

ESCRIBIR EN FEMENINO  
EN LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS.  
LO LITERARIO  
DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

*Writing the Feminine in the Last 50 Years.  
The Literary Text from a Gender Perspective*

Pilar Laura MATEO\*  
Ayuntamiento de Zaragoza

**Resumen**

La literatura actual se encuentra con un hecho considerado insólito hace poco más de un siglo: una gran producción literaria femenina. Pero ¿qué significa escribir desde lo femenino? ¿Existe una literatura específica de mujeres? ¿Escriben ellas de forma diferente a como lo hacen ellos? ¿Cuáles son los artificios que han reducido a las mujeres a una situación de subordinación en lo literario? ¿Qué orientaciones básicas ha seguido la crítica feminista en los últimos años y cuáles han sido sus hallazgos más celebrados? A través de un breve repaso de la literatura y la crítica escrita por mujeres en los últimos 50 años el presente artículo reflexiona sobre el tema tratando de arrojar algo de luz a un asunto tan polémico como importante para la identidad femenina de nuestro tiempo.

*Palabras clave:* ginocrítica, deconstrucción, literatura patriarcal, subjetividad discursiva.

**Abstract**

Today literature is found with a fact considered unwonted have been a little more than a century: a great literary feminine production. But, what does mean to write from the feminine thing? Does specific literature of women exist? Do they write of different form to as do it they? Which are the artifices that have reduced the women to a situation of subordination in the literary thing? What basic orientation

---

\* Técnico del Programa de Educación para la Cultura y la Igualdad de la Unidad de la Mujer. Investigadora y escritora. Correo electrónico: mpmateo@zaragoza.es. Fecha de recepción del artículo: 30 de octubre de 2011. Fecha de aceptación: 11 de enero de 2012.

has followed the feminist criticism in recent years and which have been its more celebrated finds? Across a brief revision of the literature and the criticism written by women in the last 50 years the present article reflects on the topic trying to throw something from light to a matter as polemic as important for the feminine identity of our time.

*Key words:* gynocriticism, deconstruction, patriarchal literature, subjectivity discursive

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo repasa la evolución de la crítica literaria feminista de los últimos cincuenta años en sus más representativas etapas, haciendo asimismo un breve recorrido por algunas de las novelas escritas por mujeres y consideradas de inclinación feminista. La tesis de partida es cómo el movimiento feminista, que cobró auge en los años sesenta y setenta del siglo XX influyó en las escritoras, en su estilo y en la manera de enfrentarse a la ficción y que analizar esto ha sido posible gracias al desarrollo paralelo de una teoría literaria feminista que situó en primer plano cuestiones que inciden en la posición de la mujer ante el lenguaje heredado y la escritura.

Los apartados que siguen tratan de trazar las conexiones, a veces de forma obvia, y otras más sutilmente, de los cambios de posición que han experimentado las mujeres en estos años y cómo estos cambios encuentran una correspondencia que se retroalimenta con la ficción desarrollada por las novelistas contemporáneas. Los criterios de selección de las novelas comentadas han sido su calidad literaria, la implicación de las autoras en las cuestiones de género y mi gusto personal como lectora. No he intentado someterme a un esquema temporal rígido y el que he seguido está marcado por la división realizada por las especialistas americanas (Showalter, Rich y Gilbert) que han sido mi principal fuente de trabajo junto con el resto de las teóricas citadas.

El apartado de las conclusiones, si bien sostenido por reflexiones críticas de autoridad, responde a mi visión personal del momento actual en el que se encuentra la literatura escrita por mujeres.

### 1. LA LITERATURA COMO DISCURSO SUBJETIVO

La Literatura o, como decía Bufalino «el arte de la ficción», nace asociada a la capacidad humana para inventar e imaginar situaciones a partir de las

propias experiencias, cualquiera que sea el concepto de lo real que maneemos. Vladimir Nabokov (1987) aseguraba en su introducción al *Curso de Literatura Europea* que la literatura no nació el día que un chico llegó corriendo del valle de Neandertal gritando «el lobo, el lobo», con un enorme lobo gris pisándole los talones, sino el día que un chico llegó gritando «el lobo, el lobo», sin que le persiguiera ningún lobo, anécdota que sitúa al potencial simbólico e imaginativo del ser humano como clave de la literatura.

Las primeras ficciones orales buscaron seguramente darle un sentido a la realidad y repetidas en el transcurrir del tiempo acabaron por convertirse en mitos. Sabemos que una parte importante de lo que nuestros antepasados intentaron explicarse a través de ellas fueron los fenómenos naturales que se situaban más allá de su comprensión. La lluvia, la alternancia del sol y de la luna, los cambios de la naturaleza o simplemente la presencia del fuego en algún árbol incendiado por la acción de un rayo, debieron de constituir fenómenos asombrosos y aterradores que propiciaron el nacimiento de la mitología vinculada a rituales mágico-religiosos. Una vinculación que se mantuvo en las primeras manifestaciones literarias de la humanidad.

En realidad, el mito es la forma más arcaica del relato literario. Su héroe, arquetipos situados fuera del tiempo cronológico cumplían una función ejemplar y con ellos los receptores aprendían por identificación sin necesidad de argumentar nada, ni de someter los argumentos propuestos a crítica. De ahí lo eficaz de sus mensajes, los cuales proceden de un universo simbólico al cual perpetúan tanto por su capacidad de describir el modelo dominante como por la de reinscribir o prescribir las conductas a través de estrategias narrativas. Es la ficción pues, con su ambigüedad, la que permite traspasar y borrar la frontera entre la realidad y lo humano configurándose a través de ella el universo simbólico de cada sociedad.

Cuando el mito comienza a secarse, aparece la literatura, que se conforma como una actividad fundada sobre la mimesis de situaciones reales. Esta revolución abre posibilidades inmensas, pues a través de ella la literatura no solo conserva su capacidad de perpetuación del imaginario colectivo, sino que abre una nueva perspectiva de cambio y transgresión en los modelos humanos y sociales. Su descubrimiento es que construir relatos sobre individualidades y situaciones insólitas la hace particularmente apta para explorar la complejidad de las personas de carne y hueso y la interacción que mantienen con la sociedad en la que viven. Por otra parte al nacer

asociada a la escritura como sistema,<sup>1</sup> se produce una mayor sofisticación del lenguaje que se hace cada vez más simbólico y metafórico transformando con ello la forma de entender la realidad.<sup>2</sup>

Así, conforme cristaliza este proceso de cambio de lenguaje vemos como cambia con él la forma de pensar.<sup>3</sup> De hecho, la historia confirma que el mundo mítico empieza a morir alrededor del año 600 a. C., cuando en Grecia nacen la filosofía y la escritura, pero eso no significa que los mitos desaparezcan, sino que su función evoluciona hacia formas más sofisticadas. Lo bueno es que en toda esa evolución, la literatura sigue conservando el poder del mito de transmitir ideología sin necesidad de predicar nada en concreto, ya que a pesar de los cambios sufridos conserva la característica fundamental de expresarse a través de sentimientos y sensaciones. Es esa peculiaridad lo que le hace conectar de forma natural con la gente. En palabras de Wittgenstein, «la ciencia declara, mientras que la literatura muestra». Si decimos por ejemplo que un héroe se siente al mismo tiempo el más afortunado y el más desgraciado de los hombres, tal proposición resultará absurda para la ciencia, pero todas las personas comprenderemos perfectamente lo que quiere decir. De hecho, sentimos al héroe o a la heroína con las mismas inquietudes, sueños y deseos que nos asaltan a las personas reales, nos identificamos con su inseguridad en un mundo que no llegamos a comprender lo que la hace conectar con nuestros miedos y nuestras pulsiones más profundas haciéndonos extraordinariamente permeables a su influjo y esa identificación es lo que convierte al relato en un transmisor poderosísimo de modelos.

---

1 En Grecia, los inicios de la cultura escrita se sitúan en torno al 700 a. C. y esta tarda unos tres siglos en consolidarse. Durante ese periodo la cultura oracular convive con la nueva literalidad, la cual traerá profundos cambios sociales.

2 Si tal como argumenta Steiner en su monumental obra de 1975, *Después de Babel*, el lenguaje es el instrumento gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es y con el que construimos ficciones para que nuestra conciencia las habite, este poseería el poder de transformar nuestra idea sobre lo que nos rodea con solo nombrarlo de una forma u otra.

3 Lo oral está más próximo al mundo vital inmediato y volcado en lo situacional y operativo. En él prima la acción en detrimento de la reflexión y por eso las culturas orales son acumulativas, conservadoras y tradicionalistas, por cuanto concentran sus energías en mantener más que en innovar. La escritura, en cambio, al liberar la mente de las funciones repetitivas y memorísticas habilita espacio y energía para lo nuevo exigiendo, como técnica de separación entre sujeto y objeto, un procedimiento de distanciamiento distinto a la identificación que opera en lo oral.

Otro aspecto a tener en cuenta es que el nacimiento de la literatura moderna consigue algo más que transmitir ideología, también la produce. Es cierto que parte de lo real establecido, de concepciones hechas y de unos determinados modelos y sujetos a los que se atribuyen conductas específicas, sin embargo, ofrece soluciones imaginarias a contradicciones reales modificando así los planteamientos iniciales y eso ya es mucho. En la literatura tradicional la mayoría de estas soluciones se desarrollan a través de desenlaces convencionales como, por ejemplo, el matrimonio o la muerte, pero hay casos en los que no es así. Un procedimiento que resulta válido siempre que tengamos presente que cuando se trata de realizar una selección de experiencias e interpretarlas, alguien con un nombre y un sexo determinados lo hace, porque por encima de todo, la literatura actual, como cualquier arte, es el discurso subjetivo de una autoconciencia.

¿Quién hace la literatura? ¿Quién es el sujeto creador de lo literario? ¿Tiene sexo? Ese fue un asunto de primer orden para el feminismo de los años sesenta y no por casualidad. Lógicamente, si aceptamos que es en la enunciación individual donde descubrimos la subjetividad de una determinada visión del mundo, es imposible no tener en cuenta la sexuación en la enunciación, ya que ese dato revela unas características extraordinariamente determinantes del sujeto creador y de su obra. Hoy, que la filosofía del siglo XX nos ha dejado al descubierto el carácter contingente, parcial y limitado, —por estar circunscrito por la geografía y la historia—, de verdades que tradicionalmente han pasado por universales y ahistóricas, es más que evidente que la literatura en su conjunto histórico, queda colocada del lado del discurso masculino con todo lo que ello implica. Pero este hecho no ha sido siempre tan visible ni tan fácilmente demostrable, ya que la visión masculina del mundo pretendía ser universal y cuando un hombre escribía se decía que lo hacía representando a toda la humanidad. Un falso universalismo que ha servido, entre otras cosas, para enclaustrar a las mujeres durante siglos en esferas y definiciones reductivas.

El desenmascaramiento del universalismo ha afectado a todas las parcelas del saber dejando abierta una puerta a una nueva sensibilidad y a otra hermenéutica y, naturalmente, el campo de la literatura no ha sido una excepción. Es precisamente esa puerta la utilizada por la crítica feminista, que en el último siglo ha hecho un camino paralelo a estos desenmascaramientos interrogando críticamente a la tradición cultural que se auto-proclamaba objetiva y neutral y haciendo ver que los sujetos creadores de lo literario han sido históricamente hombres provocando con ello una

relación de las mujeres con la literatura extraordinariamente cambiante y compleja. De hecho, hay momentos apasionados como el que quizá hoy vivimos y otros de verdadero odio, cuando no de frustración. Lo cual no tiene nada de extraño pues la historia nos demuestra que el arte de la palabra ha sido utilizado en demasiadas ocasiones como forma de exclusión y como medio de manipulación de las mujeres y su realidad.

Ciertamente, ellas siempre han estado vinculadas a la literatura como lectoras y, de una u otra forma, también como escritoras, pero el que eso haya sido reconocido e integrado en el canon común (salvo honrosas excepciones) es otro cantar. Así, varias escritoras tuvieron que firmar sus obras como hombres para que estas fueran aceptadas y casi todas han tenido que manejarse con dos códigos, dos lenguajes y dos mundos diferentes. Algunas incluso optaron por escribir deliberadamente «como si no fueran mujeres». Natalia Ginzburg (1916-1991), por citar un ejemplo, explicaba las dificultades que tuvo que afrontar a este respecto en sus primeras obras para no resultar pegadiza y sentimental porque deseaba escribir como un hombre. En ellas, su escritura era intencionadamente impersonal evitando toda referencia autobiográfica. Luego pensó que el mundo que describía no le pertenecía, que sus personajes no nacían de ella ni tampoco los sentimientos que les atribuía, así que cambió su escritura por otra más personal: «Y desde que usé la primera persona, me di cuenta que yo misma sin ser llamada ni solicitada me filtraba en la escritura».<sup>4</sup>

Por otra parte, si bien es cierto que la expresión «literatura femenina» ha existido desde antiguo, tradicionalmente la definición de literatura masculina y femenina no hacía referencia a los/as autores/as, sino a los contenidos. Como ejemplo ahí están todos los libros destinados al sexo femenino, pero escritos por hombres, que revestían un carácter preceptivo (comportamiento moral, tratados de urbanidad... etc.) y con los que se adoctrinaba a las mujeres sobre cuáles eran sus condiciones naturales y cuáles sus deberes como madres y esposas. Por tanto, aunque con el término, literatura femenina, se ha venido designando a la escritura centrada en la experiencia de ser mujer en el mundo, en la mayoría de los casos se obviaban los matices reales que eso implica para circunscribir el mundo femenino a su acepción más estereotipada.

Con el paso de los siglos el enunciado literatura femenina se asoció a la literatura rosa, folletines y otras obras destinadas a las mujeres, donde lo

---

4 Publicado en 1993, en la Introducción del libro *Tres novelas breves*, Turín, Einaudi.

femenino (también lo masculino, pero mucho menos) aparece encorsetado en esquemas amorosos y sentimentales tradicionales. Ni que decir tiene que todos esos géneros estaban conceptuados fuera del discurso literario hegemónico, pues esas obras nunca gozaron del mismo prestigio que las destinadas a los hombres. De hecho, todo aquello que llevara el sello de la feminidad ha resultado siempre sospechoso en cuanto a calidad. Ni siquiera hoy la presencia de numerosas escritoras en el panorama literario actual, respaldada por el éxito de público y el reconocimiento de prestigiosos premios literarios se corresponde con el espacio que se les asigna en las historias de la literatura, en las bibliografías o en los comentarios críticos de la prensa. En este sentido solo hay que echar un vistazo a la crítica literaria que evalúa las novedades editoriales para los suplementos y las revistas literarias para comprobar como funciona de forma solapada el prejuicio de que la literatura de mujeres es un género inferior.<sup>5</sup>

Lo cierto es que las mujeres han conquistado el título de «escritoras» con grandes dificultades y no pocas oposiciones. Como, a principios del siglo xx, desvela Virginia Woolf en su clarividente ensayo *Una habitación propia*, habría que revisar la relación mujer-literatura, el inexistente espacio que ellas han ocupado en la historia de la literatura, lo tendenciosamente que han sido representadas en las obras literarias y la necesidad de estudiar el tipo de ficción que creaban. O sea, lo que pide Virginia Woolf es una crítica que supere el androcentrismo en lo literario y haga justicia a la relación mujeres-literatura.

Sin embargo a la hora de la verdad este proceso no resulta tan fácil, porque ¿quién valora la calidad de lo escrito? La canonización de la literatura ha sido un procedimiento selectivo realizado siempre con los criterios culturales y las posiciones ideológicas de los canonizadores que lograban así imponer su concepción de lo literario. En otras épocas el canon respondía a criterios estéticos, políticos, religiosos, ahora responde casi exclusivamente a las exigencias del mercado editorial y al éxito de ventas, pero lo que no ha cambiado es que han sido y siguen siendo los hombres los que han introducido estos criterios. Por otra parte, el que la escritura de las mujeres se haya desarrollado durante siglos en el ámbito de lo privado (cartas, diarios, narraciones en familia...) ha contribuido a condenarla a

---

5 Cualquier persona asidua a suplementos culturales como *Babelia* o *El cultural* habrá constatado la escasez en cantidad y calidad de reseñas sobre obras escritas por mujeres. Lo cual no se puede explicar más que como una consecuencia derivada de pertenecer a un colectivo excluido del poder.

una escasa repercusión dentro de una tradición cultural, ya de por sí, muy reacia a valorar la palabra de una mujer.

En medio de este panorama, en la década de los sesenta del pasado siglo, se hace evidente la necesidad de una crítica literaria que asuma la subjetividad de los sujetos creadores desde el punto de vista del género y del sexo, que libere nuevos significados de los textos y que elija qué aspectos de un texto considera relevantes. Es así como se inicia la intensa revisión cultural que supone la crítica feminista cuya mayor ambición en palabras de Sandra Gilbert es «descodificar y desmitificar todas las preguntas y respuestas veladas que siempre han ensombrecido las relaciones entre textualidad y sexualidad, género literario y género, identidad psicosocial y autoridad cultural». <sup>6</sup> O lo que es lo mismo, se trata de reparar un agravio histórico dándole un contenido específico a la construcción del género y partiendo para ello de ese sujeto generado (construido, producido) a través de lo literario que de este modo nos será posible reconocer en su plena diversidad y contradicción. Como escribe Adrienne Rich, comentando los poemas de Emily Dickinson, debemos elegir establecer por fin la discusión bajo nuestras propias premisas.

## 2. FEMINISMO Y CRÍTICA LITERARIA

Aunque evidentemente no se puede abarcar en un artículo de estas características todos los aspectos que la crítica feminista ha abordado en los últimos años, en este apartado se pretende dar cuenta de lo más significativo de su trabajo. Para empezar, nos serviremos de las palabras de Susan S. Lanser que, evaluando en 1991 la contribución del feminismo a la crítica literaria, resumía así los logros de las dos décadas anteriores:

Las feministas identificaron como patriarcales aquellos valores que se estaban transmitiendo como universales; argumentaron que los grandes clásicos eran de hecho los libros que valoraba una élite cultural compuesta por varones blancos de la clase dirigente; y rechazaron la afirmación de que la literatura trasciende la ideología y por tanto debe estudiarse desde el prisma objetivo de la estética. Con las pruebas acumuladas mediante una revisión de la historia de la literatura, las feministas pusieron en tela de juicio los juicios de valor y las condiciones materiales en que los textos se escriben, se publican, se inter-

---

<sup>6</sup> La cita corresponde a *What do feminist critics want?*, artículo de Gilbert, Sandra y Register Cheri publicado en 1985 en *The New Feminist Criticism. Essays on Women. Literature and Theory*.

pretan, se preservan y se canonizan. Esgrimiendo la consigna de que escribir y leer no son actos neutrales, sino que se producen mediante procesos sociales muy complejos, conscientes e inconscientes, el feminismo insistió en que el significado de un texto no se limita a lo que su autor/a pretendió o a la interpretación defendida por una tendencia crítica en particular.<sup>7</sup>

Como se desprende de esta amplia cita el panorama de las aportaciones feministas a la crítica literaria es muy amplio, así que con la intención de sistematizarlo seguiremos la distinción realizada por Elaine Showalter en sus artículos sobre teoría literaria (Universidad de Chicago, 1981) donde distingue dos etapas de crítica feminista, las cuales no han de ser vistas como excluyentes sino como complementarias y básicamente correspondientes a la doble posición de las mujeres como lectoras y como autoras.

La primera etapa, que ella denomina *crítica feminista*, trata de la mujer como lectora y se define como «una investigación, fundada históricamente, que examina las presunciones ideológicas de los fenómenos literarios». En cuanto a la segunda, que llama *ginocrítica*, es definida como «el estudio de las mujeres como escritoras, y sus objetos de estudio son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina, la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres, y la evolución y las leyes de la tradición literaria femenina» (Showalter 1999: 82). A continuación abordaremos por separado cada una de estas etapas.

### 3. LA CRÍTICA FEMINISTA.

#### DECONSTRUCCIÓN DE LA LITERATURA PATRIARCAL

En los años 70, la crítica feminista se centró en deconstruir los paradigmas masculinos en un esfuerzo por poner en evidencia como la tradición literaria ha silenciado y marginalizado a las mujeres, dando una versión de lo femenino que no coincide con su realidad. Esta etapa inauguró la aplicación de la perspectiva de género en la relectura crítica de textos literarios pertenecientes al canon, con el objetivo de examinar la imagen de la mujer creada por la fantasía masculina y evaluarla lo más objetivamente posible. El enfoque utilizado ha sido preguntarle al texto, en clave de género, no solo qué significa, sino qué formas de vida proyecta, qué epistemologías o conocimientos construye y cómo y cuándo y quién los proyecta o los

---

7 Citado por Pilar Cuder Domínguez, «Crítica literaria y políticas de género», *Feminismo/s*, 1, 2003.

reproduce. Los resultados de este trabajo son muy interesantes ya que, por una parte, ponen de manifiesto la íntima relación entre literatura e ideología y, por otra, la importancia del sexo en la enunciación subjetiva.

Una de las conclusiones de este esfuerzo, realizado sobre todo por las críticas y teóricas norteamericanas, fue que tanto si consideramos la literatura como expresión de una realidad social como si, en un nivel simbólico, la consideramos como una personal representación mental del mundo, la literatura del canon nos ofrece, entre otras cosas, una clara historia de las relaciones de poder entre géneros. Como ejemplo de la importancia de los textos literarios en la transmisión y recreación del patriarcado realizaremos un breve repaso de algunos de los hallazgos realizados por esta relectura en clave feminista en algunos de los textos literarios más conocidos y que durante siglos han conformado nuestra visión de la realidad.

### 3.1. Los mitos

Como explica en uno de sus artículos sobre el tema *Ángeles de la Concha* (2004) desde los mismos textos fundacionales de nuestra cultura, el silenciamiento y la sumisión de la mujer aparece como paso previo a la constitución de las sociedades y al nacimiento de la Historia.

Así, en la Biblia, el mito de la tentación de la serpiente y el castigo de Adán y Eva para sí y para todos sus descendientes nos permite descubrir sin demasiado esfuerzo intelectual la más célebre de las mixtificaciones textuales que avalan el patriarcado. El deseo femenino de sabiduría, de conocer el bien y el mal, conduce a todos los mortales a la catástrofe y por eso debe quedar obliterado, cegado, clausurado. No se le permitirá a la mujer expresarlo, ni escucharse a sí misma y si lo intenta será duramente castigada.

El castigo de la mujer en el *Génesis* consiste en atarla a los cometidos de esposa sometida y madre sufriente. «Parirás los hijos con dolor y buscarás con ardor a tu marido que te dominará» y el que aquí toma la palabra para pronunciar la maldición bíblica que condena a la mujer a mera procreadora, se erige en intérprete de Dios. Este intérprete coloca sobre los hombros de Eva la culpa de perder la inocencia animal y obtener la conciencia de la mortalidad y al hacerlo la excluye del saber, legitimando la enunciación masculina de la palabra escrita. Desde entonces será la palabra masculina la que descifre y administre las ficciones y, con ellas, las ideas. Por tanto, una vez demostrado cuán grave sería para la humanidad que la mujer tomara la palabra y poseyera el conocimiento, el castigo bíblico para Eva, será doble,

ya que además de la expulsión del Paraíso comprenderá la sumisión al hombre y el silenciamiento de todas sus descendientes.

También los mitos clásicos abundan en esta idea. Es el caso de Pandora, que abrirá la caja que le encomienda Zeus y dejará escapar sobre la tierra todos los males. Una prueba más de que la mujer no puede ser depositaria de nada valioso y de que otorgárselo solo nos conduciría al desastre. En otros mitos, como el de Ariadna y el laberinto de Creta, el castigo recae directamente sobre la transgresora, mientras el héroe masculino es quien sale triunfante y se aprovecha de su transgresión. En esta hermosa historia, una joven princesa que conocía el secreto (un ovillo) para salir del laberinto del Minotauro, ese centro oscuro en el que muchos críticos han visto la representación de la bestia o del inconsciente humano, ofrece esa sabiduría a su amado Teseo. Pero él, en contrapartida, la abandona a su suerte en una playa desierta de Naxos y huye con su hermana Fedra.

¿Por qué Teseo abandona a Ariadna de una manera tan cruel? Él ha triunfado gracias a ella y además es ella quien ha asumido el riesgo y el compromiso de la huida. Porque... ¿No es ella la que se revuelve contra su propio hermano, el monstruo? ¿No es ella la que renuncia al reino de sus padres, a la tierra que la vio nacer y a su propia herencia? ¿No ha contraído Teseo, que regresa a su reino como un héroe victorioso, una deuda impagable con ella? Y sin embargo, la abandona para que muera. Es difícil comprender ese comportamiento en un héroe. ¿Quizá es que no quiere compartir su triunfo? ¿Quizá siente amenazada su superioridad? ¿O quizá el mito solo quiere advertirnos de que las mujeres que poseen sabiduría y hacen uso de ella, o se la ofrecen a los hombres, solo deben esperar la muerte?

### **3.2. La literatura tradicional y sus modelos ideales**

Otro eficaz modo de silenciar a las mujeres ha sido el de elevarla a las alturas convirtiéndola en objeto de culto y adoración. Una forma extraordinariamente elaborada porque realmente el ser adorado no habla, no piensa, no actúa, no tiene ninguna necesidad. Erigido en efigie, se limita a escuchar. Así, toda la acción corre a cargo de quien la exalta y le suplica sus favores.

En estas narraciones propias del amor cortés y de su producción derivada, el amante tiende aparentemente a sobrevalorar su objeto amoroso, a idealizarlo, a adorarlo. Sin embargo, lo interesante es que tal valoración no depende de los atributos de la amada, que siempre son los mismos, sino de

su posición y de su importancia como amante. En última instancia la amada que es un espejo de las virtudes femeninas resulta casi siempre intercambiable.

En estas narraciones lo que se produce es una transferencia del narcisismo del narrador al objeto amoroso, por lo que en realidad se está amando a sí mismo al amar al otro y el afán que le mueve a superar los obstáculos no es sino el ansia de que le sea reconocido su propio valor. Las amadas, por su parte, una colección de mujeres idénticas, repiten la posición de la figura materna que adolece de una alta valoración sentimental unida a la ausencia de poder. Aunque parezca que su posición es más elevada, solo cumplen la función de objeto de adoración, por lo que su identidad como seres humanos es irrelevante, salvo para ser deseados.

### 3.3. El siglo XIX

Después de convertir a la mujer amada en intercambiable y hacerla importante solo como objeto y recipiente del deseo masculino, el camino está abonado para la domesticación de los deseos de la mujer. En un clarividente estudio sobre el tema «Deseo y ficción doméstica», Nancy Armstrong (1987) muestra la compleja negociación que mantiene a la mujer apartada del ámbito público a cambio de una fantasía de poder omnímodo en lo doméstico. Le es ofrecida una autoridad de índole moral convenciéndola de que su reino es el del corazón y su forma de gobierno la educación sentimental y las relaciones personales de la familia. Una impostura que enmascara la necesidad de tener una vida propia. De ahí que las heroínas literarias solo necesiten estar en el lugar asignado para resultar queridas y las antiheroínas deban utilizar a un hombre tras el que parapetarse con impunidad su acción o sus auténticas motivaciones.

Pero, por si esta situación no se admitía de buen grado, siempre quedaban recursos más clásicos para bloquear el acceso de las mujeres a la libertad personal y a lo público como, por ejemplo el de premio-castigo. No hay más que recordar los desenlaces de la gran novela realista del XIX que recompensaban con el matrimonio a las heroínas que superaban las «tentaciones», y castigaban con la muerte o la discriminación social las desviaciones de la norma, especialmente cuando esa desviación trataba de una sexualidad transgresora... Ana Karenina, Madame Bovary, Ana Ozores, Margarita Gautier, serían magníficos ejemplos de ello.

Como señala Giulia Colaizzi (2004), la literatura funciona como una suerte de «tecnología del imaginario colectivo» y más en particular como

una forma de «*mitopoiesis* del deseo» puesto que posee el poder de crear representaciones, imágenes, valores, cuya lógica narrativa es capaz de naturalizarlos y de hacerlos aparecer como no-construidos, aunque se trate de elaborados argumentos. Con lo cual se nos convence fácilmente de que lo narrado es lo natural y que lo que se nos impone es lo que deseamos. De este modo la capacidad de producir mitos del deseo, se añade al poder de sus representaciones y a la perpetuación y construcción de ideología que realiza.

El efecto devastador que esto ha tenido sobre las mujeres, fue presentado magistralmente por Flaubert a través de su personaje más célebre: Emma Bovary. En este sentido es perspicaz la teoría de Elisabetta Rasy (1994) con respecto a esta obra. Recordemos que la teoría clásica recalca la idea de que *Madame Bovary* es una novela sobre la crisis de una época, de una cultura y de un modo de ser. A través de ella el autor lanza un explícito ataque a la institución familiar y a la moral sexual que la domina y Emma Bovary es la figura que encarna la rebeldía frente a una anodina y castrada realidad. Sin negar todo ello, lo crucial del análisis de Rasy es que plantea la importancia del cómo se ejecuta esa rebeldía, pues, sin duda, *Madame Bovary* es también una lúcida, una feroz muestra de cómo las mujeres que protagonizan obras literarias acaban por proporcionar modelos de conducta genérica a sus referentes reales, las mujeres de carne y hueso.

Efectivamente, como a lo largo de todo el texto se evidencia con abundante ironía, la existencia de Emma se estructura alrededor de su desesperado intento de colmar las fisuras que ella advierte entre la realidad de su existencia y la idea de mujer plasmada a través de la ficción. En este sentido, la felicidad y la desdicha de Emma se miden constantemente en función de su adherencia a los modelos literarios.

Ese vínculo se hace particularmente evidente, cuando Emma acepta comenzar su primera relación adúltera con Rodolphe Boulanger. Como precisa Flaubert, lo que realmente empuja a Emma hacia su amante es la irresistible tentación de poder pertenecer por fin a la «poética legión de mujeres adúlteras» con todo lo que esa pertenencia promete conllevar de vida intensa y apasionada. Así pues, podemos decir, que el deseo de Emma Bovary es un deseo suscitado y vivido por vía narrativa, a saber, un deseo que surge de la literatura, y que intenta afirmarse según los esquemas plasmados en ella, incluso cuando se trata de un deseo de muerte. Y esto es lo que ilustra muy bien *Madame Bovary*: que para las mujeres, la tradición literaria se presenta a menudo como una suerte de memoria que, más que servir para su liberación, sirve para su sometimiento porque tiene capacidad para

imponer la feminidad normativa. Una tradición que no solo encarna y legitima la *auctoritas* masculina, sino que también encierra el deseo del sujeto femenino en un sujeto irreal que entra en conflicto drástico con la multiplicidad de las experiencias femeninas reales.

### 3.4. El siglo xx

A pesar del nuevo modelo de mujer emancipada que irrumpe en las primeras décadas del siglo, el patrón que legitima lo masculino como lo universal continuará vigente durante la mayor parte del siglo xx. Ciertamente en esos años las mujeres que deciden adoptar otra posición con respecto a los hombres y a la sociedad patriarcal, aumentan considerablemente en número lo cual contribuye a que en la literatura de la época surjan personajes femeninos menos estereotipados representando a mujeres que reivindican activamente su libertad de ser. Esto, unido al hecho de que el número de escritoras también aumenta, permite ofrecer otros modelos literarios aunque los dominantes continúen siendo los tradicionales.

De hecho, son las escritoras las que de alguna manera inauguran una nueva forma de mirar los personajes femeninos que se irá afianzando conforme pasen las décadas. Así, escritoras modernistas como Clarice Lispector, Virginia Woolf, Isac Dinesen, Djuna Barnes, nos construirán personajes que se apartan del imaginario masculino tradicional.

Sin embargo, según la hipótesis de Jordi Luengo, esos modelos emancipados de mujer pertenecerían más a los desplazamientos de poder que estaba experimentando la nueva sociedad de masas que a los cambios reales en el estatus de la mujer. Una hipótesis nada descabellada pues, al fin y al cabo, como sostiene Claude Levi-Strauss (1969), las mujeres siguen siendo objetos transaccionales simbólicos de los pactos en los conflictos entre varones, lo cual implica para ellas un estatus constitutivamente inestable que acarrearía, entre otras consecuencias, el surgimiento de nuevos discursos con respecto a su posición siempre que se producen relevos de poder masculinos.

Por otra parte, no olvidemos que los varones no conforman un género-sexo en composición binaria con respecto al género-sexo en femenino, sino que lo masculino asume el neutro. Así, la condición femenina no se opone propiamente a lo masculino como una construcción genérica se opondría a otra, sino más bien como lo idiosincrático se contrapone a lo genéricamente humano. «Desde Simone de Beauvoir sabemos que la mujer es una heterodesignación, una atribución de identidad por parte de quien

ejerce el poder sobre nosotras» (Amorós 1999) y este hecho facilita sobremanera poder cambiar la designación del objeto cuando el poder designador lo necesite.

Este extremo queda bien ejemplificado en el trabajo de Jordi Luengo López (2011); este autor incide en que si durante la primera mitad del siglo XX los burgueses querían una reina del hogar, madre y esposa, en cambio, los contestatarios —desde los artistas liberales a los anarquistas— querían a las mujeres alternando en cafés, bailando charleston, *twist* y *rock*, flirteando en los cabarets y fumando lánguidamente en las reuniones clandestinas en las que ellos llevan la batuta. O sea, una versión descafeinada de la mujer fatal que desde finales del XIX reinaba en las artes y que tendrá su correlato en las novelas policíacas y en las películas de *gangsters* de los años 40 y 50.

Bien, parece que estos caballeros querían así a las mujeres, pero ¿cómo se querían las mujeres a sí mismas? ¿Han tenido en algún momento un espacio propio de resignificación?

#### 4. LA GINOCRÍTICA DE LOS OCHENTA

A finales del siglo XVIII, se produjo un cambio que yo, si volviera a escribir la Historia, trataría más extensamente y consideraría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas: La mujer de la clase media empezó a escribir.

Virginia Woolf, *Una habitación propia* (1997)

Aunque históricamente la literatura fue un campo vedado para las mujeres como escritoras, durante el siglo XIX se produce un hecho insólito y es que las mujeres empiezan a colarse masivamente en ese campo a través de la puerta que les dejaron semiabierta los tratados didácticos de la época: la educación de los sentimientos. Sin embargo su escritura fue olímpicamente ignorada por el canon, que veía a la mujer escritora como una intrusa en el mejor de los casos y como enemiga en los restantes.

*Nueva crítica feminista*<sup>8</sup> significó el inicio de la segunda fase de la crítica feminista americana que Elaine Showalter había denominado «ginocrítica», que intentará poner de manifiesto el escamoteo de la presencia de la

8 Showalter, Elaine, ed., *The New Feminist Criticism. Essays on Women. Literature and Theory*. New York Pantheon Books, 1985. El volumen recoge diferentes ensayos de enfoque feminista.

mujer tanto en la novelística como en la teoría de la literatura, actual e histórica y la importancia de su recuperación. En ella, Showalter explica que el programa de «ginocrítica» debe centrarse en construir un marco de mujer para el análisis de la literatura escrita por mujeres y en desarrollar nuevos modelos basados en el estudio de la experiencia femenina, en lugar de adaptar los modelos y teorías masculinas. La ginocrítica deberá liberarse de los absolutos de la historia de la literatura masculina y en lugar de tratar de encajar a las mujeres en las líneas de esa tradición, centrarse en el nuevo mundo visible de la cultura femenina, o lo que es lo mismo, establecer la discusión crítica bajo unas premisas propias.

A este respecto, Nina Baym en un artículo publicado en *The New Feminist Criticism* (1985), pone de manifiesto la invisibilidad de la escritora americana tanto en la novelística como en la crítica, demostrando la mediatización de criterios ajenos al valor literario en sí a la hora de la inclusión en el canon. Sus principales argumentos son que nuestras lecturas no son nunca completamente libres e independientes y que tampoco nuestra idea de la excelencia es exclusivamente personal, sino que ambas están mediatizadas por lo social y por la teoría literaria. En el caso de la literatura, la práctica social sexista juega un papel de primer orden haciendo que se apliquen teorías críticas actuales a escritos del pasado para defender que la literatura es un hecho exclusivamente masculino.

Así pues, si la primera etapa de los estudios feministas se concentró en la tarea de denunciar y exponer a la luz la misoginia existente en los modelos literarios, la segunda fase perseguirá el descubrimiento de la mujer escritora y la denuncia de su oscurecimiento por los criterios de valoración dominantes. Esta idea dio pie a una labor de arqueología literaria que ha recuperado numerosos textos escritos por mujeres y excluidos a lo largo de la historia por los críticos.

La revisión ha tenido como consecuencia la reedición de novelas, diarios, autobiografías y cartas de mujeres, sometidas por primera vez a una crítica que las enjuiciaba desde un punto de vista que admite la existencia de una tradición de escritura femenina, con todo lo que esto representa. La tarea hecha es inmensa, pues no solo se ha tratado de recuperar la obra de miles de mujeres silenciadas en la historia de la literatura, sino de acabar con el mito que excluía a las mujeres del esquema creador. Con esta recuperación se inicia además el estudio de una posible idiosincrasia de la escritura de mujeres. Así, los argumentos, los temas recurrentes, los enfoques, la estructura de esta escritura femenina, la especificidad de su lenguaje, si es que existe, y las metáforas más usuales empleadas por las mujeres

para expresar su experiencia singular, constituirán los temas de la nueva orientación crítica.

Fue Elaine Showalter quien dotó de contenido metodológico a la gineocrítica estableciendo cuatro modelos de análisis. El biológico, el lingüístico, el psicoanalítico y el cultural-social y aboga por una hermenéutica que establezca un marco teórico propio emancipado de los modelos conocidos.

El análisis de la literatura escrita por mujeres ha resultado tan rico que ha conducido a posicionamientos de todo tipo. Las defensoras de que efectivamente las mujeres escriben de forma diferente a los hombres argumentan que ellas escriben más sobre emociones y desde las emociones, que atribuyen un papel importante a los silencios, que describen más minuciosamente las sensaciones, que hacen referencias más exactas a la órbita doméstica y con un tono de mayor complicidad, que las imágenes o metáforas más utilizadas son el espejo, el vuelo, la fluidez, la casa, las puertas, las ventanas, el mar y el laberinto..., que los temas son intimistas y raramente abordan subgéneros como las novelas de aventuras, eróticas, humorísticas o de grandes viajes y empresas...<sup>9</sup>

Esta posición ha tenido también su tesis psicoanalítica que no vamos a desarrollar aquí, únicamente referirme al ensayo de Sandra Gilbert y Susan Gubar sobre las escritoras del siglo XIX, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998), que defiende que la mujer experimenta su género como un obstáculo, como una carencia que le resta energías. Eso se plasma en sus textos marcados por el sentimiento de aislamiento y de exclusión artística y el temor al antagonismo de los lectores. También es evidente la generación de una ansiedad creada por el sentimiento de rebasar ámbitos diferentes a la domesticidad e invadir un territorio ajeno y por lo impropio de su exhibición sentimental. Toda esta sintomatología de interiorización, dicen estas autoras, marca la escritura femenina y la diferencia de la masculina.

La mirada femenina por lo general es tuerta, dice Montserrat Roig, en *Dime que me quieres aunque sea mentira* (2001) ya que con un ojo mira hacia dentro y con otro hacia fuera, lo cual hace observar el mundo exterior desde dentro y que la mujer se involucre personalmente en lo que ve.

---

9 Para ahondar en este tema recomendamos los estudios de Biruté Ciplijauskaitė, *La construcción del yo femenino y La novela femenina contemporánea (1970-1985)*.

Otras autoras, como Patricia Violi (1991), defienden la especificidad de literaturas y lenguajes masculinos y femeninos: «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».

El feminismo cultural americano, por su parte, plantea que la principal diferencia entre literatura masculina y femenina, más que estar relacionada con el sexo/género de los/as autores/as, lo estaría con la adopción de una posición literaria hegemónica o marginal, tradicional o innovadora, así como con la elección de temas, la importancia dada a los ámbitos público o privado y con la identificación o subversión de roles y de modelos culturales establecidos.

Por otro lado hay una buen número de escritoras que argumentan que hoy por hoy las obras literarias son aquellas que tienen calidad independientemente de quién las escriba y que hablar de literatura de mujeres es hacerles un flaco favor a las escritoras, pues significa reducir sus obras a un subgénero<sup>10</sup> que lleva implícito el hecho de que solo pueden interesar a las mujeres.

La polémica está servida. Realmente es cierto que cuando decimos «literatura escrita por mujeres» la mayoría la identificamos con determinados rasgos, pero también lo es que podemos encontrar escritoras y escritores situados en las dos perspectivas. Que hay escritoras que adoptan una voz racional y un discurso masculino, como Margueritte Yourcenar o Almudena Grandes y escritores que, como Proust o Joyce, se ajustan a lo que entendemos por un discurso femenino. Eso nos lleva a que el modo masculino o femenino de escribir no necesariamente coinciden con el sexo del escritor y que las voces literarias pueden responder a variables culturales más complejas. Es más, según la profesora Alicia Redondo Goicoechea (2008), el mundo tiene dos miradas cualitativamente diferentes: la del hombre y la de la mujer, porque no es lo mismo mirar las cosas desde un cuerpo de mujer que desde un cuerpo de hombre. Sin embargo, defiende que esas dos miradas corresponden a tres géneros sociales. El masculino, el femenino y el homo, tres géneros que se concretan en cuatro voces: dos heteras y dos homos, y cuatro voces que a la vez engendran múltiples discursos individuales y literarios.

---

10 A este respecto, véase lo expuesto más arriba.

¿Será este el quid de la cuestión? ¿No tanto el sexo de la persona que escribe sino la posición que toma frente a la enunciación? Tomemos como ejemplo la novela *Jane Eyre*, escrita por Charlotte Bronte en 1847. En este caso, aparece ya desde el título la fantasía de individuación del personaje principal subrayando el claro deseo de la protagonista de un reconocimiento de su identidad, valorada en términos de equiparación al modelo social hegemónico. Un deseo que le es negado por razones económicas y de género. El núcleo de la obra es la firme reclamación de esa equiparación, expresada en varios momentos de la novela en las palabras que Jane dirige a Rochester: «tengo tanta alma como usted. Es mi espíritu quien se dirige a su espíritu como si ambos hubiéramos salido de la tumba y estuviéramos a los pies de Dios, iguales como somos».<sup>11</sup>

A nivel consciente la novela transmite que la mujer que se lo trabaja y lo merece puede conseguir este reconocimiento. Lo presenta, pues, como un caso de mérito individual y permite que la lectora se identifique con este anhelo. La lectura a nivel inconsciente, sin embargo, es otra, puesto que la consecución de su deseo es a costa de la diferenciación del resto del género femenino del que en la novela se hace un repaso en boca de la protagonista. Su tía, sus primas, sus maestras, sus compañeras de internado, desfilan por su mente dejando constancia de sus fallos. La heroína es pues reconocida como superior a su género y su implícita superioridad moral acaba imponiéndose cuando Rochester la elige, distinguiéndola del resto de las mujeres.

Ciertamente Jane consigue lo que quiere, *casarse con él*, aunque lo hace después de haber recibido una oportuna herencia de un tío de ultramar y después del accidente que convierte a Rochester en un varón físicamente disminuido por la ceguera. La novela termina pues con una Jane, definiéndose en términos del Génesis, «soy carne de su carne y hueso de sus huesos» y unida a un varón dependiente al que cuida solícitamente. Recluidos ambos en un lugar remoto, transmiten una imagen de igualdad más patética que envidiable.

La otra cara de la moneda es la novela *Ancho mar de los sargazos*, de la escritora antillana de habla inglesa, Jean Rhys. En ella se reescribe la historia de Berta Antonieta Cosway, la primera mujer de Rochester, o sea, la criolla loca recluida en la buhardilla de la casa y que se suicida en

---

11 Charlotte Bronte, *Jane Eyre*. Madrid, Alianza, 2008.

el incendio que ella misma provoca. Este personaje que es, a mi juicio, uno de los más fascinantes y desgarradores de la literatura del siglo XX, crece en el Caribe en un entorno de selvas tupidas, perfumes agudos y lluvias torrenciales. Como descendiente de blancos empobrecidos, antiguos dueños de plantaciones llenas de antiguos esclavos, es despreciada por sus congéneres y también por los negros. Es, por tanto, un ser que no pertenece a ninguna parte, no entiende el mundo de los blancos ni llega a integrarse en el de los negros. Personaje enigmático llevado y traído por fuerzas ciegas y poderosas, nunca juzga, solo mira lo que pasa como un sueño que no entiende y del que está excluida desde el principio. Vinculada afectivamente a una persona por simple necesidad afectiva, presenta el imperioso deseo de ser correspondida por esa persona que la ignora. Historia inquietante y metafórica sobre el lugar y la soledad de las mujeres en el mundo.

Ambas novelas, *Jane Eyre* y *Ancho mar de los sargazos*, están escritas por dos mujeres que, con más de un siglo de diferencia (1847-1966), ofrecen una visión del mundo notablemente distinta. Lo cual corroboraría la idea de que la posición de quien enuncia es más determinante que su sexo.

## 5. LA ELABORACIÓN DE UN DISCURSO PROPIO

En los años noventa se inicia una tercera fase de la crítica feminista, que parte de la siguiente pregunta: ¿Es lo mismo escribir desde lo considerado culturalmente femenino que incorporar la experiencia real y el enfoque de las mujeres al discurso literario? Ya Virginia Woolf, en su ensayo *Las mujeres y la literatura* (1981), lanza estas agudas observaciones al respecto: «Hoy las mujeres comienzan a explorar su propio sexo, a escribir sobre las mujeres como nunca antes lo habían hecho. Porque, hasta una fecha muy reciente, las mujeres en la literatura eran desde luego, un invento de los hombres».

Una de las respuestas a la anterior pregunta sería que, para incorporar una perspectiva propia a sus obras, las mujeres tendrían que configurarse primero como sujetos, ya que es el sujeto quien administra sus propios predicados. Dado que la imagen que las mujeres tienen de sí mismas es la que ha elaborado el poder masculino con su capacidad de imponer la feminidad normativa, autodesignarse como sujetos pasaría por generar una imagen propia y desterrar la que hoy domina. De ahí se deriva la importancia de construir una tradición que permita situar lo femenino como autorreferencial y autodesignado en un mundo y una cultura predominantemente masculina.

Para la crítica feminista actual resulta clara la necesidad de elaboración de un discurso teórico y literario propio que refleje la problemática relativa a cuestiones tan esenciales para la mujer como la construcción de las identidades, la experiencia del amor, la sexualidad y la maternidad, la relación con la madre, la elaboración de la propia autoimagen, los modelos culturales diferentes a los tradicionales, etc.

La tarea es ciclópea, pero la fuerte presencia de las mujeres en la creación literaria actual es, de hecho, una evidencia esperanzadora de cambio como también lo es, el que temas y personajes denostados en otros tiempos por pertenecer al mundo sin valor de las mujeres sean hoy textos apreciados por la mayoría de los lectores y lectoras y que han conseguido penetrar en todos los géneros literarios enriqueciéndolos y renovándolos ostensiblemente.

En este sentido, la eclosión de autoras contemporáneas que hacen de la literatura una caja de resonancias y de denuncia de la situación de la mujer, ha contribuido a hacer visible otro discurso estético menos complaciente con el patriarcado. Autoras como Margaret Atwood, Toni Morrison, Antonia Byatt, Alice Munro o Carol Oates escriben sobre situaciones cotidianas perfectamente reconocibles, y reflejan un mundo de exclusiones de ida y vuelta, en el que es obligatorio tomar partido respecto a la sexualidad, la familia y la pertenencia a una clase social.

Hoy, al rastrear las novelas de algunas de las escritoras que han gozado de éxito relevante de público, salta a la vista en qué grado sus ficciones son representativas de una tradición literaria feminista, pues, debajo de historias, temas e imágenes aparentemente convencionales, van asomando otros donde las escritoras se preocupan por radiografiar, codificándolo, el verdadero estado de la mujer en la cultura patriarcal. El silencio, la negación, la huida, la sexualidad sublimada como forma de escapar al vacío, el asesinato sexual, la violencia de género como mal endémico enraizado en lo más profundo de la cultura..., aparecen en ellas como situaciones de grave injusticia necesitadas de un completo cambio.

Los caminos empleados para ello han sido diversos. En las décadas 60 y 70 se narraban, sobre todo, historias de victimización que, por otra parte, no siempre tenían como verdugo al hombre. Recordemos que muchas novelas consideradas feministas tenían posturas de hostilidad y franco rechazo a la madre, lo que se ha llamado el sentimiento de matrofobia impreso en el relato edípico, recordemos, *Julia* (1970) de Ana Moix, o *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets. Esta insistente forma

de matar literaria y simbólicamente a la madre no es, en opinión de Adrienne Rich, un rechazo a la madre concreta, sino a repetir el papel y la historia maternas en la estructura de la familia y la sociedad patriarcal. No en vano las madres han sido las encargadas de garantizar la continuidad de la estructura y de transmitir la ley del padre, con lo que el patriarcado ha tenido en ellas sus máximas aliadas.

Ciertamente en esas décadas, las historias sirvieron a las mujeres como toma de conciencia de su situación y, en ellas, aparecieron obras consideradas paradigmáticas de la escritura feminista como *El cuaderno dorado* (1962) de Doris Lessing, o *La campana de cristal* (1963) de Sylvia Plath, o las propias *Entre visillos*, (1957) de Carmen Martín Gaité y *Tiempo de cerezas* (1976) de Monstserrat Roig. Aunque la influencia que tuvieron en las lectoras y en la literatura de su época fue importante, hoy en día la victimización está siendo criticada por las propias mujeres que advierten del peligro de paralización a la que la insistencia en la opresión y en la violencia de género puede conducir. Ya en 1972, Margaret Atwood, alertaba de ello en su novela *Resurgir* (2009):

Esto por encima de todo, negarse a ser una víctima. Si no puede hacer eso, no puedo hacer nada. Tengo que abandonar la vieja creencia de que no tengo poder y por eso nada de lo que pueda hacer afectará jamás a nadie. Una mentira que siempre fue más desastrosa de lo que habría sido la verdad.

Otra estrategia importante ha sido la de la reescritura de mitos, personajes y relatos canónicos desde la óptica de las mujeres. La revisión de las historias fundantes y tradicionales siempre es reveladora y no solo por el desbrozamiento de su contenido. Literariamente nos enseña a hacer una lectura resistente a las identificaciones subjetivas y nos sitúa en estado de alerta, en posición activa frente al texto y sus estrategias. Quién narra, qué voz y qué perspectivas se privilegian, qué justicia poética subyace en el desenlace, son cuestiones clave, que vistas desde «la sospecha» nos abren otros senderos y nos brindan nuevos planteamientos que persiguen reabrir los finales felices destinados a premiar a las heroínas con la consecución de un marido y una vida feliz y autista, otorgando así otro sentido a los clásicos revisados.

En estos momentos ya contamos con una amplia muestra de estas reescrituras. Títulos importantes como *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano, *La reina de las nieves*, (1994) o *Caperucita en Manhattan* (1990) de Carmen Martín Gaité, *Cassandra* (1983) de Christa Wolf, *Poseción* (1990) de Antonia Byatt, *Índigo* (1992) de Marina Warner, *Penélope y*

*las doce esclavas* (2005) de Margaret Atwood, etc., nos aportan una visión de personajes literarios y mitos, ciertamente valiosa. En la mayoría de estas recreaciones se huye de la victimización y, en muchos sentidos, las protagonistas salen victoriosas frente a la adversidad que les rodea. Y es que nadie que haya leído *La tumba de Antígona*, *Casandra* o *Ancho mar de los sargazos* volverá a interpretar del mismo modo las obras en las que estas novelas están basadas ni volverá a imaginar sus personajes protagonistas del mismo modo en que fueron concebidos.

También en España encontramos este tipo de escritura, con obras que rozan lo histórico como *Elisabeth de Austria-Hungría* (2006) de Ángeles Caso, *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y otras que se decantan por la reescritura de mitos culturales. Este último es el caso de la novela *Aunque seamos malditas* (2008) de Eugenia Rico. En ella, la mujer perseguida y violentada por la cultura patriarcal se desdobra en dos voces protagonistas Ainur y Selena. Dos voces para un mismo personaje. Dos voces que se reencuentran con idéntico estigma pero con un margen de siglos. Una única persona que sufre la misma acusación.

La historia, tiene la virtud de repetirse, y Ainur y Selena son la misma persona viviendo la misma tragedia desde sus respectivos orígenes. «Antes preferiría ser la hija del Diablo» dicen Selena y Ainur con cuatro siglos de diferencia. Dos mujeres odiadas y envidiadas por la misma razón. La novela esta plagada de referencias a la historia de la quema de brujas. Los recuerdos arrastran a su protagonista desde su Barcelona adoptiva, donde sufre acoso laboral y sexual, hasta su Asturias natal, esa aldea mágica en la que nació y creció y donde fue perseguida Selena, su antepasada, al grito de bruja...

El paralelismo entre Selena y Ainur no acaba aquí. En los aquelarres, la víctima era extendida desnuda sobre el ara de piedra para satisfacción de los sacerdotes, y desnuda era poseída y torturada cruelmente. Ainur, por su parte, es acusada de haber propiciado una orgía en su oficina y de haber satisfecho los más bajos instintos de sus compañeros, después (o antes, qué más da) de haber sufrido un intento de violación por parte de su jefe. Todo lo que aquí se cuenta deja la impresión de que la caza de brujas no es algo del pasado, sino algo contra lo que las mujeres actuales se siguen enfrentando, aunque con armas más eficaces que antes.

Si desmantelar desde dentro esas historias se ha convertido en una actividad importante dentro de la literatura feminista, últimamente también es patente la aparición de heroínas supervivientes que luchan por empoderarse;

unas no lo consiguen, y otras, teniendo que salvar una gran cantidad de obstáculos y arrastrando una enorme carga de contradicciones, logran hacerse un lugar dentro de un mundo masculinamente hostil.

Unas se muestran como víctimas de su propia ansia de libertad en una sociedad que las culpabiliza y les hace pagar un alto precio por su rebelión como en la novela de Toni Morrison, *Beloved* (1984) la historia de una esclava que mata a su propia hija para evitar que también sea esclava, o como la joven protagonista de *Ave del Paraíso* (2009) de Joyce Carol Oates, que vive marcada por un suceso familiar catalizador de toda la narración. Algunas, como *El peso de las sombras* (1994) de Ángeles Caso o *El silencio de las sirenas* (1985) de Adelaida García Morales, proponen la apropiación de la sensibilidad como territorio específicamente femenino y la plenitud amorosa como su objetivo vital preferente. Dos obras significativas de ese aspecto son las novelas de Anita Brookner, *Hotel du Lac* (1987) y *Los días del abandono* (2002) de Elena Ferrante, en las que sus protagonistas son mujeres inteligentes, bien educadas, a menudo con un trabajo interesante y sin problemas económicos, pero envueltas en la melancolía de saberse excluidas por su incapacidad para coger lo que quieren sin preocuparse de las consecuencias, en un caso, y de la dificultad para superar una ruptura matrimonial acompañada de engaño y desamor, en el otro.

En otras novelas, sin embargo, las protagonistas aparecen como amazonas inteligentes y poderosas en su identidad consiguiendo tomar lo que les pertenece de una forma legítima y no violenta. A este tipo corresponderían novelas como *La torre de Babel* (1996) de Antonia Byatt, que cuenta la historia de Frederica, una joven madre y esposa que, tras darse cuenta de que su matrimonio ha sido un error, lucha por su independencia y su libertad intelectual en el Londres de los años sesenta. También la *Trilogía de Tora*<sup>12</sup> de la noruega Herbjorg Wassmo o las más recientes *Purga* (2008) de Sofi Oksanen y *La acabadora* (2009) de Michela Murguía, nos presentan a unas protagonistas capaces de culminar un arduo proceso de reconstrucción personal en una sociedad que las explota y discrimina por su condición femenina.

Otra de las formas que ha adoptado la escritura feminista en los últimos tiempos es la de la ironía. La ironía y la parodia pueden mellar el

---

12 Trilogía publicada en Noruega de 1981 a 1987. En España la primera parte *La casa del mirador ciego* (2010) y la segunda, *La habitación muda* (2011) han sido publicadas por Nórdica.

poder establecido siempre y cuando se lleven a cabo con una conciencia crítica enfocada a la subversión de los códigos dominantes. Aplicada en dosis sistemáticas, la ironía en clave feminista se convierte en una provocación que intenta desinflar la retórica dominante y ofrece una posible respuesta al tono nostálgico de paraíso perdido que hoy domina en parte de la producción cultural masculina. Una escritura paródica que, tal como se presenta en algunas novelas actuales, no es tanto una forma de rechazo de las normas al uso como la muestra de su inconsistencia y absurdidad. En ellas, es clave la denuncia de un sujeto que carece de esencia y que se mueve en una constante contradicción entre su capacidad para realizar acciones personales y la práctica de la repetición inercial a la que le aboca el discurso sexista.

Dentro de esta inercia parodiada destaca el pánico de tener que pasar por el control de calidad de la mirada masculina, hoy en día, la de toda la sociedad, y de no poder aprobar el examen, sobre todo a medida que van transcurriendo los años, es uno de los terrores recurrentes de las mujeres de todas las épocas y condiciones, una angustia tan extendida y tan desvalorizada dentro del catálogo de los sufrimientos que no se había considerado digna de articulación artística hasta que muchas escritoras de hoy han asumido voluntariamente la tarea de prestar su voz a esas ansiedades femeninas tan comunes. *El diario de Bridget Jones* (2001) de Helen Fielding, *Al pie de la escalera* (2009) de Lorrie Moore o *Cuestión de elegancia* (2003) de Kathleen Tessaro, serían obras de este corte, en las que encontramos mujeres centradas en el proceso de seducción, que aspiran a ser jóvenes y bellas como valor supremo y que viven constantemente amenazadas por la pérdida de estas dos monedas de cambio, por lo que esta significa de desamor y abandono.

Un género que las mujeres han dominado con maestría durante todo el siglo XX es la intriga. Las escritoras de este género desde Agatha Christie y Patricia Highsmith han conseguido imprimir al género sus características propias refrescándolo visiblemente. Utilizando la lógica igual que ellos han conseguido humanizar a sus personajes creando protagonistas femeninos llenos de una vida de la que a veces carecen las novelas masculinas y sus héroes quintaesenciados. Así las detectives o investigadoras creadas por mujeres preparan comidas, se rompen una uña, cuidan de sus hijos, reconocen sus debilidades, se enamoran, lloran... Un ejemplo de esto serían, entre otras muchas, las novelas de Alicia Giménez Barlett o las de Asa Larson con sus personajes complejos y una trama bien urdida que incluye una inteligente crítica a la situación de sexismo enmascarado o benevolente que se da hoy en día en muchas ocasiones.

Un caso especial por la renovación que supone es la reciente *Esperando noticias* (2008) de Kate Atkinson, novela que es un soplo de aire fresco en medio del paisaje sanguinolento y psicopático que invade la novela negra contemporánea. En esta obra, que nada tiene que ver con el adocenamiento y los tópicos de género, la autora juega fuerte la baza literaria y todos sus personajes muestran una psicología compleja y bien acabada. Cada uno se construye a sí mismo y su propio espacio y toda la historia transcurre en un armónico concierto en el no hay que esperar un final feliz simple, sino un final complejo o final a secas.

Otro género tradicionalmente identificado con la escritura masculina y en el que muchas escritoras feministas empiezan a introducirse es el de la ciencia ficción. Es evidente que este género ha estado secularmente relacionado con fantasías futuras sobre el cuerpo, especialmente sobre el cuerpo reproductivo, que combinan ansiedades característicamente masculinas que al inventar formas alternativas de reproducción, manipulan y desplazan la figura del cuerpo femenino, pero a la vez ofrece múltiples posibilidades para dar forma a nuevas representaciones afirmativas de mujer. Muchas de las obras clásicas del siglo XX representan sistemas alternativos de procreación, nacimiento y creación artificial de vida, que van desde las imágenes un tanto infantiles, como bebés que nacen de coliflores, hasta el insecto monstruoso de Alien que pone huevos en el estómago de la gente y cuyo origen atroz nos recuerda a la criatura de Frankenstein, obra origen de la Ciencia Ficción contemporánea y escrita por una mujer, Mary Shelley.

Lo sorprendente es que no hace falta echar la vista 40 años atrás para observar los toques de misoginia que impregnan este tipo de narraciones. En la actual era de la cibernética resulta asombrosa la persistencia de los estereotipos sexuales en obras en las que el presunto triunfo de la tecnología debería verse correspondido con un salto humano encaminado a crear nuevas imágenes y representaciones. Sin embargo, lo que se ve es la repetición de clichés y temas muy antiguos. Lo cual viene a demostrar que hace falta algo más que una máquina para alterar los modelos de pensamiento y los hábitos mentales.

Quizá por ello muchas autoras señalan la ciencia ficción y la cibernética como un nuevo campo de experimentación, un espacio mestizo de pensamiento donde escritura y comunicación pueden ofrecer una nueva representación simbólica de lo femenino, el sexo y la identidad. Sadie Plant en su libro mitad ensayo, mitad ficción, *Ceros + Unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, equipara la matriz de cálculo de los ordenadores con la matriz femenina y asegura que la naturaleza fluida, relacional y conectiva

adjudicada a la identidad femenina y, que tradicionalmente ha servido para excluirla, convierte ahora a las mujeres en personas más aptas para entender y usar los espacios de información actuales. En cualquier caso ya estamos viendo algunos esfuerzos en ese sentido, en España novelas como *La rosa de las nieblas* (1999) de Lola Robles, *Piel de sátiro* (1997) de Pilar Pedraza o la más reciente *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero, indagan en esa dirección.

Por último añadir que, en esta fase, ha sido particularmente provechoso el vínculo establecido por el feminismo de los años noventa con corrientes afines como la crítica gay y lesbiana, a raíz del cual ha surgido una disciplina de corte más amplio en la que tienen cabida todos los enfoques dedicados a explorar la identidad sexual y su desarrollo en la sociedad. Son los denominados «Gender Studies», que irrumpen con fuerza en la era del SIDA y que confluyen en una corriente militante conocida como Queer Theory, cuyo tema de discusión ya no es solo la mujer, sino el papel de los géneros en la sociedad y el rechazo de los binomios feminidad/masculinidad y heterosexualidad/homosexualidad para crear nuevas formas de habitar los cuerpos.

## 6. CONCLUSIÓN

La literatura actual escrita por mujeres presenta una gran vitalidad y un afán de renovación y modernización, en ella encontramos casi todo lo que afecta a las mujeres de carne y hueso, a la vez que un esfuerzo por rediseñar algunos aspectos de la identidad femenina. Por otra parte la crítica feminista ha avanzado notablemente en la tarea de desvelar los artificios que han reducido a las mujeres a una situación de subordinación en lo literario. Por ello, tal vez sea este el momento en el que la literatura feminista debiera lanzarse a la creación de nuevos discursos generales que abran el horizonte de todo el imaginario social. Ayudar a perfilar un nuevo paradigma construyendo ficciones que den paso, por una parte, a una cualificación y valoración de las numerosas aportaciones de las mujeres y que ayuden, por otra, a crear formas complejas de pensamiento, en lugar de la lógica binaria en la que todavía nos movemos. En mi opinión ese es el reto actual, construir historias que integren la pluralidad de las miradas que hoy se están planteando lo real y que nos permitan enfrentarnos a nuestra situación histórica de un modo diferente al pasado creando así espacios para la acción de nuestro presente. Las principales dificultades para ello, a mi juicio son dos, una la de constituir un sujeto creador autónomo y otra la de forjar un lenguaje y una sintaxis capaces de darnos cabida en el universo simbólico común.

Respecto a la primera cuestión, encontramos, como han demostrado abundantemente los estudios críticos, que las imágenes literarias de mujer responden en su mayoría a las fantasías masculinas, por lo que de una manera u otra, la visión que los hombres han elaborado sobre las mujeres ha configurado la percepción que ellas tienen de sí mismas. Es evidente que crear una alternativa autónoma e independiente a este arraigado modelo y sustituirlo por una imagen creada por las propias mujeres no solo es fundamental para la literatura sino para modificar su situación en el mundo y conseguir el lugar que en justicia les corresponde. En palabras de Teresa Langre de Paz diríamos que «las mujeres tenemos la urgencia de reclamar el enorme poder inherente que hay, filosóficamente hablando, en la disolución del 'yo' o en un 'yo' fracturado [...] para acercarnos a la materia prima de la vida, a esa gama infinita de expresiones mutantes de los poderes del ser humano para tomar las riendas de su vida, para buscarse y definirse en sus deseos, para expresar su libertad frente al poder institucional y político, para recomponer su 'yo' en suma» (Langre 2010: 79).

Según esta autora esta tarea solo podrá ser posible volviendo al lugar y al espacio de la memoria: «Lo que las mujeres tienen que encontrar aún es el lugar de la memoria para recuperar un espacio que les pertenece acercándose a lo que pudo ser, es y será el tiempo intangible de lo vivido, lo deseado, lo soñado y lo olvidado» (Langre 2010: 40). Para Rosi Braidotti, sin embargo, lo fundamental para deconstruir el sujeto impuesto por el patriarcado es dominar los signos y los códigos que componen esta imagen. «Para deconstruir el sujeto se debe antes que nada haber obtenido el derecho a hablar como tal; antes de poder subvertir el signo la mujer debe aprender a usarlo [...] Solo quien ya tiene voz puede optar por una estrategia política y discursiva de silencio o de ausencia» (1985: 35).

Efectivamente si queremos propiciar un cambio cultural válido, el universo simbólico es uno de los lugares clave para actuar y para hacer un recorrido que vaya desde la cosmovisión masculina hasta ese mundo sin explorar que es el de la cosmovisión femenina. Podemos hacer ese recorrido proponiendo otras ficciones pero para ello será imprescindible cambiar el modo de acercamiento, los lenguajes empleados y la construcción que las sustente. Como dice Steiner, la realidad no sino una forma de sintaxis que nos hace perdurar como seres con conciencia de sí. «Perduramos, creativamente gracias a nuestra capacidad imperativa para decir «no» a la realidad, para construir ficciones de la alteridad, de la «otredad» soñada, deseada o esperada con el fin de que nuestra conciencia las habite. En este preciso sentido lo utópico y lo mesiánico no son sino figuras de la sintaxis» (Steiner: 123).

Es en este punto donde encontramos la segunda gran dificultad que es la puramente literal, lingüística. Porque lo que se necesita para crear un nuevo imaginario no es solo la usurpación de viejas estructuras narrativas y viejas palabras por parte de nuevos sujetos (aunque esto pueda ser interesante en un primer paso) sino que para que el lenguaje pueda incluir y reflejar el pensamiento de las mujeres acerca de ellas mismas, es imprescindible crear nuevas estructuras, acuñar nuevas palabras e incluso forjar una nueva sintaxis.

En su mayoría las escritoras feministas han optado por trabajar sobre un giro lingüístico, es decir, un giro hacia estilos más imaginativos. Prueba de ello es el énfasis feminista en la necesidad de «nuevas figuraciones» como las llama Donna Haraway o «fabulaciones» por citar a Marleen Barr, que expresen las formas alternativas de subjetividad femenina que hoy se están desarrollando. Lo cual va mucho más allá de la lectura y la escritura resistente o de desarrollar en las ficciones solo aquellos aspectos que afectan a la condición femenina tal como está definida por el patriarcado.

Desde este punto de vista concluimos que esta costosa tarea adquiere su sentido esencial en la creación de un nuevo texto literario ya que este, tanto por su facultad para crear modelos diferentes como por su habilidad para representar la ideología del poder, constituye como hemos visto un lugar privilegiado para fomentar, propagar y amplificar el cambio. Como afirma Giulia Colaizzi (2004), «la literatura al menos en la misma medida que la filosofía, ha contribuido orgánicamente (en un sentido gramsciano) a la creación de un proyecto global de poder y dominación, instituyendo en el imaginario social un puesto para el sujeto como ente de autoridad, control y autorreferencialidad». Por tanto, de su tratamiento y su evolución dependerá en cierta medida el dar otro sentido a la experiencia presente para proyectarla hacia un futuro complejo, pero esperanzador.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Celia, «Política del reconocimiento y colectivos bi-valentes», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 32, 1998-99: 39-56.
- ARMSTRONG, Nancy, 1992, *Deseo y ficción doméstica*. Madrid. Cátedra.
- BAYM, Nina, «Melodramas of beset manhood: How theories of american fiction exclude women authors» (Melodramas de la virilidad acosada. Teorías sobre la exclusión de las escritoras en la ficción americana), *American Quarterly*, 33/2, 1981: 123-139.
- BRAIDOTTI, Rosi, «Un ciberfeminismo diferente», *Debats*, 76, 2002: 100-117.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 2004, *La construcción del yo femenino*. Cádiz, Universidad.
- 1994, *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.

- CIXOUS, Hélène, 2001, *La risa de la medusa*. Barcelona, Anthropos.
- COLAIZZI, Giulia, «La construcción del sujeto moderno», *Boletín Hispánico Helvético*, 3, 2004: 75-102.
- CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar, «Crítica literaria y políticas de género», *Feminismo/s*, 1, 2003: 73-86.
- CONCHA MUÑOZ, M.<sup>a</sup> Ángeles de la, «La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria», en *Mujer y Deseo: Representaciones y prácticas de vida*, coord., por M. Gloria Espigado, María José de la Pascua y M.<sup>a</sup> Rosario García-Doncel. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2004: 17-30.
- GILBERT, Sandra y GUBER, Susan, 1998, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra.
- GILBERT, Sandra y REGISTER Cheri, 1985, «What do feminist critics want? A Postcard from the Volcano», en Elaine Showalter, ed., *The New Feminist Criticism. Essays on Women. Literature and Theory*. New York, Pantheon: 29-45.
- GINZBURG, Natalia, 1993, *Tres novelas breves*. Turín, Einaudi.
- HARAWAY, Donna, 1984, *Un Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología, y socialismo-feminista en el siglo veinte tardío*. (Traducción Manuel Talens) <<http://www.cyborg.blogspot.com/>>.
- HIDALGO, Pilar, 1995, *Tiempo de mujeres*. Madrid, Horas y Horas.
- LAGARDE, Marcela, 1993, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.
- LANGRE DE PAZ, Teresa, 2010, *La rebelión sigilosa*. Barcelona, Icaria.
- LEVI STRAUSS, Claude, 1969, *Las estructuras elementales de parentesco*. Buenos Aires, 1969.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2011, *La otra cara de la bohemia, entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castelló, Universitat Jaume I.
- MOI, Toril, 1995, *Teoría Literaria Feminista*. Madrid, Cátedra/Crítica y estudios literarios.
- NABOKOV, Vladimir, 1987, *Curso de Literatura Europea*. Barcelona, Ediciones B.
- PLANT, Sadie, 1998, *Ceros + Unos: Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona, Destino.
- RASY, Elisabeta, 1994, *La donna y la literatura*. Roma.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2008, *Mujeres y narrativa, otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI.
- RICH, Adrienne, 1983, *De mentiras, secretos y silencios*. Barcelona, Icaria.
- ROIG, Montserrat, 2001, *Dime que me quieres... Sobre el leer y el escribir*. Barcelona, Península.
- SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels, eds., 2000, *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona, Icaria.
- SHOWALTER, Elaine, 1999, «La crítica feminista en el desierto», en Marina Fe, coord., *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, FCE/UNAM, 75-111.
- SHOWALTER, Elaine, ed., 1985, *The New Feminist Criticism. Essays on Women. Literature and Theory*. New York, Pantheon.
- STEINER, George, 2001, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid, FCE.
- VIOLI, Patricia, 1991, *El infinito singular*. Madrid, Cátedra.
- WOOLF, Virginia, 1977, *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral.
- 1981, *Las mujeres y la literatura*. Barcelona, Lumen.

## Novelas citadas y comentadas

- ATKINSON, Kate: *Esperando noticias*.  
ATWOOD, Margaret: *Resurgir; Penélope y las doce esclavas*.  
BRONTÉ, Charlotte: *Jane Eyre*.  
BROOKNER, Anita: *Hotel du Lac*.  
BYATT, Antonia: *Posesión; La torre de Babel*.  
CASO, Ángeles: *El peso de las sombras; Elisabeth de Austria-Hungría*.  
FERRANTE, Elena: *Los días del abandono*.  
FIELDING, Helen: *El diario de Bridget Jones*.  
FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary*.  
GARCÍA MORALES, Adelaida: *El silencio de las sirenas*.  
LESSING, Doris: *El cuaderno dorado*.  
MARTÍN GAITE, Carmen: *Entre visillos; La reina de las nieves; Caperucita en Manhattan*.  
MOIX, Ana M.ª: *Julia*.  
MONTERO, Rosa: *Lágrimas en la lluvia*.  
MOORE, Lorrie: *Al pie de la escalera*.  
MORRISON, Toni: *Beloved*.  
MURGUÍA, Michela: *La acabadora*.  
OATES, Carol Joyce: *Ave del Paraíso*.  
OKSANEN, Sofi: *Purga*.  
ORTIZ, Lourdes: *Urraca*.  
PEDRAZA, Pilar: *Piel de sátiro*.  
PLATH, Sylvia: *La campana de cristal*.  
RHYS, Jean: *Ancho mar de los sargazos*.  
RICO, Eugenia: *Aunque seamos malditas*.  
ROBLES, Lola: *La rosa de las nieblas*.  
ROIG, Montserrat: *Tiempo de cerezas*.  
TESSARO, Kathleen: *Cuestión de elegancia*.  
TUSQUETS, Esther: *El mismo mar de todos los veranos*.  
WARNER, Marina: *Índigo*.  
WASSMO, Herbjörg: *Trilogía de Tora: La casa del mirador ciego; La habitación muda*.  
WOLF, Christa: *Cassandra*.  
ZAMBRANO, María: *La tumba de Antígona*.

