

La prolongación de los cuerpos feministas en el campo literario

Iratxe Esparza

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. Introducción

Al reparar en las transformaciones y reflexiones abordadas dentro los movimientos feministas respecto al cuerpo y, a su vez, en la creación literaria de ciertas escritoras referentes en los sistemas literarios que cohabitan en la Península Ibérica, se observa que esas variaciones se fusionan en determinados textos y que los itinerarios de las autoras transitan conexiónados en el tiempo. En este artículo nos centramos exclusivamente en el análisis de un número limitado de obras narrativas publicadas por escritoras componentes del sistema literario vasco; antes, sin embargo, planteamos ciertas cuestiones que son decisivas en la posición que ellas ocupan en el campo de la literatura.

El objetivo principal es interpretar la presencia de las protagonistas de las narraciones apoyándonos en la teoría social del cuerpo, para certificar que es posible examinar el proceso de producción de las obras desde una perspectiva genética. Este enfoque es indispensable para entender por qué aparece el cuerpo feminista en la literatura y para iniciar una investigación enfocada desde el punto de vista de la interseccionalidad, en la que se considera, en primer término, la vida de los agentes productores y la posición que ocupan en el campo literario. La intención es analizar cómo se inscribe el discurso social en la composición literaria partiendo de tres variables: las autoras, los enunciados que atraviesan el texto narrativo y el contexto socio político y cultural que rodea la producción.

Jone Martínez-Palacios (19-20) recoge el pensamiento que la escritora feminista Virginia Woolf compartía con la compositora inglesa y líder del movimiento sufragista Ethel Smyth en la correspondencia que mantenían entre ellas: “nuestras frases son solos aproximaciones, una red que se lanza sobre una perla marina que puede desvanecerse y que, si se saca a la superficie, no se parecerá en nada a la que era cuando la vi debajo del mar” (Woolf, 61). Woolf habla de redes y Martínez-Palacios de conceptos a través de los cuales tratamos de capturar información que dé sentido al mundo en que vivimos. Woolf dice que los textos son aproximaciones que hablan y cuentan y que pueden desvanecerse sin más o, sin embargo, pueden retomarse, investigarse y reescribirse para transformarse y ser capaz de explicarnos esa visión del mundo que consciente o inconscientemente se expone en ellos. “Todo lo que nos rodea nos da información acerca de los distintos *aspectos* de la sociedad que hacemos y habitamos” (Martínez-Palacios, 21), con lo cual, nuestro objetivo inmediato es conocer las vivencias de las escritoras experimentadas en el terreno literario y re-leer lo creado para re-nombrar la realidad (Fetterley), aunque parezca presuntuoso, para ofrecer respuestas a este mundo que nos rodea.

En un primer lugar, queremos subrayar que entendemos la literatura, las representaciones y las funciones literarias como prácticas culturales particulares (Culler) que además de funcionar a modo de expresiones estéticas y de orientarse como manifestaciones ornamentales (Said), engloban diferentes discursos sociales y políticos imposibles de concebir sin tener en cuenta el contexto de producción y recepción (Benson). En segundo lugar, debemos reconocer que los cambios económicos y políticos generan una nueva forma de ver y estar en el mundo influyendo determinantemente en las prácticas culturales y, en consecuencia, en la creación literaria. Por último, si nos ceñimos al personaje o protagonista observamos, por un

lado, que funciona como un significado que demuestra valor semántico, el cual es imprescindible a la hora de establecer un mensaje, y, por otro, que se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología (De Lauretis). Lo que hay que observar y descifrar es cómo se llenan de contenido esos signos que en un principio están vacíos de significado.

¿Cuáles son las diferentes exteriorizaciones del personaje femenino en la obra literaria? Al comprobar el reajuste que ha experimentado el tratamiento de la corporalidad en el contexto narrativo, vemos que está estrechamente relacionado con la evolución y transformación que se le da al concepto del cuerpo dentro de los movimientos feministas desde finales de los años 70 hasta la actualidad. En las identidades corporales de las narraciones elegidas son decisivos, por un lado, el peso que la cultura occidental contemporánea ejerce sobre el cuerpo y, por otro, las intersecciones que se dan en la identidad personal y social. Porque las identidades de las protagonistas se constituyen por una multiplicidad de 'yoes' que mantienen una tensión entre ellos y que confluyen en el terreno del cuerpo. Estas representaciones semióticas nos ratifican que lo corporal no pertenece a una identidad biológica, sino que es algo construido social y culturalmente, y a pesar de ser un lugar de discriminación, lo es también de resistencia (Esteban 2004). Las protagonistas mantienen una lucha continua, posicionándose o asumiendo las normas sociales, culturales e ideológicas ya establecidas, por lo que el cuerpo sostiene un nexo indivisible con hechos como la maternidad, con las características que constituyen el canon de belleza o con las relaciones sexuales siempre concebidas bajo el prisma de la heteronormatividad. Igualmente, no hay que olvidar la aparición casi sistemática de situaciones generadoras de violencia psicológica hacia las protagonistas que a veces viven en un cuerpo enfermo y estigmatizado o las vivencias resultantes de relaciones de pareja estrechamente relacionadas con la idea del amor romántico. Por eso nos preguntamos ¿dónde se ubican todas ellas en el contexto de la narración? En su política de la ubicación Adrienne Rich propone que el cuerpo se ve atravesado por una carga identitaria de etnia, religión, geopolítica, lengua, sexo, género y edad. Por lo tanto, el cuerpo o, mejor dicho, el trato que dicho cuerpo recibe determina su relación con el mundo y condiciona la manera en que éste se ve. Así, nos preguntamos: ¿cuál es la relación que los cuerpos de las escritoras establecen con el mundo que las rodea? Y, de la misma manera, partiendo de los textos literarios, ¿cuál es la relación de las protagonistas con el universo creado? Unas y otras resisten desde sus propios cuerpos agentes que aparecen como entidades conscientes y experienciales. A través de esos conceptos queremos destacar la idea de 'experiencia corporal reflexiva' expuesta por Robert Connell y recogida por la antropóloga Mari Luz Esteban (2004) en la que se toman en consideración los discursos, las prácticas y el peso de la cultura, asimilando todo ello desde la resistencia.

En la primera parte de este artículo reflexionaremos sobre las dependencias establecidas entre los elementos culturales y la necesidad de revisar la estrecha relación del canon literario con el campo de poder. El segundo apartado recoge los testimonios que algunas escritoras pertenecientes al sistema literario vasco hacen sobre la ubicación de sus cuerpos y, por último, nos centraremos en la inscripción del discurso social en el texto literario analizando cómo se reproducen los cambios que experimentan los cuerpos de las protagonistas. Serán cuestiones que tienen que ver con lo que las escritoras y los personajes literarios nos transmiten sobre la idea de lo femenino, su propia definición de lo que significa ser mujer en el cuerpo vivido y en cómo se constituyen las subjetividades.

2. Textos, cultura y relaciones de poder

Calinescu (293) nos habla de hibridación postmoderna recalcando la utilización ontológica del perspectivismo narrativo: duplicación, y multiplicaciones de comienzos, finales y acciones narradoras, la tematización paródica del autor, la tematización del lector, la autorreferencialidad, etc. De hecho, ese carácter ontológico da cabida a preguntas tales como: "... ¿qué es un mundo?, ¿qué clases de mundo existen, ¿cómo están constituidos y cómo los diferenciamos?, ¿cuál es el modo existencial de un texto, y cuál es el modo existencial del mundo (o mundos) que proyecta? ..." (Calinescu, 296). Edward Said (200), sin embargo, pregunta ¿quién escribe? ¿para quién se escribe? ¿en qué circunstancias? Siendo la literatura un elemento fundamental dentro de la producción cultural, es indispensable ofrecer un espacio al tipo de cultura que se está gestando en la actualidad. Jameson consideraba que la cultura "no es una sustancia o un fenómeno propiamente dicho; se trata de un espejismo objetivo que surge de una relación entre, por lo menos, dos grupos. Es decir, que ningún grupo 'tiene' una cultura sólo por sí mismo: la cultura es el nimbo que percibe un grupo cuando entra en contacto con otro y lo observa" (Jameson 1998, 101). En la actualidad se han redefinido los discursos culturales y, hablamos de ausencia, de la volatilización del 'objeto-arte', algo que se expande a todas las creaciones artísticas: en ausencia de pintura, los autores utilizan fotografías, y en el caso de la literatura, en ciertos casos, se da una sustitución de la ficción por la no ficción, la metaficción historiográfica o una autoficción (Jameson 2012, 66). Connor (51) afirma que vivimos en una post-cultura: post-Holocausto, post-humanismo, post-industrial, etc. Por un lado, se proclama post a cualquier cosa reconociendo cierta decadencia y, por otro, se entiende como un renacimiento que deja de estar situado en las últimas filas de la modernidad.

Desde el tercer cuarto del siglo XVIII hasta la fecha, fue al paso de un siglo cuando el término de *cultura* vino a considerarse como lo ya creado, refiriéndose al "modo en que un tipo de conducta humana regular y 'normativamente regulada' difería de otros tipos gestionados de manera distinta" (Bauman 2006, 74). Entró a formar parte del grupo de términos relacionados con la mejora y enriquecimiento del ser humano, que era guiado por aquellos mentores que educaban y formaban. Es entonces cuando surgen dos discursos dispares sobre el concepto de cultura: por un lado, el relacionado con el espíritu libre del ser humano, unido a la creatividad, autocrítica y autotranscendencia, es decir, aquel en el que la cultura se piensa como un don que permite la creación de obras de arte. Por otro, se plantea la cultura como un elemento de continuidad puesto al servicio del orden social y la rutina siendo esta modalidad el referente de la antropología ortodoxa, dentro de la cual la cultura se rige por unas normas y se toma como modelo para perpetuar en el tiempo la tradición por la continua repetición de las conductas individuales y la monotonía de su reproducción (Bauman 2002, 28). Las políticas sociales neoliberales (que son parte activa de las transformaciones más profundas en lo económico, lo político y lo social) impulsan un cambio sustancial en las formas de hacer de los gestores. Gran parte de la denominada cultura moderna líquida no se percibe bajo una esencia de sabiduría, aprendizaje y acumulación, es decir, la noción primera de cultura, aquella unida a la autocrítica y trascendencia del ser humano, choca con la nueva estrategia del mercado, porque la creatividad cultural debe legitimarse en términos de valor económico, convirtiéndose en producto de consumo (Bauman 2006, 82). Entonces, de nuevo teniendo en cuenta la visión antropológica en la que una sociedad es igual a una cultura, ésta funciona al servicio del sistema gestor siendo valiosa para mantener su propio equilibrio. Cualquier conducta que muestre un ápice de desviación o cuestione la estabilidad del sistema gestionado poniéndolo en peligro se detecta y aplaca, de tal modo que lo que creemos que es un sistema autoequilibrante

engloba una “cultura [que] representa el sueño de los gestores hecho realidad: la resistencia eficaz al cambio” (Bauman 2006, 79).

Sabemos que la cultura es un sistema en el que todos los elementos culturales – valores, normas de comportamiento, artefactos– forman parte de él y están interconectados. El estado de cada elemento depende del asumido por los demás, con lo que esa organización de dependencias en la que coexisten condiciona las variaciones que puede sufrir el estado de cada uno de los elementos; entonces, el sistema está en equilibrio y a pesar de las variaciones locales se consigue preservar su identidad sin mayor alteración. Por el contrario, si en algún momento uno de ellos no contribuye a la estabilidad de dicho sistema, entonces se prescinde de él, porque no queda subordinado al ‘patrón de mantenimiento’. Lo extraño es, tal y como lo plantea Bourdieu (2000), que el injusto orden establecido se perpetúe con tanta facilidad. En el campo literario, frente al deseo de dar continuidad al sistema y a la tradición, aparecen agentes de ruptura que, aunque acatan las reglas establecidas en el campo artístico, aprovechan la posibilidad de alterarlas desde la consciencia y conocimiento de ese *patrón de subordinamiento* (Bourdieu 2000).

Un propósito claro debería ser devolver a la cultura esos matices críticos y transformadores, porque renovar el capital cultural permitiría modificar las posiciones dominadoras y dominantes existentes. Es decir, evolucionar en el campo literario, significa cambiar su funcionamiento, ese en el que se establece una exclusión simbólica de las escritoras ante la constitución universal que responde a los intereses específicos de los dominantes. Se intuye fácilmente que las obras producidas están condicionadas por la posición que la autora toma respecto al mundo, es en esa toma de posición, en el espacio cultural que ocupa o le ha sido asignado, en donde surge el texto literario que en este análisis se singulariza por el tratamiento que se le da al cuerpo de las protagonistas. Por ello, al estudiar las obras lo hacemos no como si fueran creaciones que surgen de la individualidad, sino como unidades semióticas repletas de significado materializadas por agentes sociales con intereses comunes y específicos, aquellos que ya hemos denominado agentes de ruptura.

Una vez fijada la interacción inequívoca entre el campo intelectual y el campo de poder, hablemos sobre cuál es la relación que las autoras establecen con su obra en ese contexto y cómo se encuentra afectada la creación literaria por el sistema de relaciones sociales. Si asumimos que los campos de producción cultural ocupan una posición dominada dentro del campo de poder, es inevitable establecer una relación entre este último y el canon literario. Porque si la definición sencilla e inocente del concepto de canon sería la de una lista de obras que se consideran merecedoras de ser estudiadas, comentadas y recordadas con el paso de los años, el sentido se complica al considerarlo también el espejo cultural e ideológico de la identidad nacional (Sullá, 10). ¿Cuáles son los mecanismos de selección?, ¿sobreviven las obras de mejor calidad o las que mantienen el equilibrio del sistema?, ¿cómo medir su condición estética? Son preguntas que abarcan discusiones históricas en torno a la constitución y legitimización del canon que predispone el desarrollo de la producción literaria de cada territorio. Pero aquí, la conexión que se produce entre el poder y la ideología dominantes con la elección del canon nos lleva ya a cuestionarlo, porque deducimos que “Todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula” (Pozuelo Yvancos, 236). Resumiendo, deseamos enfatizar la relevancia de la literatura en la creación del contexto cultural cuyo manejo no es ni tan ingenuo ni tan imparcial, de hecho, la cultura es un medio de actuar sobre lo social y manejarlo:

Los efectos políticos de la cultura son el resultado de las formas en que se ha hecho un “uso gubernamental” de ciertos campos específicos de las prácticas culturales. En consecuencia, según esta historia, la cultura es un conjunto de recursos, técnicas, herramientas, conocimientos específicos, programas, tecnologías, que apuntan a manejar a las poblaciones, a cambiar sus hábitos de conducta, de sentimientos, de expresión y de pensamiento (Grossberg, 208).

Se sugiere que a través de los textos se puede crear una cohesión socio-cultural indispensable en el surgir de un sentimiento de empatía y pertenencia a un colectivo o grupo, porque la literatura incluye aquellas actividades que forman parte del entramado del polisistema literario: producción, consumo, mercado y relaciones de negociación entre normas (Even-Zohar). Los integrantes de ese grupo son los agentes socio-semióticos encargados en cierta manera de reforzar las ideas, y ese cuerpo anónimo encerrado en la colectividad llamado nación se construye de forma estructural dentro del sistema sexo-género. La cultura, entonces, se entiende como una caja de herramientas, de hábitos y habilidades a través de las cuáles los individuos construyen estrategias de acción y, tanto a nivel colectivo como individual, son importantes para la organización de la vida. Ya hemos afirmado que la literatura es una red que va más allá de ser concebida como un conjunto de textos, es productora de cultura, producción de bienes que dan estatus a una nación y refuerza las identidades y la identificación. Es decir, la literatura como herramienta, por un lado, para entender el mundo y, por otro, como suministradora de modelos de actuación.

3. Reconocimiento del cuerpo que escribe

Las identidades no pueden existir fuera de las representaciones culturales y de la aculturación, por lo que la disciplina literaria debe colocarse en el punto central de la cultura (Esparza & Gaseni, 23). Las creaciones de las escritoras forman parte de la producción cultural, y al pensar en ello recordamos a Spivak cuando de manera simbólica se pregunta si puede hablar el sujeto subalterno refiriéndose a silenciar al que habla, porque, aunque tenga voz, no se le da el estatus dialógico que se merece. A través de las biografías y del estudio del *habitus* de las escritoras es factible otorgarles el estatus negado del que habla Spivak y también comprender por qué se ha manifestado el cuerpo feminista en el contexto de la actual literatura vasca. Hagamos antes un breve paréntesis y recalquemos las distintas facetas de la identidad (Sciolla) que toman parte en la construcción del sujeto y que están muy presentes en las reflexiones que hacen las escritoras sobre la ubicación de sus cuerpos: a través de la dimensión locativa, el sujeto asume y define el campo simbólico en que situarse, concretando la situación en que se encuentra y delimitando su estado. En la dimensión selectiva, el sujeto ya ha precisado sus límites y es entonces cuando es capaz de ordenar y elegir entre distintas opciones. En la tercera dimensión de la identidad llamada integradora se conectan las experiencias pasadas, presentes y futuras que conformarán su biografía. Del mismo modo, en los testimonios recogidos se percibe que la posición relacional e inacabada de la identidad está en estrecho contacto con la temporalidad; siguiendo a Arfuch, mientras en el primer estadio las autoras se reconocen a sí mismas, en el segundo revelan un necesario reconocimiento hacia los otros para que en una tercera fase se produzca ese reconocimiento de los otros hacia ellas.

Centrándonos en las particularidades que conlleva ser escritora en la literatura vasca actual, aparece una renovada conciencia social que se acerca a otro tipo de sensibilidades, a una transformación identitaria reflejada en los textos, en definitiva, a un sujeto narrativo diferente. Observamos no ya qué modificaciones ha experimentado el sujeto en singular, sino los sujetos protagonistas femeninos, en plural; hablamos de la

necesidad de de-construir y deshacer para volver a crear un sujeto cuya representación se aborda desde el texto literario que, sin duda, es parte de la hibridez cultural que hace tiempo se instaló en la literatura vasca. Reflexionamos sobre la presencia de las protagonistas en la narrativa escrita por mujeres para disertar sobre un nuevo sujeto que en el texto demuestra su valor semántico. Tratar el *yo performativo* en continuo cambio que permite hablar de una identidad transversal, es decir, de las diferentes identidades corporales que aparecen en los textos literarios. Tras el término de transversalidad se responde positivamente “al reto de pensar la paradoja de la identidad concebida y experimentada en condiciones de movilidad, complejidad y pluralidad radicalizadas. Se tratará propiamente de una ‘identidad en tránsito’ y de una ‘identidad como tránsito’, transitiva, transida, atravesada, transversal” (Bermejo, 57).

Al igual que ocurre en los sistemas literarios del resto del Estado español, el aumento cuantitativo de las obras escritas por mujeres en el País Vasco no ha reportado una mayor visualización o movimiento decisivo en lo que al canon literario se refiere. Es sabido que la posición central la ocupan autores como Bernardo Atxaga, Ramón Saizarbitoria, Anjel Lertxundi, Joseba Sarrionandia o Koldo Eizagirre, casualmente los protagonistas del libro publicado por Hasier Etxeberria *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin* (2002) (*Cinco escritores vascos. Entrevistas de Hasier Etxeberria*, 2002), que viene a legitimar el mundo masculino sin incluir el nombre de ninguna escritora. En 2006 Ana Urkiza publica *Zortzi unibertso, zortzi idazle* (2006) (*Ocho universos, ocho escritoras* 2010), de especial interés porque en las conversaciones que la autora mantiene con las escritoras Arantxa Urretabizkaia, Mariasun Landa, Aurelia Arkotxa, Laura Mintegi, Lourdes Oñederra, Itxaro Borda, Miren Agur Meabe y Yolanda Arrieta se pretende, en un primer lugar, verificar su existencia y la posición excluyente ocupada en el campo literario y, seguidamente, crear un malestar general que impulse la reflexión sobre la situación del propio sistema; se produce un diálogo con la escritora como persona, como creadora y como mujer. A pesar de situarse en el margen, todas defienden su espacio en el compendio cultural, lo que les produce un sufrimiento que se libera de forma natural en cada conversación. El factor común es el silencio que marca su trabajo como escritoras, silencio reflejado en la falta de reconocimiento tanto de la crítica como del ocasionado por las interpretaciones textuales realizadas desde una mirada masculina. Tomando las palabras de Iris M. Zavala, en cierta forma, el trabajo de Urkiza es un intento de *descolonizar el canon del patriarcado*, de problematizar los objetos culturales: “Formalmente, se intenta no solo reconocer el funcionamiento del poder en los textos, sino las formas de subjetividad de identidades que se proyectan en el manejo de los géneros discursivos y en los cánones” (Zavala: 35). Las autoras explican su vivencia como escritoras en un sistema que las ignora por el hecho de ser mujeres y pone en duda incluso sus creaciones literarias. En cada entrevista se vislumbra la estrecha relación entre lo testimoniado y la naturalización social a la que las escritoras se han visto y ven expuestas, lo que directamente implica la marginación y la sanción impuesta por el sistema.

En 2019, la escritora vasca Eider Rodríguez publica el libro *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (*Los cuerpos de las escritoras. La autoría en duda en el campo de juego de la literatura*): ¿ha cambiado la posición de los agentes socio-semióticos?, ¿cuál es el espacio que se les concede a las escritoras pasada casi una década? Tal y como anteriormente hemos afirmado, la literatura es un bien simbólico y un artefacto cultural en el que se representan e interpretan muchos mensajes que dependiendo del contexto histórico y social se van transformando:

la obra producida por sujetos asociados con el cuerpo (por ejemplo, aquellos marcados por el género o la etnia), es penalizada en el campo literario en tanto

portadora de la experiencia corporal de su creador/a: es leída como una muestra de la experiencia del colectivo al que pertenece (frente a la pretendida universalidad de lo literario, representativo de lo humano) y en su ligazón con una realidad (personal, corporal, comunitaria) que le restará creatividad (entendiendo la verdadera creación como creación *ex nihilo*) y, por lo tanto, valor literario o artístico (Pérez & Torras, 9).

Nuevamente confirmamos que ser mujer condiciona la ubicación en el campo literario y que continúa restringido cuando las escritoras se emplazan en el espacio público. Eider Rodríguez entrevista a Arantxa Urretabizkaia, Laura Mintegi, Miren Agur Meabe, Karmele Jaio y Uxue Alberdi; les cede la palabra para reflexionar en primera persona sobre las obras publicadas, el proceso de creación, la recepción de sus trabajos y las dificultades que abordan en su trayectoria como escritoras. Se trata de un sincerar colectivo que gira en torno al cuerpo, a su aceptación (o no) y gestión: ¿cómo se completa su universo desde la vivencia corporal? Ante el desafío que supone escribir con el cuerpo o censurarlo, afrontan las trabas impuestas en el ámbito público. En las cinco entrevistas que hace Rodríguez, las escritoras son tremendamente exigentes con ellas mismas y muestran su resistencia a situaciones sujetas a la discriminación de género, es decir, las experiencias vividas y contadas reflejan cómo los pactos sociales están inscritos en el sistema de género, porque mientras reflexionan desde el cuerpo, proyectan las diferencias impuestas por la jerarquización de los sexos. La publicación de Rodríguez es fundamental para seguir investigando y teorizando, para aplicar conceptos provenientes de otras disciplinas dentro de la teoría literaria. Entre ellos el utilizado por la antropóloga Mari Luz Esteban sobre las ‘trayectorias corporales’:

procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales [...] Itinerarios que deben abarcar un período de tiempo lo suficientemente amplio para que pueda observarse la diversidad de vivencias y contextos, así como evidenciar los cambios (Esteban 2004, 54).

Este punto es clave para fijar la trayectoria desde la primera novela publicada en 1979 por una mujer, Arantxa Urretabizkaia, en la literatura vasca, *Zergatik Panpox (Por qué, Panpox, 1986)* hasta el año 2019 con la obra *Aitaren etxea (La casa del padre)* de Karmele Jaio. Contrastando las vivencias del colectivo de escritoras, Rodríguez revela las luchas de género que surgen en el sistema literario vasco; de hecho, Urretabizkaia, Mintegi, Meabe, Jaio y Alberdi cuentan cómo han vivido la autoría y cómo han gestionado a nivel personal las marcas dejadas en su cuerpo de mujer. Desde el conocimiento de las experiencias de las escritoras se identifican y aceptan las relaciones entre el proceso de escribir y las normas sociales (*hexis corporal*); no olvidemos que los cuerpos son políticos y, como tales, de gran relevancia para identificar los desequilibrios y dependencias que conviven en cualquier sistema, en concreto el literario. Si establecemos un paralelismo entre lo que encierra el texto ficcional con las experiencias vitales de las escritoras, vemos cómo la praxis de estas últimas se inscribe en el enunciado de ficción. De hecho, los testimonios recogidos permiten e inducen a comenzar la lectura alterando la interpretación de las producciones literarias, ya que son una muestra consciente de cómo el concepto del cuerpo, el cuerpo feminista, se inscribe en los textos. Las autoras escriben desde la naturalización de numerosos axiomas tatuados en la piel y los receptores leemos desde nuestra condición genérica también concebida bajo la influencia de la cultura patriarcal transmisora de valores

hegemónicos. Escuchemos la voz de las autoras relatando a través del cuerpo y reinterpretemos los textos literarios partiendo de lo dicho desde el cuerpo de las protagonistas. He mencionado la *hexis* corporal, porque a través de ella es posible establecer las relaciones entre el cuerpo y la escritura, es decir, entre el sujeto que crea y el texto. Subrayamos con ese concepto el carácter simbólico del cuerpo y de cómo establece su relación con el mundo:

es una relación de presencia en el mundo, de estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo, de estar poseído por él, en la que ni el agente [la escritora] ni el objeto [el texto] se plantean como tales [...] Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más o menos dramática... (Bourdieu 1999, 186).

Cuando Mari Luz Esteban (2008) nos cuenta el proceso que conlleva la elaboración de un itinerario corporal, parte de quién y qué cuenta, para qué lo hace. Eider Rodríguez se centra en un aspecto básico del que surgen los diferentes relatos que nos muestran cada una de las vivencias corporales de las autoras: cómo se vive ser mujer y escritora en el sistema literario vasco. De los itinerarios de esas escritoras se perciben “los circuitos sociales, políticos e ideológicos que articulan el cuerpo con la estructura social” (Esteban 2008, 153). De hecho, la propuesta teórico-metodológica que plantea Esteban (2008, 154) basada en tres requisitos es de gran ayuda al trasladarla al espacio concreto del campo literario que ocupan las autoras, porque lo corporal es indispensable en el lenguaje de lo social (cómo vivir en un cuerpo generizado), lo individual (cada voz portadora de experiencia) es representante de lo colectivo (las escritoras vascas) y la distinción de lo híbrido para aspirar a la renovación.

Las autoras elegidas por Rodríguez han nacido en épocas diferentes: Arantxa Urretabizkaia Bejarano (1947), Laura Mintegi Lakarra (1955), Miren Agur Meabe (1962), Karmele Jaio Eiguren (1970) y Uxue Alberdi (1984); han publicado su primera obra en distintos periodos, tienen más de tres libros publicados a lo largo de su trayectoria y son madres, con las marcas que ese proceso conlleva tanto en los cuerpos como en las relaciones sociales y personales. Arantxa Urretabizkaia Bejarano (Rodríguez 2019, 27-38) publica su primera obra, *Zergatik Panpox?*, en 1979; le costó mucho reconciliarse con su cuerpo, incluso llegó a pensar que ser mujer era una de las mayores tragedias que le podían ocurrir. Sin embargo, desde muy joven descubre que su poder está en la cabeza y no en el cuerpo. No ve la maternidad como una carga, sino como una decisión tomada de forma consciente y meditada, aunque reconoce que vivió una larga temporada sin escribir debido al cambio que supuso el nacimiento de su hijo. Prefiere mirar al exterior y no prestar especial atención al cuerpo en el proceso de creación a pesar de que en su último libro *Bidean ikasia* (2016), (*Lecciones del camino*, 2018), confiesa que sintió una sensación especial al hablar de lo vivido en primera persona sobre la situación tan conflictiva del Alarde no paritario de Hondarribia.¹ Al reflexionar sobre los escritores coetáneos expresa que por el hecho de ser mujer nunca se ha sentido parte ni de esa generación ni de ningún círculo literario.

Laura Mintegi Lakarra (Rodríguez 2019, 39-52) es madre divorciada de un hijo y de una hija y cuenta que nunca se ha sentido apoyada por su pareja, recordando cómo

¹ El Alarde de Hondarribia es una procesión tradicional en cuyo desfile los hombres cumplen el papel de soldados y las mujeres pueden ser cantineras. La compañía mixta Jaizkibel reivindica la participación de las mujeres en igualdad con los hombres para ejercer los dos roles, lo que ocasiona duros enfrentamientos en la localidad, a pesar de que el Defensor del Pueblo (Ararteko) y el Instituto de la Mujer del Gobierno Vasco Emakunde se hayan pronunciado en contra de la discriminación por sexo que ejerce el Alarde tradicional.

aprovechaba únicamente las horas libres para escribir. A través del psicoanálisis gestiona ese sentimiento de no pertenencia: afirma que las mujeres que tienen cierta proyección pública inconscientemente necesitan la aprobación de los hombres del trabajo realizado, a pesar de estar superado con creces. Es en el terreno público en donde se cuestiona la capacidad de compaginar el ser madre y esposa y comparte la resignación de encasillarse dentro de la fijación recurrente del binomio mujer y literatura. Nunca ha tenido en cuenta los límites impuestos por ser mujer y cree que hay que luchar a favor de los derechos de las mujeres, omitiendo siempre cualquier tipo de victimismo e inseguridad. Desde su nacimiento, el género ha marcado el carácter de Laura Mintegi, y sabedora de que el ser (convertirse) en mujer u hombre influiría en sus opciones, cuando se da cuenta de que es una mujer intenta borrar de su cuerpo cualquier marca que así lo demuestre. No se sintió a gusto con su cuerpo hasta la llegada de la maternidad: aunque se propuso que la nueva situación no le iba a hacer renunciar a la producción literaria, el ser madre le influyó en su trabajo como autora perdiendo el estatus de escritora. Confiesa que no es consciente de sentir el cuerpo como tal en el proceso de la escritura y que tampoco se siente partícipe de ningún círculo literario.

Miren Agur Meabe Plaza (Rodríguez 2019, 53-66) es consciente de escribir sobre la conciencia del cuerpo y del sujeto femenino. Subraya la importancia de la sororidad que le ha aportado el feminismo, algo crucial para vencer las trabas impuestas por el patriarcado que separa y distorsiona; además, la sororidad también le ha ayudado a superar la idea del amor romántico y a subrayar la capacidad de empoderamiento. En sus textos reflexiona sobre la muerte, el deseo o la reivindicación de un código alternativo como herramienta que permita escribir sobre diferentes partes del cuerpo de la mujer. Para ella el cuerpo es un instrumento de conocimiento que tiene memoria, quizá, porque cuando era casi una niña perdió un ojo y le pusieron uno de cristal, o debido a los embarazos extrauterinos o porque la menopausia le ha supuesto transformaciones hormonales, físicas y emocionales. Tal y como se constata en todas sus creaciones poéticas y narrativas escribe desde el cuerpo sintiéndose plena en cada proceso de creación; cree que las mujeres han tenido que hacer mucho más esfuerzo por conquistar el espacio público, desventaja que persiste y que une a las mujeres con un pasado conforme a la perspectiva hegemónica.

Karmele Jaio Eiguren (Rodríguez 2019, 67-78) nació en Vitoria-Gasteiz y desde pequeña se sintió diferente, des-enraizada, por estudiar en euskera. El mundo vivido en los años 90 estaba muy politizado y poco a poco se da cuenta de que los protagonistas de aquellos espacios compartidos eran hombres, sintiendo en su propio cuerpo el ser Otro y entendiendo la dimensión global y transversal de esa situación. Es madre de dos hijos y desde joven, quizá por practicar gimnasia deportiva, ha sido muy disciplinada, lo que le sirvió para tomar conciencia de que el cuerpo está en constante adaptación y reajuste. A pesar de esa relación positiva que le ha ayudado en otras circunstancias, siente que de pequeña era muy masculina hasta que debido al propio desarrollo biológico comienza a diferenciarse de sus compañeros. Según Jaio, la implicación del cuerpo en el proceso de creación es diferente dependiendo de si escribe poesía o prosa; de hecho, goza del placer de la escritura cuando escribe poemas, porque piensa que la poesía se escribe desde el cuerpo. Cuando adquiere el rol de escritora el cuerpo también asume esa posición pública, como si fuera otra persona, como si cambiara de identidad. Sitúa su obra en la década de los 70, época en la que hacen aparición un mayor número de escritoras y siente que las críticas recibidas por sus trabajos se han visto influenciadas por el hecho de ser mujer, porque en la literatura se miden capacidades diferentes se sea escritor o escritora.

Uxue Alberdi Estibaritz (Rodríguez 2019, 79-92) nace en la década de los 80; siendo una escritora de temprana edad, el feminismo ha estado muy presente en su vida, aunque ha sido en época adulta cuando ha entendido lo que eso significa en su propio cuerpo. Quizá Alberdi sea la escritora que más intensamente relata lo que supuso entrar a formar parte del sistema literario, desde el abuso sexual hasta las entrevistas desagradables y poco amables a las que tuvo que enfrentarse, en donde se ponía en duda su trabajo, se le hablaba con paternalismo o se ironizaba sobre su imagen. En aquel momento surge y demuestra una necesidad de resistir, pero desmarcándose de la identidad como mujer por ser consciente de todas las complicaciones que ello le acarrea. Frustración es el sustantivo que usa la autora a la hora de recordar lo vivido posándose todas esas experiencias en cada parte de su cuerpo; cuerpo que de adolescente le hace vivir acomplejada. Reconoce que con la publicación de cada libro es como si se valiera de una máscara diferente que le ayuda a representar lo escrito. Cree que lo que se valora en el estudio de las obras literarias depende si se es hombre o mujer y que las escritoras componentes del panorama literario vasco están menos consideradas. Hace una puntualización muy interesante, mencionando una polémica que vuelve a situar a las escritoras en el punto de mira: las declaraciones que afirman que las autoras ocupan más espacio del merecido por el hecho de ser mujeres.

Estos testimonios ayudan a repensarse y oírse como escritoras dentro de un espacio que aún se rige bajo las pesquisas del poder simbólico hacía las mujeres, “por esta razón reivindicar y entrar en diálogo con otras escritoras permite apropiarse de un lugar en el imaginario simbólico” (González Fernández, 95). Al comprender la ubicación de cada una, con las tensiones, circunstancias y opresiones (violencia simbólica en la mayoría de los casos) se desvelan “esos intereses comunes y situados en un campo de intereses en conflicto” (Broad, 22). Sin embargo, nos falta una etnografía corporal que es indispensable en este recorrido, la de la escritora Eider Rodríguez. En 2017, toma parte en una publicación en la que se analizan los recursos utilizados por las escritoras para “ocupar la posición autoral y autorizarse” (Kumor; Calderón Puerta; Garrido González; Moszczyńska-Dürst 2017, 7). Según Rodríguez (2017, 281), la postura autoral es imprescindible para posicionarse en el campo literario y poner un texto en circulación dentro del sistema. Las escritoras vascas son el Otro y, tal y como hemos anunciado en el anterior apartado, no son consideradas escritoras canónicas, a pesar de su trayectoria literaria. Menciona los daños paraliterarios que hacen su aparición tras convertirse en una escritora pública y que influyen de forma decisiva en la creación. Siempre ha querido escribir manteniéndose al margen del género, lo que conlleva cementar un rol que la caracterice como escritora: momentos en los que desea hacer desaparecer su cuerpo, cortarse el pelo y mostrarse en el ámbito público de una manera forzada que borra su condición de ‘ser mujer’, sintiéndose juzgada por ello. Pensó que sería capaz de escribir de forma asexual y huir de lo que el significado que la expresión ‘literatura femenina’ encierra. Pero, Eider Rodríguez es madre de dos hijos, y eso la hizo replantearse su condición de escritora; entonces, menciona el desequilibrio generado por el hecho de ser madre, ya que le hacía perder credibilidad a su trabajo. Como consecuencia, es consciente de que su cuerpo está irremediamente unido al texto, que “la postura autoral de una escritora está atravesada en primera instancia por su sexo y su género [...] ¿En qué medida hemos escrito lo que hemos escrito desde la libertad y no desde la reacción?” (Rodríguez 2017, 297).

4. Reinterpretando el cuerpo del sujeto literario

La literatura se puede interpretar como generadora de identidad y de imágenes que contribuyen a conformar la realidad social, porque el lenguaje a través del cual se constituye no es un medio ecuaníme en la formación de significados. De hecho, ¿cómo

se crea el sujeto literario? El personaje, ese ser imaginario, alcanza un valor semiótico en cada obra y le capacita a la hora de establecer un mensaje; la literatura entendida como mecanismo de representación y el cuerpo como la disposición de lo vivido se desarrolla y varía en la estructura interna del texto dependiendo de la situación socioeconómica y política de cada época, además de estar en continua relación con los sistemas culturales. Analizamos a las protagonistas de los textos como signos, “precisamente, uno de los puntos decisivos de la semiótica feminista es profundizar en el código cultural del signo, en el análisis de su huella ideológica, los valores, creencias, puntos de vista... que controla con las connotaciones del signo en la cultura” (Borràs Castanyer, 18). En consecuencia, los códigos de la comunicación literaria no pueden ser neutrales (Rossi) y al reflexionar sobre por qué las mujeres siguen siendo consideradas inferiores en el mercado del arte a pesar de que el arte como tal se trata de una dimensión humana constitutiva al igual que François Collins nos preguntamos:

¿Qué definición de arte y qué determinación de las posiciones sexuadas sostienen esta disimetría y su reciente evolución? [...] No podemos dejar de recordar que la disimetría sexuada en materia de creación artística no es más que un aspecto concreto de una disimetría sociocultural e histórica general que amputó a las mujeres todo un pedazo de su desarrollo y de su expresión... (Collins, 153-154).

Las autoras nos han contado desde su propia experiencia corporal cómo es vivir en un cuerpo generizado de mujer, ahora, ¿cómo transitan la corporalidad las protagonistas de sus narraciones? Hay dos maneras de verlo: por un lado, podríamos analizar cómo a través del texto se reproducen esas figuras de identificación de los grupos sociales que ayudan a fijar las representaciones o, por otro, cuestionarnos desde el punto de vista genético cómo llega la socialidad al texto (Robin & Angenot, 43). Teniendo en cuenta la segunda opción, leemos la presencia de las obras con respecto al mundo y relacionamos el sujeto que escribe con el sujeto del enunciado, no olvidemos que el ser social no es independiente del mundo representado en el texto:

describir a la mujer como *ser social* exige todo un conjunto de replanteamientos que puedan reenfoclarla dialógicamente como un ente individual, en el sistema amplio de fronteras y contradicciones sociales, en el cual la asimilación, la indoctrinación y, sobre todo, las formas de internalización del mundo homosocial del patriarcado son los mecanismos mediante los cuales las relaciones, las divisiones y las cesuras entre el yo, el ser social y el mundo social ocurren (Díaz-Diocaretz, 116-117).

Se trata de prestar atención a las modificaciones percibidas de los discursos, “partir del supuesto de que bajo una textualización visible puede estar otra voz que la dirija, la empuje, la perturbe o la turbe. En una palabra, que lo dicho y lo no dicho afectan al enunciado” (Zavala, 95) y, por lo tanto, la posición en el mundo (lo que anteriormente nos han relatado las autoras) y el contexto de donde proviene el discurso da lugar a sus propias variaciones.

Entre las obras que brevemente interpretamos a continuación encontramos elementos comunes que enfatizan las reflexiones que giran en torno al cuerpo de las protagonistas dedicando especial atención a la posición que ocupan en la estructura social. En la década de los 70 las teorizaciones realizadas en torno al feminismo ayudaron a identificar aquellas experiencias comunes que afectaban a las mujeres y fue entonces cuando comenzó la lucha en defensa de la propiedad del cuerpo bajo el lema “Mi cuerpo es mío” (Epelde, Aranguren & Retolaza, 27). Se denuncia que el cuerpo de

las mujeres está institucionalizado, insistiendo en la influencia establecida entre la construcción del *yo* (construcción de la subjetividad) y el ser dueña o no del propio cuerpo. El libro de Arantxa Urretabizkaia, *Zergatik Panpox*, recoge muchas de esas reivindicaciones e inquietudes desarrolladas en un ambiente en el que gracias a los movimientos feministas estuvo en pleno apogeo la revolución sexual, el amor libre, los métodos anticonceptivos y la posibilidad de practicar un aborto seguro (Hooks, 66). La novela publicada en 1979 aparece en un momento en que los llamados feminismos de la igualdad y de la diferencia se centran en torno al cuerpo de la mujer. La técnica narrativa de *course of consciences* permite la sucesión incontrolada y a veces desestructurada de los pensamientos más íntimos de la protagonista sin nombre (a diferencia de los dos personajes masculinos que tienen un nombre que les dota de identidad): se trata de una madre trabajadora que vive aferrada al pasado, resentida, soportando la sensación de vacío que le genera el abandono de su marido. Se palpa la división entre los sexos y la subordinación que sufre la protagonista, ambos fenómenos políticos-sociales que refuerzan el conjunto de mecanismos socio-culturales en los que se subrayan los sistemas de parentesco fijados por las reglas matrimoniales (Rubin). El libro se escribe en una época en que la institución del matrimonio sufre duras críticas por el control que supone hacia las mujeres y la posición de la protagonista es tan dependiente que incluso tras la separación se siente incompleta; de hecho, es imposible hablar de autonomía o de equilibrio que le permitan experimentar cierta libertad personal, porque las nocivas consecuencias fruto de las relaciones sexuales sostenidas por las relaciones de poder que se instauran en la pareja siguen estando presentes. En *Zergatik Panpox* se ofrece una visión muy negativa y biologicista del cuerpo femenino y de su especificidad por serlo, sobre todo, en las descripciones que se hacen sobre la menstruación, el embarazo o la maternidad. A través de ese punto de vista, “se da una visión del cuerpo como limitación para el acceso de las mujeres a los derechos y privilegios que la sociedad otorga a los hombres y el cuerpo femenino queda unido a un aspecto más natural o biológico” (Esteban 2004, 32).

El libro se catalogó dentro del feminismo de la diferencia a través del cual las mujeres tienen la necesidad de obtener sus derechos como sujetos sexuados propiciando la diferenciación más significativa con respecto a los hombres; al construir desde la diferencia y alejándose del discurso masculino que las pone en el lugar del ‘Otro’, la exploración del cuerpo va a ser fundamental para la consolidación del sujeto femenino: el cuerpo será la confluencia y materialización de la especificidad femenina. A pesar de que en *Zergatik Panpox* se produce una toma de consciencia del cuerpo, en la actualidad no contemplamos la visión ofrecida en un primer momento. Autoras como Cixous, Kristeva, Irigaray y Leclerc sostienen que la mujer es lo absolutamente Otro y que la diferencia sexual marca esa distinción, se busca porque es considerada imprescindible en la constitución social de los sujetos, sin embargo, proponemos una relectura desde la perspectiva del feminismo de la igualdad y su concepción más negativa del cuerpo que se observa en el recrudescimiento de las descripciones en torno a los procesos corporales. Es la protagonista la que censura su cuerpo y lo limita sexualmente, y aún separada de su pareja continúa experimentando el poder de la sombra de su marido, clara metáfora de las pautas asignadas en el modelo patriarcal. La protagonista hace una interpretación victimizadora de su experiencia y la idea de reconocer la igualdad entre hombres y mujeres la lleva a ver su cuerpo de mujer como una traba en la consecución de sus derechos.

Siguiendo con el trabajo de otra autora que marca el panorama literario vasco, la peculiaridad que ofrecen las obras de Eider Rodríguez –*Eta handik gutxira gaur* (2004) (*Y poco después ahora*, 2007), *Haragia* (2007) (*Carne*, 2008), *Katu jendea* (2010) (*Un*

montón de gatos, 2012)– es que nos invitan a releerlas desde la unidad. El conjunto de las narraciones esboza un mapa de identidades heterogéneas que caracterizan a muchas mujeres diferentes que establecen una estrecha relación con su cuerpo. De ese modo, las protagonistas no tienen una única identidad y la mujer ya no es el reflejo y la representante de todas las mujeres. En la narrativa de Rodríguez, el cuerpo de las mujeres protagonistas vive bajo los pactos sociales y la heteronormatividad, dejando claro que el reparto de roles de los personajes es consecuencia de la importancia que adquiere el género en las culturas occidentales (Amorós). En casi todos los relatos las mujeres son protagonistas y en todos, aunque en grados diferentes, sufren desigualdades dependiendo del contexto histórico, social, económico y cultural que comparten. Desde la individualidad se desarrolla la identidad colectiva, porque con las reflexiones, vivencias, estilos y crisis de muchas mujeres se deja al descubierto la transversalidad de la identidad.

Vemos cómo el cuerpo de las protagonistas se relaciona y se ve afectado por la maternidad, el ideal de belleza, la violencia y las relaciones de pareja: hay cuerpos de mujeres que enferman porque no pueden tener hijos o protagonistas que sienten que la maternidad les expulsa de la vida pública, mujeres que necesitan la perfección absoluta del cuerpo tal y como marca el canon establecido, otras que abandonan su cuerpo a la idea del amor romántico y viven condicionadas por un sentimiento de culpabilidad provocado por la insatisfacción de relaciones idealizadas, las que acaban enloqueciendo por abusos sexuales (cuerpos violables) fruto y síntoma de la dominación, cuerpos sensuales que buscan aceptación a través del sexo, cuerpos inertes que se mueven rítmicamente bajo el influjo del tiempo. Son protagonistas ubicadas dentro del orden hegemónico que viven supeditadas ante los hombres que las rodean, ya que son ellos los que deciden y condicionan su futuro. Así, la jerarquización entre los sexos (Tubert) es plausible, además de las relaciones de poder fácilmente identificables a través de la construcción de estereotipos: la no presencia del personaje femenino en el espacio público, la idealización de relaciones frustradas, o tradiciones que sitúan a las mujeres en el espacio privado de los cuidados. Rodríguez hace públicas muchas de las relaciones que se desarrollan en un ambiente personal y privado, da visibilidad a distintos tipos de mujeres que son modelos derivados de las reglas sociales basadas en el sistema de género, de ese modo convierte la reflexión concluyente de la lectura en una discusión colectiva. Creando modelos basados en prototipos hegemónicos que perviven en el sistema se desvelan y se ponen en entredicho, porque las narraciones están escritas consumando aquellos roles que socialmente están naturalizados; directamente, nos encontramos con los cuerpos de las protagonistas que hablan a través del texto.

En tercer lugar, en la novela *Jenis Joplin* (2017) escrita por Uxue Alberdi, se presenta el cuerpo estético, de lo visible, seductor, el de la imagen que, en el desarrollo de la trama cuando a Nagore Vargas, la protagonista, le diagnostican VIH, pasa a ser un cuerpo enfermo y a veces estigmatizado. Vargas entra en conflicto con el cuerpo y la práctica sexual, pero, es una mujer que reacciona, actúa y no se conforma con el papel de víctima tomando consciencia y resistiendo. En esta novela no se ve el cuerpo como un obstáculo en la igualdad de oportunidades, por eso, la protagonista vive conscientemente las transformaciones y las experiencias, algo indispensable para gestionar los cambios y para contribuir al propio empoderamiento (Esteban 2004). Si hablamos del cuerpo enfermo y estigmatizado, recordemos la invisibilidad absoluta que en los años 80 sufrían aquellas personas a las que diagnosticaban SIDA. Conocedores de la norma sexual se les juzgaba negativamente, “supuso, con toda su crudeza, la aparición en escena del cuerpo como campo de batalla” (Gil, 186). Gil afirma que los cuerpos se interpretan desde el poder agudizando los rasgos que diferencian lo normal y

lo abyecto, lo bueno y lo malo o lo enfermo y lo saludable. Nagore Vargas es en un principio identificada con la enfermedad, con el contagio y la muerte; pero “el cuerpo aparece como resistencia; se erige frente a las imposiciones, se niega a ser asimilado y hace de sí un lugar desde el que reinventar prácticas sexuales, hábitos, estilos o formas de vida” (Gil, 186). El diagnóstico de la enfermedad atraviesa el cuerpo de Nagore Vargas suponiendo una transformación personal que le hace observar la vida de una forma diferente dejando constancia de las restricciones morales que conlleva la enfermedad; cada una de las emociones y marcas físicas ocasionadas hacen consciente a la protagonista de todas las transformaciones que la colocan en los márgenes de los modelos sociales aceptados. La enfermedad la obliga a observar con perspectiva el pasado para poder afrontar el futuro incierto, sin embargo, actúa y pasa a ser una mujer viva: el diagnóstico de la enfermedad le permite decidir sobre su cuerpo para asimilar la nueva situación y replantear su identidad que reescribe a partir del análisis corporal. El tratamiento que se le da al cuerpo marca las relaciones que establece Nagore Vargas con el mundo y, a su vez, condiciona la visión de ese mundo que la rodea: “Escribir “mi cuerpo” me sumerge en la experiencia vivida, en la particularidad: veo cicatrices, desfiguraciones, descoloramientos, daños, pérdidas, así como lo que me agrada” (Rich, 35). Nagore Vargas resiste mientras las vivencias e interacciones personales y sentimentales la marcan y niegan la pasividad, convirtiendo al cuerpo en un cruce en el que se encuentran la violencia, la memoria, el sexo, el amor, el deseo y el odio.

Todos los personajes femeninos que aparecen en las obras de las autoras que han relatado sus biografías tratan de re-escribir su cuerpo marcado social y culturalmente. Las protagonistas están atravesadas por los estilos de vida, los hábitos y los comportamientos que gestionan, definen y condicionan sus experiencias dependiendo todo ello de la posición que ocupen (Grosz). Benjamin (115-135) habla sobre el escritor [escritora] como productor [productora], remarcando la importancia del trabajo colectivo y la necesidad de que los autores [las autoras] tomen conciencia de sus creaciones para conocer así cuál es la función de la obra dentro de las condiciones literarias de producción en un periodo determinado. Insistimos en cómo las escritoras que forman parte del sistema literario vasco reflexionan desde la posición que ocupan en ese proceso de creación, demostrando que las relaciones de producción que construyen el sistema cultural de cada época, están restringidas por las relaciones sociales. Si tuviéramos que comprimir en una frase lo que sugieren los testimonios de las escritoras diríamos que el cuerpo de la mujer continúa siendo un campo de poder en disputa en la estructura del sistema, y si reflexionamos sobre lo insinuado por esas representaciones semióticas que son las protagonistas de los textos, creemos que los cuerpos feministas se proyectan en las obras de forma múltiple y heterogénea, reivindicativa y resistente, se hacen visibles; porque mientras lo social se inscribe en el cuerpo de las protagonistas los pensamientos feministas interseccionan con el texto literario.

Obras citadas

- Alberdi, Uxue. *Jenisjoplin*. Zarautz: Susa, 2017.
- Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Arfuch, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1990.
- Benson, Ken. “El postmodernismo y la narrativa española actual.” En José María Paz Gago ed. *Semiótica y modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1994, vol. 2. 55-72.
- Bermejo, Diego. *La identidad en sociedades plurales*. Barcelona: Anthropos, 2011.
- Borràs Castanyer, Laura. “Introducción a la crítica literaria feminista.” En Marta Segarra & Àngels Carabí eds. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 2000. 13-31.
- Bourdieu, Pierre. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Broad, Charlotte. “Introducción.” En Marina Fe ed. *Otramente: lectura y escrituras feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 11-29.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Collin, François. *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria, 2006.
- Connel, Raewyn. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Connor, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal, 1996.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2010.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Díaz-Diocaretz, Myriam. “La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia.” En Myriam Díaz-Diocaretz & Iris M. Zavala eds. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1993. 77-124.
- Epelde Pagola, Edurne, Aranguren Etxarte, Miren & Retolaza Gutierrez, Iratxe. *Gure genealogía feministak. Euskal Herriko Mugimendu Feministaren kronika bat*. Espartza Galar: Emagin Dokumentazio eta Ikerkuntza Zentro feminista, 2015.
- Esparza, Iratxe & López Gaseni, José Manuel. “El texto como lugar común de la transformación identitaria.” En Iratxe Esparza Martin & José Manuel López Gaseni eds. *La identidad en la literatura vasca contemporánea*. Berna: Peter Lang, 2015. 7-39.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del Cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2004.
- . “Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos.” En Miren Elixabete Imaz Martínez ed. *La materialidad de la identidad*, 2008. 135-158.
- Etxeberria, Hasier. *Bost idazle*. Irun: Alberdania, 2002.
- . *Cinco escritores vascos*. Irun: Alberdania, 2002.
- Even-Zohar, Itamar. “La literatura como bienes y como herramientas.” En Darío Villanueva, Antonio Monegal & Enric Bou eds. *Sin Fronteras: Ensayos de*

- Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 1999. 27-36.
- Fe, Marina ed. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Fetterley, Judith. *The resisting reader: a feminist approach to american fiction*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1978.
- Gil, Silvia L. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado Español*. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.
- González Fernández, Helena. "Complicidades y silencios. Literatura y crítica feminista en Galicia." *Sociocriticism* 28/1-2 (2013): 53-89.
- Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales en tiempos de futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2012.
- Grosz, Elizabeth A. *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hooks, Bell. *Feminismoa denon kontua da*. Iruñea: Katakarak liburuak, 2018.
- Jaio, Karmele. *Aitaren etxea*. Donostia: Elkar, 2019.
- Jameson, Fredric. "Sobre los Estudios Culturales." En Fredric Jameson & Slavoj Žižek eds. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998. 69-137.
- . *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada, 2012.
- Martinez-Palacios, Jone. *No te pongas nerviosa. Sobre cómo hacer hablar a los nervios acerca de la dominación*. Arre: Pamiela, 2018.
- Pérez Fontdevilla, Aina & Torras Francés, Meri. "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (2015): 1-16.
- Pozuelo Yvancos, José M^a. "I. Lotman y el canon literario." En Enric Sullá ed. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. 91-112.
- Rich, Adrienne. "Apuntes para una política de la ubicación." En Marina Fe ed. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 31-52.
- Robin, Régine & Angenot, Marc. "La inscripción del discurso social en el texto literario." En M. Pierrette. Malcuzyński ed. *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de Fronteras*. Amsterdam: Rodopi, 1991. 51-80.
- Rodríguez, Eider. *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa, 2004.
- . *Y poco después ahora*. Donostia: Tarttalo, 2007.
- . *Haragia*. Zarautz: Susa, 2007.
- . *Carne*. Madrid: 451 Ed., 2008.
- . *Katu jendea*. Donostia: Elkar, 2010.
- . *Un montón de gatos*. Madrid: Caballo de Troya, 2012.
- . "Devenir autora: el autorrelato como camino para la deconstrucción de la postura autoral." En Karolina Kumor, Aránzazu Calderón Puerta, Ana Garrido González & Katarzyna Moszczyńska-Dürst eds. *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?* Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2017. 281-299.
- . *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Zarautz: Susa, 2019.
- Rossi, Rosa. "Instrumentos y códigos. La 'mujer' y la 'diferencia sexual'." En Miriam Díaz-Diocaretz & Iris M. Zavala eds. *Breve historia feminista de la literatura*

- española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discurso y diferencia.* Madrid: Anthropos, 1993. 9-13.
- Rubin, Gayle. "The traffic in women : notes on the political economy of sex." En Rayna Reiter ed. *Toward and Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- Said, Edward. "Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad." En Hal Foster ed. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008. 199-234.
- Sciolla, Loredana. *Identità. Percorsi di analisi in sociologia*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1983.
- Segarra, Marta. *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria, 2012.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" En Cary Nelson & Lawrence Grossberg eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988. 271-313.
- Sullá, Enric. "El debate sobre el canon literario." En Enric Sullá ed. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. 11-34.
- Tubert, Silvia. "La crisis del concepto de género." En Silvia Tubert ed. *Del sexo al "género": los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2003. 7-38.
- Urkiza, Ana. *Zortzi Unibertso, zortzi idazle*. Irún: Alberdania, 2006.
- . *Ocho universos, ocho escritoras*. Irún: Alberdania, 2010.
- Urretabizkaia, Arantxa. *Zergatik, Panpox*. Donostia: Hordago, 1979.
- . *¿Por qué, panpox?* Barcelona: Edicions del Mall, 1986.
- . *Bidean ikasia*. Arre: Pamiela, 2016.
- . *Lecciones del camino*. Arre: Pamiela, 2018.
- Woolf, Virginia. *Sobre la escritura*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.
- Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico." En Miriam Díaz Diocaretz & Iris M. Zavala eds. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencias*. Barcelona: Anthropos, 1993. 27-76.