea ideológica a la que sigue fiel hoy en día. Su lectura de esos años y de la apuesta de la *Nova Narrativa* ha sido siempre la de una huida del sentimentalismo por parte de una juventud que veía en su propio país la realidad kafkiana de una dictadura opresiva que en el caso gallego ejercía además una actitud centralista rayana en el imperialismo. Aunque no lo haya explicitado nunca, la novela de Queizán es un contrapunto brutal a los cuentos de bandoleros de Ánxel Fole y las evasiones mágicas de Álvaro Cunqueiro. Además, debe leerse en ese sentido de contrapunto el hecho de que esté protagonizada por un vagabundo parisino y transcurre completamente en esa ciudad, sin ningún vínculo argumental con Galicia.

Volviendo a la evolución de Xohana Torres, si *Do sulco* (1957) es un poemario lírico con un fuerte compromiso con la tierra, en una línea aprobada por las instancias jerarquizadoras, pero no promovida por ellas como otros autores varones (por ejemplo, Uxío Novoneyra), su primera y tardía novela *Adiós, María* (1971) supone una evolución en el camino marcado por la llamada *Nova Narrativa*. Aunque existen divergencias en la crítica gallega (Camino Noia, 1987) sobre su inclusión o no en el final de este movimiento, consideramos que representa, cuando menos, una gran asunción de muchas de las técnicas importadas de la literatura francesa contemporánea, a la que de todas formas no imita en el grado en que lo hacen Xosé Luís Méndez Ferrín o María Xosé Queizán, sin que esa imitación pueda considerarse un rasgo completamente determinante del movimiento, que también incluye habitualmente a autores con proyectos literarios completamente distintos. *Adiós María* combina esas nuevas técnicas con la historia personal de una muchacha de Vigo que tiene a sus padres emigrados. El protagonismo femenino, junto a una cierta trama de autoformación, han sido destacados como especialmente importantes en la configuración de una narrativa hecha desde una clara perspectiva de género. En la misma línea que la novela de Queizán, el hecho de que la trama se centre en los suburbios de una ciudad industrial como Vigo supone también una ruptura con los puntos de partida iniciales de un Ramón Piñeiro que, sin embargo en aquella altura, ya había sido moderado su discurso al respecto de lo que la literatura gallega debía ser. Estas características podrían acercarla a la de algunas de las primeras obras de Carlos Casares de mediados de los 60, que también combinaban las innovaciones narrativas europeas con tramas más humanas que las propuestas del *Nouveau Roman* y que la crítica gallega encuadra tradicionalmente en la *Nova Narrativa*. Quizá la configuración icónica y mítica de mujer retirada que aún arrastra la figura de Xohana Torres haya sorteado estas evidentes similitudes y conducido hacia una configuración de *Adiós María* como una obra fruto de la excepcionalidad.

Consideramos que en los debuts de ambas autoras existe la influencia de un contexto que, por una parte, es agresivamente patriarcal (la sociedad franquista), pero que en el círculo concreto de la intelectualidad gallega está especialmente abierto a la inclusión de escritoras femeninas. Vemos, aún así, que incluso los factores que podrían haberlas beneficiado han ejercido una distinción sutil entre ellas y el resto de su generación. Esto puede verse muy claramente en el caso de Xohana Torres, donde la deferencia masculina y la identificación con mitos como el de la autora ausente o el de la figura rosaliana acaban por crear una consideración que la aparta de algunos criterios grupales de los que su obra podría haberse beneficiado o, por lo menos, admitido lecturas críticas alternativas. De una forma distinta, en el caso de Queizán, si bien su relación con un autor consagrado como Méndez Ferrín la pudo haber acercado a un círculo intelectual y a unas instancias de publicación más alejadas en aquel entonces de lo que pudieran estarlo ahora, lo cierto es que también contribuyeron a truncar durante años una interesante y rebelde apuesta que no dejaba de inscribirse también en una actitud grupal rota casi inmediatamente.

### Bibliografía citada

Bermúdez, Silvia (2000): «¿Sen ansiedade de influencia? Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas do século XX», *Anuario de Estudos Galegos*, Galaxia, Vigo.

Noia Campos, María Camino (1987): «Sobre a estrutura de *Adiós María*», *Festa da Palabra Silenciada*, 4, FIGA, Vigo.

## VIGENCIA DE LAS AUTORAS SOCIALES Y DE SUS PLANTEAMIENTOS VITALES ANTE LA INDIVIDUALIDAD E INDEPENDENCIA DE LA MUJER A TRAVÉS DE LAS MAESTRAS DE JOSEFINA ALDECOA Y DOLORES MEDIO

Aranzazu Sumalla Benito

La aspiración de esta comunicación es reivindicar la vigencia de la obra de dos autoras *sociales* (una mucho más presente en la crítica literaria contemporánea –Josefina Aldecoa– y otra mucho menos conocida por el gran público –Dolores Medio–) de modo que su voz sirva para las nuevas generaciones y para sus logros tanto literarios como profesionales.

### 1\_ESTADO DE LA CUESTIÓN

No hay duda de que la crítica literaria ha cubierto con creces la generación de mujeres escritoras que irrumpió en el panorama de las letras españolas en los años cuarenta del siglo pasado. Sin embargo, considero que, si se pusiera de relevancia ante las nuevas generaciones los aspectos de absoluta actualidad y contemporaneidad de algunos de sus planteamientos, sería mucho más fácil que la difusión de algunas de estas autoras y sus obras no quedara circunscrita al terreno de la especialización literaria.

Sí que es necesario un cierto análisis histórico para entender el papel que juegan las autoras de referencia en la producción literaria del siglo pasado. Antes de la guerra civil española, la obra artística se había desligado de la existencia histórica y social de España. Siguiendo los postulados de Ortega y Gasset y su difundida teoría deshumanizadora del arte y sumergidos en la continuidad de principios teóricos que habían fundamentado los diversos *ismos* del primer tercio del siglo *xx*, los poetas y novelistas españoles, por regla general, se mantenían alejados de la realidad circundante. Pero la historia tiene voluntad de impostura y la guerra civil cambió el panorama del país, del arte y de la literatura.

Hablemos de novela social (siguiendo a Sobejano) o de realismo histórico (siguiendo a Castellet), nos refiramos a la generación inmediatamente posterior al fin de la guerra civil –novelistas existenciales, según la clasificación de Sobejano–, nos centremos en la generación propiamente *social* –la que se hará con el poder de la expresión intelectual a través de revistas, medios editoriales y reinado crítico– o vayamos más allá en el período histórico de posguerra adentrándonos ya en la producción novelística de los años 60, también definida como *estructural*, es indiscutible que la novela española contemporánea ha estado marcada por una voluntad de comunión con el entorno en el que era pensada y creada.

Dentro de la novela española contemporánea, es también indiscutible que la novela escrita por mujeres adquiere un papel destacable y, sobre todo, un papel reconocido. Reconocido en mayor o menor grado, más o menos entendido por la crítica, puede que relegado, reducido y confinado a la condición de papel secundario y particular, doméstico y antiuniversal, pero, en fin, un papel digno de ser recogido en manuales de estudio y en todo tipo de historias de la literatura. Compárese si no, con las referencias inexistentes a la producción literaria femenina en la etapa generacional precedente, la generación del 27, en la cual durante décadas los nombres de poetisas prolíficas y de claro valor literario simplemente han sido ignorados.

La ignorancia de los nombres femeninos en la narrativa española de posguerra es absolutamente imposible, puesto que la escritura femenina tiene un rápido y claro reconocimiento institucional: los premios literarios. Un reconocimiento que no es reconocimiento desde el ámbito femenino, no hablamos de premios para mujeres y otorgados por mujeres (como serían el Premio Elisenda de Moncada de la editorial Garbo, el Premio Fémica de la editorial Colenda o el Premio Concha Espina de cuentos del diario *Madrid*), hablamos de premios nacionales y de prestigio editorial y crítico que recaen, de manera continuada, en autoras femeninas. Véase, por citar a las autoras de mayor relevancia en el panorama novelístico de la posguerra española, la enumeración de los siguientes Premio Nadal: *Nada* de Carmen Laforet en 1944, *Viento del Norte* de Elena Quiroga en 1950, *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio en 1952, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité en 1957 y *Primera memoria* de Ana María Matute en 1959.

Las dos novelas cuya vigencia intento resaltar con esta comunicación, *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa y *Diario de una maestra* de Dolores Medio, publicadas con treinta años de diferencia (la primera en 1990 y la segunda en 1961) están, sin embargo, íntimamente relacionadas ya que ambas proponen como temática esencial el desarrollo de la profesión de maestra en una España que acabará enfrentándose en una guerra civil.

Puesto que, precisamente, esa guerra marcó a la generación que nos ocupa, pero probablemente es un elemento que puede, de entrada, condicionar la recuperación de las obras en la que quiero insistir, voy a dejarlo de lado en esta comunicación, para pasar a centrarme en los elementos que sí son de una actualidad innegable: la profesión como fin; la figura del hombre como eje del proyecto vital; la maternidad como condicionante en la capacidad de actuar; y, en fin, el eterno dilema entre la lucha o la renuncia.

## 2\_OBSTÁCULOS PRINCIPALES

En primer lugar, la sobresaturación de producción editorial española impide que se reediten novelas con una vigencia como las que comentamos en esta comunicación y, en este caso, me centro especialmente en la edición de Dolores Medio, una autora con poca proyección editorial.

En segundo lugar, lo *social* como tal ha sido denostado durante varias décadas (ver el reciente artículo del pasado mes de marzo de Laura Freixas en *La Vanguardia* a raíz de la muerte de Miguel Delibes y su referencia a *la berza*) y la consecuencia directa ha sido el desconocimiento de ciertas obras con elementos trascendentes para nuestra literatura, no únicamente en cuanto a su contenido (que es lo que nos interesa en esta comunicación) sino también en cuanto a su forma.

## 3\_ALTERNATIVAS PARA SUPERARLOS

La mejor alternativa que se me ocurre es la divulgación de los elementos clave de las dos novelas para convertirlas en material de actualidad. Estos elementos son:

### 3.1. El valor de una profesión

Tal como hemos comentado, las novelas de Josefina Aldecoa y Dolores Medio superan el ámbito doméstico que parecía delimitar la narrativa femenina española de posguerra. Porque, si algo unifica ambas novelas, es la profesión de sus dos protagonistas y la voluntad de cambiar sus vidas y las de los que les rodean a través del ejercicio de esa profesión. La gran temática de estas dos narraciones es la labor educativa de dos maestras enamoradas de su profesión, una labor educativa que se mueve entre las propuestas de cambio y modernidad fruto de los aires reformistas que cristalizarían en los programas educativos de la Segunda República y los valores de la España tradicional. Ese valor concedido a la profesión sería uno de los elementos clave para la divulgación de las obras en un momento en que la mujer da por hecho el acceso a un sistema que le posibilita la independencia económica pero en el que, al mismo tiempo, las diferencias salariales entre hombres y mujeres siguen presentes y asumidas por la sociedad.

### 3.2. El hombre como eje conductor del proyecto de vida

La idea de la mujer como compañera del hombre fue enormemente difundida entre las intelectuales del primer tercio del siglo xx. Frente al papel tradicional de la mujer sometida a la voluntad del hombre, la idea de una mujer que acompañase al hombre en su trayectoria vital se antojaba como un logro de igualdad. Este ideal de relación con el sexo masculino queda muy bien reflejado en las dos novelas que estamos analizando. *Diario de una maestra* se inicia el mismo día que su protagonista, Irene Gal, conoce a Máximo Sáenz, el que será para ella modelo de actuación, de conocimiento, de vida y por el cual se dejará seducir y deslumbrar. Pensando en Máximo Sáenz y en cómo él viviría los hechos que se suceden, construye Irene Gal su vida y su obra educativa, edificando así no su propia vida sino la de una vida supuesta junto al hombre-compañero. De modo similar, en *Historia de una maestra*, Gabriela López Pardo dejará que las posturas políticas de su marido, Ezequiel, determinen en gran medida los pasos a seguir en su vida profesional y personal. Aunque cercana a su esposo en ideología –una ideología, por otro lado, inculcada por otro hombre, su padre–, Gabriela adoptará, especialmente en la última parte de la novela, ese mismo papel de compañera del hombre y no con el hombre, característico de la narrativa en la que podemos enmarcar su obra.

### 3.3 La maternidad como condicionante vital

La maternidad solo aparece en *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa y adquiere en la novela una significación trascendente. La coincidencia entre la Historia y la historia individual (muy propio de la narrativa de la generación) hace que la hija de Gabriela y Ezequiel, Juana, nazca el día que se proclama la Segunda República. La maternidad de Gabriela coincide con los momentos de mayores logros en la reforma educativa emprendida por la República, pero la paradoja de la protagonista radica en que esa reforma, esa obra, esa misión, esa lucha por el cambio se convierte paulatinamente en una lucha ajena a nuestra protagonista en la dimensión política que va tomando. A partir del nacimiento de su hija, Gabriela va quedando progresivamente relegada al ámbito doméstico y, sin dejar de lado su labor educacional, nos va mostrando más su confusión, siguiendo a Ezequiel en sus planteamientos pero despojada de la iniciativa que la había caracterizado y que parecía determinar su vida. Así, el hombre-político, batallador en las áreas de acción –pueblo, escuela, órganos de poder– encuentra como contrapunto la mujer-madre, cautelosa en sus apreciaciones del mundo externo y batalladora en su terreno, el doméstico. La maternidad como condicionante se hace claramente palpable en la tercera parte de la novela, «El final del sueño», porque la protagonista de *Historia de una maestra* estará ya inmersa en el devenir político del país: Ezequiel va tomando posturas más comprometidas, apoyado por don Germán, el alcalde republicano del pueblo minero al que se ha trasladado la familia, y por otra pareja de maestros, Domingo e Inés. Mientras tanto, Gabriela va circunscribiendo su área de actuación a lo que de verdad le interesa: su escuela y su hogar. Más maestra y madre que nunca, Gabriela es ya una observadora externa de los acontecimientos, una mujer obligada a participar en una batalla que le es ajena. Precisamente entre dos mujeres se produce el enfrentamiento silencioso cuando estalla la revolución minera en la novela: Inés se ha lanzado a la calle, sumida en la violencia que Gabriela repudia y anima a esta a salir a ayudar: «Le dije que no con la cabeza. No podía ni hablar. Me miró con una sonrisa que a mí me pareció de desprecio. Hubiera querido decirle: –Tú no sabes lo que es un hijo–. Pero no era justo.» (pág. 213-214).

En sus declaraciones, Josefina Aldecoa ha afirmado siempre la maternidad como condicionamiento vital de la mujer, imposible de obviar a la hora de analizar personajes femeninos reales y ficticios. En el monólogo supuesto que Dupláa nos ofrece en su análisis de la obra de Aldecoa, se dice: «La maternidad es una especie de cadena perpetua, un lazo fortísimo que no se acaba nunca».

### 3.4. La lucha o la renuncia

En ambas novelas, partimos de dos mujeres que, a través de su profesión, su labor educativa, pretenden cambiar la realidad en la que se hallan inmersas. Su lucha se desarrolla en las aulas de escuelas rurales, en poblaciones aisladas y muy poco desarrolladas del norte de España. En esos núcleos urbanos que reúnen todos los valores que van a desencadenar el posterior conflicto bélico, inician su batalla personal Irene y Gabriela.

Al contrario que las protagonistas de otras novelas del mismo período escritas por mujeres, en las que las ansias de libertad y de cambio y los deseos de romper moldes y cadenas eran contempladas desde un prisma personal e íntimo y siempre acompañadas del sueño imposible de una huida, Irene y Gabriela quieren luchar en su propio terreno.

También ambas se ven forzadas a renunciar. A lo largo de las dos narraciones, a través del enfrentamiento constante con las fuerzas de los distintos pueblos: Iglesia, poder local, ciertos vecinos... y, por supuesto, ante el estallido de la guerra y la victoria del bando al que ellas no pertenecen. Esa renuncia forzada se ve perfectamente expuesta en *Diario de una maestra* y queda anunciada en las últimas páginas de *Historia de una maestra*.

Sin los condicionantes sociales tan graves de las protagonistas de estas dos novelas, ¿siguen las mujeres renunciando hoy en día?

### Experiencias

Quisiera dejar este espacio abierto al debate y así, ligando con los elementos que me han servido como eje conductor del apartado anterior, preguntar:

- ¿Siguen estableciéndose una disyuntiva entre la realización profesional y la felicidad sentimental?
- ¿Siguen el hombre siendo el eje del proyecto vital de las nuevas generaciones de mujeres?
- ¿Es la maternidad aún a día de hoy impedimento para la consecución de nuestros proyectos?
- ¿La renuncia sigue siendo una opción?
- ¿Es necesaria una narrativa social en la España contemporánea? ¿La hay?

## MUJER SUJETO / MUJER OBJETO EN EL ÁMBITO LITERARIO DE UN BESTSELLER DE ACTUALIDAD: LOS OJOS AMARILLOS DE LOS COCODRILOS DE KATHERINE PANCOL

Aranzazu Sumalla Benito

La comunicación pretende reflejar, por un lado, cómo una novela protagonizada por dos mujeres en el ámbito literario cautiva al gran público y, por otro lado, y en un nivel de mayor profundidad, analizar los dos personajes femeninos de la novela (Joséphine e Iris) y su relación con la literatura, la creación y el éxito como una metáfora del papel que juega la figura de la escritora en el mundo editorial actual.

### 1\_ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tomando como modelo los dos personajes femeninos protagonistas de la novela de Katherine Pancol en el *bestseller* francés *Los ojos amarillos de los cocodrilos*, analiza cómo representan dos formas de *estar* en la literatura que pueden silenciar o bien cosificar el papel activo de la mujer escritora.

Katherine Pancol era autora de una docena de novelas en Francia cuando, en el año 2006, cautiva al público francés con la primera entrega de lo que luego se ha convertido en una trilogía, *Los ojos amarillos de los cocodrilos*, de la cual ha logrado vender más de un millón de ejemplares en lengua francesa. La edición en lengua española de *Los ojos amarillos de los cocodrilos* se publicó en enero de este año 2010 y lleva cinco reediciones.

La novela tiene como eje estructural la historia de dos hermanas y las circunstancias que les llevan a la construcción de una obra literaria y, aunque *Los ojos amarillos de los cocodrilos* es una novela escrita para llegar a un gran público y, por consiguiente, focaliza la atención en los avatares sentimentales de las protagonistas, la temática que nos ocupa aquí es cómo se convierte (pretendiéndolo o no) en una estupenda metáfora del papel de la escritora y su utilización por parte del negocio editorial.

Para entender este planteamiento, es indispensable desvelar la trama de la novela que paso a resumir:

Joséphine, el personaje principal de *Los ojos amarillos de los cocodrilos*, es abandonada por su esposo en la primera escena del libro. Madre de dos hijas, Horténse y Zoe, una adolescente y otra preadolescente, debe hacer frente a la soledad emocional, psicológica, económica y social. Joséphine es una mujer apocada, buena por naturaleza, insegura, tímida y con muy pocas armas para enfrentarse al mundo, acostumbrada a desarrollar un poco valorado trabajo de investigación histórica sobre las mujeres del siglo *xiii* que a ella, sin embargo, el apasiona.

Rápidamente entra en escena Iris, la hermana mayor de Joséphine, una mujer hermosa, casada con un prestigioso abogado y aburrida hasta la extenuación. Sin metas, sin aspiraciones, sin voluntad, considerada la inteligente y la bella por todo su entorno, vive en una eterna contradicción moral ya que su imagen externa nada tiene que ver con su vulnerabilidad interior.

Estos dos personajes femeninos están rodeados a su vez por personajes secundarios, entre los que cabe destacar: una madre fría, distante y económicamente ambiciosa; la hija mayor de Joséphine, Horténse, convencida del valor del dinero y decidida a conquistar el mundo sin medir medios para lograr sus fines; la misteriosa vecina británica Shirley, una mujer independiente que cría a su hijo adolescente sola y que parece dispuesta a no amedentrarse ante ninguna contrariedad; o Josiane, la amante de Chef, padrastro de Iris y Joséphine, eterna aspirante a *señora de*.

En una aburrida velada de compromiso y con la intención de darse importancia delante de un editor, Iris afirma estar escribiendo una novela histórica y los pocos detalles que da los saca de algunas conversaciones que ha mantenido con su hermana Joséphine sobre su trabajo. La mentira acaba llevando a las dos hermanas a la creación de una novela en la que Joséphine escribe e Iris representa el papel de autora ante la sociedad. Que la novela después tenga un descomunal éxito de ventas es una vuelta de tuerca más que sirve en esta ocasión para reflejar hasta qué extremos llega la industria para exprimir los fenómenos literarios.

(Mención aparte y que no tiene cabida en esta comunicación es el hecho particular de que la novela verse sobre la evolución de una mujer en la Francia del siglo *xiii*, ambientación que Katherine Pancol aprovecha para describir detalladamente un siglo fundamental para la participación de la mujer en la sociedad de la época.)

### 2\_OBSTÁCULOS PRINCIPALES

La cosificación de la escritora como tal y la sujeción de su creación a su imagen pública-editorial y la invisibilidad.

- La invisibilidad: en una primera parte de la novela, Joséphine no existe como creadora a los ojos del mundo. Encerrada en la cocina de su piso en las afueras de París (representación de una clase media que no ha logrado alcanzar el éxito de vivir en la ciudad), Joséphine escribe sin cesar para lograr cumplir con los plazos impuestos por un editor que ni tan siquiera la conoce, puesto que el contrato de edición y el personaje que teóricamente está escribiendo es Iris, su hermana mayor.



«Un contrato del que no hablaremos con nadie, ¿comprendes? Con nadie. Un contrato que sirva a los intereses de ambas. Tú necesitas dinero. No digas que no. Necesitas dinero. Yo necesito respetabilidad y una nueva imagen, no te explico el porqué, sería demasiado complicado (...)» le dice Iris a Joséphine (pág. 228 de la novela).

Así que Joséphine desaparece como autora. Crea, pero solo en el papel, condicionada por la firma de un contrato y por unos plazos. «En la cocina, con las persianas cerradas para protegerla del calor, Joséphine escribía. El día en el que debía entregar su manuscrito se acercaba. Solo le quedaban tres semanas para terminar» (pág. 355).

De algún modo, la autora real, Katherine Pancol, pretende también dejar reflejadas en el libro las trampas de los condicionantes externos a la creación: los plazos, las fechas, la firma de un contrato, la intrusión de la mercadotecnia editorial (con sus temporadas de lanzamientos, sus ferias, sus intereses) en el proceso meramente creativo del autor.

- La excesiva visibilidad no literaria, como reflejo de una sociedad que sigue viendo a la mujer-escritora como objeto y no como sujeto. «Ya que esto es un circo, ya que estoy en la arena, mejor ser la reina del circo, pensó escuchando distraídamente al presentador. Un último recordatorio del título del libro, del editor, una última vez su nombre ovacionado por el aforo, que se levantó como los romanos en los juegos del Coliseo. Iris se inclinó para dar las gracias (...)» (pág. 392).

Así describe Katherine Pancol la escena en la que Iris, después de la publicación de la novela escrita por su hermana y firmada por ella, asiste a un programa televisivo de máxima audiencia y permite que el presentador le corte la larga cabellera negra en directo en un *show* que solo pretende llamar la atención y lograr aupar las ventas del libro.

Esta exposición pública desmedida de la autora es, a mi modo de entender, uno de los aspectos más relevantes de la novela y uno de los auténticos peligros que corre la producción editorial femenina en manos de los medios. Así, el personaje de Iris en *Los ojos amarillos de los cocodrilos* presenta los dos mayores obstáculos a los que se enfrenta la mujer en el ámbito literario:

- La todavía no superada necesidad de aprobación masculina
- La cosificación por parte de un sector dominado aún de manera mayoritaria por el hombre.

Así, Iris quiere firmar una novela para recuperar ante su marido un atractivo que sabe que está perdiendo, para ser alguien a ojos de quien la ve ya como nadie (porque, realmente, Iris ha dejado de ser, abandonándose a una vida completamente vacía): «Sola. Esa única palabra le provocó un escalofrío. Las mujeres solas le horrorizaban» (pág. 63). (El pavor a esa imagen de mujer sola daría para otra comunicación.) Lo que marca su acción en la vida es esa mirada del hombre, tanto de su marido, Philippe, como la mirada de un antiguo amor manipulado en su fantasía como ideal vital. Son esas dos miradas las que mueven la actuación de este personaje y ese es uno de los peligros que me gustaría resaltar. ¿Sigue siendo por tanto el hombre «el sujeto del discurso, el que mira y designa al otro»? (Celia Amorós, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Valencia, Cátedra, 2006) ¿Quién sigue juzgando hoy en día el papel intelectual de la mujer? ¿Qué ojos nos miran y nos aprueban o desaprueban? Dejo la pregunta abierta a discusión.

Por otro lado, la descripción de la primera escena me parece representativa en sí de la conversión de una mujer-sujeto en mujer-objeto. La simbología de la cabellera cercenada en público, casi un símbolo de la pérdida de la femineidad, daría para largas reflexiones, pero lo que me interesa resaltar es cómo el medio editorial absorbe la creatividad de la mujer y la cosifica, convirtiéndola en infinidad de ocasiones en un *objeto* sobre el que actuar. Con este planteamiento, me gustaría dejar abierto el debate de cómo los medios valoran la figura de la escritora en la producción editorial actual y cómo, de algún modo, la relajación de la *vindicación* feminista (siguiendo con Amorós) permite que se vuelva a caer en dicha cosificación.

### 3\_ALTERNATIVAS PARA SUPERARLOS

Centrarse en la creación como objetivo y el control del éxito y de los medios impulsores de la figura literaria.

- La literatura / la creación / la palabra debería ser la alternativa con la que cuente la mujer-creadora para hacer frente a su transformación en objeto por parte de los receptores de su obra. Dado que este es un planteamiento ideal (en el sentido opuesto a realista), la segunda opción con la que cuenta la escritora es el control de su proyección pública.
- El control del éxito: las consecuencias del éxito deben asumirse desde la posición de autora-creadora no de escritora-pública pero sin renunciar a la obra literaria como producción y, por consiguiente, como profesión.

Así, el desenlace de *Los ojos amarillos de los cocodrilos* podría ser un buen ejemplo de la experiencia vindicadora de la literatura como creación y como profesión.

Por un lado, tenemos a una Iris que no solo no logra su objetivo de recuperar la mirada de su esposo tal como ella ansía, sino que su ansia de visibilidad se vuelve en su contra. Katherine Pancol castiga a una de sus protagonistas a la que convierte en la mala, pero que podría leerse como la víctima de un paradigma de mujer-objeto que, de algún modo, permanece profusamente extendido en la sociedad europea contemporánea.

Por otro lado, tenemos a una Joséphine a quien finalmente reivindica su hija mayor, Horténse. Más allá del personaje adolescente (una joven ambiciosa y que raya la amoralidad, cuya única meta es el ascenso económico y social y el indispensable traslado a París,

dejando atrás esas afueras de clase media sin horizontes), me gustaría resaltar cómo Katherine Pancol muestra una nueva generación sin complejos para quien la consecución del éxito no implica ningún matiz negativo y para quien el beneficio económico de una producción artística es una consecuencia asumida.

#### 4\_EXPERIENCIAS

La edición de este título escrito por una mujer y protagonizado principalmente por mujeres escritoras y cuya trama tiene tanto que ver con la edición y la realidad de ser una autora de éxito no solo me ha llevado al planteamiento de esta comunicación, sino que me invita a reservar este espacio para dejar paso a la discusión a partir de las siguientes cuestiones:

- ¿Existe todavía en nuestra cultura un análisis del éxito literario diferente según el género del autor?
- ¿Sigue siendo indispensable la ratificación de nuestra calidad creativa o profesional por parte del hombre?
- ¿Mantenemos una tendencia a abandonar la posición de mujer-sujeto-creadora y pasar a la posición de mujer-objeto nosotras mismas?

## REPERCUSIÓN EN LA ESFERA PÚBLICA DE LAS ESCRITORAS DE LA GENERACIÓN DEL 27

Mar Trallero Cordero

Universitat Autònoma de Barcelona

Este trabajo pretende ser un estudio diacrónico inicial de la presencia en la esfera pública de escritoras de la llamada generación del 27.<sup>1</sup> En esta ocasión nos limitamos a aquellas que estuvieron casadas o mantuvieron relaciones sentimentales estables con los intelectuales del mismo grupo generacional. El motivo de tal limitación es observar cómo la unión con un escritor o artista reconocido influye o no en esta presencia femenina en el espacio público, si constituyó un elemento fundamental para recabar la atención de la crítica de los años veinte y treinta,<sup>2</sup> aproximadamente cuando empezaron a aparecer los primeros escritos, y si también lo fue a partir de los años noventa, cuando la crítica feminista recuperó a las autoras que tratamos. La pregunta, por tanto, que nos asalta ante la posibilidad de este análisis es ¿constituyó el hecho del matrimonio el origen a partir del cual tanto la crítica misógina de los años 20 y 30 como la crítica feminista se aproximaron a estas autoras? ¿Qué diferencias hay entre ambas posturas críticas?

La formación nada convencional que los padres de Rosa Chacel le confieren la lleva a desarrollar con libertad su vocación artística, en un principio, y literaria después. Rosa Chacel ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde conoce a artistas a partir de los cuales se introduce en la vida intelectual de Madrid. Entre estos jóvenes, compañeros de estudios, está su futuro marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio. A partir de la concesión de una beca a su esposo, Rosa Chacel viaja y conoce otras realidades culturales, dispone de tiempo para escribir y, mediante Timoteo, traba amistad con intelectuales coetáneos que le abrirán las puertas de revistas y editoriales. De esta forma, Rosa Chacel colabora en publicaciones como *Ultra*, *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria* y ya en 1930 publica su primera novela, escrita unos años antes, *Estación. Ida y vuelta* (Madrid, Ulises, 1930). A partir de entonces, su presencia en la esfera pública es notoria, además imparte conferencias en destacados centros culturales de la capital, como el Ateneo, y los críticos destacan su inteligencia y su rebeldía, tanto en las formas como en los temas que trata en su obra periodística, poética y novelística.<sup>3</sup> No hay duda de que el estar casada con el pintor y subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid, Timoteo Pérez Rubio, facilita la introducción de Rosa Chacel en la esfera pública madrileña de los años veinte y treinta. Esta situación, en cambio, se invierte cuando Chacel regresa definitivamente a España en 1977. La obra de la escritora se reedita y se publican sus últimos libros, y al mismo tiempo empiezan a surgir investigadores interesados en el análisis de la obra chaceliana. La razón principal de este interés por Chacel es la calidad de los textos, y valga decir que se trata de unos textos en su mayoría de fácil acceso y conocidos (en cuanto a publicación, otra cuestión es la complejidad de su obra), por lo que su matrimonio pasa a ocupar un segundo plano, un hecho más de su biografía, no determinante para la recuperación de su propia figura.<sup>4</sup>

Concha Méndez, a diferencia de Rosa Chacel, solo encontró dificultades en su familia para proseguir una carrera como escritora. Sin embargo, su empeño la llevó a conseguirlo y a adentrarse en los círculos culturales del Madrid moderno. Cabe decir que su noviazgo con Luis Buñuel, a pesar de no querer este presentar a su novia a sus amigos de la Residencia de Estudiantes, le sirvió a Méndez para trabar amistad con Federico García Lorca, Dalí o Rafael Alberti. A partir de aquí, la personalidad de Concha Méndez y la realización de unos primeros versos y piezas teatrales singulares e innovadores posibilitaron su presencia en los medios escritos de la capital española. Las críticas de sus colecciones poéticas son positivas y, junto al elogio de sus versos, los críticos suelen destacar la modernidad de la poeta en su afición por los deportes y en sus intrépidas aventuras por otros países.<sup>5</sup> En 1932, Méndez se casa con el poeta Manuel Altolaguirre y juntos emprenden la labor de impresores. Editan varias revistas, *Héroe* (1932-33), *1916* (1934-35) y *Caballo Verde para la poesía* (1935-36), así como libros de sus contemporáneos. Esta labor conjunta como impresores siempre ha sido atribuida a Manuel Altolaguirre casi en exclusividad y solo recientemente se ha reconocido, en parte, la decisiva contribución de Concha Méndez.<sup>6</sup> Asimismo, a partir de la guerra civil y el exilio, Méndez se verá ensombrecida por su marido y, a partir de la separación de este, la poeta quedará reducida al olvido. A través de las memorias registradas por su nieta Paloma Ulacia, y a partir de estudios de la obra de Méndez por parte de hispanistas como James Valender o Catherine G. Bellver, o de estudiosos como Emilio Miró o Pilar Nieva de la Paz, en los años noventa Concha Méndez irrumpe de nuevo en la esfera pública. Su nombre va asociado siempre al de Manuel Altolaguirre, pero sus piezas teatrales y sus versos son analizados con rigor y profundidad.

1 El trabajo que aquí se presenta forma parte de una investigación más amplia, por lo que aquí realizamos un estudio introductorio del asunto en cuestión.

2 En este primer análisis, hemos limitado las fuentes de este período a aquellas publicaciones que se encuentran en el catálogo de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional. <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>

3 A modo de ejemplo, se puede leer la crítica de *Estación. Ida y vuelta* por Antonio Espina en *El Sol*, 4/5/1930, p.2; o la crónica de una de sus conferencias en *La Voz*, 28/12/1921, p. 7.

4 Ana Rodríguez Fischer, Ana María Moix y Shirley Mangini son algunas de las que en los años setenta y ochenta realizaron las primeras aproximaciones a la obra y la figura de Rosa Chacel.

5 A modo de muestra, puede consultarse el artículo de M. Fernández Almagro publicado en la primera página del periódico *La Voz*, 12/7/1930; o el de Rafael Marquina en *El Heraldo de Madrid*, 3/4/1928, p. 7.

6 En este aspecto, destaca el esfuerzo realizado por el hispanista James Valender. En concreto, ver el catálogo Valender, J. (edición y textos) (2001): *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.

El caso de María Teresa León es, en cierta forma, similar al de Concha Méndez. León empieza a trabajar como periodista en el *Diario de Burgos* en 1924 y allí publica sus primeros libros, *Cuentos para soñar* y *La bella del mal amor* (Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1929 y 1930). Cuando poco después se traslada a Madrid, León es ya una escritora con cierta presencia en la esfera pública. La relevancia cultural de sus tíos, María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, contribuyen a que León se introduzca rápidamente entre la intelectualidad madrileña del momento. En 1929, León conoce al poeta Rafael Alberti e inician una relación que les llevará a contraer matrimonio en 1933. La escritora sigue con sus colaboraciones en periódicos y revistas, imparte conferencias con éxito y se involucra políticamente junto con Alberti. La presencia de la escritora en la prensa del momento es destacable y las referencias a su obra y a su capacidad oratoria no carecen de elogios<sup>7</sup>. La colaboración con Alberti y la implicación con la causa comunista que junto a él demuestra antes y durante la guerra civil comportan, como en el caso de Concha Méndez, una confusión de su labor con la que el poeta desempeña. La envergadura de su obra y la calidad de ella no lograron que una figura como María Teresa León permaneciera siempre en la sombra de Rafael Alberti y, aunque los primeros investigadores<sup>8</sup> la recuperaran en los años noventa a partir de su matrimonio con el poeta gaditano, pronto sus contribuciones a la narrativa, al teatro y a la política la hacen merecer un lugar destacado y por sí misma en la crítica actual.

Si existe un caso, de los estudiados aquí, en el que rápidamente podemos observar el impacto en el panorama literario que tuvo, este es el de Ernestina de Champourcín. Si tenemos en cuenta la concepción general de la mujer escritora en la época, ser consideradas formalmente y en los lugares más canónicos como poetisas es un logro nada desdeñable. Los mismos escritores de la generación del 27 eran reticentes a incluir en su mismo grupo a mujeres escritoras, por mucha relevancia que tuvieran en el panorama literario. Ernestina de Champourcín, junto a la poeta Josefina de la Torre, lo consigue en la segunda edición (1934) de la antología de la *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego. Tal repercusión, junto con una obra constante y que mantuvo su calidad inicial, hizo posible que Ernestina de Champourcín fuera siempre incluida, de un modo más o menos visible, en la generación del 27. Su matrimonio con el escritor y crítico Juan José Domenchina en 1936 no constituyó, entonces, un motivo ni de ensombrecimiento durante el exilio de ambos en México ni en cuanto se empezó a reivindicar esta parte de nuestro legado literario. Igualmente, cabe apuntar que, como suele ocurrir cuando se trata de mujeres, la presencia de Ernestina de Champourcín en la crítica contemporánea resurge en los noventa<sup>9</sup>, hasta entonces, y a pesar de que no fallece hasta 1999, su repercusión es más que discreta<sup>10</sup>.

Existe otro grupo importante de escritoras que, si bien compartieron escenario público, emprendieron significativos proyectos e incluso trabaron amistad con las autoras que hemos señalado, no se inscriben propiamente en la generación del 27, sino que podríamos más bien situarlas en la del 98. Sin embargo, en muchos casos la presencia de las escritoras del 27 no puede entenderse sin el precedente que sentaron mujeres como Isabel Oyarzábal, Zenobia Camprubí, Carmen de Burgos, María Lejárraga, Carmen Baroja y Pilar Zubiaurre. La mayoría de estas escritoras desempeñaron una carrera literaria con seudónimo, adoptando el apellido del marido, o incluso ocultando completamente su identidad bajo la de su esposo. Muchas de ellas padecieron también la censura en sus propios hogares y sus carreras literarias quedaron truncadas por deseo expreso del marido. No obstante, la convivencia con las autoras más jóvenes, las del 27, permitió que estas predecesoras se erigieran como destacados y decisivos referentes.

Un análisis comparativo entre escritoras del 98 y del 27 nos lleva a la conclusión de que las autoras propiamente de la generación del 27 alcanzan en general una mayor relevancia pública, tanto en la década de los años veinte y treinta como a partir de los noventa, con la labor hecha por feministas sobre todo para reivindicar un canon femenino. Ello puede deberse al hecho de que las autoras más jóvenes no ocultan su verdadera identidad en sus escritos, no utilizan seudónimos ni se escudan tras el apellido del marido. Es probable que al convivir con ellas, en tertulias y en espacios como el Lyceum Club, y tenerlas como referentes directos de la participación de la mujer en la vida cultural y literaria, las animen a perseguir sus carreras literarias sin los reparos con los que las mayores operan. De aquí la importancia de contar con unos referentes próximos.

También, a diferencia de las autoras mayores, en el caso de las del 27 sus matrimonios con destacadas figuras de la cultura contribuyeron a hacer posible la recuperación de una obra que, tanto en hombres como en mujeres, había caído en el olvido tras la larga dictadura franquista y el exilio que provocó. En casos como el de Carmen Baroja, cuyo marido la obligó a dedicarse en exclusiva a sus tareas como madre y esposa, o Pilar Zubiaurre, quien abandonó sus inquietudes literarias para consagrarse a las carreras de sus hermanos y la de su marido, el matrimonio supuso para ellas un impedimento para escribir y para participar en la esfera pública, lo cual ha repercutido en la recuperación de sus obras. En cambio, en las más jóvenes, sus esposos no estorbaron de un modo tan manifiesto las carreras literarias de sus compañeras. Si bien, en muchos casos, como el de Concha Méndez o el de María Teresa León, el amplio reconocimiento de sus esposos las ha relegado a un segundo plano, también es cierto que a partir del acercamiento a los autores del 27 se han conocido estas escritoras. Antonina Rodrigo, pionera en reivindicar a todas estas mujeres, afirma que el hecho del matrimonio constituyó «la manera en que las hispanistas tuvieron conocimiento de estas escritoras».<sup>11</sup>

7 Como muestra, ver *La Esfera*, 6/9/1930, p. 30; o *El Imparcial*, 6/1/1929, p. 8.

8 Algunos de estos investigadores son Gregorio Torres Nebrera, Antonina Rodrigo, Robert Marrast y Manuel Aznar.

9 Con investigadores como José Ángel Asuncion o Arturo de Villar.

10 No queremos terminar este recuento sin apuntar otras escritoras que pueden inscribirse en este grupo aquí trazado, aunque mantienen ciertas particularidades que las alejan de ser los ejemplos más claros. Los nombres de Eulalia Galvarriato (casada con Dámaso Alonso), Luisa Carnés (esposa de Ramón Puyol y posteriormente compañera de Juan Rejano), Carmen Conde (casada con Antonio Oliver Belmás), Isabel Fernández (esposa de Luis Amado-Blanco) o Dolores Arana (casada con José Ramón Arana) deben engrosar la lista y profundizarse en ellas en una segunda aproximación al tema.

11 Conversación con Antonina Rodrigo. Barcelona, enero del 2010.

Como se desprende de este estudio inicial, todavía hoy es preciso reivindicar y recuperar a estas escritoras de nuestro pasado más inmediato. La crítica feminista en los ochenta y noventa dio un primer paso en rescatarlas del silencio más absoluto en que muchas habían caído. Se constituyó, entonces, un canon femenino, una primera categorización que se erige como referente para las escritoras del presente<sup>12</sup>. Ahora, no obstante, es preciso dar un paso más y otorgar a cada una de estas escritoras su lugar particular y diferenciado en la literatura española contemporánea, así como a través de ellas alterar el discurso tradicionalmente construido sobre vanguardias, modernidad y literatura femenina. Así lo explica Susan Kirkpatrick y en esta dirección se enmarca su trabajo:

[L]a participación de las mujeres en la respuesta cultural española a la modernidad dio lugar a un modernismo más heterogéneo y complejo que el que nos han permitido ver las definiciones imperantes, introdujo nuevos conceptos y prácticas de la feminidad, puesto que la participación en lo moderno no podía dejar inalterada la identidad social tradicional de la «mujer».<sup>13</sup>

Ello también explica el hecho que la crítica en general haya ignorado a estas escritoras, puesto que rompían esquemas, alteraban unas categorías fuertemente asumidas. Es, por tanto, nuestro deber como investigadores adentrarnos en este nivel de estudio y reformular unos conceptos que entendemos caducos.

---

12 En este sentido, cabe destacar los siguientes trabajos: Miró, E. (ed.) (1999): *Antología de poetisas del 27*, Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid; Nieva de la Paz, P. (2006: 20-26): «Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27», *Hispania* [Texas], 89.1; Nieva de la Paz, P. (2008: 139-157): «Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República», en Nieva de la Paz, P., Wright, S., Davies, C. y Vilches de Frutos, F. (coords. y eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Filadelfia.

13 Kirkpatrick, S. (2003: 23): *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*, Cátedra, Madrid.

<http://isonomia.uji.es/congresoliteratas>

Colaboran:

