

Magda Potok

El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 10, 205-219

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magda Potok

EL TEXTO FEMENINO: EL DISCURSO LITERARIO COMO EXPRESIÓN DE LA DIFERENCIA

Resumen: El artículo traza un panorama histórico y conceptual de las categorías de género y diferencia sexual. A partir de estos conceptos se propone una (re)definición del discurso femenino con el objetivo de destacar sus particularidades (nuevas aproximaciones temáticas y estéticas). El texto remite a los diferentes enfoques que la crítica feminista ha elaborado en torno a la feminidad y, en particular, al texto femenino (y literatura de mujeres), desde Virginia Woolf y Simone de Beauvoir hasta las teorías y filósofas más recientes, Rosi Braidotti o Judith Butler. En la perspectiva adoptada, la identidad femenina es una identidad adquirida o construida a través de un vasto proceso social en que lo político, lo económico y lo cultural contribuyen a formar un todo condicionante. El texto femenino representa el signo verbal de la experiencia específica de la mujer, basada en la diferencia biológica y cultural.

Palabras clave: género, diferencia sexual, literatura femenina

Title: The Female Text: Literary Discourse as Expression of Difference

Abstract: The article aims at providing a historical and conceptual account of the categories of gender and sexual difference. Taking those concepts as points of departure, it strives to re-define female discourse with regard to its peculiarities (new thematic and esthetic approximations). The text refers to different schools elaborated by the feminist literary criticism, with focus on the concepts of the feminine text and women's literature, from Virginia Woolf and Simone de Beauvoir to most recent theoreticians, Rosi Braidotti or Judith Butler. From the perspective adopted in this text, feminine identity is an identity acquired or constructed by means of a vast social process, determined by political, economic and cultural factors. The female text is a verbal sign that encodes specific experience of women, marked both by a biological and cultural difference.

Key words: gender, sexual difference, women's literature

Cada texto nace en un determinado tipo de cultura y está marcado por unas características. No es neutro ni desde el punto de vista social, ni político, ni discursivo. El texto representa un complejo fenómeno cultural constituido por una serie de variantes, tales como la historia, la nacionalidad, la raza, la situación social, la tradición literaria y, desde luego, el género. Todas estas coordinadas influyen en el texto, en las circunstancias de su emisión y también de lectura. De este modo la literatura es muestra de un determinado estado de cultura y ofrece pistas para una representación e interpretación de la realidad.

Partimos de la convicción de que el género marca la producción cultural de forma ineludible y debe ser tomado en cuenta a la hora del análisis literario. Con ello, conviene sentar las bases de la diferencia y explicar las determinantes que permiten hablar de *género* como categoría de análisis.

EL GÉNERO

En consideración a la famosa frase: “No se nace mujer: llega una a serlo” pronunciada en 1949 en el influyente *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir, la crítica feminista ha establecido una escisión entre el *sexo*, entendido como condición biológica dada en el momento de nacer, y el *género*, concebido como constructo cultural cuyas características varían históricamente según la época, el lugar, el tipo de cultura, etc. La problematización del género ha llevado a un replanteamiento de las categorías de identidad, rol social, sujeto y objeto cultural, incitando las pesquisas sobre si existe la *especificidad femenina*, cómo se define, en qué consiste y cómo se construye la *diferencia*. Lo más relevante desde el punto de vista de los estudios culturales es relacionar la configuración de la feminidad con un proceso social y no con una supuesta naturaleza o esencia biológica, aunque sigan vigentes, sobre todo en el ámbito del psicoanálisis, las posiciones que derivan la especificidad de lo femenino directamente del cuerpo y su sexualidad (Irigaray 1982, 1984). La propuesta general que debe ser tomada en cuenta es que la construcción de la diferencia no está basada en la realidad anatómica sino en el orden simbólico que le confiere al sexo/género una significación especial.

El cuestionamiento feminista de género, desarrollado en la posmodernidad, se esfuerza por desligar el concepto de la diferencia de la lógica dualista que contrasta el sexo con el género, la naturaleza con la cultura, el cuerpo con la mente, etc. Las filósofas Luce Irigaray y Rosi Braidotti han alegado que el cuerpo, foco de identidad y expresión femenina, no debe ser entendido como fenómeno meramente biológico, sino como una entidad configurada socialmente, en la que se inscriben numerosos códigos. Rosi Braidotti propone hablar de una *subjetividad femenina nómada*, que no tiene identidad fija sino polimorfa, abierta y fluida, que se está configurando en el tiempo y “se refiere al devenir” (2004: 67).

Para Judith Butler, autora del clásico ensayo *Género en disputa*, el centro de atención está situado en el estudio de actos y procesos que configuran la identidad de género. Basándose en las teorías de Freud y Lacan, Butler afirma que el sexo y la sexualidad, al igual que el género, no son naturales, sino contruidos, y se pregunta por el modo en que la cultura los va constituyendo. Butler define el género como un *fenómeno performativo* que no debe mantener una forzosa relación con la anatomía sexual. Con ello, el género resulta variable, condicionado y funcional. Butler dice que el género es “el medio discursivo/cultural mediante el cual la «naturaleza sexuada» o el «sexo natural» se produce y establece” (2001: 40). Según Butler, la cultura actúa sobre el “sexo natural” generando una construcción social que establece las distinciones que luego nosotros llamamos “naturales”. Todo cuerpo tiene, por lo tanto, carácter cultural ya que asimila signos y mandatos de la historia, cultura y sociedad. La identidad, generada y condicionada

por el género, tiene naturaleza dinámica, flexible y susceptible a influencias, se encuentra en un proceso constante de autocreación y configuración cultural.

Otras teóricas, como Victoria Sau, insisten en que en el seno de la sociedad patriarcal la estructura de los géneros resulta invariable. Según Sau, mientras persista el patriarcado en que el sexo constituye un factor estructurante, sólo habrá dos géneros, tantos como sexos, en una especie, como la humana, que se define como sexuada en el sentido de la reproducción. El género concebido así es *vinculante*, se define en relación y está jerarquizado: el masculino es el dominante y el femenino el subordinado (2000: 136-137).

La perspectiva del género que proponemos aplicar a los estudios literarios deriva de las aportaciones teóricas susodichas y remite a la idea fundamental de que el género constituye una formación cultural adquirida en un proceso social. Iris Zavala, en el primer volumen de la *Historia feminista de la literatura española*, resume así esta postura: “Analizar la literatura desde el punto de vista del género no significa homologar la identidad sexual con el sexo biológico y un determinante genético [...]. El género sexual es un constructo cultural, social e histórico [...]. Por tanto, la sociedad, la historia y la cultura definen el género y sus características, no la naturaleza” (1993: 48-49).

En su ensayo, Zavala remite a las distintas teorías que la crítica feminista ha elaborado en torno a la diferencia sexual, indicando su origen, respectivamente: en la biología, en la experiencia, en el discurso, en el subconsciente y en las condiciones sociales y económicas (41). Indagar en las causas de la diferencia y en las bases del concepto de feminidad resulta esencial tanto en el plano teórico como en el análisis literario. La diferencia o la otredad representan la base del discurso crítico feminista.

LA DIFERENCIA SEXUAL

El depósito primario de la diferencia sexual reside en el cuerpo, en el hecho de que nazcamos hombres o mujeres, en cuerpos distintos y sexuados anatómicamente y funcionalmente. El pensamiento de la diferencia sexual asume este biologismo, pero no permite reducir el cuerpo a una esencia limitadora que determine el rol de la mujer y con ello, su destino. El cuerpo debe ser concebido como una situación e instrumento para la libertad de las mujeres (Beauvoir 1998) y también como una razón para fundar un nuevo orden simbólico (Muraro 1994). A partir de la definición beauvoiriana de la mujer como “la Otra” y con el desarrollo teórico del concepto de la diferencia sexual se ha fundado el “feminismo de la diferencia”, practicado sobre todo en Francia e Italia.

En los planteamientos del colectivo feminista *Librería de Milán* y su pensadora clave, Luisa Muraro, el camino de la liberación de la mujer pasa por el reconocimiento y el ensalzamiento de la diferencia. Para construir una identidad propia, las mujeres deben reencontrarse con la madre y recuperar el orden materno perdido. Esto se realiza mediante el “*affidamento*”, una práctica de confiarse a otras mujeres dotadas de autoridad y generosidad (1994).

En el discurso del feminismo francés, la reivindicación de la diferencia sexual se ha desarrollado desde el psicoanálisis lacaniano y la exploración del inconsciente. Desde esta

óptica, el espacio femenino se concibe como abierto y heterogéneo, capaz de subvertir el orden establecido para crear uno propio. Las pensadoras de la diferencia sexual en Francia han centrado sus estudios en la redefinición de lo femenino: Luce Irigaray en el frente ontológico, Julia Kristeva en el semiótico y Helene Cixous, en el literario. Sus planteamientos hacen uso de la deconstrucción derridiana y el análisis del discurso realizado por Michel Foucault, ambos reveladores del carácter opresivo y exclusivo del lenguaje dominado por los hombres. Cuestionada por el feminismo, la autoridad del lenguaje/discurso/orden establecidos debe ser subvertida por la mujer que aspira, con Cixous, a crear una *escritura femenina* (1995). La demanda de Cixous –marcar la diferencia en un discurso que emane del cuerpo– ha incitado todo un caudal de planteamientos teóricos y experimentos literarios, desarrollados en gran medida por la misma autora.

El papel del receptor(a) analizado dentro de la teoría de la respuesta del lector en el contexto del género y diferencia discursiva constituye otro componente importante de la crítica feminista¹. Fue Jonathan Culler quien planteó en *Sobre la deconstrucción* la experiencia de “leer como una mujer”, aunque su concepto haya servido más bien para interpretar la imagen de la mujer en la literatura universal y no para calificar genéricamente el discurso. No obstante, las conclusiones a las que llegó resultan igualmente convincentes en el caso de una lectura enfocada en la detección de la diferencia. Para Culler, “leer como una mujer” es una estrategia que pone al descubierto las estructuras patriarcales presentes en un texto literario, señalando la especificidad de la experiencia femenina. No puede olvidarse, sin embargo, que la identidad de la lectora, igual que la de autora o protagonista, también es algo construido: “Para una mujer, leer como una mujer no es repetir una identidad o una experiencia ya dada, sino representar un papel que construye con referencia a su identidad como mujer, que también ha sido construida” (1984: 61). El feminismo utiliza esta estrategia en varios frentes, entre otros, en el que aspira a demostrar los aspectos diferenciadores del discurso femenino. Iris Zavala propone en este sentido un tipo de crítica comprometida: “Nuestra propuesta es la de leer los textos dialógicamente, lo cual significa leer, al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del objeto marginado o silenciado” (1993: 37).

La tradición anglosajona –desde V. Woolf a E. Showalter– persigue situar el factor decisivo de la diferencia sexual en la experiencia de la mujer, adquirida y vehiculada por un determinado tipo de cultura. La experiencia femenina tiene varias facetas: la que deriva directamente del cuerpo (la menstruación, la ovulación, la gestación, la maternidad, etc.) y la que está configurada social e históricamente: ésta “instruye” a la mujer en una identidad que debe asimilarse y en un rol que debe ser reproducido. Todas estas experiencias marcan la existencia de la mujer, determinan su percepción del mundo y definen su identidad. En consecuencia quedan reflejadas en su producción cultural. De ahí que podamos considerar el discurso literario como expresión de una experiencia, en este caso femenina. A fuerza de la distinta situación corporal y distinta socialización del sujeto, la práctica discursiva femenina resulta *diferente* a la del hombre y común a la de otras mujeres lo cual permite categorizar genérica y colectivamente las obras literarias.

¹ Para una revisión crítica del tema cf. Schweickart 1999.

Seguramente la diferencia constituye la circunstancia innovadora del discurso literario aportada por las mujeres en forma de nuevas aproximaciones temáticas y estéticas. Buena parte de la literatura escrita por mujeres representa un intento de rescatar las vivencias femeninas. En el momento de ponerse a narrar con su propia voz, las escritoras han planteado una serie de problemas que hacen reflexión de la situación social y económica de la mujer.

Es necesario recordar aquí a Virginia Woolf, “esta gran madre y hermana” (Moi 1988: 32) de la crítica feminista. Woolf fue la primera en llamar la atención sobre la diferencia, en este caso inferioridad, de la situación cultural de la mujer escritora, señalando las razones económicas y sociales del problema: la dependencia del hombre, las limitaciones puestas por la sociedad, la falta de condiciones (“una habitación propia”) para poder desarrollar el trabajo creativo. El ensayo de Woolf (*A Room of One's Own*, 1929) sometido a numerosos análisis y revisiones, sigue siendo una referencia cabal en los estudios de literatura femenina. En esta misma línea que sitúa la diferencia en un contexto social hay que leer el legendario *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir. La autora francesa consigue demostrar que la mujer forma parte de un grupo social inferior y marginado debido a razones socioeconómicas y un entrenamiento cultural.

La cultura, con sus mecanismos de socialización, sus instituciones, ritos y mensajes, articula la identidad del género y con ello, el concepto de la diferencia sexual. La cultura señala la diferencia; la diferencia marca el discurso. De esta manera se revela y reproduce un orden cultural secular, reacio a los intentos de subversión. La identidad femenina volcada en el discurso literario es una identidad adquirida o construida a través de un vasto proceso social en que lo político, lo económico y lo cultural contribuyen a formar un todo condicionante. “No hay que engañarse –arguye Cixous–: hombres y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizable” (1995: 42). El discurso literario –expresión verbal de la experiencia en la diferencia– es uno de los terrenos donde se hacen patentes las estampas culturales vigentes en una sociedad y época determinadas.

A la luz de estas observaciones en torno a la diferencia podemos concluir que existe una identidad femenina que deriva del cuerpo, moldeada luego en un proceso social. El hecho de nacer mujer pone en marcha todo un proceso de manipulaciones que la sociedad ejerce sobre el sujeto. Se reproducen pautas de pensamiento, posturas y artefactos culturales que transmiten una estricta delimitación de los roles de género. La identidad femenina es articulada de acuerdo a las normas establecidas para la mujer en la cultura determinada. En esta replicación de modelos de conductas seculares la diferencia sexual está fuertemente arraigada en la realidad corporal y espiritual del ser, así como en la experiencia y cultura de la sociedad.

EL DISCURSO

En base a los conceptos de género y diferencia sexual la crítica feminista se ha propuesto redefinir el discurso femenino con el objetivo de destacar sus particularidades. La especificidad de lo femenino se ha buscado desde ópticas muy diversas y con recursos

de múltiple procedencia, convergentes en un análisis realizado “desde la perspectiva de las mujeres”. La pregunta que se ha buscado contestar es si existe una expresión específica femenina en la cultura textual o, dicho de otro modo, si hay premisas para hablar de una poética femenina.

“¿Cuál es la diferencia de la escritura femenina?” –se propone averiguar E. Showalter (1999: 82), promoviendo en el ámbito norteamericano los estudios centrados, por un lado, en la imagen estereotipada de la mujer en las obras clásicas y, por otro, en un estudio de la creación femenina oscurecida por la crítica hasta ese momento. Los trabajos desarrollados en esta línea, de E. Moers (*Literary Women*, 1976), E. Showalter (*A literature of their Own*, 1977) o S. Gilbert y S. Gubar (*The Madwoman in the Attic*, 1979), para mencionar a las pioneras, se proponen estudiar la literatura de mujeres como un grupo aparte, teniendo muy en cuenta los factores sociales e históricos de la situación de la mujer en la cultura. “Para estas críticas es la sociedad y no la biología la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres”, señala T. Moi en su estudio crítico de la teoría feminista norteamericana y francesa (1988: 63). Esta práctica de redescubrir e interpretar a escritoras olvidadas o despreciadas recibió el término de *ginocrítica* con el que Showalter proponía distinguir la “crítica feminista” (entendida como modelo de interpretación realizada por una mujer lectora del estudio) de la mujer como escritora. La ginocrítica era para Showalter (1999: 75-85) una metodología centrada en la cultura textual de la mujer, cuyos objetos de estudio eran “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, así como las leyes de la tradición literaria femenina” (82). La labor de las investigadoras norteamericanas puesta en la recuperación de la tradición literaria femenina ha resultado muy fructífera. Con ellas, según observa Moi, llegaron al fin estudios tan esperados de las grandes escritoras de la historia de la literatura británica y americana (1988: 63). Con ellas también, con la *ginocrítica*, se ha iniciado un concienzudo análisis de obras concretas de literatura escrita por mujeres que contribuirá a la configuración de la feminidad en una amplia área de las humanidades. Ya que “ninguna teoría, aun la más sugerente, puede ser un sustituto del conocimiento profundo y extenso del texto femenino, que constituye nuestro objeto de estudio esencial” (Showalter 1999: 110).

Como hemos señalado, la crítica literaria feminista puesta en práctica por las francesas ha tenido otro desarrollo vinculado estrechamente al psicoanálisis y la filosofía y articulado en torno al cuerpo y su escritura. Las relecturas de Freud, la “Ley del Padre” como orden simbólico glosada por Lacan han incitado un profundo cuestionamiento de la cultura dominante, abordado también por el feminismo. La filosofía deconstruccionista de Derrida junto con el análisis del discurso como instrumento de poder realizado por Foucault han promovido el desarrollo de una teoría del discurso femenino enfocada en la “transgresión”. Según Moi, el planteamiento de Hélène Cixous parece incluso “una reelaboración feminista de la teoría de Derrida” (1988: 120). No cabe duda de que el panorama posestructuralista, con su desconfianza frente a cualquier sistema o ideología, ofreció al feminismo circunstancias perfectas para el cultivo de sus teorías. Con el cuestionamiento del Orden dominante en clave filosófica y política se han denunciado las relaciones de fuerza articuladas en el discurso y la faceta opresiva del lenguaje. Si la

palabra es poder y el discurso es androcéntrico, vivimos en el reino masculino del Logos, para el que se adopta el término de *falogocentrismo*. La crítica ha llevado a la rebelión: la mujer debe subvertir el orden/discurso/lenguaje dominante para abrir camino a un discurso femenino, hasta entonces silenciado o marginado. “Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato en la lengua” (Cixous 1995: 58). El interés está centrado en la búsqueda de un lenguaje propio de la mujer, diferente del masculino y ajeno a la jerarquía de oposiciones binarias. Se elaboran teorías de la escritura femenina, un “habla mujer” (Irigaray 1982) o una “escritura del cuerpo” (Cixous 1995). Enmarcadas en la corriente psicoanalítica, las teóricas francesas llaman a la recuperación de los placeres del cuerpo femenino que la Ley del Padre ha reprimido. Hay que hacer emerger el cuerpo, su sensibilidad y sexualidad *diferentes*, ya que las mujeres “son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación [...]. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que revierte muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia” (Cixous 1995: 58).

Las nuevas vías de expresión desafían al Orden que había apartado a la mujer de su cuerpo y reprimido su sexualidad. Cixous en *La risa de la Medusa* e Irigaray en *Ese sexo que no es uno* persiguen demostrar que es posible superar y alterar esta lógica machista que le asigna a la mujer el estatus de carente, culpable y ausente. La expresión femenina representa una energía positiva, potente y transgresora, un poder creativo capaz de renovar los códigos expresivos de la cultura textual. La mujer debe inscribirse en el cuerpo, en el goce (*juissance*) que sale del cuerpo y permite transgredir los límites del dominio falogocéntrico. La “escritura del cuerpo” representa una poética de subversión relacionada con una sexualidad “des-censurada”; le devuelve a la mujer el acceso a sus propias fuerzas y le restituye “sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous 1995: 61).

No obstante, la idea de la “escritura femenina” incurre en el grave peligro de representar tan sólo un proyecto académico o, para decirlo en las palabras de Toril Moi, una *utopía imaginaria*² (Cixous 1988: 112). Los planteamientos subversivos elaborados por el feminismo francés, tentadores desde el punto de vista de la filosofía del discurso, no han fructificado en una crítica operativa del fenómeno ni mucho menos en una práctica discursiva perceptible y sometible a una sistematización de los recursos expresivos.

Los intentos de definición del lenguaje femenino como “continuo, comprimible, dilatado, viscoso, conductor, difusible... No termina nunca, es poderoso y a la vez inofensivo...” (Irigaray 1982, citada en Moi 1988: 151) resultan poco convincentes como posibles herramientas de la crítica literaria. El concepto de la *écriture féminine* ha quedado, por tanto, indeterminado, tratándose de una imposibilidad que “perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar” (Cixous 1995: 54), según su propia promotora. “No hay fórmulas para la producción o evaluación de la escritura femenina”, explica Geraldine Nichols al respecto de este planteamiento francés en su repaso de las teorías literarias ofrecidas para el estudio de la literatura femenina: “porque ésta es lo

² Es el título que Toril Moi da al capítulo dedicado a Cixous en su libro sobre *Teoría feminista*.

que precisamente se escapa de toda norma(tividad), lo que se expresa en los huecos de la lógica tradicional” (1992: 12).

La visión de la feminidad y del lenguaje femenino en Cixous e Irigaray, a pesar de ciertas divergencias, según admite Moi, resultan parecidos. Las dos interpretaban la feminidad en términos de carencia, negatividad o ausencia de significado. Julia Kristeva, por su parte, sitúa la represión de lo femenino en la marginalidad, en el sentido de *posicionamiento* más que de la esencia (Moi 1988: 151, 174). Todas las autoras convergen en un lugar: en una ambición que persigue socavar el orden simbólico dominante. El discurso femenino se define como una práctica ejercida desde la “otredad” y por tanto adquiere el estatus de diferente o subversivo. Kristeva apunta a lo extranjero, lo otro, lo diferente y por ende, lo femenino, al analizar las condiciones del posicionamiento en el orden patriarcal. “Si hay alguna definición de la «feminidad» en términos kristevianos, es [...] aquello que margina el orden simbólico machista”, arguye Toril Moi (1988: 173).

En el pensamiento de Kristeva la identidad femenina se opone a las lógicas binarias excluyentes y es considerada como capaz de generar una propuesta alternativa al logocentrismo masculino. Apoyándose en las reformulaciones lacanianas de las teorías de Freud, Kristeva proclama el retorno a una fase del lenguaje anterior al dominio simbólico masculino: el poder expresivo de la feminidad, orientada al otro, concorde a los impulsos del cuerpo y del subconsciente, se adquiere por el placer recuperado de la identificación con la madre (Kristeva 1979).

La aportación fundamental de la crítica feminista del ámbito psicoanalítico consiste en la revisión deconstructora del discurso dominante que revela la represión de lo femenino y en una ambición de subvertir ese discurso con la *escritura femenina*, diferente y transgresora. La voz de las mujeres se hace oír desde las afueras del discurso convencional, posicionándose simbólicamente en el cuerpo y en el orden materno. La otredad de este nuevo discurso emana de la experiencia del yo-femenino: material (sexual) y cultural (simbólica). Un yo reprimido, marginado o simplemente silenciado que ahora reclama su lugar en el mundo de la literatura. Dice Cixous en el año 2002³: “Para mí escribir, pues, no es más que una manera de celebrar la vida e intentar darle sus nombres, que son millones, millones.” (Cixous, Derrida y Segarra 2004: 148). Nuestra reflexión en torno a la influencia del género en la escritura se atiene a esa declaración: entendemos la expresión literaria como una manera de nombrar la experiencia y creemos que nacer y formarse como mujer representa un fenómeno diferenciador. Ahora bien: para poner al descubierto las implicaciones genéricas de los textos literarios es necesario realizar una rigurosa interpretación de sus estructuras, demostrando cuánto hay en ellos de convencional y cuánto de subversivo.

Tomando como punto de partida el hecho de que la experiencia constituye, por un lado, el factor principal de la diferencia y por otro, el fundamento de la expresión literaria, es preciso indagar en la especificidad de este mundo creado desde la visión femenina. La pregunta que se busca contestar es cuáles son los rasgos característicos de la escritura de mujeres y por consiguiente, qué significa la *feminidad* en diversos planos:

³ En el primer “Seminario de Barcelona” que impartieron Hélène Cixous y Jacques Derrida en el *Centro Dona i Literatura* de la Univesidad de Barcelona.

personal, social y político, en el cuerpo, en la sexualidad y también en relación con distintas instituciones del orden social como pueden ser la familia, el matrimonio, la maternidad, la Iglesia, el poder, etc.

EL TEXTO FEMENINO

Nuestra interpretación persigue mostrar que la literatura es un espacio de articulación de la experiencia (en este caso, de la experiencia femenina) y por tanto específica en todos los planos que hemos venido discutiendo: biológico, social, psicoanalítico y discursivo. Hemos aprendido con Barthes que el autor no puede ser considerado como único generador del sentido, y las pensadoras feministas lo han confirmado demostrando el poder alcanzado por el discurso dominante. No se trata, por tanto, de autorizar las obras literarias sino de ver en los textos huellas de vivencias que condicionan la producción cultural. La literatura, como forma de conocimiento, ofrece un espacio idóneo para representar las circunstancias de ser y, entre ellas, la circunstancia de ser mujer.

Se ha puesto en evidencia (Ciplijauskaitė 1988, Masanet 1998) que las mujeres escritoras tienden a representar su mundo personal e interrogarse sobre lo que están viviendo. De ahí su potente adhesión a la corriente autobiográfica y la propensión a la narración en primera persona. Lydia Masanet en *La autobiografía femenina española contemporánea* procura demostrar que existe una poética de la autobiografía de mujer “en contraposición y diálogo a la masculina” (1998: 25) y los críticos en general comparten la opinión de que las obras de autoría femenina reflejan una búsqueda de identidad de la mujer, “utilizando la literatura para su proceso de concienciación” (Ruiz Guerrero 1997: 173). “La característica más visible de la literatura –y del arte– de las mujeres ha sido la autorrepresentación” –afirma Laura Freixas, aduciendo que la interrogación sobre la identidad femenina es un tronco común del que surgen distintas ramas que se perciben en la literatura escrita por mujeres (2000: 203). Las mujeres viven unas vidas que piden ser contadas. Habiendo sido ocultadas o falseadas, ahora reclaman su lugar en la historia de una literatura que se considera universal pero debería llamarse masculina o –en vista de las denuncias de Kate Millet (*Sexual Politics*, 1970) y sus seguidoras– patriarcal. Es un ejercicio literario, psicológico y social: repasar sus vidas a fin de situarse en el mundo y encontrar motivos para explicarlo. Es una escritura que puede entenderse como un medio de “introspección explicativa”, según la expresión de Carmen de Urioste (2004: 206).

Las historias contadas por las mujeres plantean muchos temas y conflictos comunes. Los textos revelan una clara ambición de representar el mundo femenino. Para demostrar que existe un imaginario femenino particular es necesario centrarse en los textos. Los análisis textuales realizados en el marco de la ginocrítica han trazado un largo camino en la búsqueda del universo ficcional de la mujer. “Las mujeres dominan su propia experiencia al imaginarla, al configurarla, al escribir sobre ella”, afirma Patricia Spacks (1980: 361) en uno de los estudios más completos, dedicado a la literatura femenina de habla inglesa. La gran continuidad temática de esta narrativa propuesta por las mujeres confirma que la textualidad femenina implica una percepción diferencial del mundo. En vista

de esta recurrencia –en temas, formas, argumentos, imágenes y géneros comunes– resulta conveniente e incluso deseable considerar a las mujeres como un grupo social con características propias y problemas específicos y, por ello, realizar un análisis común. La pregunta que se busca contestar apunta a la especificidad o rasgos característicos del discurso femenino: ¿cuál es ese punto de vista especial de las mujeres y cómo detectarlo? ¿Existe una estética específicamente femenina? Y si hay paralelismos temáticos o discursivos, ¿cuáles son esos temas y recursos privilegiados?

Es indispensable acercarse al discurso de la mujer a partir del texto. No obstante, definir lo que es un “texto femenino” significa enredarse en una larga discusión que ha sido ampliamente debatida sin haber nunca recibido una conclusión definitiva. Las marcas de feminidad pueden detectarse en diversas instancias narrativas: en la construcción de los personajes, en el tratamiento del estilo, en la propensión a un género (literario), en la insistencia en determinadas imágenes, símbolos y figuras y, de manera más llamativa, en la elección de temas que se utilizan de forma recurrente. Indudablemente, la narrativa femenina coincide en unos planteamientos temáticos específicos, inspirados por situaciones y experiencias comunes. Los temas se repiten, los/las protagonistas se enfrentan a problemas parecidos y sus preocupaciones están estrechamente relacionadas con la situación cultural de la mujer. La *diferencia* está aquí: en el ser mujer junto con las circunstancias de la vida que esto conlleva. El análisis textual realizado desde una perspectiva genérica permite anunciar las “marcas de feminidad” como condicionantes y distintivas dentro de una época y cultura determinadas. El peso de la tematología en los estudios de género es fundamental. Cristina Naupert (2001) afirma que la crítica feminista puede servir de modelo representativo para los múltiples *ismos* de la era multicultural. El catálogo temático establecido, aparte de la creación y tematización de la identidad femenina en la literatura, según Naupert, debería comprender los tópicos dictados por la agenda política:

la violencia (física y psíquica) contra la mujer (y su cuerpo) en sus diferentes espacios vitales (violación, discriminación, subyugación doméstica), las relaciones y roles sociales de la mujer (matrimonio, maternidad, relaciones entre mujeres: madre-hija, hermana-hermana, solidaridad y amistad femeninas), incluyendo la tematización de relaciones conflictivas con sujetos masculinos dentro de las instituciones sociales (dominio de maridos, hermanos, padres), además de atender aspectos como la mujer en cuanto puro objeto material (prostitución), amenaza (*v. gr.* la diabólica *femme fatale*), y otros muchos tratamientos literarios de tópicos y tipos en ésta línea. (49-50)

La literatura femenina representa un conjunto de textos emparentados por temas y conflictos comunes, vividos desde la experiencia y la sensibilidad femeninas. Es un discurso basado en una perspectiva diferente que incluye y reinterpreta el papel de la mujer en la sociedad. La aportación de las escritoras consiste en observar y describir el mundo desde esta posición femenina: ofrecer un punto de vista y una manera de considerar las cosas. La práctica textual afirma la diferencia y establece un paradigma temático-literario propio de las mujeres, incidiendo de forma recurrente en ciertas cuestiones, tales como: la indagación sobre el personaje femenino, el autoanálisis, obras protagonizadas

por amigas, hermanas, madres e hijas, la reinterpretación de las heroínas históricas y literarias, la exploración de la figura de la madre, del desamor materno y de las complejidades inherentes en la relación madre-hija, las preocupaciones del cuerpo, percibido como fundamento de identidad pero también como objeto de manipulación cultural, los conflictos relacionados con la hipervaloración de la apariencia física en la sociedad actual: la belleza y la fealdad, la vejez y la gordura; la exposición de lo cotidiano, lo doméstico y lo circundante, la importancia de los universos familiares y espacios cerrados en los que se ha desarrollado la historia de las mujeres, la pérdida del sentimiento de la familia reflejada como mecanismo opresivo y la consiguiente negación del matrimonio, la maternidad vivida como institución cultural y como experiencia biológica y emotiva, la sexualidad reprimida, la revisión crítica de la pareja y de los roles atribuidos a cada sexo, la insistencia en las experiencias negativas: la incomunicación, la alienación de la mujer, su incapacidad de comprender el mundo, la soledad. Son temas literarios muy presentes en la textualidad femenina, si no exclusivamente, como podría ser el caso de las relaciones entre madres e hijas, sí obsesivamente reinterpretados dentro de esta tradición cultural de las mujeres. Su característica fundamental se reduce al tema de la condición femenina, un mundo observado desde la perspectiva femenina en que el personaje, principalmente la mujer, es lo más importante. Este énfasis en lo personal, en la experiencia directa y en la intimidad, ha sido muchas veces señalado e incluso reprobado por situar los intereses de las mujeres al margen de la vida social o política. Dice Ana María Spitzmesser, a propósito de las narradoras españolas que escriben en la actualidad: “Las novelas giran exclusivamente en torno a la articulación del *self* femenino a partir de la vida privada, no de los grandes significantes sociales tales como religión, consciencia, capital, trabajo, sexo, justicia o incluso poder [...]. Se trata en general de seres insolidarios en perpetuo estado de hibernación social” (2000: 253).

En clave diferente, la perspectiva de marginación puede constituirse como foco identitario de la feminidad y por consiguiente, de la escritura femenina. La marginación vivida por las mujeres con conciencia de su carácter problemático representa para Susana Reisz un “filtro que organiza la percepción *femenina* de la realidad y la materia prima de la representación literaria correspondiente” (1995: 195-196). Vivir en condiciones sociales de inferioridad, apartadas del ámbito público y del poder, se convierte en una posición distintiva y constitutiva de la categoría de la literatura femenina. Según Laura Freixas, en el caso de los sujetos marginados, en este caso de las mujeres, cuando acceden al saber y a la producción cultural, esta representación heredada e intolerable de sí mismas se convierte en acicate y en tema principal de la narración: “Por eso hay una literatura homosexual, una literatura afroamericana, una literatura judía o una literatura de mujeres, mientras que no puede hablarse de literatura heterosexual o blanca americana” (2000: 215). Es importante situar el fenómeno en el contexto histórico, ya que la conciencia de ser marginal está ligada a situaciones y modelos culturales concretos, en este caso a la posición marginal de la mujer en la sociedad patriarcal. Esta condición por lo tanto no puede aplicarse automáticamente a cualquier obra escrita por una mujer, sino sólo a obras que expresen formas de experiencia específicamente ligadas a la posición de la mujer como representante de “segundo género” (Reisz 1995, 1990). Una vez superadas las limitaciones impuestas a la mujer por la cultura patriarcal, las marcas existenciales

de la distintividad femenina perderán peso o cambiarán, acorde con el nuevo estatus de la mujer, encaminando la producción femenina desde el margen al centro, renunciando al planteamiento egocentrista y alcanzando una trascendencia de su intimismo. No obstante, por ahora las cosas no han evolucionado lo suficiente. Las mujeres están absorbidas en la indagación de sí mismas, en el descubrimiento y conceptualizaciones de las identidades femeninas, individuales y literarias. Por esa misma razón, según Reisz, sus obras no resultan muy renovadoras en el sentido artístico. “El común denominador de todas esas escritoras y probablemente la clave de su éxito radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad” (1990: 201).

LITERATURA FEMENINA

Independientemente de las formulaciones teóricas que justifican de una u otra manera el fenómeno de la escritura de las mujeres, ésta ha venido afianzándose de manera sistemática como una de sus modalidades más prolíficas y prometedoras. Asimismo, el término “literatura femenina” ha adquirido matices que en vista de las múltiples acepciones exigen ser aclaradas antes de pasar al uso interpretativo de los textos. Se han propuesto varias modalidades del término, desde muy amplias, como la literatura *hecha por mujeres*, que no remite a ningún apartado particular de esta escritura, hasta largas especificaciones con términos excéntricos que no merece la pena detallar aquí. La división más extendida es probablemente la propuesta por E. Showalter que encuentra tres modalidades: *feminine*, *feminist*, *female*⁴ (1977: 13). Su tipología ha sido comúnmente asimilada y desarrollada.

La literatura *femenina* la constituirían aquellas obras que se adaptan a la tradición y al papel que la sociedad patriarcal le ha asignado a la mujer. Los modelos de conducta articulados por esta literatura reproducen el ordenamiento social heredado: los personajes se inscriben en los estereotipos de feminidad convencional con una identidad construida en torno al ideal amoroso. De hecho, aprovechan muchos de los esquemas elaborados por la novela romántica y rosa. En la terminología propuesta por Susana Reisz, esta modalidad recibe el nombre de literatura *para mujeres*: hecha por mujeres u hombres para satisfacer las necesidades en torno a la construcción social de las mujeres (1990: 202).

La segunda categoría establecida por Showalter, la literatura *de mujer*, es aquella que representa el deseo de autodescubrimiento y autodeterminación femeninas, superando el papel tradicional previsto para la mujer en la sociedad patriarcal. Sin intención de inscribirse en una delimitación de categorías, la define muy bien Gonzalo Navajas: “La nueva narración femenina propone una exploración de la subjetividad y la identidad en la que el movimiento inicial de destrucción de la herencia cultural rechazada se continúa con la exploración de nuevas formas del yo. Además, el descrédito de los códigos clásicos, adheridos a lo masculino, se sustituye con una configuración ética y asertiva de la femini-

⁴ Traducidas al castellano por B. Ciplijauskaitė, como *femenina*, *feminista* y *de mujer* (1988: 15).

dad” (1996: 38). Son obras enfocadas en la búsqueda de una nueva identidad femenina, construida con mayor conciencia de lo que significa ser mujer y vivir esta experiencia.

La literatura *feminista* sería la más comprometida, la que “se propone subvertir la lógica patriarcal desde el interés específico de las mujeres” (Reisz 1990: 202). Caracterizada por la rebeldía, cuestionadas actitudes machistas y normas de socialización. Representa la conciencia feminista: una preocupación por la situación de la mujer, la denuncia de la opresión y la reivindicación de autonomía. El límite entre la literatura *de mujer y feminista* es fluido. Las dos representan la situación personal y social de la mujer tal y como ésta se configura en la actualidad. La diferencia radica en el compromiso de la segunda en la lucha contra la opresión de la mujer y en favor de un nuevo orden social más equitativo. Si la escritora “se compromete a transformar las relaciones de género dominantes en la sociedad y considera que la práctica de la escritura representa un medio de hacerlo, pues, se convierte a la fuerza en una escritora feminista” arguye Catherine Davies (1994: 5; trad. M.P.). En esta misma clave reflexiona Geraldine Nichols: “Entiendo como texto literario feminista el que intenta lograr artísticamente dos fines: primero, concienciar a su lector o lectora de las injusticias que conforman la vida de la mujer; segundo, animar a esta persona a emprender el cambio o rechazo de algunas de estas condiciones” (1995: 216). Ewa Kraskowska⁵ propone simplificar la cuestión. Para ella, la literatura *feminista*, literatura *lesbiana* o incluso la literatura *negra lesbiana* deberían percibirse como subconjuntos de la literatura femenina, sin establecer límites herméticos. “A fin de cuentas, decidir si una obra sigue siendo femenina o ya es feminista, depende de la disposición de los acentos” (2000: 210).

Entre las propuestas que trascienden la división de Showalter merece la pena detenerse en el concepto de literatura *polifónica* propuesto por Alicia Redondo. El término se acerca a lo que Virginia Woolf llamaba literatura *andrógina*: aquella capaz de asumir varios puntos de vista, femeninos y masculinos. Decía Woolf que en cada uno de nosotros residen dos poderes, el masculino y el femenino. Para alcanzar la plenitud creativa hay que hacerlos convivir: el hombre no puede reprimir el elemento femenino de su espíritu y la mujer debe mantener el contacto con el hombre que reside en su interior. Sólo cuando conseguimos fusionar las dos partes, el espíritu se vuelve realmente fecundo y emplea todas sus facultades (1997: 162-172). En el razonamiento de Alicia Redondo, lo *polifónico* representa la identidad que “ha realizado su personal viaje de maduración y ha encontrado su espacio propio” (2001: 34). Completado su proceso de concienciación, el yo autobiográfico asume el plural “tús” para ofrecer una creación completa y libre de las particularidades genéricas. Es un proyecto que apunta a una literatura que haya alcanzado “la mayoría de edad”, superando la etapa de autoanálisis y construcción de identidades genéricas, sociales, políticas, etc. Quizás sea un fenómeno deseado: transgredidos

⁵ Ewa Kraskowska, junto a Grażyna Borkowska e Inga Iwasiów representan las figuras principales de la reciente crítica feminista en Polonia que cuenta con una modesta tradición de dos décadas aproximadamente, enfocada en la recuperación de la literatura de mujeres hasta entonces marginada y en la traducción de las obras clave del discurso feminista anglosajón y francés. Las dos obras pioneras en este contexto salen ambas en el año 1996: *Kobiety i duch inności* (Las mujeres y el espíritu de la otredad), de Maria Janion y *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (Las extranjeras. Estudios de la narrativa femenina polaca), de Grażyna Borkowska.

los obstáculos, la literatura podría hacer alarde de la plenitud buscada, sin establecer jerarquías ni reprimir los elementos conflictivos. Las autoras podrían plantearse la vida “desde una visión integradora, de los diferentes “tús”, de lo mezclado, de lo temporal transformador, del número tres y de la dialéctica” (2001: 35). Sin embargo, esta propuesta, más que una identificación de realidades textuales femeninas representa una demanda, probablemente irrealizable en el momento planteado. El análisis de los textos escritos por las mujeres en la actualidad parece confirmar la intuición de Virginia Woolf: la literatura *andrógina* representa un estado de perfección al que sólo accede el cinco por ciento de la literatura, tanto de mujeres como de hombres, de cada lengua y en cada siglo⁶.

En su conjunto, los textos femeninos articulan la experiencia específica de la mujer, basada en la diferencia biológica y cultural. En la tradición literaria, dominada por el hombre (y llamada universal), las vivencias femeninas, hasta hace relativamente poco, han sido representadas e interpretadas (si no marginadas o silenciadas), en su inmensa mayoría, por los hombres. Gracias a la toma de la palabra por parte de las mujeres, ahora la experiencia femenina sale a luz narrada por sus propias protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA:

- BEAUVOIR, Simone de (1998 [1949]) *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Ed. Amalia Fischer Pfeiffer. Barcelona, Edisa.
- BUTLER, Judith (2001 [1990]) *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1988) *La novela femenina contemporánea (1975-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Antropos.
- CIXOUS, Hélène (1995 [1975]) *La risa de la medusa*. Madrid, Anthropos.
- CIXOUS, Hélène, DERRIDA, Jacques y SEGARRA, Marta, ed. (2004) *Lengua por venir/Langue à venir*. Barcelona, Icaria.
- CULLER, Jonathan (1984 [1982]) *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.
- DAVIES, Catherine (1994) *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Providence, Berg Publishers.
- FREIXAS, Laura (2000) *Literatura y mujeres*. Barcelona, Destino.
- IRIGARAY, Luce (1982 [1977]) *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Saltes.
- (1984) *Éthique de la différence sexuelle*. París, Minuit.
- KRASKOWSKA, Ewa (2000). “O tak zwanej «kobiecości» jako konwencji literackiej”. En: Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (eds.) *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Warszawa, IBL: 200-212.
- KRISTEVA, Julia (1979) “Le Temps des femmes”. *Cahiers de Recherche de Sciences des Textes et Documents*. 5: 5-19.

⁶ Como modelo de espíritu andrógino Woolf menciona a Shakespeare (1997: 163).

- MASANET, Lydia (1998) *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid, Fundamentos.
- MOI, Toril (1988 [1985]) *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- MURARO, Luisa (1994 [1991]) *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y Horas.
- NAUPERT, Cristina (2001) *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica. La novela del adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid, Arco Libros.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996) "Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer". *Ínsula* (Madrid). 589-590: 37-39.
- NICHOLS, Geraldine C. (1992) *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XXI.
- (1995) "Ni una, ni grande, ni liberada: la narrativa de mujer en la España democrática". En: José B. Monleón (ed.) *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid, Akal: 197-217.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2001) "Introducción literaria. Teoría y crítica feministas". En: Cristina Segura Graíño (coord.) *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid, Narcea: 19-46.
- REISZ, Susana (1990) "Hipótesis sobre el tema «escritura femenina e hispanidad»". *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Universidad de Zaragoza). 1: 199-213.
- REISZ, Susana (1995) "Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el «boom» femenino hispánico de los ochenta". *Revista Hispánica Moderna* (The University of Pennsylvania Press). 48: 189-204.
- RUIZ GUERRERO, Cristina (1997) *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- SAU, Victoria (2000 [1981]) *Diccionario ideológico feminista*. Vol. 1. Barcelona, Icaria.
- SCHWEICKART, Patrocinio P. (1999) "Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura". En: Mariana Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Fondo de Cultura Económica: 112-151
- SHOWALTER, Elaine (1977) *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1999 [1981]) "La crítica feminista en el desierto". En: Mariana Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Fondo de Cultura Económica: 75-111.
- SPACKS, Patricia M. (1980 [1975]) *La imaginación femenina*. Madrid, Debate.
- SPITZMESSER, Ana María (2000) "Feminismo y novela: reflexiones para una experiencia común". En: Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas y M. Jesús Fariña Busto (eds.) *Escribir en femenino*. Barcelona, Icaria: 249-261.
- URIOSTE, Carmen de (2004) "Mujer y narrativa: escritoras/escrituras al final del milenio". En: Jacqueline Cruz y Bárbara Zecchi (ed.) *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona, Icaria: 197-218.
- WOOLF, Virginia (1997 [1929]) *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral.
- ZAVALA, Iris M. (1993) "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". En: Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 1. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Anthropos: 27-76.