

Cómo acabar con la escritura de las mujeres

Joanna Russ

Prólogo de Jessa Crispin

Traducción de Gloria Fortún



En *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, la galardonada novelista y ensayista Joanna Russ expone las estrategias sutiles, y no tan sutiles, que la sociedad usa para ignorar, condenar o menospreciar a las mujeres que producen literatura.

Publicada originalmente en 1983 y nunca traducida al español, esta obra, tan relevante hoy como entonces, ha motivado a generaciones de lectores con su poderosa crítica feminista. Con un tono sarcástico e irreverente, Russ examina las fuerzas que sistemáticamente impiden un amplio reconocimiento del trabajo creativo de las mujeres.

«Muestra indignación sin ser pretencioso, es exhaustivo sin ser aburrido y es serio sin carecer de sentido del humor. Aunque se publicó hace treinta y cinco años no describe un mundo muy diferente al que habitamos en la actualidad», del prólogo de Jessa Crispin.

«Un libro de la claridad más profunda y original. Russ es tremendamente subversiva. El estudio de la literatura nunca debería volver a ser el mismo». Marge Piercy.

«Joanna Russ es una escritora brillante, una autora con una verdadera pasión moral y un gran ingenio». Adrienne Rich.



Joanna Russ

Cómo acabar con la escritura de las mujeres

ePub r1.0

Colophonius 06.01.2020

Título original: *How to Suppress Women's Writing*

Joanna Russ, 1983

Traducción: Gloria Fortún

Prólogo: Jessa Crispin

Diseño de cubierta: Raúl Lázaro

Editor digital: Colophonius

ePub base r2.1





Joanna Russ

Escritora, académica y feminista, Joanna Russ (Nueva York, 1937 - Tucson, 2011) mostró desde muy temprano una gran afición por la escritura. Nacida en El Bronx, de padre y madre docentes, se graduó en la Universidad Cornell en 1957, donde fue alumna de Vladimir Nabokov, y cuatro años después obtuvo un Máster en Humanidades en la Yale Drama School. Más tarde sería profesora de literatura inglesa en la Universidad de Washington. En 1968 publicó *Picnic on Paradise*, convirtiéndose junto a Ursula K. Le Guin en una de las pioneras de la ciencia ficción feminista. A este género pertenecen también relatos como *When It Changed* (1972), ganador del Premio Nébulas, o *Souls* (1982), galardonado con el Premio Hugo. Su obra más célebre es *El hombre hembra* (1975), novela que combina sátira y ficción utópica para reflexionar sobre la identidad sexual y los roles femeninos tradicionales. Russ es también autora de importantes ensayos, entre los que destacan *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983) y *What Are We Fighting For? Sex, Race, Class, and the Future of Feminism* (1998). Un auténtico privilegio que ya sea parte de la familia de Barrett y Dos Bigotes.



**También
ha hecho
posible
este
libro**

Gloria Fortún

Gloria Fortún (Madrid, 1977) es la penúltima de ocho hermanas y hermanos de quienes heredó los libros de *Los Cinco* de Enid Blyton y la condición de escritora de la familia. Desde los siete años y hasta la adolescencia «publicó» una revista mensual con los acontecimientos más significativos de su casa, incluidos resúmenes de *Falcon Crest* para quienes se habían perdido algún capítulo. Con dieciséis años envió unos cuantos relatos a Carmen Martín Gaité y esta la llamó por teléfono para darle algunos consejos que nunca ha olvidado. En la universidad estudió filosofía y filología inglesa, pero donde más aprendió y sigue haciéndolo es en el activismo feminista y en los círculos literarios. Tiene una hija que se llama Eyre, en homenaje a la novela de Charlotte Brontë. Actualmente combina la escritura y la traducción con su trabajo como *community manager* y la gestión del espacio feminista Fundación Entredós, donde imparte distintos talleres. Su última traducción es el libro de relatos de escritoras estadounidenses *La nueva mujer* (Dos Bigotes, 2017), seleccionados y prologados por ella misma. Está terminando su primera novela. Todo esto y más en gloriafortun.com.

PRÓLOGO

JESSA CRISPIN

Tengo una visión. Las calles de Manhattan están repletas de profesores universitarios, críticos profesionales, editores y jueces de premios literarios. Todos ellos visten sus poco favorecedores trajes de chaqueta —podrían permitirse ropa de mejor calidad, pero claro, eso indicaría a su público que conceden importancia a algo como la belleza— mas se los están arrancando para sustituirlos por sacos de arpillera. Arrodillados, se engalanan con cenizas^[1].

Salen reptando lentamente de sus rascacielos de cristales azulados, de sus estaciones de cercanías, de sus viviendas fuera del campus para unirse a la masa. Lo que se oye no es un alarido, sino un gemido sordo e incesante. Unos cuantos, los más dramáticos y necesitados de atención, se azotan a sí mismos con ramas y látigos de nailon. Todos estos hombres, todos estos hombres blancos, cada hombre que alguna vez le dijo a una editora adjunta mientras la acorralaba contra la pared «Ya sabes que estoy en un matrimonio abierto», cada hombre que alguna vez empleó la palabra «melodramáticas» para describir las memorias escritas por una mujer o «elocuente» para describir la actuación de un hombre negro o que dedicó dos párrafos a especular sobre el cuerpo de una autora o de un autor trans en lo que se supone que era una reseña sobre su obra, cada profesor que usa letras de Kanye^[2] en una conferencia para demostrar que está en la onda pero cuyos programas de las asignaturas que enseña son totalmente blancos, cada hombre que se ha referido a una Brontë, a Emily Dickinson o a James Baldwin como escritores menores: todos ellos están aquí.

Han venido a expiar sus pecados. Han venido a pedir la absolución. Han sido forzados a encontrarse con su inconsciente, por fin han visto que su sesgo es real —que han sentido la necesidad de creer que cualquiera que no fuese como ellos era un cantamañanas o carecía de interés— y esta información les ha puesto en evidencia.

Las aceras están abarrotadas de gente que ha sido apartada o traicionada: cada persona que ha sido marginada u obviada en la historia de la literatura. Les interesa el espectáculo, pero muestran escepticismo. Ya han presenciado antes este tipo de representaciones, este despliegue de «¿Cómo podía estar tan equivocado?» al que sigue, bien una vuelta a su antiguo comportamiento, levemente modificado, bien un intento de echar un polvo. No obstante, les hipnotiza el *show* y les decepciona ser aún capaces de sentir esperanza: esperanza de que se les vea como son en realidad y no a través de las proyecciones de estos hombres.

Cuando los hombres alcanzan finalmente el agua, lanzan sus ropas a las hogueras que llevan encendidas toda la noche. El hedor a poliéster quemado invade el aire.

«Perdonadnos», gritan mientras ceden sus puestos a su público y escriben cartas de dimisión. «No nos habíamos dado cuenta».

Al leer *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* de Joanna Russ me pregunté qué demonios quedaba por hacer. Esta clase de críticas se lleva haciendo durante décadas; hace mucho que existen libros, que se celebran conferencias, que se escriben ensayos personales, que se publican estadísticas y estudios científicos sobre el sesgo inconsciente. Sin embargo, ahí tenemos a críticos como Jonathan Franzer, preguntándose si la belleza física de Edith Wharton (o la falta de ella, según su valoración del rostro y el cuerpo de la autora) afectó su escritura; ahí tenemos una cultura literaria que aún hoy sigue dominada por un pequeño segmento de la población; y ahí tenemos esa sensación de que toda contribución significativa en el mundo de las letras ha sido realizada por el hombre blanco heterosexual, una sensación reforzada a través del sistema educativo, los libros de historia y el mundo que nos rodea.

Ni siquiera cuando Russ escribió su libro esta queja era una novedad, hecho que no le resta ningún valor. Siempre es un acto de valentía levantarse y decir estas cosas, aun a riesgo de que te consideren una desagradecida. Tu montoncito de migajas puede hacerse todavía más pequeño.

¿Qué hace falta para terminar con esta inflexibilidad? El libro de Russ es un intento formidable. Muestra indignación sin ser pretencioso, es exhaustivo sin ser aburrido y es serio sin carecer de sentido del humor. Aunque se publicó hace treinta y cinco años, en 1983, no describe un mundo muy diferente al que habitamos en la actualidad.

Vale, algunas cosas han mejorado. La proporción de firmas en relación a sexo y raza ha mejorado, lo cual se debe, no tanto a que las editoriales hayan tenido una especie de revelación, como a las continuas campañas *online* que las dejan en evidencia. Los supuestos inconscientes que crean nuestras expectativas sobre las escritoras, la literatura negra o la LGTB siguen siendo con frecuencia los mismos. Si miramos más allá de los números, al contenido, podremos comprobar que los hombres blancos siguen siendo los expertos, que siguen siendo la objetiva y universal voz de la razón. Sucede con frecuencia que a las escritoras y a los escritores negros únicamente se les pregunta sobre cuestiones de negritud, la vida de barrio, deportes o música. Que a las mujeres solo se les pregunta sobre sus sentimientos, cómo compatibilizan trabajo y vida o sobre temas domésticos. A las y los escritores homosexuales se les pide escribir sobre políticas de identidad o sobre sexualidad. Suma y sigue. (Pero mientras estamos en ello, aún seguimos escuchando sobre todo a los hombres blancos, quienes *desean* ofrecer la objetiva y universal voz de la razón, no a esa gente rara ni a quienes no se conforman con lo que se espera de su género ni a las personas místicas ni a las marginadas por otra cosa que no sea su sexo o su raza, y yo anhelo que también formen parte de la conversación).

Así que pregunto, y preguntaré todas las veces que haga falta: ¿qué tiene que pasar para que reconsideremos definitivamente el modo en que la literatura ha sido dominada por una visión reducida del mundo, para que nos demos cuenta de que nuestras ideas de grandeza se ven afectadas por nuestra necesidad de creer que somos grandes, como también lo son nuestro género y nuestra nación, y para que la pluralidad radical nos parezca emocionante y bella y no una amenaza para nuestro frágil ser?

Russ no escribía «como una mujer», por lo que no está claro qué debemos hacer con ella. No escribía sobre espacios domésticos o interiores; su estilo no es bello ni diplomático. Como crítica y escritora de no ficción, en especial en esta obra y en la extraordinaria *Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic*, no se limita a nombrar la injusticia, sino que va en busca de su origen. Comprende que un Yo delicado necesitará definirse en contra del Otro, y demuestra la suficiente inteligencia como para entender que esto no es cuestión de misoginia en sí, sino de algo que tiene el potencial de infectar a todas las personas. Esa necesidad de que el Otro sea algo concreto, de modo que cuando el Yo se refleje pueda ser algo mejor, crea una lente que imposibilita que veamos al Otro sin arriesgar el Yo. Solo somos capaces de juzgar el arte a través de esta lente, a no ser que nos neguemos con obstinación.

Las mujeres blancas hacen esto a las mujeres de color, la gente rica se lo hace a la gente pobre, los hombres gais se lo hacen a las lesbianas o a las personas bisexuales. Y por supuesto, si por lo que fuera viviéramos en un matriarcado, las mujeres se lo harían a los hombres. Puede que al leerla, esta resulte una observación banal, y sin embargo muy poca gente la ha escrito antes. Esto convierte a Russ en una crítica más aguda que alguien como Angela Carter, cuya obra ha ingresado en el canon femenino debido a su tendencia, a pesar de su gloria salvaje, a decir cosas banales acerca de la dinámica masculina/femenina. La comparaba sin demasiados matices con la dinámica depredador/presa. Carter escribe «como una mujer», así que sabemos lo que hacer con ella. Solo se me viene a la cabeza otra crítica que se moviera en el mismo plano complicado de Russ. Se trata de Brigid Brophy, a quien también se ha abandonado injustamente, dejando que se marchite en la oscuridad.

Como novelista y escritora de relatos cortos, Russ no se limitaba a crear brumosas utopías feministas en sus *space operas*^[3] de ciencia ficción, ni escribía al estilo de colegas masculinos como Heinlein, Haldeman o Ellison, con sus (supuestamente) enormes penes en el espacio. En libros como *We Who Are About To...* y *El hombre hembra*, hizo uso del género especulativo para hablar del presente, no solo para reconstruirlo, acercándose más a Samuel Delany que a otras escritoras más femeninas como Marge Piercy u Octavia Butler. Poseía una mente privilegiada, una a la que no le costaba desdeñar los lugares comunes y las tramas facilonas y autocomplacientes para poder centrarse en el problema oculto bajo estos elementos. En *We Who Are About To...* nos desvela, con firmeza y erudición, historias de supervivencia contra

todo pronóstico, tema en el que tantos autores tienden a recrearse irreflexivamente, pero que en su caso no son narraciones heroicas de resistencia sino verdaderas historias sobre gente que está dispuesta a hacer el daño que sea necesario al mundo, a otras personas o al medio ambiente si con ello aseguran su bienestar y su seguridad. Esta mujer logra penetrar de forma tan profunda en nuestro inconsciente colectivo que resulta sorprendente que su trabajo haya logrado ver la luz del día.

Sería agradable pensar que una escritora o escritor inconformista que carga con el peso de algún tipo de etiqueta (mujer escritora, autor/a *queer* o...) no se deslizaría entre las grietas de la historia de la literatura, pero por supuesto esta es una de las formas de *acabar con la escritura de las mujeres*, tal y como nos cuenta Russ en este trabajo. Todas tenemos que soportar las expectativas que otras personas tienen sobre nosotras, pero los castigos resultan ser más severos para algunas desviaciones que para otras.

Una forma en que Russ y otras escritoras como ella —escritoras de todos los géneros y razas y sexualidades que se niegan a cumplir con las expectativas de su audiencia— son castigadas es que no se perciba su influencia. Russ escribió sobre esto en *Cómo acabar* poniendo como ejemplo a Emily Dickinson, quien, a pesar de terminar siendo considerada un genio, también es vista con frecuencia como una criatura singular sin antecesoras en las letras estadounidenses. No tiene madres, no tiene hijas. La gente, y por gente me refiero a los críticos comprometidos con el mantenimiento de la hegemonía masculina, no traza una genealogía que comience con la poesía contemporánea y que lleve a Dickinson porque estos críticos nos aseguran que «ella no ha tenido influencia sobre nadie». La leemos, sí, pero no está integrada; los críticos no localizan a nadie que siga su tradición. Por tanto, escritoras como Dickinson se convierten en casos excepcionales que se encuentran apartadas de la historia de su propia nación o de su propia tradición artística. Se trata de un rechazo disfrazado de halago.

Y esto es lo que pasa con Russ. De cuando en cuando se dice su nombre, se menciona su existencia, pero no ha sido incluida en el loco mundo de la ciencia ficción de los años setenta y ochenta, ni en el de la escritura femenina, ni ciertamente en el de la literatura estadounidense. No vemos a sus madres, no vemos a sus hijas, porque los críticos les dan de lado sin remordimiento alguno. (Puede que esto parezca una queja sin importancia —el hecho de no encontrar un espacio como escritoras— pero desde luego no es un cumplido tratar a una autora como si fuera una extraña, hubiera llegado en un platillo volante o hubiese crecido de la tierra. Todas las personas que se dedican a la escritura tienen influencias, su trabajo se lleva a cabo dentro de una tradición, y si dicha tradición está dominada en el mundo académico por, digamos, Hawthorne y Hemingway, o Heinlein y Dick, ello refuerza la singular importancia de estos escritores, y da a quienes aspiran a escribir y buscan una tradición el mensaje de que estos y no aquellas ayudarán a mejorar su escritura. Así se refuerza la hegemonía).

A pesar de ello, su influencia se percibe sobre todo en otras voces devaluadas o marginalizadas. Christopher Priest, que usa los poderes interrogativos de la especulación de una forma muy parecida a la de Russ, es un claro seguidor de su tradición. Sería difícil encontrar un lugar para el libro profundamente extraño de Katherine Dunn, *Amor profano*, en el panorama literario conservador de los ochenta si Russ no le hubiera hecho un poco de sitio al luchar durante años por ser publicada. Las voces contemporáneas más excitantes de este género literario, como por ejemplo Nnedi Okorafor, escriben siguiendo sus pasos.

Yo llegué a Russ por otros medios, a través de Riot Grrrl y AK Press^[4] y de los antiestéticos libros de bolsillo de Kathy Acker publicados por Grove Press, viéndola mencionada por chicas punk rock que creaban su propia cultura a través de fanzines y cintas de música cuando no se encontraban a sí mismas en la cultura de masas. Por tanto, considero que su legítima estirpe incluye a todas esas jóvenes con el pelo mal cortado a propósito, que dedicaban su tiempo a fotocopiar manifiestos en papel rosa chillón, que escribían letras de Sleater-Kinney^[5] con rotulador permanente en sus vaqueros y que durante una temporada fueron muy activas en Livejournal^[6]. Este traspaso extraoficial de escritura femenina de chica a chica, de mujer a mujer, es algo que Russ destaca aquí como antídoto para las mujeres obviadas en el entorno académico. Si la historia oficial se niega a contarte de dónde vienes, siempre puedes crear tú esos caminos.

Este libro, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, resulta familiar y al mismo tiempo extraño; forma parte de un género de escritura reconocible, pero también diferente. La autora se niega a llegar a conclusiones fáciles, se niega a que su exasperación nuble su razonamiento y se niega a que nadie —nadie— se libre de su escrutinio. Tampoco se disculpa por su tono serio. Después de todo, ¿qué es el arte sino la expresión de cómo vivimos y cómo nos sentimos? No puede separarse de la vida, ni ser frívolo o excesivo, ya que es el modo en que articulamos nuestras almas. Y si nuestras almas están enfermas debido a que no hemos analizado el racismo, la misoginia o la homofobia, entonces examinar y criticar el arte es otra forma de mirar directamente y de diagnosticar lo que pasa en nuestras almas. O puede serlo, en las manos correctas.

He aquí mi temor: que si Russ es redescubierta, si vuelve a estar en los estantes de las librerías, reintegrada, su obra puede colocarse erróneamente entre otros libros escritos por mujeres o por gente marginalizada que hablan de las injusticias que sufren. (Ponedla donde le corresponde, en un espacio sin etiquetas, donde estén la crítica literaria, los ensayos, o simplemente en las repisas de literatura. Libradla de la indignidad de formar parte de un subgrupo).

Ahora que las mujeres están tomando la voz y el poder, tendemos a negarnos a ver nuestros propios prejuicios inconscientes y a evitar que otras personas se percaten de ellos señalando los prejuicios que otra gente tiene contra nosotras con el fin de distraer su atención. Existe un mercado cada vez mayor para esto en la escritura de

las mujeres, porque no requiere que usemos la cabeza y, como Simone Weil, otra criatura excepcional sin madres ni hijas, dijo una vez: «No hay nada tan cómodo como no pensar».

Las mujeres blancas (heterosexuales, de clase media y conformes con su género) son ahora un mercado establecido, así que a nosotras también nos bailan el agua. Al parecer a las mujeres también nos gusta reafirmarnos las unas a las otras al igual que hacen los hombres. A medida que las mujeres logran hacerse camino en los pasillos del poder que hasta ahora habían ocupado y defendido los hombres, van demostrando que se comportan de la misma forma que sus predecesores. También ellas demonizan, malinterpretan continuamente y etiquetan a otros sectores de la población. Se puede ver en los premios literarios para mujeres (no debería sorprender a nadie que la poderosa élite encontrara constantemente a este pequeño grupo de mujeres, el que más se asemeja a ellos, como «las mejores»), se puede ver en la forma en que las mujeres que se dedican a la crítica literaria escriben sobre los libros de otras personas, se puede ver incluso en el modo en que las mujeres escriben ahora acerca de los hombres poderosos. Utilizan exactamente las mismas tácticas que describe Russ en este libro. En 2015 una mujer blanca se quejó del sexismo en el mundo editorial, un hombre negro respondió quejándose del racismo de las mujeres blancas que trabajan en el mundo editorial y otra mujer blanca (imitada por otras mujeres blancas del entorno conservador) le pidió en la revista *The New Republic* que por favor cerrara la boca, que el sexismo es sin duda peor.

Me preocupa que las nuevas lectoras de este libro se vean a sí mismas sobre todo como las silenciadas y no como las silenciadoras, que se nieguen a reconocer sus propios prejuicios inconscientes y la forma que toman, como por ejemplo dar la espalda a una autora o a un autor caribeño por resultar demasiado local y no lo suficientemente universal, o negarse a leer a un escritor o escritora *queer* porque «a mí no me van esas cosas, ¿sabes?». Me preocupa que nos estemos subdividiendo en pequeños sectores de población muy específicos y que solo se me incentive a leer libros de otras solteronas blancas, heterosexuales y de clase media, mujeres con el sol en Cáncer y el ascendente en Tauro que vienen del Medio Oeste pero ahora viven en una zona urbana, porque son las que pueden entenderme y hablar mi idioma. Que la literatura enseña empatía es un cliché. Puede ayudarte en ese proceso, pero solo si te esfuerzas mucho para luchar contra el impulso de tratar la literatura como si fuera un espejo. El primer paso es darte cuenta de que estás haciendo precisamente eso.

Creo que lo que Joanna Russ estaba haciendo era tratar de averiguar cómo podemos conocernos verdaderamente unos a otros: cómo podemos traspasar esa línea de ver lo individual a ver la humanidad que compartimos. Este es un proyecto radical. Así que te aliento a que como lectora o lector no busques aquí tu propio nombre ni tu propio género. No dejes que este libro refuerce tu visión del mundo. No lo uses para no pensar. La deuda que tenemos con Russ es mayor. Todas somos sus hijas.

Dedico este libro a mis estudiantes.

INTRODUCCIÓN

GLOTOLOG, s., std. Intergaláctico, actual:

Especie sabia dominante Tau Ceti 8 conocida por la práctica del *frumento*, forma de arte que combina modalidades de llamada a los cerdos en la Tierra con el vocablo empleado en Marte para describir una caída involuntaria en el hielo y el *drof* uránico (velar amorosamente por el lento crecimiento y maduración de los cristales, envolviéndolos en sus ocho extremidades). El *frumento*, actividad muy valorada por la especie glotolog, se lleva a cabo (según los relatos oficiales sobre dicha práctica) casi exclusivamente por glotolog de aleta de buccino (o «Pal-Mal»). Estudiantes de este arte glotologuiano han encontrado indicios de las considerables contribuciones realizadas por seres de aleta de medialuna, de lunares o moteados, pero los historiadores del *frumento* (que suelen ser de la forma de aleta de buccino) tienden a ignorar tales esfuerzos o a considerarlos mediocres, faltos de estructura, únicamente de interés técnico o, sobre todo, *na poi frumenti* («carentes del espíritu de *frumento* adecuado»). Sin el necesario *poi frumenti*, según un famoso crítico glotologuiano, el *frumento* pierde su carácter artístico y se convierte «en un griterío antiestético, mientras que se deslizan con sus barrigas, de forma estúpida y sin sentido, a través de superficies resbaladizas» (*Frument Kronologa*, q.v.).

Una creencia tradicional glotologuiana muy extendida es que el comportamiento y el aspecto exterior de los glotolog de lunares, de aleta de medialuna, espinados y moteados —así como su falta relativa de éxito en la práctica del *frumento*— indican que la esencia central (o *nerd*) de estos grupos difiere de la de los glotolog de aleta de buccino, cuya esencia superior (*super-nerd*) les permite formar parte no solo de la aristocracia artística del planeta, sino también de la social y económica, disfrutando por tanto de ventajas demasiado abundantes y variadas para enumerar aquí.

Ni que decir tiene que la ciencia intergaláctica ha descubierto entre estos braquiópodos que típicamente viven en el autoengaño tan solo diferencias reproductivas y cromáticas menores, las cuales tienen escasas consecuencias directas en su comportamiento y desde luego carecen de la abrumadora importancia atribuida por la cultura glotolog.

Así, «como un glotolog» ha entrado a formar parte de la jerga intergaláctica como sinónimo de un autoengaño ridículo respaldado por elaboradas ficciones ampliamente extendidas que conllevan a una considerable tergiversación de la información. Por consiguiente:

Na potukoi natur vi Glotologi ploomp chikparu («Aseguras que tus clases subordinadas son verdes por naturaleza, sin embargo, una vez cada periodo diurno las sumerges en zumo de *chikparu*; te comportas como un glotolog») —Aldebarán 4.

Shloi mopush gustu arboretum, li dup ne, voi Glotolog! («Cuando el gorgojo hembra demuestra una habilidad inusual al subir por el árbol, apartas los ojos y

aseguras que se trata de un gorgojo macho, ¡qué asquerosamente glotolog por tu parte!») —Dispar 2.

GLOTOLOG, s., coloq. Intergaláctico, actual:

Control de la información sin censura directa.

Si se supone que ciertas personas no tienen la capacidad de producir «gran» literatura, y si esta suposición es uno de los medios utilizados para mantener a esas personas en su lugar, la situación ideal (socialmente hablando) es aquella en la que se previene que esas personas produzcan cualquier tipo de literatura. Sin embargo, una prohibición formal tiende a arruinar el juego. Es decir, si se sigue sin alfabetizar al campesinado, alguien pensará tarde o temprano que el analfabetismo impide totalmente la literatura escrita, sea esta buena o mala, y que si la literatura significativa solo se puede producir, por definición, en latín, la costumbre de no enseñar latín a las niñas provocará de nuevo, tarde o temprano, que alguien se pregunte qué ocurriría si esa situación cambiara. Los argumentos a favor de mantener las cosas como están son demasiado circulares para que satisfagan a nadie. (De hecho, tales cuestiones se sacaron a la luz en Europa una y otra vez en los últimos siglos, llevando con el tiempo a que se hicieran reformas).

En una sociedad que se define como igualitaria, la situación ideal (socialmente hablando) es aquella en la que los miembros de los grupos «inadecuados» tengan la libertad de dedicarse a la literatura (o a actividades igualmente significativas) y aún así no lo hagan, probando por tanto que son incapaces de ello. Pero ay, dales un poquito de libertad real y lo *harán*. Por consiguiente, el truco reside en hacer que la libertad sea tan solo nominal y después —puesto que habrá quien aún así lo haga— desarrollar diferentes estrategias para ignorar, condenar o minusvalorar las obras artísticas resultantes. Si se hace bien, estas estrategias darán como resultado una situación social en la que la gente «inadecuada» tiene (supuestamente) la libertad de dedicarse a la literatura, al arte, a lo que sea, pero en la que muy poca lo hace, y aquella que se atreve lo hace (aparentemente) mal, así podemos dejar el tema de una vez por todas.

Los métodos indicados más arriba son variados, pero tienden a tener lugar en ciertas áreas que resultan clave: prohibiciones informales (que incluyen la disuasión y la falta de acceso a los materiales y a la formación), negar la autoría de la obra en cuestión (esta estrategia abarca desde un simple error de atribución a sutilezas psicológicas que hacen que la cabeza te dé vueltas), ninguneo de la obra en sí misma de distintas formas, aislar la obra de la tradición a la que pertenece y su consiguiente presentación como anómala, afirmaciones de que la obra indica el mal carácter de la autora y por tanto su interés se debe meramente al escándalo que provoca y no debiera haberse escrito (esto no terminó con el siglo XIX) y simplemente ignorar las obras, a sus autoras y toda su tradición, siendo esta última la técnica más comúnmente empleada y la más difícil de combatir.

Lo que sigue no pretende ser una historia. Más bien, es el esbozo de una herramienta analítica: patrones que se repiten en las técnicas para acabar con la escritura de las mujeres.

1 PROHIBICIONES

Al tomar en consideración la literatura escrita por mujeres durante los últimos siglos en Europa y Estados Unidos (voy a centrarme en la literatura en inglés, salvo algunos ejemplos extraídos de otras literaturas y artes), no encontramos la prohibición absoluta en la escritura de las mujeres por el hecho de ser mujeres que (por ejemplo) ha enterrado gran parte de la tradición poética y retórica de la esclavitud negra estadounidense, aunque muchos mecanismos empleados sobre esta última para trivializarla resultan ser los mismos cuando a pesar de todo logra escribirse; en una cultura mayoritaria donde lo que está escrito es lo que cuenta, no es difícil que se deje de lado a la «larga estirpe de grandes poetas, algunos de los más grandes desde Homero^[7]» según James Baldwin. Los fragmentos que se conservan se sobrellevan sencillamente ignorándolos, a pesar de que cuando sí que salen a la luz, entran en juego otros métodos más sofisticados de los que hablaremos más adelante. (Por ejemplo, primero la educación era ilegal. Luego, tras la emancipación, era infrecuente, inferior y no estaba financiada. Esto es el progreso).

Pero hay mujeres blancas, así como mujeres negras, hombres negros y otra gente de color, que han osado adquirir el desagradable hábito de poner cosas por escrito, y algunas de estas cosas llegan a publicarse, y el material publicado, especialmente los libros, llega a las librerías, a las manos de la gente, a las bibliotecas, incluso a veces a los planes de estudio universitarios.

Entonces, ¿qué podemos hacer?

Para empezar, es fundamental que seamos conscientes de que la ausencia de prohibiciones formales contra el arte comprometido no excluye la presencia de otras que, a pesar de ser informales, son muy poderosas. Por ejemplo, la pobreza y la falta de tiempo libre son frenos realmente potentes en el arte: era improbable que la mayoría de quienes trabajaban en fábricas de la Gran Bretaña decimonónica, soportando jornadas laborales de catorce horas, dedicaran su vida a perfeccionar minuciosamente la técnica del soneto. (Por supuesto, cuando aparece la literatura de la clase obrera —como pasó y sigue pasando— se sobrelleva con los mismos métodos que se emplean contra el arte de las mujeres. Obviamente, las dos categorías se superponen). Es una creencia común que la pobreza y la falta de tiempo libre no resultaron impedimentos para las personas de clase media durante el siglo pasado, pero de hecho sí que lo fueron cuando estas personas eran mujeres de clase media. Podría ser más exacto definir las como mujeres vinculadas a hombres de clase media, puesto que muy pocas de ellas hubieran podido mantenerse en la clase media únicamente por sus propios esfuerzos económicos; si eran actrices o cantantes, se convertían en personas indecorosas (abordaré esto más adelante) y si estaban casadas, no podían ser propietarias de nada en Inglaterra a lo largo de la mayor parte del siglo (la Ley sobre la Propiedad de la Mujer Casada^[8] se promulgó en 1882). Lo mejor a lo

que una señorita soltera podía aspirar era a trabajar como institutriz, anómala posición social a medio camino entre dama respetable y criada. Tenemos a la Srta. Weeton en 1811, quien, rescatada del olvido por Virginia Woolf en *Tres guineas*, «ardía por aprender latín, francés, las artes, las ciencias, cualquier cosa», un deseo tal vez exacerbado por sus deberes como institutriz, los cuales incluían coser, lavar los platos y dar clases particulares^[9]. Treinta años más tarde nos encontramos con que la autora de *Jane Eyre* cobraba veinte libras al año, «cinco veces el precio de lavar el escaso vestuario de una institutriz» (se deducían cuatro libras al año por la colada) y «alrededor de once veces más que el precio de *Jane Eyre*», según explica Ellen Moers en *Literary Women*^[10]. De acuerdo con M. Jeanne Peterson, la Srta. Sewell, que escribía en 1865, igualaba el salario de una institutriz infantil con el de una doncella, el de una institutriz con conocimientos pero poco profesional con el de un criado, y el de una institutriz muy formada con el de un cochero o un mayordomo^[11]. Emily Dickinson no tenía dinero: debía solicitárselo a su padre para poder comprar libros, además de pedirle sellos para sus cartas. Tal y como afirma Woolf en *Una habitación propia*, «todas estas buenas novelas, *Villette*, *Emma*, *Cumbres borrascosas*, *Middlemarch*» las escribieron «mujeres tan pobres que no podían permitirse comprar más que unas cuantas manos de papel de una vez para escribir^[12]». En cuanto al tiempo libre que, una podría suponer, acompañaba a esta peculiar forma de pobreza, parece ser que Emily Dickinson dispuso de él (aunque participaba en las tareas del hogar y cuidó de su madre durante su enfermedad terminal), pero según el biógrafo Gordon Haight, a la famosa Marian Evans (quien después se convertiría en George Eliot) se le requirió su tiempo cuando era veinteañera para llevar la casa y atender a su anciano padre, «cuidaba de él día y noche... tenía un aspecto fantasmal». En 1859, tras pasar diez años en distintos alojamientos, George Henry Lewes y la famosa novelista compraron una casa; fueron de ella «las responsabilidades del mantenimiento del hogar —la adquisición de muebles... contratar y ocuparse de la criada, planificar las comidas—, tarea que en ocasiones asumía Lewes para dejarle tiempo para trabajar^[13]». La biógrafa de Marie Curie, su hija Eve, describe cómo su madre se ocupaba de la limpieza, la compra, la cocina y el cuidado de las niñas, sin que estas tareas fueran compartidas por Pierre Curie y que se añadían a una jornada completa de trabajo durante los primeros años de vida familiar de Madame Curie, que coincidieron con los inicios de su carrera científica^[14].

Esta situación no cambia mucho en el siglo XX. Sylvia Plath, que se levantaba a las cinco de la madrugada para escribir, fue —en lo que respecta a su escaso tiempo para trabajar— afortunada si la comparamos con Tillie Olsen, mujer de la clase obrera, que describe la triple carga de familia, escritura y trabajo fuera de casa a tiempo completo como inevitable para la supervivencia familiar. Olsen escribe:

Cuando la más pequeña de nuestras cuatro hijas empezó a ir al colegio, de alguna manera fui capaz de llevar conmigo la escritura durante la jornada laboral y al estar haciendo la casa. Escribía en los trayectos en autobús, incluso cuando tenía que viajar de pie, robaba ratos al trabajo, lo hacía en la noche cerrada, una vez terminaba las tareas del hogar. Pero llegó un momento en que esta triple jornada dejó de ser posible. Las quince horas de realidades diarias se convirtieron en una distracción demasiado grande para mi escritura. Perdí el loco aguante que me hacía seguir con ella, siempre estimulada por la escritura que siempre me era negada. Así fue como mi trabajo literario murió^[15].

Olsen también cita a Katherine Mansfield:

La casa parece llevarse tanto tiempo... Tantas veces esta semana habéis estado hablando Gordon y tú mientras yo lavaba los platos... y cuando te vas yo camino de un lado a otro con mi cabeza llena de fantasmas de sartenes y hornos de primus... Y tú [John Middleton Murry] me llamas, da igual lo que esté haciendo, aunque esté escribiendo, «Tig, ¿no vamos a tomar el té? Son las cinco».

Mansfield continúa, culpándose a sí misma («Hoy me detesto») y le pide a Murry que diga «Te comprendo»^[16]. (Lo que no pide es ayuda).

Es también Olsen quien, en su conmovedora biografía de Rebecca Harding Davis (incluida en *La vida en los altos hornos*^[17]), estudia, detalle por detalle, la imposibilidad de ser artista, ama de casa las veinticuatro horas, madre y la que gana el pan en la familia también a tiempo completo. En 1881, Davis escribe a su hijo, Richard Harding Davis: «No se trata de inspiración, sino de práctica. Al menos, el verdadero éxito requiere tiempo, paciencia y ser muy constante en el trabajo». Pero ella misma, como Olsen deja claro, no pudo seguir su propio consejo: «A menudo solo quedaban los restos exhaustos de sí misma en las migajas de tiempo libre después de atender las tareas de la casa, a Clarke, a los bebés, para dedicarse a un libro que requería todas sus fuerzas, toda su concentración. A veces tenía que entregar largas partes sin leer, sin revisar, para cumplir con la implacable fecha de entrega». Quizá no sea una casualidad que George Eliot, las hermanas Brontë y Christina Rossetti no fuesen madres, que Elizabeth Barrett tuviera un hijo tardío y lo criase con ayuda de las criadas, o que Davis

... aceptó sin cuestionarlo que... era Clarke a quien, como hombre, debía facilitársele llevar a cabo su mejor trabajo, mientras que la situación que a ella le correspondía como mujer era la de contribuir a ese fin: responsabilizarse de la casa, de los niños y de que reinara una atmósfera apropiada para su concentración y relajación. (p. 138)

Una escritora contemporánea, Kate Wilhelm, dice lo siguiente:

... tantas presiones trataban de obligarme a dejar mi escritura, a convertirme en madre, ama de casa, etc. ... mi marido era comprensivo y deseaba que yo escribiera, pero se sentía impotente ante estas. ... me di cuenta de que el mundo, de que prácticamente todas las personas que lo habitan, va a seguir dando cada vez más responsabilidades a cualquier mujer que esté dispuesta a continuar aceptándolas. Y cuando las otras responsabilidades sean demasiado grandes, las que tenga consigo misma tendrán que desaparecer. O bien deberá adoptar una posición plenamente egoísta, negarse al mundo y aceptar la culpa que sea.

A no ser que una mujer sepa que es otra Virginia Woolf o Jane Austen, ¿cómo puede decir que no...? Generalmente se espera que sus hijos, la casa, los compromisos con el colegio, las necesidades de su marido, el jardín, etc., vayan primero. ... revertir ese orden ... es duro. Nada en nuestro pasado nos ha preparado para ese papel^[18].

Si el tiempo es vital, también lo es el acceso a materiales y a formación. Esto puede que no parezca un factor tan fundamental para los escritores como lo es para los artistas, pero si a las mujeres nunca se les ha negado la posesión de folios de grado A y lápices de grafito, puede que solo sea porque resultaría imposible hacer cumplir dicha prohibición. La historia de cómo se ha impedido a las mujeres el acceso a la educación superior es demasiado conocida para repetirla aquí. Lo que tal vez no sea de conocimiento general es que esa privación, de forma modificada, a veces sigue estando vigente. Por ejemplo, cuando ingresé en la Facultad de las Artes y las Ciencias de la Universidad de Cornell en 1953, pasé a formar parte (sin saberlo) de la cuota femenina. Cuando regresé a la facultad como miembro del profesorado en 1967 la cuota había subido un 50 por ciento, y cuando me marché en 1973 la facultad se hallaba inmersa en una batalla acerca de si se debía abolir la cuota y, por primera vez en su historia, permitir que el estudiantado femenino matriculado superara al masculino (puesto que las chicas que competían por una plaza en primer curso tenían mejores calificaciones académicas, con mucha diferencia, que los chicos).

Desde luego, en las disciplinas en las que los materiales y la formación podían controlarse, esto se hacía. Como señalan Karen Petersen y J. J. Wilson en *Women Artists*, las dos fundadoras femeninas de la Real Academia de Inglaterra (Mary Moser y Angelica Kauffmann) no están presentes en persona en el retrato de grupo de los fundadores de la academia pintado por John Zoffany y titulado *Los académicos estudiando el desnudo*, sino que se encuentran allí «tan solo en los retratos que cuelgan de la pared, puesto que se les prohibía por ley y por tradición que estuvieran en el estudio cuando había un modelo desnudo, ya fuera hombre o mujer». (No se permitió el acceso a la academia a ninguna otra mujer hasta 1922). En el siglo

posterior nos encontramos con que, a pesar de que las mujeres podían estudiar los moldes de yeso de la antigüedad, en 1848 «la galería de esculturas desnudas de la Academia de las Bellas Artes de Pensilvania solo se abría para las mujeres entre las diez y las once los lunes, miércoles y viernes». En 1883, en la Academia de las Bellas Artes de Pensilvania, la «clase de modelado para señoritas» de Thomas Eakins, que «tenía vetado el acceso a modelos humanos desnudos», estudiaba anatomía con una vaca^[19].

Pero aunque resulte más fácil conseguir papel y lápiz que un lienzo y pintura, incluso si una puede lidiar con el asunto del tiempo y con todas las obligaciones familiares que se supone que se deben anteponer, a pesar de que la educación superior no se deniegue formalmente, existe algo poderoso e intangible conocido como clima de expectativas. Ya lo dijo en 1661 Anne Finch, Condesa de Winchilsea, bendecida con tiempo libre, riqueza y (según Virginia Woolf) un marido comprensivo:

*Alas! a woman that attempts the pen
Such a presumptuous creature is esteemed,
That fault can by no virtue be redeemed*^[20]

Y aquí tenemos el comentario de Dorothy Osborne acerca de una contemporánea de Winchilsea, Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, también ociosa, pudiente y «casada con el mejor de los maridos»: «A buen seguro que la pobre mujer está un poco distraída, o no se atrevería a hacer el ridículo escribiendo un libro, y además en verso, yo no haría tal cosa ni aunque llevase dos semanas sin dormir»^[21].

En 1837, Charlotte Brontë escribió al que en aquel momento era el poeta laureado pidiéndole opinión sobre su poesía. Southey respondió que «mostraba talento» pero que le «recomendaba descartar la idea de convertirse en poeta»: «La literatura no puede ser un asunto que ocupe la vida de una mujer y tampoco debería serlo. Cuanto más se implique en las tareas adecuadas, menos tiempo libre tendrá para ello, incluso como... afición». Brontë respondió:

Evito con cuidado cualquier apariencia de preocupación y de excentricidad... no solo me he propuesto observar con atención los deberes que toda mujer debe realizar, sino interesarme profundamente en ellos. No siempre lo consigo, ya que en ocasiones, cuando estoy enseñando mis lecciones o cosiendo, preferiría estar leyendo o escribiendo; pero intento negarme a mí misma^[22].

Tiempo después, Ellen Glasgow llevó el manuscrito de su primera novela a un «consejero literario» (es decir, a un agente) de Nueva York que le dijo: «Es usted demasiado bonita para ser novelista. ¿Su figura resulta tan encantadora al natural

como cuando va vestida?». Luego intentó violarla, dejándola marchar «solo cuando le hube prometido regresar, y se quedó no solo con mi manuscrito sino con [mis] cincuenta dólares. ... salí de ahí llena de cardenales y temblando de ira». No fue agredida por el editor a quien llevó posteriormente su manuscrito; sin embargo «dijo que no quería más textos escritos por mujeres, especialmente por mujeres lo suficientemente jóvenes como para tener bebés. ... “El consejo más acertado que puedo darle ... es que deje de escribir, regrese al Sur y tenga unos cuantos bebés. ... La mejor mujer no es la que ha escrito el mejor libro sino ... la que ha dado a luz a los hijos más sanos”»^[23].

En 1881, Leslie Stephen, padre de Virginia Woolf, escribió acerca de George Eliot que esta tenía «cierta *incapacidad femenina* para crear héroes verdaderamente masculinos»^[24] (la cursiva es mía). El marido de Virginia Woolf, Leonard, casado con una literata y un inmenso apoyo para ella y su trabajo, no pudo sin embargo evitar hacerle a Florence Howe, presidenta de la Asociación del Lenguaje Moderno, la siguiente pregunta cuando esta pasaba de los treinta años: «¿Por qué quiere una chica tan guapa como usted desperdiciar su vida en una biblioteca?»^[25].

Esta desmoralización forma parte de una actitud disuasoria generalizada contra la educación femenina que aún hoy día prevalece; por tanto, no resulta extraño encontrarse a una estudiante de veintidós años de Florence Howe que regresa a la facultad tras haberla abandonado, sin que ninguna de estas dos acciones «descabalasen la vida familiar». Solo tenían «discusiones acerca de si realmente debía retomar los estudios ... o sería malgastar el dinero». La misma familia «se tomó con gran preocupación que su hermano dejara los estudios» y «celebraron una gran fiesta» cuando los retomó. Howe añade que «circulaban distintas historias ... acerca de que la educación de las mujeres resultaba ... de poca importancia comparada con la educación de los hombres»^[26]. Elizabeth Pochoda recibió el mismo mensaje incluso cuando fue aceptada en una prestigiosa universidad femenina, cuenta ella misma en referencia a la vergüenza y el miedo que sienten los estudiantes hacia pensadoras tan entregadas y originales como Suzanne Langer:

la intimidad sexual era ... sobre todas las cosas un recordatorio constante de lo irreal que era tener objetivos intelectuales ... las togas eran un préstamo y solo una estúpida las llevaría más allá de los confines del teatro^[27].

He aquí algunos comentarios recopilados por estudiantes femeninas del posgrado de sociología de la Universidad de Chicago en 1969, realizados por algunos de sus profesores:

«Cualquier chica que llegue tan lejos tiene que estar chiflada».

«El comité de admisiones no ha hecho bien su trabajo. No hay una sola chica guapa en la nueva promoción».

«Me han estado enviando demasiadas chicas a las tutorías estudiantiles. Tengo que hacer algo al respecto».

«Esperamos que las mujeres que se matriculan aquí sean estudiantes buenas y competentes; pero no esperamos de ellas que sean brillantes ni originales».

«Sé que eres competente y el director de tu tesis sabe que eres competente. La pregunta que nos ronda la cabeza es, ¿te estás tomando verdaderamente en serio lo que haces?». Esto tuvo que escucharlo una joven mujer que llevaba ya cinco años estudiando su doctorado, en el que se había gastado más de 10.000 dólares^[28].

Normalmente, la falta de apoyo toma una forma menos evidente; recuerdo cómo lloraba en mi despacho una estudiante de escritura, no porque su familia se opusiera a que ella escribiese, sino porque pensaban que eso la mantendría ocupada hasta que se casase: «¡Nadie se lo toma en serio!» (esto incluía a una clase de escritura en la que todos los alumnos eran chicos que se rieron de ella por escribir un «relato a lo Herman Hesse» —según sus palabras— con una protagonista femenina). Una contemporánea mía que lleva dos novelas publicadas me dijo con amargura que su padre se mostraba más impresionado por su afición al macramé (para la cual «se necesita el cerebro de un platelminto») que por su primer libro. Y aquí tenemos de nuevo a Kate Wilhelm:

si una mujer se pone a escribir relatos, la familia ... pensará que es tierno o precoz, o al menos, que no es peligroso. ... Lo que dijeron mis suegros fue que no molestaba a nadie, hacía que me quedase en casa por la noche y no costaba dinero. ... ni una sola persona ... pensó que fuese otra cosa que un capricho. ... Lo que peor llevo es la condescendencia. ... Mi primer marido no leyó una sola palabra escrita por mí hasta que le abandoné. Estaba convencido de que mis textos eran intrascendentes^[29].

Puede que los editores les digan a las autoras a quienes deben dinero que «debería pedirle más a mi marido», como cuenta la novelista contemporánea Quinn Yarbro^[30], o que les pregunten (como fue el caso de Phyllis Chesler) en qué se lo quieren gastar^[31]. Quizá los invitados en casa interrumpen la escritura de la esposa por rutina (de nuevo Yarbro: «Cada vez está más enfadado porque antepongo esto a él»^[32]) mientras el marido termina la obra de arte encargada por el invitado en cuestión. J. J. Wilson describe no solo las expectativas depositadas en la pintora Carrington durante toda su vida, sino también las que siguen teniendo los críticos modernos:

... una atmósfera de expectación prevalecía a su alrededor [habla de Lytton Strachey]. ... todo estaba dispuesto para que el futuro gran hombre pudiera crear. ... Nadie parece tener las mismas expectativas contigo, Carrington; de hecho todo lo que se sigue pensando es que si hubieras sido capaz de enderezar tu vida sexual te habrías sentido mejor ... en un *ménage* en el que Lytton Strachey era considerado El Creador por todos, en el que las dificultades de Ralph Partridge para encontrar la carrera adecuada parecían absorber las energías de todo el mundo, existía una suerte de grieta en la credibilidad sobre la imagen que tenías de ti misma como pintora^[33].

En ocasiones, la idea de que las mujeres no pueden o no deberían ser artistas se manifiesta abiertamente; de hecho toma la forma de consejo ofrecido por especialistas que tratan los problemas de la vida. Otto Rank, psicoanalista de Anaïs Nin, le dijo a esta: «Cuando la mujer neurótica se cura, se convierte en una mujer. Cuando el hombre neurótico se cura, se convierte en un artista... Para crear es necesario destruir. Las mujeres son incapaces de destruir»^[34]. Un analista posterior (también varón) tuvo que trabajar duro con ella para contrarrestar el daño que este consejo le infligió.

A una le gustaría pensar que este tipo de recomendación «experta» desapareció hace décadas. Pero esto es lo que cuenta Yarbrow sobre su adolescencia:

Fui a un loquero ... en 1959, cuando todas nosotras íbamos a casarnos y a vivir en las afueras. Puesto que yo no esperaba que esto me fuera a suceder a mí (llevaba dos años con muletas ... cuando llevas muletas nadie te pide una cita) ... y además estaba formándome para trabajar en un instituto de secundaria. ... el loquero me dijo que estaba negando mi propia feminidad ... y que tenía envidia del pene masculino, que lo que necesitaba para estar bien es que me echasen un polvo y quedarme embarazada^[35].

Lo más desalentador de todo esto quizá sea el hecho de que este mismo mensaje se transmita en la alta cultura a la que aspira la artista en ciernes. Las protagonistas femeninas de los novelistas, al igual que los desnudos femeninos de los pintores, resultan desmoralizantes. Cuando la académica contemporánea Lee R. Edwards recuerda su educación universitaria, dice con rotundidad: «... puesto que [ni una sola] mujer con la que me encontré en la ficción tenía mucho que ver con la vida que yo llevaba o que deseaba llevar, no me sentía mujer. ... si Molly Bloom era una mujer, ¿qué era yo? Una mutante o un dinosaurio»^[36].

Adrienne Rich escribe lo siguiente:

todos esos poemas sobre mujeres, escritos por hombres: se daba por hecho que los hombres escribían poemas y las mujeres ... los habitaban. Estas mujeres casi siempre eran bellas, pero se encontraban bajo la amenaza de perder su belleza, de perder su juventud. ... O eran bellas y morían jóvenes, como Lucy y Leonore. O bien ... eran crueles ... y el poema es una reprobación porque se habían negado a ser el antojo del poeta. ... la chica o la mujer que pretende escribir ... es especialmente susceptible al lenguaje. Acude a la poesía o a la ficción buscando *su* manera de estar en el mundo. ... buscando con mucho empeño guías, mapas, posibilidades; y una y otra vez ... se encuentra con algo que le niega todo, está a punto de. ... Descubre el terror y el sueño ... La Belle Dame Sans Merci ... pero a quien precisamente no encuentra es a esa criatura absorta, entregada, confusa y algunas veces inspiradora que es ella misma^[37].

Los mensajes culturales pueden arrasar incluso con las pruebas concretas de la experiencia femenina que plasman las artistas, lo cual sucede desde que las mujeres son muy jóvenes. El novelista Samuel Delany relata su conversación con una niña de doce años que «había devorado los seis libros enteros de Jean Rhys: ¡es una muchacha muy lista!».

Yo: ¿Qué tipo de libros te gustan?

Livy: A ver... pues ya sabes. Libros que traten sobre la gente.

Yo: ¿Puedes pensar en alguna protagonista de los libros que has leído que te guste especialmente?

Livy: ¡Oh, nunca leo libros sobre mujeres!

Lo trágico de todo esto es que incluso alguien de doce años sabe ya que las mujeres no son gente^[38].

Una forma especialmente trágica de desmoralización tiene lugar cuando el mandato de no-ser-creadora no solo mina el tiempo, la energía y la autoestima, sino que se introduce de un modo tan intenso en las expectativas que una mujer tiene sobre sí misma que llega a constituir una quiebra tremenda de la identidad. La crítica y poeta Suzanne Juhasz ve a Sylvia Plath sufriendo esta quiebra en su forma más extrema: «la naturaleza exagerada de su sufrimiento ... resultado de ... [vivir en] los años cincuenta, en Nueva Inglaterra, en una familia de clase media». Juhasz continúa:

No es ... necesario tomar partido en el debate que a menudo tiene lugar entre las chicas guapas y las chicas listas acerca de quiénes de ellas lo tienen más difícil. Ambas lo tenían difícil. ... para una joven inteligente, y especialmente en los institutos de secundaria

estadounidenses durante los años cincuenta, solo existía un modo de validar la posesión de un intelecto, y esta era demostrar que una era tan ... «normal» como todo el mundo (y por normal nos referimos, por supuesto, a guapa y popular).

Juhasz añade: «Tenía que ser buena en todo porque de esa forma podría serlo todo: mujer y poeta». En resumen, Plath necesitaba ser perfecta, pero (como cualquier ser humano) no lo lograba. La única forma de ser perfecta: «Había perfección en la muerte»^[39]. De este modo:

The woman is perfected.

Her dead

Body wears the smile of accomplishment...^[40] ^[41]

y Plath se suicida a la edad de treinta y un años.

Adrienne Rich narra su época universitaria «y la división que ya entonces experimentaba entre la chica que escribía poemas, que se definía a sí misma en la escritura de poemas, y la chica que se definía a sí misma mediante sus relaciones con hombres^[42]».

Anne Sexton parece haber experimentado la misma clase de conflicto de identidad. En 1968, dijo en una entrevista para *The Paris Review*.

Lo único que quería era ... casarme, ser madre. Pensaba que todas las pesadillas, las visiones, se me pasarían si disponía del suficiente amor como para hacerlas desaparecer. Intentaba con todas mis fuerzas llevar una vida convencional, ya que fui educada de ese modo, y era lo que mi marido deseaba que hiciera. ... La superficie se resquebrajó cuando tenía unos veintiocho años. Sufrí un brote psicótico e intenté suicidarme^[43].

Seis años después de esta entrevista lo volvió a intentar, y esta vez tuvo éxito. La desmoralización no puede llegar más lejos.

2 MALA FE

Y sin embargo escriben. Los grupos «inadecuados» (por su sexo, su color, su clase social) a veces trabajan, se escaquean, sudan, van a hurtadillas, osan pasar de largo por todas las prohibiciones informales para crear algo que tiene el valor «correcto», es decir, hacen arte.

Una vez las prohibiciones informales han dejado de funcionar, ¿qué puede hacerse para enterrar el arte, para explicar por qué no es bueno, para ignorarlo, para degradarlo, para hacer, en suma, que desaparezca?

Cualesquiera que sean estas técnicas, tendrán algo en común: serán, por lógica, erróneas. Y su falsedad —de hecho, con frecuencia su completa estupidez— nos lleva al mayor problema que tenemos cuando queremos explicarlas, que es el siguiente: ¿cómo puede la gente creerse esas cosas? He aquí el punto de vista de Abraham Maslow:

Alguien que ha sido colocado en una categoría tiende a mantenerse en ella con firmeza, porque cualquier comportamiento que contradiga la ... categoría puede considerarse simplemente una excepción que no debe tomarse en serio. ... [He aquí] la respuesta al eterno problema de que la gente crea continuamente en falsedades incluso cuando la verdad les mira a los ojos^[44].

Pero, ¿cómo se inicia esta categorización? ¿Y hasta qué punto pueden personas «razonables» seguir creyendo «razonablemente» en ella? En el caso de las escritoras y de otros grupos «inadecuados» que hacen arte, las técnicas de contención, menosprecio y pura negación son en ocasiones tan ilógicas (y tan prevalentes) que es difícil no creer que existe una conspiración consciente —¿cómo puede alguien argumentar de forma tan estúpida sin darse cuenta?—. Aún así, resulta igualmente sencillo insistir en que tamaña estupidez tiene que ser cuestión de ignorancia —¿cómo puede alguien que se percata de su estupidez no parar, aunque sea por amor propio?—. Y si la teoría de la conspiración consciente no sirve (salvo excepciones, sobre todo cuando hay dinero de por medio), ni tampoco la de la completa ignorancia, ¿qué está pasando? (Hay una tercera teoría que dice que cada supuesto caso de sexismo, racismo o desventaja de clase no se debe sino a un asunto de enemistad personal *aquí* o a una casualidad *allí* o a otro motivo en cualquier otra parte. Esta teoría es parte del problema, no su explicación. Lo que lleva es a negar que existe un problema).

¿Culpables de una conspiración consciente? Difícilmente. Los grupos privilegiados, como todo el mundo, prefieren pensar bien de sí mismos y creer que actúan de forma generosa y justa. La conspiración consciente se detendría

rápidamente, o degeneraría en el tipo de guerra fría desagradable y armada en la que tiene que vivir la Sudáfrica blanca. ¿Auténtica ignorancia? Seguro que a veces es este el caso. Pero cuando se habla de sexismo o de racismo debemos distinguir entre los pecados que se hacen a sabiendas, cometidos por auténticos misóginos y fanáticos en activo, y los imprecisos pecados por omisión de la buena e incluso bienintencionada gente común, inmersa en un contexto de sexismo y racismo institucionalizado que hace que cometerlos resulte muy sencillo.

Soy reticente a mencionar la dimensión social del sexismo, del racismo y de la clase social, ya que puede utilizarse fácilmente como válvula de escape por aquellas personas que están demasiado cansadas, demasiado molestas, demasiado agobiadas o demasiado acomodadas para desear cambiar. Pero es cierto que aunque la gente es responsable de sus acciones, no es responsable del contexto social en el que tiene que actuar ni de los recursos sociales que tiene a su disposición. No nos queda más remedio que aceptar que gran parte de nuestra cultura nos viene dada; no disponemos de la energía ni del tiempo suficientes para hacer otra cosa. Aún así, los resultados de este no pensar pueden ser aberrantes. Al nivel de la alta cultura de la que se ocupa este libro, el fanatismo activo probablemente sea infrecuente. Además, *casi nunca resulta necesario*, puesto que el contexto social es todo menos neutro. Para comportarse de forma al mismo tiempo sexista y racista y además mantener el privilegio de clase que se posee, solo hace falta actuar como requieren las costumbres, la normalidad, el día a día, incluso la buena educación.

No obstante, dudo mucho de que cualquiera que se comporte de ese modo ignore por completo que algo no va bien. Tomar decisiones sin pensar que se están tomando, sentir vagamente que disfrutamos de ventajas sin intentar ser conscientes de cuáles son estas ventajas (y de quiénes no disfrutan de ellas), aceptar creencias solo porque son lo habitual y lo cómodo, convencernos activamente de que nuestros pensamientos tradicionales son pensamientos morales, saber que no sabemos, preferir no saber, defender nuestra posición social con una pasión medio sincera y medio egoísta, este grandioso y confuso tipo de ingenuidad humana es lo que Jean-Paul Sartre denomina *mala fe*. Cuando se ponen de manifiesto, las técnicas empleadas para mantener la mala fe resultan moralmente atroces y terriblemente estúpidas. Esto se debe a que *son* moralmente atroces y terriblemente estúpidas. Pero esto solo se ve cuando se ponen de manifiesto, esto es, cuando nos hacemos conscientes de ellas. De ahí este esfuerzo, entre muchos otros, para hacer justo eso, ¡oh, glotolog!

3 NEGACIÓN DE LA AUTORÍA

¿Qué hacer cuando una mujer ha escrito algo? La primera línea de defensa es negar que lo ha escrito. Puesto que las mujeres son incapaces de escribir, otra persona (un hombre) tendrá que haberlo hecho. Virginia Woolf cuenta que Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, fue acusada de haber contratado a un académico para escribir su obra

puesto que hacía uso de tecnicismos y «escribía sobre demasiados temas que estaban fuera de su alcance». Corrió a su marido en busca de ayuda, y él respondió que la Duquesa «nunca había conversado con ningún académico declarado exceptuando su hermano y yo mismo». [La Duquesa añade] Tan solo conocía de vista a Descartes y a Hobbes, pero nunca les había pedido nada; de hecho invitó al Sr. Hobbes a cenar, pero no pudo ir^[45].

A lo anterior Woolf lo califica como «las típicas objeciones», y ciertamente al otro lado del canal un siglo más tarde Elisabeth Vigée-Lebrun tuvo que vérselas con «la misma acusación». En sus propias palabras:

Una de las cosas que se decían es que yo no era la autora de mis obras; M. Menageot pintaba mis cuadros e incluso mis retratos aunque mucha gente podía ser testigo en persona de lo contrario; esta absurda acusación no cesó hasta que me admitieron en la Real Academia de Pintura [en 1783].

Cincuenta y tres años antes, según Petersen y Wilson, Margareta Havermann había llegado a París en 1720 y había sido aceptada como miembro de la Academia. Entonces «se levantaron algunas dudas acerca de la autenticidad de sus obras», las cuales se atribuyeron a su profesor en lugar de a ella. Havermann (al contrario que Lebrun) fue expulsada de dicha institución, «y debido a este escándalo se decretó que ninguna mujer sería admitida jamás en la Academia». Adelaide Labille-Guiard hizo frente a los mismos cargos en los tiempos de Vigée-Lebrun, teniendo que «invitar a todos los miembros del jurado de la Academia a su estudio, donde pintó sus retratos delante de sus propios ojos»^[46].

A pesar de que en el campo de la pintura es más fácil refutar «las típicas objeciones», también lo es la atribución incorrecta. En los últimos años ha habido una serie de nuevas atribuciones: el Franz Hals que en realidad es un Judith Leyster, el Jacques-Louis David que posiblemente sea un Marie-Louise Charpentier (lo que es seguro es que no es un David), suma y sigue. Los motivos parecen haber sido sobre

todo económicos, pero, ¿qué pasa con la pobre Giovanna, que figuró tristemente en los catálogos como Giovanni durante más de tres siglos?^[47]

Las teorías sobre las atribuciones continúan incluso en el campo de la literatura: aún en los años treinta Stella Gibbons parodiaba la insistencia masculina de que Branwell Brontë era el verdadero autor de las obras de sus hermanas (por medio del personaje del Sr. Mybug, el memo lawrenciano de *La hija de Robert Poste*) y vinculaba tales teorías al machismo y a la vanidad personal del teórico en cuestión^[48].

Pero existen alternativas más sutiles a la negación directa de la autoría: *Ella no lo escribió; lo hizo él*. Una es: *Se escribió a sí mismo*. Esto es altamente improbable, y sin embargo es un argumento que se utiliza, y no solo en el siglo XIX.

Por ejemplo, Percy Edwin Whipple, al escribir la crítica de *Jane Eyre* para el *North American Review* de 1848, supuso que lo habrían escrito dos personas, un hermano y una hermana, puesto que «... existen detalles en los pensamientos y en las emociones de la mente de una mujer que ... a menudo *pasan desapercibidos* a la escritora»^[49] (la cursiva es mía). O, en el siglo XX, sobre la autora de *Frankenstein*, según nos cuenta Ellen Moers:

Su juventud extrema, al igual que su sexo, han contribuido a la opinión comúnmente aceptada de que ella no fue tanto la autora como un medio transparente a través del cual pasaban las ideas de aquellos que estaban a su alrededor. «Todo lo que hizo la Sra. Shelley», escribe Mario Praz, «fue proporcionar un reflejo pasivo de algunas de las fantasías salvajes que circulaban por el aire que había a su alrededor»^[50].

Podemos encontrarnos una versión mucho más sutil de la misma idea en la explicación que Mark Schorer da sobre *Cumbres borrascosas* en 1949, esto es, que la escritura del libro no se llevó a cabo bajo el control de la novelista, que comenzó con el deseo de escribir un tipo de libro y terminó escribiendo otro, que el libro fue una «dentición moral» de la novelista y que «sus metáforas la instruyen, y sus verbos ... *exigen* agotamiento al igual que [sus] metáforas *exigen* descanso» (la cursiva es mía). Carol Ohmann resume esta visión de la novela: «a la novelista se le niega figuradamente el arte de la creación. Emily Brontë empezó a escribir *Cumbres borrascosas*, pero el libro se terminó a sí mismo»^[51].

Resulta casi refrescante descubrir a un crítico decimonónico cuya generosa versión de *se escribió a sí mismo* es simplemente: *Parte de él se escribió a sí mismo: ella escribió la otra*. Así, George Saintsbury en 1895 únicamente insiste en que «la fraseología científica de George Henry Lewes ... invadió la escritura de su compañera [Eliot] como si de un contagio positivo se tratara»^[52] —como si fuera

sarampión, vamos— aunque según uno de los biógrafos de George Eliot, ella había estudiado ciencias mucho antes de conocer a Lewes^[53].

Puesto que la idea de que se *escribió a sí mismo* resulta bastante tonta, incluso como metáfora, algunos críticos han inventado una versión más sutil que parece restaurar la autoría de la escritora al mismo tiempo que insiste en que tuvo que existir un «él» que lo escribiese, esto es: *El hombre que llevaba dentro lo escribió*. Mary Ellmann caracteriza este fenómeno como «la falacia hermafrodita según la cual la mitad de una persona, separándose de su otra parte, produce un libro por fisión binaria. De este modo, a Mary McCarthy se la ha felicitado... por su “mente masculina”»^[54].

En *Ces Plaisirs*, Colette se enfrenta a la imposibilidad de la escritura femenina dividiéndose en dos. De este modo, habla de sí misma como alguien que «anhela secretamente ... ser una mujer *completa*», y menciona los «rasgos *masculinos*» de su personalidad. Otro de sus personajes habla del «ingenio *masculino*» o de los «rasgos *femeninos*» que tienen algunos hombres. Colette, que desea ser «*completa y estúpidamente femenina*» contempla al hombre «con una... nostalgia *masculina*» (la cursiva es mía)^[55]. La complejidad humana o personal se reduce así a dos tipos de características, una masculina, otra femenina. La mujer «estúpida» que escribe lo logra únicamente mediante el uso de su «ingenio masculino».

Me parece que la forma en que algunos escritores hacen uso de la teoría jungiana del ánima/animus es una prolongación de la misma división. Aquí tenemos a una autora contemporánea, Ursula K. Le Guin, luchando con una versión sutil de su «mente de hombre»:

Los hombres artistas han sido muy conscientes del rol fundamental de su ánima en su obra ... la Musa, el Espíritu Creador de género femenino. ... en mi propia experiencia, el Espíritu Creador es más masculino que femenino, pero en un nivel más profundo es las dos cosas al mismo tiempo.

Por supuesto, me he preguntado por qué escribo sobre hombres más a menudo que sobre mujeres: probablemente se deba a que mi animus busca expresarse ... se ve limitado en la parte no-escritora de mi vida, la cual mi sociedad considera «femenina». ... una mujer soltera o que no sea madre y trabaje en el mercado laboral masculino ... puede que ... alcance el equilibrio escribiendo sobre todo acerca de las mujeres^[56].

Mi propia experiencia tuvo lugar cuando en 1972 un colega me dijo en una fiesta literaria que yo era una magnífica escritora que «no escribía como una mujer» y que —hablando en la jerga del piano— tenía el «alcance» de un hombre. Sonya Dorman,

autora de relatos y poeta contemporánea, refiriéndose a un cuento suyo publicado en 1970, escribe:

Acabo de recibir, al mismo tiempo que tu ... carta, la postal de un fan que me decía que le gustaba *Corre, corre, corre, dijo el pájaro* y que Heinlein no podría haberlo escrito mejor.

Mierda. HEINLEIN NO PODRÍA HABERLO ESCRITO Y PUNTO.

Me voy a unir ahora mismo a N.O.W., W.O.W., P.O.W.^[57] y a cualquier otro grupo en contra de las instituciones (las Instituciones son masculinas, por supuesto) que me admita^[58].

En su forma última y más sutil, la negación de la autoría toma el siguiente aspecto: Una mujer no ha escrito esto porque la mujer que lo ha escrito es *más que una mujer*. El mayor halago que se le pudo ocurrir a Dickens cuando habló sobre su cuñada fallecida, Mary Hogarth, fue que «en vida estuvo casi tan *por encima* de las debilidades y vanidades de *su sexo* y de su edad como alto es el Cielo en el que ahora se encuentra»^[59] (la cursiva es mía).

El admirado prólogo que escribe Robert Lowell para *Ariel* de Sylvia Plath tiene una perspectiva similar: «Sylvia Plath se convierte ... en algo imaginario, de nueva y salvaje creación, que difícilmente parece una *persona o una mujer*, que ciertamente no parece una poetisa»^[60] (la cursiva es mía).

¿Quién es esta «persona» que es más que una mujer? En algún momento de 1974 o de principios de 1975, Samuel Delany comió en Londres con un editor británico que trabajaba para una nueva editorial de bolsillo. La conversación, según cuenta Delany, fue así:

—¿Conoce a Joanna Russ?

—Ah —respondió él—. Cuando trabajaba para la editorial _____ hace dos años rechacé un par de novelas tuyas, ni siquiera tuve la oportunidad de leerlas. Mi jefe me dijo que las escritoras de ciencia ficción no venden.

—¿Pero no publica la editorial _____ a Ursula K. Le Guin? —pregunté.

Durante los últimos meses, junto con Heinlein y ... Asimov, Anderson, Aldiss ... Ursula ha sido la escritora de ciencia ficción más distribuida dentro de las Islas Británicas.

—Oh, sí. De hecho, el mismo editor que me dijo que las escritoras de ciencia ficción no vendían compró sus libros.

—Bueno ... Puede que la situación haya cambiado. Le Guin está vendiendo mucho.

—Pues no he leído a Le Guin, pero parece que es muy buen *escritor*.

Y en las siguientes cinco frases, se refirió al menos seis veces a Ursula alternando «él» y «ella»^[61] [la cursiva es mía].

Los métodos antiguos pueden recuperarse en un santiamén, por supuesto. Quinn Yarbro cuenta la conversación que tuvieron dos colegas varones sobre varias escritoras. De la primera que hablan es de Vonda McIntyre:

«Bueno, mira ... ha estado dirigiendo todos esos talleres. Ha tenido mucha ayuda». El experto misterioso (también varón), algo sorprendido por este comentario, mencionó a Ursula y expresó la enorme admiración que sentía por ella. «Vale», se mostró de acuerdo el experto en ciencia ficción, «pero ya sabes quién era su padre»^[62].

4 CONTAMINACIÓN DE LA AUTORÍA

Así que lo escribió.

Pero, ¿debería haberlo hecho?

Una alternativa a la negación de la autoría femenina en el arte es contaminar dicha autoría, es decir, divulgar la idea de que al crear arte, las mujeres hacen el ridículo, o bien que escribir o pintar es indecente (del mismo modo que ponerse delante de un escenario es indecente) y que por tanto no es una posibilidad para una mujer que se precie de tener dignidad, o que crear arte muestra a una mujer como anormal, neurótica, desagradable y por consiguiente odiosa. *De acuerdo, lo escribió. Pero no debería haberlo hecho.*

De este modo, nuestra pobre Duquesa de Newcastle, acusada de no haber escrito su obra, también es considerada una loca por haberlo hecho. Y Lady Winchilsea imagina «la condena de sus líneas» como un «error presuntuoso».

La historia de la literatura sigue perpetuando el círculo vicioso por el que las mujeres virtuosas no podían saber lo suficiente de la vida como para escribir bien, mientras que aquellas que sabían lo suficiente de la vida como para escribir bien no podían ser virtuosas. Son de sobra conocidas las actitudes decimonónicas con respecto a este tema (el hecho de no permitir que las pintoras estudiaran modelos desnudos —aunque fueran desnudos femeninos— es claramente una de estas posturas), pero merece la pena leer lo que cuenta Virginia Woolf, quien deploraba esta restricción. Todavía en el año 1892:

Gertrude Bell «acudía con Lizzie, su doncella, a las exposiciones de cuadros; Lizzie la recogía de las veladas nocturnas; iba con Lizzie a ... Whitechapel ...» (*Tres guineas*).

Woolf sigue describiendo la vida de Bell:

Se invocaba la castidad para que desistiera de estudiar medicina; de pintar modelos desnudos; de leer a Shakespeare; de tocar en orquestas; de caminar sola por Bond Street. ... A principios de este siglo la hija de un maestro herrero ... Sir Hugh Bell, había «alcanzado la edad de veintisiete y se había casado sin haber caminado nunca sola por Piccadilly...».

Por increíble que parezca, seguía vigente la creencia de que el hecho de que una mujer ejerciera de actriz era equivalente a dedicarse a la prostitución (y puede que solo desapareciera con la llegada de las películas, momento en que se adjudicó a las estrellas de cine femeninas el mito de la promiscuidad). En *Villette*, uno de los diálogos más desalentadores del libro tiene lugar cuando la heroína, Lucy Snowe,

asiste a una actuación de la actriz de tragedias «Vashti» (inspirada en Rachel, famosa actriz francesa). Lucy queda impresionada por la actuación y por la actriz, a quien compara —en tres páginas de espléndida descripción— ni más ni menos que con Lucifer. Por ejemplo:

Tal vez fuera malvada, pero también fuerte: y su fuerza ha conquistado a la Belleza, ha vencido a la Gracia, y ha conseguido atarlas a su lado. ... Caída, insurgente, desterrada, recuerda el Cielo contra el que se rebeló. ... Coloca ahora a Cleopatra [figura desnuda que, previamente en la novela, han prohibido a Lucy que mirase bajo el pretexto de la indecencia], o a cualquier otra holgazana, delante de ella como si fuese un obstáculo, y comprobarás cómo se abre camino a través de la masa carnosa al igual que lo hizo la cimitarra de Saladino a través del almohadón caído.

Lucy le pregunta a John Bretton, su acompañante en el teatro, además del hombre a quien ama, su opinión sobre la artista:

Deseaba saber exactamente lo que opinaba...

—¿Qué le parece Vashti?

En unas pocas y cortantes palabras, me expresó sus opiniones y sentimientos sobre aquella actriz: *no la juzgaba como artista sino como mujer*: su juicio era implacable^[63] [la cursiva es mía].

Villette fue publicado en 1853. En la última década del siglo XIX la inmoralidad de las actrices todavía era un mito extendido. George Bernard Shaw se regodea en la descripción de un escándalo de la prensa entre los años 1897-1898, cuando Clement Scott, en una entrevista para la publicación *Great Thoughts*, había dicho que «las actrices no son, por lo general... “puras”, y sus expectativas de futuro dependen con frecuencia de lo que estén dispuestas a consentir». En su reseña del 25 de diciembre de 1897, Shaw replicó que «si una actriz demuestra gran talento, si es indispensable en el escenario, puede ser lo que le venga en gana», aunque sintió la necesidad de hacer una excepción con «las compañeras más modestas [de las estrellas]». Quizá sintiéndose más en su salsa, declara en su reseña del 22 de enero de 1898:

Un epigrama ha acabado de una vez por todas con la controversia acerca de la moralidad en el teatro. Las palabras del Sr. Buchanan son irresistibles: «¡Miles de mujeres virtuosas en el escenario y tan solo seis actrices!».

Quizás en parte para compensar (o eso quiero pensar) su propia contribución anterior a la estupidez («las compañeras más modestas», aunque en ocasiones Shaw describía

el matrimonio en los mismos términos que Emma Goldman), añade: «Nuestra costumbre de inundar los periódicos de lascivos párrafos sobre las mujeres ... no es precisamente una costumbre que pueda calificarse como moral»^[64].

Elaine Showalter ha documentado cómo se aprovechaba en Inglaterra el omnipresente miedo a la falta de decoro para condenar o poner piedras en el camino de las escritoras. Así:

Los argumentos *ad feminam* en las críticas que aparecían en los periódicos tuvieron tal vigencia entre 1840 y 1870 que me resultan imposibles de enumerar aquí. La mayoría de las escritoras con talento de la época eran criticadas por su «grosería» o su falta de decoro, impropias de una dama. *La inquilina de Wildfell Hall*, novela de Anne Brontë, escandalizó a James Lorimer, que escribía en *The North British Review*, por su «crudeza y su brutalidad». ... Elizabeth Barrett Browning fue descrita en el *Edinburgh Review* como una escritora «con frecuencia ... más tosca y masculina que otras». ... de *Aurora Leigh*, la revista *The Westminster Review* comentó que ... «utiliza medios inadecuados para demostrar su hombría ... se vuelve ordinaria ... blasfema incluso cuando nadie la ha provocado».

Sobre *Jane Eyre*, «muchos críticos admitieron sin rodeos que pensaban que si un hombre hubiera escrito el libro sería una obra maestra, pero que al haber sido escrito por una mujer resultaba escandaloso y repugnante». La falta de decoro también se trasladaba de la vida a la obra:

Cuando estaba terminando *El molino del Floss*, George Eliot empezó a sentirse tan ansiosa y preocupada [por la «posible indignación moral» que podría conllevar su relación con Lewes] que escribió a la editorial Blackwood preguntando si deseaban continuar publicando sus libros ahora que su identidad había sido desvelada [la respuesta fue afirmativa].

Puede que la contaminación de la autoría explique el aumento de pseudónimos masculinos entre las escritoras durante la última mitad del siglo XIX, una época en que el anonimato estaba abandonándose en el ámbito periodístico; Showalter enumera doce ejemplos desde la década de 1850 hasta la de 1880^[65].

Ciertamente, la contaminación de la autoría a través de la indecencia desapareció con el siglo XIX. Sin embargo, nos encontramos con la reseña escrita por Louis Simpson en 1967 de *Vive o muere* de Anne Sexton: «Un poema titulado “Menstruación a los cuarenta” fue la gota que colmó el vaso»^[66]. Quizá sea aún más revelador que Dolores Palomo, académica actual, se dé cuenta de lo siguiente al leer críticas escritas en el siglo XX sobre mujeres novelistas del siglo XVIII: «Existe un

doble rasero literario ... a las escritoras se les permite ser empalagosamente moralistas pero no que expresen sus opiniones, que sean atrevidas o que piensen con libertad». El ejemplo que pone es el de la Sra. Mary Manley, en sus tiempos tristemente célebre en el ámbito político (fue encarcelada por escribir libros que difamaban a los *whigs*^[67]), pero con mala fama en nuestro propio siglo por la obscenidad de sus novelas y su vida desenfrenada que en realidad consistió en dos relaciones sentimentales de larga duración después de que su marido la abandonara. En obras modernas que abarcan desde historias de la literatura inglesa^[68] convencionales hasta una historia de la época escrita por Trevelyan podemos encontrar los siguientes calificativos: «escandalosa ... de mal gusto»; «una mujer sin personalidad»; «grosera e indecente»; «de moral fácil»; «indecencia ... escandalosa»; «matrona fallida»; «depravación». Los insultos se repartían por igual entre la escritora y su obra. Incluso Swift, que nos legó «la opinión contemporánea sobre ella más completa y conocida, la describe como insaciable, fea, gorda, cuarentona y “de principios muy laxos”»^[69].

Pero (una podría argumentar) aunque la menstruación se considere indecorosa se trata, después de todo, de una pequeña parte de la experiencia de las mujeres y los hombres tendrán que acabar acostumbrándose; es más, una generación en la que obras como *Kinflicks* de Lisa Alther y *Miedo a volar* de Erica Jong se han convertido en *best sellers* ya no arremete contra la autoría femenina mediante acusaciones de indecencia.

Entonces, ¿pueden las mujeres escribir sobre cualquier cosa?

Para nada.

Tengo el convencimiento de que la contaminación de la autoría solo ha cambiado de forma, de que *Miedo a volar* y *Kinflicks* se toleran porque son libros sexualmente (y económicamente) deshonestos, porque tratan sobre mujeres que «dicen guarradas» de una forma adorable, al igual que *Tan buenos amigos* de Lois Gould es aceptablemente masoquista; lo mismo que las heroínas pasivas y deprimidas de Joan Didion, cuya infelicidad alaba la autora como señal de una sensibilidad femenina especial. Lo que sigue sin ser aceptable está claramente etiquetado, no como «indecente» (término decimonónico), sino con el calificativo moderno de «confesional». Según la crítica Julia Penelope [Stanley], esta etiqueta peyorativa combina dos ideas: que lo que se ha escrito *no es arte* (una versión de la idea decimonónica de que las mujeres escriben involuntariamente), y que dicha escritura es *vergonzosa y demasiado personal* (en primer lugar, la escritora no tendría que haber sentido o hecho tales cosas, y desde luego no tendría que habérselas contado a nadie). En defensa de *En pleno vuelo* de Kate Millett, que había sido calificado como «confesional» por otra crítica, Penelope argumenta:

... quienes se dedican a la crítica literaria querrían que pensásemos que la literatura «confesional» tiene contenidos tan personales, tan

específicos, que ... [carece de] valor «literario».

Y añade:

Calificar *En pleno vuelo* de «confesional» puede implicar que Kate ha hecho algo tan embarazoso e inapropiado que su transgresión necesita de una absolución.

Penelope señala que a las confesiones de Rousseau o de San Agustín, a los «poemas de éxtasis religioso de John Donne» y a «los “terribles” sonetos de Gerard Manley Hopkins» no se les condena como «confesionales» y concluye que «la distinción entre autobiografía y confesión es oportunista». En resumidas cuentas, «la etiqueta resulta muy conveniente para echar por tierra el arte que el crítico desea trivializar». Citando a Erica Jong: «se ha convertido en un término despectivo para las mujeres, en una etiqueta sexista aplicada a la poesía femenina»^[70].

Tal y como señala Penelope, los testimonios masculinos sobre intensas experiencias autobiográficas no suelen despreciarse mediante el calificativo de «confesionales». A esto yo añadiría que el arte femenino así etiquetado se describe como «confesional» debido a la naturaleza de la experiencia (no solamente por su feminidad): la furia de Plath, la locura de Sexton y el lesbianismo de Millett son «confesionales», mientras que el masoquismo aceptable de las protagonistas de Didion y la miseria sexual de *Kinflicks* (disfrazada con la descripción de alegre sátira llena de divertidas obscenidades) no lo son. Incluso el prólogo lleno de admiración que escribe Lowell para *Ariel* vira hacia la condena automática, aunque sea solo para negarla: Plath no es confesional, no tiene alucinaciones ni es una «poetisa». Es decir, no es lo que nadie esperaría razonablemente que fuera:

Todo en los poemas es confesional, sentido, *pero* los sentimientos se expresan a través de alucinaciones *controladas*^[71] [la cursiva es mía].

El tema aquí parece seguir siendo el mismo espectro de la inmoralidad de siempre, con los tabúes ubicados básicamente en los mismos lugares: furia, acusaciones (o desesperación acusatoria) y sexualidad inaceptable.

Estos tabúes no son nuevos. En 1848, el *Quarterly Review* criticaba el tono de *Jane Eyre* porque «ha derrocado a la autoridad y violado todos los códigos humanos y divinos en el extranjero, mientras que en casa ha fomentado el cartismo y la rebelión»^[72]. Incluso George Henry Lewes, amigo y aliado de las novelistas, se permitía escribir esto en una reseña de la novela *Shirley* escrita por Charlotte Brontë (sobre la descripción de la Sra. Pryor, quien abandona a su hija debido al parecido de esta con su detestable y depravado padre):

«¡Curren Bell! ... si tu corazón hubiese albergado alguna vez a una criatura, si hubieras apretado a un bebé contra tu pecho —esa misteriosa parte de tu ser hacia la que el resto se ve atraída, que transporta y absorbe tu alma—, jamás podrías haber *imaginado* siquiera una falsedad como esa!». No es de extrañar que Charlotte Brontë le escribiese ... «Puedo estar en guardia contra mis enemigos, pero que Dios me salve de mis amigos»^[73].

En 1977 Olga Broumas, premiada como Poeta Joven del Año en Yale, publicó un volumen de poemas titulado *Beginning with O*^[74]. Muchos de sus versos estaban dedicados al amor lésbico. ¿El resultado? Llamadas amenazantes y obscenas de sus conciudadanos de Eugene, Oregón. (Cuando escribo esto, los votantes de Eugene acaban de derogar las leyes que protegían a las personas homosexuales contra la discriminación laboral y en el acceso a la vivienda). Los tabúes siguen siendo los mismos: sexualidad inaceptable y furia. La obra de Plath es «confesional», la de Allen Ginsberg no lo es. En los hombres, la furia puede ser cualquier cosa, desde revolucionaria a estúpida, pero la mayor parte de las críticas no la califican de «confesional». En el ámbito de la pintura nos podemos encontrar con ejemplos aún más esclarecedores, ya que es un arte en el que sigue muy activa la contaminación de la autoría por medio de la falta de decoro. Por ejemplo, hace muy poco que las mujeres han empezado a pintar desnudos frontales masculinos. Phyllis Chesler reproduce en *About Men* la serie pictórica «Double Images: Paul Rosano» de Sylvia Sleigh, que retrata a un hombre joven desnudo de frente y de espaldas. Chesler explica: «A menudo, Sleigh tenía dificultades para exhibir sus desnudos masculinos. La gente —hombres y mujeres— se ha manifestado, ha presionado y en ocasiones ha logrado retirar de la vista del público los “ofensivos” lienzos de desnudos frontales. ... Sleigh, al contrario que Da Vinci, Verrocchio y Miguel Ángel, por ejemplo, pinta a sus hombres desnudos *para las mujeres*, como mujer ... no ... para hombres homosexuales, como homosexual. ... Sus desnudos masculinos ... atraen el interés *de las mujeres*. Esto mismo, creo, es la fuente de sus problemas»^[75] (la cursiva es de Chesler).

Una forma de contaminación relacionada con la indecencia es la amenaza de no ser querida; esto también empieza muy pronto. Lady Mary Wortley Montagu escribe a su hija, Lady Bute, en 1753, advirtiéndole de que la hija de Lady Bute (la nieta de Lady Mary) debe «ocultar cualquier aprendizaje que adquiera con el mismo fervor con el que escondería una joroba o una cojera» puesto que «los hombres se han adjudicado [la fama] solo a ellos»^[76]. Según Rousseau:

El ingenio femenino es una carga para el marido, los hijos, los criados, para todo el mundo. ... siempre trata de comportarse como un hombre. ... Fuera de su hogar es el centro de todas las críticas, como

es normal. ... Siempre sabemos qué artista o amigo empuña la pluma o el lapicero cuando están manos a la obra^[77].

La acusación multiusos de Rousseau añade negación de la autoría a la anormalidad («trata de comportarse como un hombre»). Stendhal es más amable que acusador, pero el mensaje es el mismo:

una mujer no debe escribir nada salvo una obra póstuma. ... para una mujer de menos de cincuenta años, publicar significa someter su felicidad a la más terrible de las loterías; si tiene la buena suerte de tener un amante, lo primero que ocurrirá es que lo perderá^[78].

Cuando analiza *Corinne*, la novela enormemente influyente de Madame de Staël, Ellen Moers afirma que dicha obra:

muestra el encanto y el riesgo que experimentan las mujeres que se entregan espiritual y físicamente al gran público, al tiempo que ofenden, excitan y tal vez pierdan a los solitarios amantes que las aguardan en la privacidad del romance^[79].

Hoy en día, los estereotipos de la mujer artista como alguien que no es digna de amor (o a quien nadie ama) parecen haberse trasladado a las películas —¡la sombra de *Las zapatillas rojas*!— mientras que las quejas sobre lo inconvenientes que son las mujeres que se dedican a la literatura han tomado un camino distinto. J. M. Ludow, en una reseña de *Ruth* de Elizabeth Gaskell escrita en el siglo XIX, declaraba no admirar «a las autoras de por sí ... con los dedos manchados de tinta, el chal sucio y los cabellos enredados...», pero en el siglo XIX no había que tomarse a broma el hecho de que una mujer fuese una mujer. Su inferioridad era un asunto muy serio. De este modo, Lewes se permite atacar a «Curren Bell» públicamente por la grosería de no tener en cuenta el vínculo sagrado entre una madre y su bebé y Thomas Moore puede burlarse de la infertilidad «asexuada» de Harriet Martineau de forma anónima:

*Come wed with me...
Chas'd from our classic souls shall be
All thoughts of vulgar progeny;
And thou shalt walk through smiling rows
of chubby duodecimos,
While I, to match thy products nearly,
Shall lie-in of a quarto yearly^[80] [81]*

Existe, desde luego, la suficiente opinión escrita durante el siglo XIX (y durante el XX) acerca de la inferioridad de las mujeres. Lo que resulta llamativo en los

siguientes ejemplos modernos, extraídos de *Thinking about Women* de Mary Ellmann, es el cambio de tono, que pasa del sermón lleno de seriedad al desprecio absoluto a través de los estereotipos femeninos, de la hostilidad dirigida hacia las mujeres «inadecuadas» (las que no son madres o se comportan de modo inapropiado) a la hostilidad dirigida (da la impresión) a todas las mujeres. Al leer el libro de Ellmann, una no puede evitar tener la sensación de que gran cantidad de críticos y escritores de los últimos años piensan que hay algo malo en el simple hecho de ser mujer. También por primera vez, nos damos cuenta de que la preferencia por lo masculino se manifiesta directamente en términos genitales. Así, Anthony Burgess, a quien no le gustan nada las novelas de Jane Austen, escribe: «No puedo obtener placer alguno de una lectura seria ... que carece del ímpetu masculino ... de un contenido brutalmente intelectual». Pero cuando Burgess sí que descubre contenido intelectual, tampoco es de su agrado; la lógica de Brigid Brophy no es «encantadora». Burgess tampoco está contento con George Eliot: «Se le da muy bien imitar a los hombres». Lo mismo con Ivy Compton Burnett: «Una gran fuerza asexual». Por algún motivo, Brophy se lleva la peor parte en los siguientes capítulos; he aquí el *Times Literary Supplement* del 1 de junio de 1969: «Brigid Brophy se ha ganado en los últimos años la reputación de ser una de nuestras principales arpías literarias». Quizá esto se deba a su belleza: «Uno de mis profesores estadounidenses, anteriormente admirador de la obra de la Srta. Brophy, no pudo volver a pensar en ella como autora una vez la hubo conocido en persona. “Esa chica está concebida para el amor”, comentó babeando». Cuando un crítico habla con desprecio de Simone de Beauvoir, se refiere a ella como «la dama» (por su tolerancia hacia De Sade) para después —debido a las características de esa tolerancia— referirse a ella como reacia a «entregarse» a De Sade. Ellmann pone de manifiesto la brevedad y la suficiencia de esta clase de calumnias sexuales citando una discusión entre Elizabeth Hardwick y Frederick Crews; Crews se limita a llamar «histórica» a Hardwick. A veces es suficiente (y al parecer públicamente aceptable) simplemente con describir al «crítico de teatro ideal» de uno —de nuevo brevemente y sin acompañarlo de un sermón victoriano— como hace Lionel Abel: «Para empezar, quiero que vaya un hombre, no una mujer (tengo algunos prejuicios), y quiero que el hombre no tenga un solo rasgo afeminado (aún más prejuicios)». Ser una mujer es tan malo que la feminidad que supuestamente existe en los homosexuales varones es igualmente negativa de por sí; así, «Flannery O'Connor recibe elogios no solo porque es una escritora que escribe tan bien como le gustaría hacerlo a un hombre, sino porque es una escritora que consigue ser menos “femenina” que Truman Capote o Tennessee Williams». Al criticar a Philip Roth, Richard Gilman le relega a la categoría de las «revistas para mujeres». En su nivel más hostil, este tipo de crítica insiste en que «*las mujeres son el enemigo* [la cursiva es de Ellmann] ... (cuando la palabra *enemigo* está dirigida a Leslie Fiedler, este devuelve inmediatamente, como si fuera un basset, una descripción de una mujer madura de clase media que se aprovecha de su pertenencia a alguna, cualquiera y

todas las organizaciones ... [para hostigar] a las imaginaciones liberales)». En su lado más amable, «la crítica fálica», en palabras de Ellmann, impone «un aspecto erógeno en todas las fases de la carrera de una persona»; por ejemplo, cita a Stanley Kauffman: «Pobrecita la buena de Françoise Sagan ... su carrera en Estados Unidos tiene una esperanza de vida parecida a la de esas bellezas medievales que florecían a los catorce, eran desfloradas a los quince, se hacían viejas a los treinta y se convertían en brujas a los cuarenta».

Pensé que Ellmann exageraba hasta que tres obras teatrales breves de las que yo era autora se produjeron fuera del circuito de Broadway en 1969, un año después de la publicación de *Thinking about Women*. La reseña del *Village Voice*, que en general fue favorable, describió las obras como «futuras novias que planifican con inteligencia, tacto y buen gusto su boda, pero que nunca logran recorrer el camino hacia el altar»^[82].

Y aquí tenemos a Norman Podhoretz explicando el fulgurante ascenso de Susan Sontag como crítica:

la disponibilidad de un puesto vacante en el mundo de la cultura. ... La Dama Oscura de las Letras Estadounidenses. ... la Srta. McCarthy lo ha dejado libre, ... habiendo sido ascendida recientemente a ... *Grande Dame*. ... la próxima Dama Oscura tendría que ser, como ella, inteligente, instruida, bien parecida, capaz de escribir críticas accesibles además de una ficción que tenga algo de picardía. Pero ... en la década de los sesenta confesar que se había acostado con El Hombre de la Camisa de Brooks Brothers^[83] no era suficiente. ... tenían que haberse dado perversiones y orgías. ... su aspecto era misteriosamente parecido al de la joven Mary McCarthy y tenía los mismos cabellos oscuros y abundantes.

Elaine Reuben explica cómo «una mujer que se dedica a la crítica o a otra actividad intelectual es juzgada por su cuerpo, por su pelo, por su capacidad de decir guarradas» y añade el indignado comentario de Elizabeth Hardwick (quien también se dedicaba a la crítica) acerca de esta imposición «erógena» (como la define Ellmann):

Un gran atractivo personal y un alto grado de disponibilidad romántica son necesarios para librarse de ... parecer una institutriz, resultar demasiado seria y seca ... Como si de una crema antiarrugas se tratase, Madame de Staël necesitaba sus aventuras románticas, algo embarazosas, para suavizar su imagen intelectual.

Reuben añade: «Al parecer Hardwick acepta la norma: las mujeres no solo tienen que vestirse de modo que resulten atractivas a los hombres; tienen que escribir también

con el mismo propósito»^[84].

Lo que probablemente subyace en el supuesto de la «crítica fálica» de Ellmann que dice que las mujeres son ridículas y odiosas excepto en la cama —y a veces incluso allí— o que deben ser juzgadas únicamente con criterios eróticos, incluso cuando se mueven en el ámbito público, son las teorías de Freud que se habían puesto de moda y que se refieren a la Contaminación de la Autoría por medio de la anormalidad. (No he citado a Norman Mailer, aunque Ellmann lo hace frecuentemente; representa la crítica fálica *ad absurdum*). La versión popularizada no está muy alejada de la original. Rousseau insistía en que la mujer intelectual «siempre trata de comportarse como un hombre». En *Actitudes patriarcales*, Eva Figes rastrea el antifeminismo alemán, encontrándose por el camino con esa inquietante caricatura de las teorías genitales freudianas que es Otto Weininger:

las mujeres intelectuales ... son muy masculinas en la forma en que se presentan al mundo. Es por ello que George Sand utilizaba un pseudónimo masculino y llevaba pantalones, puesto que bajo esos pantalones de terciopelo se escondían «algunas de las características anatómicas del varón». ... también habla de la gran frente masculina de George Eliot.

Aquí tenemos al mismísimo Freud:

El deseo de obtener el anhelado pene ... puede contribuir a los motivos que conducen a una mujer madura a analizarse, y lo que lógicamente puede esperar del análisis —la capacidad, por ejemplo, de llevar a cabo una profesión intelectual— se reconoce con frecuencia como una modificación sublimada de este deseo reprimido.

Y a Karl Abraham:

Un número considerable de mujeres son incapaces de adaptarse físicamente por completo al rol femenino. [Puede que tales mujeres se hagan homosexuales o] su homosexualidad ... el deseo reprimido de ser varón ... puede encontrarse de forma sublimada en la búsqueda masculina de una vida intelectual y profesional.

O Helen Deutsch:

En gran medida, la intelectualidad femenina se paga con una pérdida de valiosos atributos femeninos: se alimenta de minar la vida afectiva. ... la mujer intelectual es masculinizada; sustituye su cálida sabiduría intuitiva por un pensamiento frío y productivo. ... [George Sand] llevó una vida muy promiscua y arruinó a muchos hombres^[85].

¿Cuáles son las posibles respuestas femeninas ante estas variedades de la negación de la autoría? *No puede haberlo escrito ella (o haberlo pintado, para el caso), lo robó, en realidad es un hombre, solo una mujer que es más-que-una-mujer ha podido hacerlo, sí que lo ha escrito pero mira qué falta de modestia parece tener, qué ridícula, qué odiosa, qué extraña.* Al enfrentarse por una parte a la inferioridad, y por otra, a distintos grados de ruina de la vida personal, una mujer podría responder como Gwen Raverat, quien (según Elizabeth Janeway) «era incapaz de imaginarse convertida en una pintora realmente famosa; lo más que llegaba a soñar era que se casaba con uno»:

Me debería haber gustado ... convertirme en la Sra. Rembrandt pero eso me resultaba demasiado tremendo incluso para imaginarlo; mientras que no parecía extremadamente escandaloso pensar en mí misma como la Sra. Bewick. ... Seguro, pensé, que si cocino una deliciosa carne asada y le coso la ropa y cuido de los niños, seguro que de vez en cuando me deja dibujar o terminarle algún grabado. ... yo no lo firmaré^[86].

Otras toman la postura de la rendición abyecta, posiblemente con la intención de ser admitidas en el club como recompensa; así, Marya Mannes dice en un anuncio de 1967: «Charles Jackson ha tenido las agallas de crear una heroína que ama a los hombres más que a sí misma y es lo suficientemente honesta como para admitirlo»^[87].

Un artículo publicado anteriormente por Mannes, en 1963, muestra la confusión y los compromisos a los que puede verse forzada una mujer incluso cuando lo que hace es protestar por su situación. Al declarar en «Problemas de la mujer creativa» su intención de «pensar radicalmente» y de protestar por «los constantes e implacables obstáculos de la sociedad» que llevan a la mujer a una «feminidad estereotipada», Mannes no habla realmente de todas las mujeres (como se esfuerza por señalar). Más bien se adscribe a la misma doctrina de la «dualidad sexual» de Otto Weininger, manteniendo que «una mujer puede ser de un 70 a un 60 por ciento femenina y de un 30 a un 40 por ciento masculina y aún así funcionar biológicamente». Por tanto, «lo que está en cuestión no es la igualdad... lo que está en cuestión es el reconocimiento de las minorías». A pesar de que protesta contra la imposible doble jornada laboral de las mujeres, su única respuesta es invocar un pasado falso e idealizado: «Nadie esperaba de George Eliot que fuese una belleza. Nadie se preocupaba del peinado de Juana de Arco. Emily Dickinson no era el blanco de las burlas por no ser madre». (De hecho, el biógrafo de George Eliot describe la tristeza de esta ante su falta de atractivo; una de las cosas de las que se acusaba constantemente a Juana en su juicio era de llevar un atuendo masculino; y respecto a no ser madre, solo hace falta leer el poema que Moore dedica a Harriet Martineau). Aunque Mannes considera que su «minoría está a la vanguardia de la revolución», estas mujeres que «pueden amar a

los hombres pero no sumergirse en ellos; pueden querer a los niños pero no dedicarse a ellos; pueden disfrutar de las tareas domésticas pero no consagrarse a ellas; pueden ser femeninas pero no sensuales» [una revolución bastante mansa, me parece a mí], lo único que hacen es retrasar el matrimonio en espera de tener la fortuna de casarse con un hombre excepcional y sensible, soportar la soledad y aceptar la doble carga de trabajo y culpabilidad mientras que «unas pocas de nosotras seguimos adelante»^[88].

El artículo de Mannes destila tristeza, pero despierta reacciones conflictivas o de ira flagrante. Tillie Olsen apunta a una carta que escribió Sylvia Plath siendo una estudiante de posgrado: «... una mujer debe sacrificar cualquier aspiración a la feminidad o a la familia si desea ser escritora». Y he aquí lo que Olsen cuenta de Elizabeth Mann Borghese, la hija de Thomas Mann:

fue enviada a un psiquiatra para que le ayudase a superar un problema amoroso, donde también mostró ... su ambición de convertirse en una gran música a pesar de que «las mujeres no pueden ser grandes músicas».

—Tienes que elegir entre tu arte y tu realización como mujer —le dijo el analista—, entre la música y la vida familiar.

—¿Por qué? ... ¿Por qué debo elegir? Nadie le dijo a Toscani o a Bach o a mi padre que debían elegir entre su arte y su realización como hombres, su vida familiar. ... Es completamente injusto^[89].

Algunas reaccionan con una profunda desesperación. Aquí tenemos a Miriam Henderson, a principios del siglo XIX:

Si una pudiera quemar todos los volúmenes, detener su publicación. Pero se trataba de todos los libros, de toda la literatura del mundo, de aquí a Juvenal. ... La educación siempre estaría vinculada a ellos. ... ¿Cómo pudieron soportarlo las mujeres de Newnham y de Girton^[90]? ¿Cómo pudieron seguir viviendo y riendo y hablando? ... No hay perdón posible para los hombres. La única respuesta que se les puede dar es el suicidio; todas las mujeres deberíamos ponernos de acuerdo para suicidarnos^[91].

Pero algunas sobreviven; «Miriam Henderson» en realidad es un personaje de Dorothy Richardson, y Dorothy Richardson escribió mucho y murió en 1957 a la edad de ochenta y cuatro años. Gwen Raverat sí que se casó con un pintor, pero también se convirtió en una, cuenta Janeway, «negándose con rotundidad a actuar como se espera de una joven y encantadora dama. Esto la condenó a vivir los años formativos de su juventud en contradicción con las costumbres y la aprobación social, como una intrusa... Hay que desear mucho algo para pasar por una cosa así»^[92]. Y Sylvia Plath escribió, al menos hasta que se suicidó a la edad de treinta y un años.

Así que escriben. Y pintan. Dejemos de lado (por el momento) las idioteces de las distintas formas de negación de la autoría y de la contaminación de la misma; la mayoría de las personas que se dedican a la crítica, ya sean hombres o mujeres, no califican una obra como de mala calidad automáticamente solo porque esté escrita por una mujer, ni se regodean en las indecencias de la contaminación de la autoría declarando que una autora de por sí sea indecorosa, ridícula, extraña o algo por el estilo.

Entonces, ¿qué hacen?

5 EL DOBLE RASERO DEL CONTENIDO

Los críticos demasiado sensatos para sucumbir a alguna versión del *Ella no lo escribió* y demasiado decentes para recurrir al (siempre demasiado insidioso) *Lo hizo, pero no debería haberlo hecho* a menudo pueden encontrar otras maneras de echar por tierra el melodioso canto y el elegante baile sobre el hielo de los glotolog que tienen la forma o el color inadecuados y que de alguna manera se empeñan en seguir haciendo arte a pesar de los obstáculos que se encuentran por el camino. Los motivos de este ninguneo son variados: costumbre, pereza, confianza en una historia o en una crítica que ya está corrupta, desconocimiento (el más excusable de todos, sin duda), el deseo de no perturbar la comodidad con la que se vive dentro de esa ignorancia (mucho menos excusable), la vaga (o no tan vaga) percepción de que la autoestima o los intereses sexuales de uno están en juego, el deseo de permanecer en un club exclusivamente masculino y blanco que resulta, a pesar de sus desventajas, familiar y acogedor, y a veces el convencimiento de que permitir que gente ajena entre en el club perturbará, ya sea a nivel económico o de otro modo, la estructura *quid pro quo* que hace que el club siga existiendo. Por ejemplo, Podhoretz deja claro que Susan Sontag empezó a dedicarse a la crítica debido a «la ... disponibilidad de *un* puesto vacante en la cultura ... La Dama Oscura de las Letras Estadounidenses» (la cursiva es mía). Tal y como explica Elaine Reuben:

Para una mujer por debajo de la *Gran Dame* podría parecer que solo hay un papel femenino que pueda desempeñar en el mundo [masculino] de la cultura, y que la naturaleza de ese papel es tal que solo puede existir una Dama Oscura por partida. O incluso por generación^[93].

Mary McCarthy (quien, según Podhoretz, se forjó el puesto de Dama Oscura para sí misma) explica el comienzo de su carrera como crítica de la siguiente forma:

... la revista ... me había aceptado de mala gana ... debido a mi pequeño «renombre» y porque *era la amiga de uno de los «chicos», quien había decretado un ucace a mi favor*. ... El campo que se me asignó fue el del teatro, porque, justo antes de ese puesto, *había estado casada con un actor*. ... Algunos editores pensaban que *el teatro no era algo por lo que mereciera la pena esforzarse*. ... Pero este es el argumento que utilizaban para permitirme hacerlo. Si cometía errores, ¿qué más daba? ... Nadie tenía mucha confianza en mis habilidades como crítica^[94] [la cursiva es mía].

El testimonio de McCarthy acerca de su debut profesional se parece al de una de las editoras de *Titters*, entrevistada recientemente por televisión (en el programa *Woman*, producido en Búfalo, Nueva York); la entrevistada había empezado a formar parte de la plantilla del *National Lampoon* porque salía con uno de los editores de la revista.

Si una mujer o cualquier otra persona de fuera no encaja con el *quid pro quo* (masculino y blanco) del grupo, llegar a formar parte de él puede ser aún más difícil. Me viene a la cabeza el caso de una pequeña universidad de la costa Oeste en la cual una amiga mía daba clase de escritura de ficción; le concedieron una excedencia y estaba a punto de empezar a disfrutarla. Una vez hubo contratado un sustituto varón por un año, el personal de la facultad de escritura (que salvo ella, se componía por un profesorado exclusivamente masculino) empezó a insistir en que el contrato de este debía prolongarse otros dos años; no era justo para él; tenía una familia que mantener; argumentos de ese estilo, con la sola oposición de la única mujer del comité, que no dejó de señalar que la prolongación del contrato no solo sería poco ética sino ilegal. Como prueba irrefutable de que era lo que debían hacer, los otros miembros del comité le confesaron a la mujer que se mostró en contra que ya le habían prometido el trabajo. (Consiguió el puesto).

No es necesario decir que los glotolog de aleta de medialuna y otros de sus congéneres normalmente se enfrentan con críticos más éticos —aunque con frecuencia más confusos— de lo que lo fueron los hombres del ejemplo anterior. El doble rasero del contenido quizá sea el arma más importante del arsenal y en cierto sentido la más inocente, puesto que los hombres y las mujeres, las personas blancas y las de color, sí que tienen experiencias muy diferentes en sus vidas y una esperaría que tales diferencias se reflejasen en su arte. Quiero hacer hincapié aquí en el hecho de que no estoy hablando (sexo vis a vis) de un pequeño campo de la biología —los hombres suelen tener verdadera curiosidad e interés genuino en esta clase de experiencias distintas— sino de las diferencias impuestas socialmente. La trampa en el doble rasero del contenido reside en considerar de más valor e importancia un conjunto de experiencias que otras. Así, al *No lo escribió ella* y al *Lo hizo, pero no debería haberlo hecho*, podemos añadirle *Lo hizo, pero fíjate sobre qué cosas escribió*.

Virginia Woolf define la industria editorial con su claridad característica (y sumando a la experiencia el tema de los valores que fluye de esta):

... naturalmente, los valores de las mujeres difieren con frecuencia de los valores ... [de los hombres]. Sin embargo, son los valores masculinos los que predominan. Hablando crudamente, el fútbol y el resto de deportes son «importantes»; la adoración por la moda, la compra de ropa, «triviales». Y estos valores se transfieren inevitablemente de la vida a la ficción. Este libro es importante, da por sentado el crítico, puesto que aborda el tema de la guerra. Este libro es insignificante porque trata sobre los sentimientos de unas

mujeres sentadas en la sala de estar. Una escena que transcurre en un campo de batalla es más importante que una escena que tiene lugar en una tienda^[95].

Treinta y nueve años más tarde Mary Ellmann habla del

comentario más familiar y fiable de todos los que se hacen acerca de las novelistas. Su experiencia es escasa, sus personajes nunca abandonan «la habitación y el cuarto de estar» (que también se pueden llamar «la alcoba y el salón»). También es habitual describir estas dependencias como «selladas herméticamente». Las mujeres son incapaces de desenvolverse en espacios exteriores tales como Wall Street o el Pentágono^[96].

Muchas feministas argumentan que la devaluación automática de la experiencia de las mujeres y los consiguientes comportamientos, valores y juicios surgen de la propia devaluación automática de las mujeres, de la creencia de que la masculinidad es «normativa» y la feminidad algo «anormal» o «especial». Esta creencia, dice Phyllis Chesler:

permite a los hombres *no* vivir el sufrimiento femenino como algo representativo del sufrimiento *humano*, y por tanto masculino. El sufrimiento femenino es ... menos relevante, menos significativo, menos amenazador que el dolor que experimentan los hombres^[97] [la cursiva es de Chesler].

¿Pueden demostrarse estas afirmaciones? Pienso que sí. Por ejemplo, una de las víctimas del doble rasero del contenido es la propia Virginia Woolf, que escribe en *Una habitación propia*: «Todas estas buenas novelas, *Villette*, *Emma*, *Cumbres borrascosas*, *Middlemarch*, fueron escritas por mujeres sin más experiencia de la vida que la que podía entrar en el hogar de un clérigo respetable»^[98].

Sin embargo, no añade a continuación, aunque sería la verdad, que el tipo de heroína creada por George Eliot es precisamente aquella que Tolstói (a quien posteriormente menciona debido a la dimensión de *su* experiencia) ni siquiera pudo ver, mucho menos describir, que las colegialas de *Villette* representan una realidad en la que ningún otro novelista reparó, que, en resumen, las mujeres confinadas en los hogares de los clérigos respetables no sabían *menos* que sus hermanos y padres sino que sus conocimientos eran *otros* y que si las mujeres no sabían lo que sabían los hombres, también es cierto que los hombres no sabían lo que sabían las mujeres, y que lo que los hombres no sabían incluía *aquello que las mujeres eran*. Aquí Woolf es víctima de la falacia que ella misma plantea. La experiencia de las mujeres victorianas es «reducida» si la comparamos con la experiencia de los hombres

victorianos, eso es cierto, pero también lo es la experiencia de los hombres victorianos si la comparamos con la de las mujeres victorianas. Aún en 1935 Lord David Cecil amonesta a Marian Evans por sucumbir a «las fragilidades de su sexo; como todas las novelistas, tiende a describir a los héroes ... a imagen de su deseo»^[99]. Reproducir las palabras de las críticas feministas que devolvieron los cumplidos a los autores llenaría un libro entero; permitidme citar únicamente a una crítica contemporánea, Judith Fetterley, quien lo resume de la siguiente forma: «La cantidad de tonterías que se dicen sobre mí en el mundo de la poesía resulta abrumadora»^[100].

La experiencia femenina no solo se considera con frecuencia menos amplia, menos representativa, menos importante, que la experiencia masculina, sino que incluso el contenido de las obras puede distorsionarse según se piense que el autor es de un sexo o de otro. Así, en 1847 apareció en Inglaterra una novela escrita por un autor nuevo y desconocido. Los críticos la consideraron «poderosa y original», tal y como cuenta Carol Ohmann. Se interpretó que su «temática principal era la representación de la crueldad, la brutalidad, la violencia ... la maldad en su forma más extrema. ... los críticos se mostraron disgustados, propensos a la melancolía, impactados, incómodos, angustiados, indignados y asqueados [pero] entre ellos hubo quienes ... admitieron que la novela era obra de un escritor nuevo, prometedor, posiblemente de los grandes». Según Ohmann, Percy Edwin Whipple del *North American Review* calificó al héroe de la novela de «bestial, brutal, sin duda monstruoso». El autor «derrocha malicia y blasfemias». En el *American Review* George Washington Peck describió el lenguaje como el de «un granjero de Yorkshire, un barquero o un asiduo “a los bares o a las tabernas de los barcos de vapor”». Al autor lo describió como un «rudo marinero» que no comprendía a las mujeres y no las veía como lo que eran. En 1850 llegó la segunda edición de la novela, su autoría fue revelada y aunque no se alteró una sola coma del texto, la temática principal de este experimentó una transformación inmediata y misteriosa. Por una parte, el realismo brutal se convierte en «intrínsecamente monstruoso» para el crítico del *Athenaeum*, quien después dedica la mayor parte de sus 2000 palabras a la vida de la autora, no a la novela. En *Palladium*, Sydney Dobell, que se había enterado de la autoría tres meses antes, calificó la novela de historia de amor y enfatizó «la juventud de una autora [a quien] comparaba ... con un pajarillo que agita sus alas contra los barrotes de su jaula». El *North American Review* considera que «la peculiaridad o rareza del libro se asemeja a la vida “distorsionada” que prefería llevar la autora, tan aislada y austera». Los críticos del siglo XX siguen considerando que la novela fue escrita involuntariamente por una autora ingenua (Mark Schorer), o que es una obra que escapó a su control (Thomas Moser) y cuya verdadera temática resulta ser el «mágico poder sexual» del héroe, quien sin embargo experimenta una «feminización» en la segunda mitad, haciendo que la obra pierda calidad. De nuevo tenemos a una novelista que escribe involuntariamente y que no acepta «de forma consciente» la

verdadera temática de la novela. Ohmann nos asegura: «Podría seguir y seguir con artículos escritos por Lord David Cecil, Richard Chase, Elliott Gose, Albert Guerard, James Hafley, Harry Levin, C. Day Lewis, Wade Thompson, e incluso Arnold Kettle, y la lista seguiría sin estar completa».

¿Que cuál era la novela? *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë. Tal y como lo plantea Carol Ohmann, «existe una correlación importante entre lo que las personas que leen un libro suponen o saben acerca del sexo de quien lo escribe y lo que perciben u obvian en su obra»^[101].

Una mujer es incapaz de escribir sobre el mal como un burdo barquero de Yorkshire; luego no lo hizo, por tanto la novela tiene que ser una historia de amor, algo «intrínsecamente monstruoso». Esta visión de *Cumbres borrascosas* por fuerza tiene que encontrar vergonzoso tanto el sadismo de Heathcliff como la historia de la segunda generación (Cathy Linton y Hareton Earnshaw); la película de 1939, protagonizada por Merle Oberon y por un Laurence Olivier joven y espléndido, dio la razón a Thomas Moser; ensalzaron la belleza de Olivier, eliminaron su crueldad y redujeron drásticamente la segunda mitad de la novela. La revista *TV Guide* de la semana del 24 de julio de 1978 fue aún más lejos, describiendo la película como «inolvidable relato de Emily Brontë sobre el trágico romance entre una chica materialista ... y un orgulloso mozo de cuadra. ... Una obra de arte».

Sería agradable pensar que la exaltación de la autoría masculina por medio del menoscabo de la autoría femenina es algo que está desapareciendo. Sin embargo, en 1975, Robert Silverberg, conocido escritor y (en mi opinión) excelente editor de ciencia ficción, presentó así las obras completas de un colega escritor novel, desconocido y que firmaba bajo pseudónimo:

algo me resulta ineludiblemente masculino en la escritura de Tiptree ... su obra es comparable a la de Hemingway ... la masculinidad que predomina en ambos, la obsesión por el tema de la valentía, por los valores absolutos, por los misterios y las pasiones de la vida y de la muerte tal y como se revelan a través de pruebas físicas extremas^[102].

En 1977 se desveló que James Tiptree Jr. era el alias de una bióloga retirada de sesenta y un años llamada Alice Sheldon, que había descubierto el pseudónimo que adoptaría en un tarro de mermelada mientras hacía la compra en el supermercado.

En 1848 Percy Edwin Whipple del *North American Review* creía que dos hermanos habían escrito *Jane Eyre*, un hombre y una mujer. El hermano había aportado todo salvo las «peculiaridades femeninas» que tenían que ver con las «elaboradas descripciones de la vestimenta», «los pequeños detalles con que se describe la enfermería» y las «variadas sutilezas sentimentales»^[103]. En 1974 la autora Suzy McKee Charnas envió cartas a un grupo de librerías feministas para promocionar su primera novela publicada. Una de estas librerías, cuenta la escritora,

resultó no ser feminista sino mixta radical ... me contestó un hombre. Manifestó que la Ciencia Ficción no es basura porque se trata de un gueto masculino, pero que cada sexo puede contribuir con sus puntos fuertes: el de los hombres es la trama y el de las mujeres los personajes^[104].

El doble rasero de la experiencia en el campo de la ficción daña a todas las artistas, tanto a quienes hacen arte específicamente reconocible como «femenino» (y que se ve devaluado) como a las que hacen un arte que no lo es (y que se malinterpreta). En ambos casos la autenticidad de lo que de hecho constituye la experiencia de la autora —y de su arte— desaparece. Así, Stephen Spender nos puede decir que «la alarma de Wilfred Owen provenía de sus peculiares circunstancias en las trincheras» [mientras que] «con respecto a Sylvia Plath, su feminidad reside en la forma en que su histeria brota de sí misma»^[105]. Mary Ellmann observa que Sylvia Plath nunca recibió tratamiento de *shock*; incluso eso surgió de su propia «histeria»^[106].

Tal vez una anécdota personal sirva para ilustrar lo que quiero decir al establecer una relación entre la experiencia femenina y el arte femenino, y ambas con la ignorancia masculina. Hace algunos años fui la única mujer en un comité compuesto por tres profesores de escritura; nuestro cometido era el de seleccionar a los candidatos para un programa de máster en escritura creativa. Durante nuestra tediosa y desagradable labor de lectura de unos doscientos manuscritos, surgieron algunos datos interesantes:

—Nuestra clasificación del 50 por ciento de los mejores manuscritos era prácticamente idéntica.

—Mi clasificación de las mejores veinte muestras de prosa y verso escritas por hombres era casi idéntica a la de mis colegas.

—Mi clasificación de las mejores veinte muestras de prosa y verso escritas por mujeres era prácticamente contraria a la suya.

Recuerdo en particular un relato, divertido y característicamente feminista, que terminaba con la protagonista tumbada en su cama junto a su marido dormido, deseando tener el valor para golpearle en la cabeza con una sartén. Este último detalle es inconfundible; imagino que el cuento se publicó más adelante en una revista literaria feminista. Mis colegas, a quienes no les gustó la historia, no podían comprender por qué la protagonista estaba tan furiosa; mis explicaciones (que conectaban el relato con la conciencia feminista) tuvieron una única réplica, cortés pero desconcertada, que consideraba que la historia trataba sobre «un fracaso de la comunicación humana» en ese matrimonio en particular.

El otro manuscrito que recuerdo muy bien era un poema que me resultó impactante y que trataré de reconstruir de memoria. Una muchacha de quince años,

tras una cita con un chico que no le gustaba, «así que tuve que esforzarme mucho», regresa (sola) a «la cocina de mi madre», abre la nevera blanca y resplandeciente y descubre que ha sucedido algo inaudito: el interior de la nevera se ha llenado por completo, de forma milagrosa (y espontánea) de rosas rojas. Mientras intentaba explicar a mis dos colegas los extraordinarios elementos que encerraba esa última imagen, me di cuenta de que de nuevo hablaba a la ignorancia. ¿Qué sabían ellos del elaborado sistema de citas y sus calificaciones que tenían que soportar las quinceañeras, de la quiebra que se produce en la pubertad, cuando una sale del mundo femenino (madres y amigas) para aterrizar en otro con normas totalmente distintas, un mundo en el que una se tiene que «esforzar mucho» incluso si no le agrada, de modo que volver a lo que resulta familiar, el mundo de las mujeres («la cocina de mi madre», no «la cocina») puede suponer un inmenso alivio? ¿O de la nevera blanca y resplandeciente que es tan solo una falsedad «higiénica» o «eficaz», que no se trata de un aparato de laboratorio sino de la fuente de la plenitud, en realidad de *mi madre*, con su florecimiento milagroso que es al mismo tiempo emocional, uterino y el centro tanto de la casa como de la vida de una? El vínculo entre madre e hija florece en el interior de la tecnología, en medio de un mundo en el que las relaciones con hombres son, por desgracia, no un placer sino un esfuerzo. El poema es una especie de transmutación.

De nada sirvieron mis recuerdos sobre cocinas, citas y mi madre. Claramente, mi experiencia no era la misma que la suya. ¿Cómo iba a serlo? Y la experiencia femenina de esa clase era lo suficientemente invisible en la literatura de aquella época (puede que lo siga siendo) como para que resultara imposible que la reconocieran a través de fuentes literarias. Ni una sola de las mujeres que fueron aceptadas en el programa estaban entre las que yo había seleccionado. Ninguna de las mujeres que yo había seleccionado fueron aceptadas en el programa.

Años más tarde otro colega, un hombre blanco, rechazó uno de mis relatos (que le había enviado porque me lo había pedido para una revista que él editaba) aduciendo explícitamente que no era una representación fiel de las opciones disponibles para una adolescente de los años cincuenta (un tema del que al parecer él sabía más que yo^[107]).

La ignorancia no es mala fe. Pero perseverar en la ignorancia sí que lo es, desde «Estoy demasiado cansado y no quiero ponerme a pensar sobre ello», pasando por «Interfiere en mi visión del mundo así que no quiero pensar sobre ello», hasta llegar a «Interfiere en mi visión del mundo, que es la única posible y la que lo engloba todo, por lo que no necesito pensar sobre ello». El desconcierto de algunos académicos y escritores es honesto; algunas opiniones acerca de la experiencia de las mujeres resultan verdaderamente agresivas, como aquella de un joven profesor que conocí en un cóctel en 1970, quien, al enterarse de que yo enseñaba *Jane Eyre* en mis clases, exclamó: «¡Qué libro tan malo! Son solo un puñado de fantasías eróticas femeninas», como si las fantasías eróticas femeninas fueran de por sí lo más bajo a lo que podía

caer la literatura. Él fue hostil; el agobiado jefe de departamento que reaccionó diciendo «No sabía que te interesaba la literatura menor de la época victoriana» fue simplemente irreflexivo. Ambos actuaron de mala fe.

He aquí una pequeña crónica del viaje masculino fuera de la mala fe, o mejor dicho, de sus comienzos. Samuel Delany escribe acerca de un día en su vida de recién casado, en el año 1961:

... de repente la puerta se abrió de golpe y entró Marilyn [Hacker] empapada, dejando caer unas cuantas bolsas de la compra.

—Toma.

Le pasé un par de vaqueros míos, ya que era lo primero que tenía a mano. ... Y Marilyn se desvistió en medio del charco cada vez mayor del suelo de la cocina, se secó con una toalla y se puso mis pantalones (¡en aquella época los dos teníamos la talla treinta y ocho!), se subió la cremallera. ... metió las manos en los bolsillos.

—¿Qué pasa? —quise saber, puesto que la expresión de su rostro era extraña.

—¡Los bolsillos! —exclamó—. ¡Son tan *grandes*!

Entonces me mostró los bolsillos de un par de vaqueros para chica que se había comprado hacía unas pocas semanas, así como los bolsillos de su abrigo. Y los de sus faldas. Ninguno era lo suficientemente grande como para que cupiese siquiera un paquete de cigarrillos. ... Nunca se le había pasado por la cabeza que los bolsillos de la ropa masculina fueran prácticos. Empezamos a hablar ... y muy pronto nos percatamos de que, aunque habíamos ido al mismo instituto, aunque nos habíamos visto diariamente durante cuatro años, aunque habíamos compartido miles de conversaciones íntimas ... habíamos sido educados en dos culturas totalmente distintas^[108].

La ropa femenina, por cierto, sigue sin tener bolsillos prácticos, un hecho que puede que se refleje en la escritura de las mujeres. Así lo explica Ellen Moers:

las escritoras tienen cuerpos de mujeres, lo cual afecta a sus sentidos y a su imaginario. Son educadas como niñas y por tanto tienen una percepción especial de la huella cultural de la infancia. Se les asignan funciones tanto en la familia como en el cortejo, se les otorga o se les deniega el acceso a la formación y al empleo, son controladas por medio de leyes de propiedad y representación política que de forma total en el pasado y parcial en el presente, diferencian a las mujeres de los hombres. ... Las grandes escritoras [emplean] ... las profundas

estrategias creativas de la mente literaria que se ponen en funcionamiento por el hecho de ser mujeres^[109].

Si se define la experiencia de las mujeres como inferior, menos importante o más limitada que la experiencia masculina, la escritura de las mujeres se infravalora automáticamente.

Si la experiencia de las mujeres simplemente se obvia, el efecto será el mismo.

Lo escribió ella, pero fíjate sobre qué cosas escribió se convierte en *Lo escribió ella pero es incomprensible / está mal escrito / es poco consistente / irregular / poco interesante, etc.*, una afirmación que no tiene nada que ver con *Lo escribió ella, pero soy incapaz de entenderlo* (en cuyo caso el fallo puede estar en el lector). Detrás de *Lo escribió ella, pero es incomprensible* está la premisa: *Lo que no entiendo, no existe*, como la «histeria» de Sylvia Plath que «brota de sí misma» o la mujer que intentaba acceder al programa de máster y que era imposible que quisiera golpear a «su» marido en la cabeza con una sartén a no ser que existiera «un fracaso en la comunicación» en aquel matrimonio en particular.

La invisibilidad social de la experiencia de las mujeres no es «un fracaso de la comunicación humana». Se trata de un sesgo tramado a nivel social que ha persistido mucho después de que la información acerca de la experiencia femenina esté disponible (y a favor del cual incluso se ha insistido públicamente).

Es (aunque el grado varíe dependiendo de las circunstancias) mala fe.

6 FALSA CATEGORIZACIÓN

Es mala fe que se escuda detrás de lo que llamaré «Negación Por Medio de la Falsa Categorización», un complicado juego de manos de ahora-lo-ves-ahora-no-lo-ves mediante el cual obras o autoras son subestimadas al clasificarlas en la categoría «equivocada», negándoles la entrada en la categoría «correcta», u organizando las categorías de modo que los glotolog «inadecuados» vayan a parar a la categoría «equivocada» sin que nadie tenga que hacer nada más por ello. La falsa categorización abarca desde las conjeturas mitificadas que obstaculizan la visión clara (lo que Margaret Mead llama precedencia del sueño), los juicios sesgados, la pura mentira; en el peor caso se trata de renombrar deliberadamente el fenómeno para cambiar su significado. El ejemplo de Mead: «... Los soldados estadounidenses que se encontraban en Europa en la Segunda Guerra Mundial observaban con honestidad los barrios pobres británicos y decían, “Ningún estadounidense vive así” ... Ni que decir tiene, la gente en Estados Unidos vive en todo tipo de lugares porque los hay extranjeros, o desafortunados, o depravados, o poco ambiciosos ... pero *los estadounidenses* viven en casas blancas con contraventanas verdes. Rigurosamente, a ciegas, el sueño toma precedencia»^[110]. Para conocer un ejemplo de la peor forma de renombrar malintencionadamente podemos consultar *Women Artists* de Petersen y Wilson, donde vemos cómo se elimina a las artistas de esa categoría para meterlas en la de madres, esposas, hijas o amantes de hombres que son artistas. Así: «Sabina von Steinbach ... trabajó a principios del siglo XIX en el pórtico sur de la Catedral de Estrasburgo ... cuando Erwin, el maestro constructor, murió (no fue hasta generaciones después que se empezó a considerar que ella era su hija) se le otorgó el contrato a Sabina». También Suzanne Valadon «suele ser mencionada en los textos de historia del arte como la madre de Utrillo». Uno de los ejemplos más divertidos (y más excusables) de falsa categorización en la historia del arte bien puede ser la columna de sociedad que informa de una de las escasas visitas de Mary Cassatt a Estados Unidos: «Mary Cassatt, hermana del Sr. Cassatt, presidente de Pennsylvania Railroad, volvió ayer de Europa. Ha estado estudiando pintura en Europa y es dueña del perro pequinés más pequeño del mundo». En su conferencia de 1976 en Boulder, J. J. Wilson también mencionó a un crítico que dijo de Cassatt que era la discípula de Degas, a pesar de que ellos dos se conocieron realmente en una exposición de la obra de Cassatt. Y también está el relato (esperemos) apócrifo del libro de texto del instituto en el que Marie Curie era descrita como «la ayudante de laboratorio de su marido, Pierre». Es más, según las editoras:

Nos dimos cuenta de que si buscábamos los apellidos de los artistas más conocidos —por ejemplo, Diego Rivera, Jacopo Robusti, Tintoretto, Jean Honoré Fragonard, Pieter Brueghel, Vincent van

Gogh, Alexander Calder, Max Ernst, Marcel Duchamp— con frecuencia descubríamos a una mujer/amante/hermana/madre/hija que también era artista. [y en una nota al pie] Estos nombres ... podrían haberse extendido desde John Singleton Copley a Yves Tanguy, cada uno de ellos está conectado a una artista ... [por ejemplo] la madre de Van Gogh, Anna Cornelia Carbentus. *Uno de los críticos freudianos sí que la menciona* ... amaba la naturaleza y escribía muy bien; también demostró habilidades de ilustradora. ... De hecho su sobrino [de Van Gogh] nos cuenta que las primeras pinturas de Van Gogh eran copias de sus obras^[111] [la cursiva es mía].

Hace falta un freudiano que conjeture acerca de la «identificación con su madre» de Vincent para mencionar tan siquiera que ella pintaba.

Y aquí tenemos a Cynthia Fuchs Epstein con información del ámbito de la música:

Hace poco descubrí en una biografía de Gustav Mahler ... que su mujer era una ayudante de suma importancia que con frecuencia hacía para él la orquestación. Compositora antes de que se casaran, su marido prohibió a Alma Mahler escribir música. Al parecer la hermana de Mendelssohn, también compositora, escribió canciones que han sido atribuidas a su hermano.

Por tanto, las mujeres no solo pueden ser renombradas como no-artistas; sus contribuciones al arte pueden ser asimiladas por un hombre y reclasificadas como suyas (puede que basándose en la teoría blackstoniana de que los dos son una sola persona). Epstein añade:

He empezado a coleccionar refinados agradecimientos a las esposas que indican la contribución intelectual de estas en una obra, aunque no haya reconocimiento profesional hacia ellas. Un ejemplo temprano es el agradecimiento de Gabriel Kolko ... En *Riqueza y poder en los Estados Unidos* (edición de bolsillo de Praeger, 1967) declara: «Para mi mujer, Joyce, con quien tengo una deuda que no se puede expresar con palabras. Este libro es, en todos los sentidos, una empresa conjunta y el primero en una serie de estudios críticos a los que nos estamos dedicando actualmente». ... la mujer no figuraba como coautora o autora secundaria^[112].

(La primera edición de bolsillo de *Juegos en que participamos* de Eric Berne tiene una dedicatoria similar, y aquellas personas interesadas en versiones específicamente literarias de los juegos en que participamos sobre riqueza y poder en Estados Unidos

—o al menos en el reconocimiento al trabajo realizado— pueden consultar la biografía de Zelda Fitzgerald escrita por Nancy Mitford).

La obra de las mujeres es asimilada con frecuencia, pues la forma más sencilla de reclasificación es aquella que pasa de las cosas que existen a las cosas que no existen. El ejemplo más brutal que he sido capaz de descubrir se halla (afortunadamente) fuera de la literatura; en la serie de Jacob Bronowski para la televisión, *El ascenso del hombre*, no solo mujeres como Hipatia, Marie Curie, Lise Meitner, Lady Augusta Lovelace, Emmy Noether y otras han desaparecido como por arte de magia, sino que nos encontramos con la siguiente escena grotesca (descrita por Suzy Charnas):

[en] la entrevista que cerraba el primer segmento de ... El Ascenso de Adivina Quién ... preguntaron a un antropólogo o arqueólogo ... si había ALGO que hubiesen inventado las mujeres prehistóricas. Él respondió que claro que lo había: la idea de volver a casa con un puñado de bayas y de otras cosas que recolectaban para compartirlas con su gente en lugar de engullirlas donde estuvieran. Al parecer los cazadores (hombres) no eran capaces de desarrollar este comportamiento tierno y maternal, se comían todo lo que mataban allí mismo y dejaban que las mujeres y los niños murieran de hambre, por lo que todos murieron y ninguno de nosotros vive hoy día. ... la percepción intelectual que [Bronowski] tiene del mundo sencillamente parece haber excluido a las mujeres. ¿Cómo puede una criatura así empezar siquiera a ver con claridad?^[113]

Vonda McIntyre añade:

[en] El Ascenso de Adivina Quién ... este antropólogo increíblemente famoso mostraba un hueso muy antiguo en el que se podían ver grabadas muchas líneas, con el fin de demostrar que el «hombre» paleolítico tenía un concepto de tiempo y hacía uso de los números. «Vean ustedes», explica, «que este hueso tiene exactamente 31 líneas y obviamente es un registro del mes lunar».

En serio, ¿un mes lunar de 31 días? Creo que es bastante más probable que el hueso fuera un registro del ciclo menstrual de una mujer^[114].

No toda la falsa categorización es tan descarada como la de la escuela del no-existe; aquí tenemos a Harold Clurman, quien escribe en 1978 sobre el teatro yidis. Describe a los actores y a las actrices como

un elenco de poderosas estrellas. ... ahí estaba el *majestuoso* Jacob Adler, el ídolo de las matinés Boris Thomashefsky, el *formidablemente emotivo* David Kessler; entre las mujeres, Sarah

Adler, Bertha Kalish, Bessie Thomashefsky *no estuvieron menos impresionantes* [la cursiva es mía].

Clurman no solo describe a las mujeres en grupo (al contrario de lo que hace con los hombres); después pasa a describir los papeles que interpretaron cada uno de los hombres; añade una anécdota sobre una mujer del público que se arrancó la ropa durante una actuación de Boris Thomashefsky, al grito de «Él es mi rey», y termina: «*Todos estos actores irradian una inconfundible vitalidad sexual...*» (la cursiva es mía)^[115].

Los de arriba son ejemplos aleatorios; para recopilar la falsa categorización en la literatura de forma sistemática haría falta demasiado tiempo, demasiada energía y barrotes «de oro sólido» (como dijo Virginia Woolf) para protegerse; además, el tema tiende a extenderse a otros tipos de malinterpretaciones. Estas son solo dos áreas específicas en las que renombrar en el ámbito de la literatura puede llegar a ser un abuso: el empleo de la palabra *regionalismo* y la idea de *género literario*.

Por ejemplo, ¿por qué fue Kate Chopin (hasta que la redescubrieron las feministas) considerada *regionalista* y no *realista* o *pionera de la sexualidad*? ¿Por qué me describieron a Willa Cather hace veinte años en la universidad como *regionalista* (lo que me hizo no leerla) mientras que Sheerwood Anderson no lo era? Con más razón aún, si Cather (que se centra en varios estados grandes de la costa Oeste) es *regionalista*, ¿por qué Faulkner (que se centra en un pequeño estado del Sur) no lo es? ¿Qué demonios supone ser regionalista? Si el «regionalismo» implica centrarse en un área geográfica, ¿Thomas Wolfe, que tanto escribe sobre la ciudad de Nueva York, es regionalista?

Resulta evidente que la etiqueta *regionalista*, con frecuencia aplicada a las escritoras, no solo indica que la autora en cuestión se centra en una región en concreto, sino que su obra está por ello limitada (y no resulta de interés «general») y por tanto su atractivo no reside principalmente en motivos literarios sino en su utilidad sociológica o cuasi-histórica. La autora «regionalista» es una escritora de segunda categoría, una documentalista fracasada.

La asignación de un *género literario* también puede funcionar como una falsa categorización, especialmente cuando la obra parece estar entre dos géneros establecidos y por tanto puede ser clasificada bajo cualquiera de los dos (y después descrita como un ejemplo imperfecto del que sea) o criticada por no pertenecer a ninguno. En 1971 tres mujeres blancas (una de las cuales me contó esta historia) estaban preparando un curso de novela contemporánea para una pequeña universidad de la costa Oeste. Dudando entre James Baldwin y George Orwell, finalmente rechazaron al primero e incluyeron al segundo, a pesar del hecho de que Baldwin era compatriota de sus estudiantes y podrían sentirse más identificados con él que con el británico Orwell.

Pero Baldwin (dijeron) *no era novelista*. Este juicio resulta especialmente sorprendente teniendo en cuenta que la combinación de ficción y no ficción en ambos escritores es casi idéntica. Sin embargo, no se puede enseñar la obra de Baldwin sin hablar de racismo y homofobia en Estados Unidos, mientras que la aversión de Orwell por el imperialismo británico resultaba tan distante que no implicaba riesgo y gran parte de su obra puede enseñarse (erróneamente) como si fuese anticomunista. Resultaba mucho más fácil hacer el juicio supuestamente «neutro» de que *Orwell es novelista*; *Baldwin no* que enfrentarse a su propio miedo y malestar.

Ellen Moers asegura que Mary Wollstonecraft es «una de las más grandes escritoras en prosa de nuestra lengua. ... si hubiera vivido más de treinta y ocho años su contribución, *quizá en el género novelístico*, habría sido de suma importancia» (sin cursiva en el original). Añade que *María o Los agravios de la mujer* es una obra que contiene «la más poderosa escritura acerca de la pasión femenina» de Wollstonecraft. Aún así, cuando Moers quiere demostrar que Wollstonecraft es una gran escritora de prosa no recurre a citas de sus novelas sino de sus cartas privadas^[116].

¿Las cartas no cuentan? ¿Las cartas reales, escritas a personas reales? Muchas feministas han empezado a argumentar que gran parte de la escritura de las mujeres existe en forma de cartas y diarios, textos escritos sin pensar en que podrían ser publicados, los que no siguen normas «literarias», como sí que hacía en los suyos Anaïs Nin (los cuales sospecho que sí que son aceptados precisamente por estas cualidades), sino los verdaderamente privados, como el de Pepys. ¿Los diarios cuentan?

Es aquí donde tenemos la falsa categorización más virulenta jamás inventada: la de trasladar el objeto de arte X de la categoría de «arte serio» a la categoría de «no serio». Una biografía televisada reciente de Scott Joplin destacaba su amargura al no haber sido nunca aceptado como un compositor «serio» o reconocido públicamente, al contrario que el igualmente popular (pero blanco) John Philip Sousa. George Gershwin (también blanco) fue reconocido durante su breve vida por tender un puente entre el «jazz» y la música «clásica»; tuvieron que pasar más de cincuenta años desde la muerte de Joplin para que fuera reconocido públicamente. Una no puede evitar tener la impresión de que en el caso de Joplin la categoría de «no serio» escondía otra categoría (de la que solo uno de los personajes del programa televisivo habla): «música *coon*^[117]»^[118].

Una colega mía trató una vez de que su universidad comprara una novela lésbica de la escritora contemporánea lesbiana Jane Rule. La respuesta: «No queremos demasiados novelistas *canadienses*» (la cursiva es mía). (Cuál es la categoría que está siendo insultada aquí es algo de lo que no estoy segura).

Los editores de *Poets of the English Language* (mi libro de texto universitario, con el que obteníamos una visión general de la poesía inglesa), W. H. Auden y Norman Holmes Pearson, nos dicen que

la opinión crítica acerca de cuáles son las grandes obras maestras o sobre la división entre obras mayores y menores continúa siendo sustancialmente la misma a lo largo de los tiempos ... por otra parte ... las posiciones relativas de los escritores del segundo rango varían siempre *muy poco*^[119] [la cursiva es mía].

Lamentablemente, ni Aphra Behn ni Margaret Cavendish son siquiera menores; no existen en *Poets of the English Language*. La ausencia de Aphra Behn puede deberse al sesgo masculino (tal vez Auden y Pearson no aprobaban a las mujeres que escribían poemas sobre la eyaculación precoz), pero incluso Virginia Woolf se escandaliza con Cavendish:

¡Qué espectáculo de soledad y de rebelión! ... parece como si un pepino gigante hubiera invadido las rosas y los claveles del jardín y los hubiese ahogado ... [ella] perdía el tiempo garabateando tonterías y sucumbiendo cada vez más a la oscuridad y la locura^[120].

No obstante, quizá la única locura de la Duquesa a los ojos modernos fuese escribir a caballo entre dos géneros (tal y como hicieron muchos de sus contemporáneos, por cierto; el diálogo o romance seguía siendo un estilo habitual para abordar la disciplina sobre la que ella escribía, que era, en líneas generales, filosofía natural). Dolores Palomo me ha dado su palabra de que el estilo de la prosa de Jan Baptista van Helmont, el padre de la química moderna, era infinitamente peor^[121]. Claro está, Cavendish pudo haber sido una científica mediocre o incluso pésima, esa decisión se la dejaremos a quien se dedica a la historia de la ciencia, no a una crítica literaria. Detrás del juicio de Woolf hay una opinión sobre lo que ella debería estar escribiendo, es decir, un uso erróneo del concepto de género literario. ¿Y qué pasa con esos extraños guetos literarios en los que con tanta frecuencia escriben las mujeres: libros infantiles, «góticos», ciencia ficción, historias detectivescas? ¿Fue Dorothy Sayers considerada una novelista «seria» del siglo XX, incluso por parte de las feministas, antes de que se descubriera *Gaudy Night*? Conozco a muchas que no lo hicieron (yo fui una de ellas).

Cuanto más jóvenes son los estudiantes, peor son los tipos de falsa categorización con los que se van a encontrar. *Poets of the English Language* (que me fue asignado como libro de texto en la universidad) omitió en sus páginas a Elizabeth Barrett Browning y a Aphra Behn (mientras que incluyó, por ejemplo, a Hartley Coleridge) pero al menos permitió a las poetisas —Anne Bradstreet, la Condesa de Winchilsea, Emily Brontë, Christina Rossetti y Emily Dickinson (cinco de cien)— permanecer en la categoría de «poeta». En el instituto se me entregó —como premio por mi «excelencia en literatura», todo hay que decirlo— la popular antología de Louis Untermeyer titulada *A Treasury of Great Poems*^[122], que incluía a seis mujeres (sin contar las diez mujeres de entre cincuenta y ocho poetisas que incluía la sección de

poesía del siglo XX, periodo que *Poets of the English Language* no cubría). Este libro es una mina de la falsa categorización. Así: Aphra Behn la poeta se convierte en Aphra Behn la Puta, una suerte de Mata Hari («El enemigo sucumbía ante ella. No tenía dificultades para sonsacar información secreta»), chabacana, «exótica» y «centro del escándalo».

Anne Finch, Condesa de Winchilsea, la poeta, se transforma en el Delicado Trocito de Porcelana: «Si ... [ella] no es capaz de agitar la pasión del lector, puede encandilarle ... con pequeños caprichos». Después de omitir todos los versos feministas —también los melancólicos— Untermeyer nos asegura que «sus versos ... no tienen nada que envidiar ... a una fiebre en la sangre».

La poeta Elizabeth Barrett Browning se convierte en Elizabeth la Esposa. «Cuando Robert Browning entró en su vida como una tempestad...» y así hasta que «[el amor de Browning] fue recompensado con incontables tributos, especialmente con *Sonetos del portugués* [los únicos poemas de ella que salen en la antología]». «El título fue un reconocimiento íntimo a su marido, que le llamaba juguetonamente “mi pequeña portuguesa”».

Acerca de la poesía de Emily Brontë, es interesante el hecho de que Untermeyer no diga casi nada; quizá esa personalidad lúgubre le desquició incluso a él. Así, comienza diciendo que «Resulta arduo diferenciar a las Brontë», para proseguir explicando (incorrectamente) que «Charlotte murió por complicaciones del parto cuando tenía cuarenta años» (según una de sus biógrafas tenía treinta y ocho años y se encontraba en los primeros meses de su embarazo cuando falleció^[123]), que las Brontë adoptaron nombres «claramente masculinos» (¡Charlotte *negó* en su prefacio a la segunda edición de *Cumbres borrascosas* que los nombres fueran claramente masculinos!), y que «las Brontë crearon Gondal» (Gondal fue la creación de Anne y de Emily; Charlotte y Branwell crearon Angria). Concede a Emily una mayor «intensidad creativa» que a otras mujeres en la literatura, continúa calificando *Cumbres borrascosas* como «la novela más grandiosa jamás lograda *por una mujer*» (la cursiva es mía) y añade (¡ahí tenemos de nuevo lo «intrínsecamente monstruoso»!) que «Emily Brontë creó un mundo de ensueño y lo hizo más real que la realidad».

La poeta Christina Rossetti se transforma en Christina la Solterona; fue infeliz, se «negó a casarse ... [y] se convirtió en una ermitaña». Y a pesar de ser «una de las pocas mujeres cuyos versos y cuyos sonetos sobrevivirán» (la cursiva es mía) su obra es no obstante «de alcance limitado ... de forma menor ... difícil de analizar».

La poeta Emily Dickinson se convierte en Emily Dickinson la Loca extravagante, hazaña que Untermeyer logra obviando versos tales como «Después de un gran dolor», «Sentí un funeral en mi cerebro», «Glacial y dulce su rostro de la despedida», y así sucesivamente. (Puede que esto no sea error suyo; Untermeyer reunió su antología antes de que toda la obra de Dickinson estuviese disponible para el público). Aunque ella, como Christina, también era «anormalmente reservada», una

ermitaña que se enamoró del reverendo Charles Wadsworth, a quien le dedicó poemas de amor que se encuentran «entre los mejores ... escritos jamás *por una mujer*» (la cursiva es mía).

Untermeyer ha reemplazado las categorías de cinco de las seis poetas por estereotipos sexistas de las mujeres que nos resultan muy familiares: Aphra la Puta, Anne la Dama, Elizabeth la Esposa, Christina la Solterona y Emily Dickinson la Loca (aunque nos daremos cuenta si prestamos atención de que Emily también es una triste solterona). Tan solo Emily Brontë se libra de la reclasificación; no obstante, su obra se describe como «un mundo de ensueño» creado «por una mujer» (esto último se repite dos veces). Se le priva incluso de un retrato individual por ser «arduo diferenciar» a las hermanas, cuyas vidas y muertes ocupan gran parte de la sección supuestamente dedicada a ella. Así, resulta inútil reclamar la categoría de «poeta» — ¿cómo escribían estas mujeres?— y en su lugar aprendemos que las putas son promiscuas, las damas delicadas, las esposas devotas (¿Untermeyer pensaba realmente que «Maldición para una nación» era un poema de amor para Robert Browning^[124]?), las solteronas tristes, y las locas caprichosas. (También se da la falsa categorización de los escritores varones como otra cosa que no sea escritores, por ejemplo Dylan Thomas es un Visionario Autodestructivo, Norman Mailer es un Atleta Matón, Robert Frost es un Erudito. Pero estas imágenes públicas son halagüeñas para el ego y liberadoras en cuanto a la forma de vivir; ¿qué escritor varón ha sido transformado por los críticos en un Solterón Triste, Ermitaño y Tímido [por la mera razón de no estar casado] o Marido Devoto y Sumiso [mostrado como figura ejemplar]? T. S. Eliot no se convirtió en el Empleado del Banco *en lugar del Poeta*. La imagen pública masculina, si es que existe, se suma a la autoridad del escritor varón *como poeta*; la imagen pública femenina que sustituye a la categoría de Escritora es indecente [la Puta] o limitante [la Esposa, la Solterona, la Dama]. También es importante destacar que la imagen pública masculina está dirigida hacia la actividad en el mundo exterior, mientras que la femenina [con la excitante pero aún así condenable excepción de la Puta] no lo está. La Mujer Liberada Sexualmente [Erica Jong, etc.] se me antoja una versión moderna de la Puta y una criatura de la fantasía masculina. La Dama Loca [Anne Sexton] es una versión moderna de la Solterona Infeliz, y para nada una mejoría. Me refiero, por supuesto, a la imagen pública que sustituye a las escritoras en cuestión, no a las escritoras en sí mismas).

Eso sí, la intolerancia de Untermeyer no se limita a las mujeres; en el preámbulo a «Cuatro espirituales negros» nos podemos encontrar con

una mezcla de cánticos rítmicos salvajes y plácidos himnos cristianos.
... su mérito literario varía ... Pero los mejores de ellos expresan ...
una profunda sinceridad emocional y una sólida calidad poética ...
respuestas infantiles.

¡Pronto hemos acabado con «algunos de los más grandes poetas desde Homero»! (No hace falta decir que Untermeyer obvia el hecho de que muchas de las canciones escondían su significado de cara a los dueños de esclavos). Si vamos al siglo XX de la mano de Untermeyer nos encontramos con que Charlotte Mew y Sara Teasdale fueron unas solteronas histéricas e infelices, Amy Lowell una excéntrica que ponía «furiosamente» en cuestión el Imagismo que ahora es «una tempestad ... en una tetera malograda». Agrega que sus poemas son «remilgados» y solo incluye «Patterns». En cuanto a Anna Wickham, una feminista cuyo feminismo resentido llega a citar Untermeyer («debe mantenerse en silencio si quiere ser amada, y por los otros privilegios de la feminidad»), la llama (posiblemente porque escribe sobre sexo) «una D. H. Lawrence menor»). H. D. «escribió casi siempre sobre el mundo clásico», y menciona las «irregularidades sexuales» de Hart Crane (sin definirlas), mientras que W. G. Auden es «un amante sensible». Leonie Adams, Edna Millay, Marya Zaturenska, Elinor Wylie, y Edith Sitwell son tratadas como poetas.

Sería agradable pensar que el untermeyerismo —reclasificar a las escritoras en estereotipos sexistas, a las feministas en antifeministas, a las poetas lesbianas en remilgadas, a las filósofas (como H. D.) en no sé qué, a los esclavos negros en niños intuitivos— ha llegado a su fin. Es cierto que hay pocos críticos tan descarados como Untermeyer. Pero aquí tenemos algunos pasajes de la correspondencia que mantuve con una escritora contemporánea, Marilyn Hacker, poeta y ganadora del Premio Nacional del Libro^[125]. En 1977, treinta y cinco años después de la publicación de la antología de Untermeyer, Hacker escribía:

Estamos conspirando para sacar un boletín sobre H. D. ... [La poeta Marie Ponsot] me mostró el número de diciembre de 1920 de *Poetry*, que contenía tres bellos poemas de Bryher: claramente eróticos, claramente dedicados a una mujer, bastante probable que a H. D. Fue emocionante descubrirlos ... *nuestro* pasado ... uno de los poemas más peculiarmente confusos de la serie *Rosas rojas para el bronce* de pronto adquirió sentido cuando reconocí una de sus secciones como el poema que aparece en la dedicatoria de la novela *Palimpsesto*: «para Bryher». [18 de junio de 1977]

Ningún crítico habla nunca sobre Bryher, lo cual estaría bien si se limitasen a los textos de los poemas. Pero *siempre* se menciona la amistad de H. D. con Pound, su breve (tres años) matrimonio con Aldington, su corta ... aventura-por-correspondencia con D. H. Lawrence ... Su relación (de cuarenta años) con Bryher se ignora, con frecuencia ni siquiera se señala como una amistad importante. Un crítico mencionó una «miniserie bisexual». ... Casi todos los poemas de H. D. y las obras de ficción acerca de relaciones entre dos mujeres o que contiene heroínas están fuera de circulación. [28 de septiembre de 1976]

¡Menos mal que H. D. solo escribía sobre el mundo clásico! Y parece ser que la «remilgada» Amy Lowell escribía «poemas eróticos abiertamente lesbianos»:

De Amy Lowell ... se dice con acritud que da pena, que su gordura no le permitía llevar una Vida Plena. ... De hecho, a Amy Lowell le gustaban las actrices. ... La mujer con la que vivió durante los quince últimos años de su vida (de los 36 a los 51) lo era. Lowell le dejó en herencia su dinero y su mansión. Además, escribió docenas de poemas abiertamente eróticos sobre ella ... Los versos sobre infertilidad y sobre estar sola en la cama por la noche, que a los críticos que sentían pena por Amy tanto les gusta citar, se encuentran en un contexto de poemas que tratan sobre peleas o separaciones temporales de su amante. [15 de septiembre de 1976]

Si no se tolera que el lesbianismo de las escritoras altere la transformación de estas en solteronas, excéntricas o *passéiste*^[126] soñadoras (esa es la descripción que hace Untermeyer de H. D.), tampoco se permite que la actividad pública altere la reclasificación de poeta en esposa devota:

Millay introduce el personaje de la mujer política y feminista en la poesía estadounidense. (Resulta irónico que este personaje sea también la voz habitual de Elizabeth Barrett, que ha sido reescrita como la Bella Durmiente...).

En la misma carta, Hacker añade:

Se han escrito volúmenes sobre Plath ... Hay varios libros sobre Marianne Moore (aunque desde luego no muchos). No existen libros ni recopilaciones de artículos sobre Muriel Rukeyser. La poeta debe ser una ... excéntrica ermitaña sin vida sexual y sin nada que decir sobre las mujeres en concreto, o bien una brillante y trágica suicida torturada. [2 de noviembre de 1976]

Si reclasificar a una poeta como suicida ejemplar es llegar demasiado lejos, siempre se puede reclasificar de la existencia a la no existencia, o bien (si eso falla) existe la reclasificación relativamente nueva de «literatura» (amplia, general, humanística, universal) a «estudios de las mujeres» (limitados, específicos, políticos, sesgados). Aquí tenemos a Hacker de nuevo:

Esta semana ... un artículo escrito por Harold Bloom en *The New Republic*, una ... crítica breve de los Poemarios Publicados en 1976. No mencionó un solo libro escrito por una mujer, y eso que nombró más de veinte libros, incluyendo el Mejor Libro de Pequeña Editorial,

el Mejor Primer Libro, etc. ... En un año en el que han publicado obras en las casas editoriales de Nueva York gente como Audre Lorde, Robin Morgan, Marge Piercy, Susan Griffin, Muriel Rukeyser. ... ¿Y cuántos títulos nuevos hay de Alice James, Out and Out^[127], Shameless Hussy^[128], etc.? Y ni una sola *palabra* de *nada* de eso, ¡ni siquiera para decir que no le habían gustado! Debido a mi profesión [de profesora] recibí un catálogo de casetes con conferencias grabadas, etc., en cuya extensa sección de literatura inglesa y norteamericana había, en la sección de poesía, de sesenta títulos, conferencias sobre Dickinson, Moore, Louise Bogan y Plath, todas ellas impartidas por hombres. En la de novela, ¡*nada!* había sugerencias de unidades para los cursos ... unas diez. La única que indicaba que la humanidad tenía dos sexos era la titulada «Mujeres enamoradas» (!) ... alrededor de una docena de obras ... todas y cada una de ellas por hombres. Pero entonces, *en una sección completamente diferenciada* del catálogo [la cursiva es mía] estaban los «Estudios de las Mujeres» y *allí* sí que había casetes de Colette ... Virginia Woolf y otra media docena. [17 de noviembre de 1976]

Hasta ahora, todas las técnicas que hemos analizado son medios para abordar una idea sencilla: *Lo escribió ella*. (Esto es, la persona «inadecuada» —en este caso, mujer— ha creado el valor «correcto», esto es, arte).

Negación de la autoría: *No lo escribió ella*.

Contaminación de la autoría: *No debería haberlo escrito*.

Doble rasero del contenido: *Sí, pero fíjate sobre qué cosas escribió*.

Falsa categorización: *Ella no es realmente ella* [una artista] y *esto no es realmente esto* [serio, del género literario correcto, estéticamente acertado, importante, etc.] *así que, ¿cómo puede «ella» haber escrito «esto»?*

O sencillamente: *Ni «ella» ni «esto» existen*. (Una simple exclusión).

Pero a veces se llega a admitir: *Lo escribió ella*. Esto es, a veces las autoras «inadecuadas» consiguen ingresar en el canon de los Grandes, el Permanente o (al menos) el Serio. ¿Queda alguna manera de distorsionar o de subestimar sus logros, además de esa reclasificación que he planteado?

7 AISLAMIENTO

Cuando la obra de una autora (de la categoría «inadecuada») logra ingresar en el canon de los Grandes, el Permanente o (al menos) el Serio, quedan dos maneras de distorsionar el éxito de dicha autora. Mediante una cuidada selección es posible crear lo que quisiera denominar *el mito del logro aislado*, esto es, la impresión de que a pesar de que X aparece en esta historia de la literatura o en ese plan de estudios o en aquella antología, solo se debe a un libro o a un puñado de (normalmente los mismos) poemas, y por tanto el resto de la obra de X se considera que no existe o que es inferior.

En el campo de la pintura, estos métodos son más burdos y por tanto más fáciles de observar. Petersen y Wilson afirman que «los libros que cubren de forma exhaustiva ciertos periodos ... sí que incluyen mujeres, aunque es muy infrecuente que incluso los libros caros dediquen sus láminas a color a obras creadas por mujeres». En otra parte citan a Judith Chase, curadora del Old Slave Mart^[129] de Charleston, que declara con rotundidad que «ninguna historia del arte al uso ha incluido nunca a un solo artista afroamericano». No obstante, si dejamos a un lado las «historias del arte al uso» y acudimos a las publicaciones especializadas, descubrimos que lo que aquí tenemos no es la no existencia, sino únicamente la falsa categorization de siempre: *Women Artists* enumera seis libros, los dos primeros recomendados por la misma Chase, como útiles en este campo. Son *Modern Negro Art* de James A. Porter (Nueva York: Arno Press, 1969); *American Negro Art* de Cedric Dover (Greenwich, CT: The New York Graphic Society, 1960); *Seventeen Black Artists on Art* de Elton C. Fox (Los Ángeles: Contemporary Crafts Publishers, 1969); *The Afro-American Artists: A Search for Identity* de Elsa Honig Fine (Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1973); *Afro-American Artists: A Bio-Bibliographical Directory*, recopilado y editado por Theresa Dickason Cederholm (Boston: Trustees of the Boston Public Library, 1973); y *American Black Women in the Arts and Social Sciences: A Bibliographical Survey* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1973)^[130].

Algunos ejemplos literarios: en el otoño de 1974, la librería de la universidad en la que yo trabajaba vendía tres o cuatro ediciones de bolsillo distintas de la novela *Frankenstein* escrita por Mary Shelley. No tenían una sola edición de *El último hombre* de Mary Shelley ni allí ni en ninguna otra librería de la ciudad. Como pude comprobar posteriormente, solo existía una edición de *El último hombre* a la venta en Estados Unidos, un volumen bastante caro publicado por una editorial universitaria^[131].

Alrededor de 1971 yo enseñaba a Charlotte Brontë en una clase de estudios de las mujeres y decidí usar *Villette* en lugar de *Jane Eyre*. Desconozco el número de editoriales que han publicado distintas ediciones de bolsillo de *Jane Eyre*; encontré

varias de ellas en la librería de mi universidad (y más, un año más tarde, en la sección «gótica» del supermercado local). Pero no había una sola edición publicada de *Villette* en Estados Unidos, ya fuera de bolsillo o de tapa dura, por lo que finalmente opté por encargar el libro (en tapa dura, demasiado caro para usarlo en clase) en Inglaterra. (Las únicas ediciones universitarias de *Villette* y de *Shirley* que pude encontrar en aquella época eran las viejas ediciones Tauchnitz^[132] que tenían la letra muy pequeña y un interlineado demasiado estrecho).

Pregunté a mis estudiantes si habían leído *Jane Eyre* en tres clases distintas de dos instituciones diferentes en las que daba un curso de estudios de las mujeres (1972-1974). La mitad de las personas de las tres clases lo habían hecho, pero tan solo una mujer joven (casi todas las estudiantes eran mujeres) sabía que Charlotte Brontë había escrito otras novelas, aunque un número considerable se habían topado con *Cumbres borrascosas* buscando, me explicaron, otro «libro brontiano». La mayor parte de las estudiantes que habían leído *Jane Eyre*, lo hicieron cuando comenzaban la adolescencia y no recordaban cómo el libro había llegado exactamente a sus manos, aunque en general tenían bastante claro que no había sido una lectura obligatoria en el colegio. Creo que estas jóvenes que «descubrieron» *Jane Eyre* dentro de una cultura imprecisa que existe al margen de la educación formal (¿bibliotecarias? ¿amigas?) habrían leído luego *Shirley* y *Villette* si esos libros hubiesen estado disponibles. Pero no lo estaban, y Charlotte Brontë siguió siendo para ellas la autora de un solo libro, *Jane Eyre*. Por descontado, ninguna de ellas conocía la poesía de Emily Brontë, ya no digamos sus poemas de Gondal.

Otra anécdota: una estudiante de literatura de posgrado a quien presté *Literary Women* de Ellen Moers exclamó con los ojos muy abiertos: «¿Me estás diciendo que fue ella la que escribió eso?». «Ella» resultó ser Elizabeth Barrett Browning y «eso» era «Maldición para una nación», especialmente los versos

A curse from the depths of womanhood

Is very salt, and bitter, and good^[133] ^[134]

Todo lo que había leído previamente de EBB eran unos cuantos de sus *Sonetos del portugués*. Ella —al igual que yo— había sido convencida de que las únicas obras que merecían la pena de esta autora eran un puñado de poemas de amor que aparecían en todas las antologías, que el cambio de Poeta a Esposa Devota era cierto y que «Aurora Leigh» era un trabajo frustrado de periodismo que resultaba aburrido y absurdo y cuyo feminismo (si es que mostraba alguno) era pacato y anticuado. (La pena es que la propia Virginia Woolf, que adopta este punto de vista en *The Second Common Reader*, se burla sutilmente de un poema que por otra parte confiesa, como disculpándose, que le gusta. Se trata de la crítica fálica de Ellmann, desde la conexión «antinaturalmente cercana entre el arte de una mujer y su vida» hasta la insistencia en

que las opresiones de su vida están necesariamente ligadas a las carencias de su obra) [135].

Debo añadir con vergüenza que yo misma compartía la reacción de mi estudiante, que había asumido que *Jane Eyre* era la mejor obra de Brontë (y que las otras eran un tanto aburridas) hasta que una descripción que hizo Kate Millett de *Villette* (en *Política sexual*^[136]) me hizo ir en busca de dicha novela, para después seguir con *Shirley*, *El profesor*, los escritos de juventud de Charlotte Brontë, los escritos de juventud de Jane Austen (material kafkiano sorprendente), los libros de Fanny Ratchford acerca de las Brontë y los poemas de Gondal de Emily Brontë.

Otra confesión: tres veces en mi vida he tenido una reacción estética tan intensa que lo primero que hice fue preguntar «¿quién ha creado eso?»: la primera vez que escuché «Maple Leaf Rag» de Joplin, la primera vez que escuché a una Carmen que no solo cantaba sino que también (y parecía imposible) hablaba (era Maria Callas al principio de su carrera), y con los siguientes versos

*All my walls are lost in mirrors,
whereupon I trace
self to right hand, self to left hand,
self in every place,
self-same solitary figure, self-same
seeking face*^[137]

Parece poco probable que estos versos heladores, hipnotizantes, casi esquizofrénicos, con su brillantez técnica («s» es el sonido repetido más difícil de manejar en inglés; estos seis versos contienen trece eses y dos zetas, por si fuera poco) fueran escritos por la dócil solterona cuyo corazón era como un pajarillo cantor y que dedicó su vida a escribir poemas de amor o sencillos cuentos de hadas. Por supuesto que no lo fueron; esta *imagen pública* (otra reclasificación) no tiene nada que ver con la verdadera autora de los poemas, que es la poeta Christina Rossetti. (Moers conecta los versos que hay más arriba con el tipo de conciencia que se muestra en las fotografías de Diane Arbus o en las apreciaciones de la rareza de Carson McCullers) [138].

Una podría argumentar —y sería justo— que muchos escritores también son representados por un solo libro o un grupo de poemas. A esto yo primero respondería que el daño que se hace a las mujeres es mayor porque estas constituyen una pequeña parte del todo en las antologías, clases, planes de estudios y listas de lectura en cualquier nivel educativo. Es más, el verdadero perjuicio del mito del logro aislado, al aplicarse a las escritoras «inadecuadas», es el hecho de que los criterios de selección *son capciosos en sí mismos* y con frecuencia conducen a elegir la parte de

la obra de una autora que refuerza la noción estereotipada de lo que las mujeres pueden o deben escribir. He aquí algunas posibilidades nada agradables:

Si una escritora se presenta a sí misma como una voz pública y política, elimina esta faceta de su obra y destaca sus poemas de amor, manifestando (sin evidencia alguna) que están dedicados a su marido —Elizabeth Barrett Browning.

Si una escritora habla claramente de la heterosexualidad, elimina cualquier parte de su obra que aborde la ineptitud masculina o un juicio femenino independiente con respecto a los hombres —Aphra Behn.

Si una mujer escribe poemas de amor homosexual, elimínalos y descríbela como una solterona infeliz —Amy Lowell.

Si aún tienes problemas, inventa para ella una aventura heterosexual (infeliz) que explique sus poemas —Emily Dickinson.

Si una escritora es abiertamente feminista, elimina cualquier referencia de este tipo en su obra y descríbela como una mujer indolente, mediocre y femenina —Anne Finch, Condesa de Winchilsea.

Si no es una mujer de fácil edición, escribe obras de teatro de diez actos que tratan sobre mujeres que van a la guerra para rescatar a sus hombres, obras sobre academias femeninas que se hacen más populares que las academias masculinas e interminables prefacios sobre los hombres, las mujeres, la opresión sexista y el maltrato que ella misma sufre, olvídala: está chiflada —Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle.

Si escribe sobre las relaciones entre mujeres y sobre «héroes mujeres» (como dice Hacker), publica unos cuantos de sus primeros poemas y olvídate del resto —H. D.

Si escribe sobre las experiencias de las mujeres, especialmente las desagradables, declárala histérica o «confesional» —Sylvia Plath, Anne Sexton.

Si evita con mucho cuidado escribir sobre la experiencia femenina y permanece completamente indiferente, pulida, impersonal y nada sexual, puedes elogiarla en un primer momento y después definirla como elitista, mediocre e indolente —Marianne Moore.

No creo que sea casual que el mito del logro aislado promueva las obras de peor calidad de las escritoras como si fuesen su mejor trabajo. Por ejemplo, en el momento de escribir esto, *Jane Eyre* figura en la lista de lecturas de posgrado del Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Washington. (Esta es la única lista de lecturas a la que tengo acceso actualmente. No la menciono por ser un ejemplo terrible, sino por ser seria, de longitud considerable, y probablemente típica de las instituciones de primera categoría que hay por todo el país). *Villette* no aparece en la lista. ¿Cómo podría hacerlo? *Jane Eyre* es una historia de amor y las mujeres deberían escribir historias de amor; *Villette*, «un libro demasiado subversivo para ser popular», está descrito por Kate Millett como «una larga meditación sobre una fuga carcelaria»^[139]. Me permito recordar las reivindicaciones anteriormente mencionadas

de Marilyn Hacker acerca del tratamiento que se dispensaba a las poetas, incluyendo la invisibilidad en una revista tan prestigiosa como *The New Republic*.

Tampoco se libran las antologías más prestigiosas. Claudia Van Gerven analiza *The New Oxford Book of American Verse*, estableciendo una comparación entre la selección del nuevo editor, Richard Ellmann, y la del editor del volumen original, F. O. Matthiessen. Así:

... tan solo sobreviven las mujeres de mayor talento y las poetas minoritarias. De una generación entera de mujeres poetas, las colegas de Pound, Williams y Eliot, tan solo permanecen Marianne Moore y H. D. ... Se omiten Amy Lowell, Elinor Wylie y Edna St. Vincent Millay [que sí salía en la primera edición]. Ellmann ... añade varias mujeres ... pero todas [excepto Phyllis Wheatley, Elizabeth Bishop y Jean Garrigue] ... eran demasiado jóvenes como para salir en la edición de 1950 de Matthiessen.

Van Gerven destaca que puesto que en ambas ediciones:

únicamente las poetas contemporáneas son representadas en número considerable, queda claro que una mujer debe ser extraordinaria para destacar en su generación. Y que a un hombre no le hace falta serlo. ... se conservan varias figuras relativamente menores de la generación de [Lowell, Wylie y Millay's] ... Vachel Lindsay, John Crowe Ransom, Allen Tate e Ivor Winters.

Por supuesto, se podría estar en desacuerdo con este juicio a la selección de Ellmann. Pero el modo en que Ellmann minimiza los logros de las mujeres que incluye es otro tema; tampoco resulta inocente Matthiessen del mismo tipo de reclasificación. Así:

[Ellmann] acaba rápido ... con Anne Bradstreet y Phyllis Wheatley, puesto que se limita a tratarlas como «las primeras». ... La primera estadounidense en publicar y... la primera esclava.

Del mismo modo, Matthiessen incluye a H. D. y a Amy Lowell

solo por su implicación con la escuela imagista, una escuela cuyas limitaciones resultan evidentes en la poesía de estas mujeres, sostiene Matthiessen.

Podríamos pensar que es difícil utilizar a Emily Dickinson como «primera en algo» o como ejemplo de las limitaciones de una escuela. De hecho, Ellmann pone a Dickinson por las nubes; «nos ofrece la segunda mejor reinterpretación innovadora de la vida durante el siglo XIX en Estados Unidos» (junto con Whitman, que nos ofrece

la primera). Sin embargo, hay algo que va mal en Emily y algo que va bien en Walt; ella no influyó en nadie mientras que él sí:

[Ellmann] sostiene que Dickinson no tuvo «ninguna influencia durante su vida» porque «sus poemas no se publicaron», y que tuvo «poca influencia después, porque imitarla no era fácil». Mientras que Ellmann ... asume que Whitman pudo influenciar «incluso a poetas que no le habían leído» y que era capaz de «electrificar» a Yeats y a Hopkins a pesar de que no le «emulasen directamente».

Esto es un doble pensamiento vengativo. La ironía aumenta cuando descubrimos que Amy Lowell —a quien Mattiessen incluía en la antología original pero que Ellmann descartó— ha escrito un poema, «Sisters», en el que reconoce directamente su deuda con Dickinson, y Adrienne Rich hace lo mismo en un poema («Estoy en peligro — Señor—») que Ellmann incluye en su propia antología revisada^[140]. Encuentro que resulta difícil escapar de la conclusión de que «influencia» aquí significa influencia en hombres y no en mujeres, posiblemente porque las mujeres no son poetas de verdad y no cuentan, una reclasificación que ya habíamos visto antes.

Lo que sucede en Oxford University Press se refleja a niveles más bajos. Como ya hemos visto, *Lo escribió ella, pero tan solo escribió uno* o *Lo escribió ella, pero su obra es muy escasa*, también lleva a *Lo escribió ella, pero su importancia es limitada*. Esto es lo que nos quiere decir Van Gerven cuando cuestiona el tratamiento que hace Ellmann de Phyllis Wheatley y de Anne Bradstreet como «las primeras» o la inclusión que hace Mattiessen de H. D. y de Amy Lowell como ejemplos de las características técnicas específicas (y de los defectos) de una escuela concreta. En un análisis sobre el tratamiento de las escritoras en las antologías universitarias de primer curso de Estudios Ingleses —los libros de texto utilizados para enseñar a redactar más que para enseñar literatura—, Jean S. Mullen ha descubierto las siguientes estadísticas: primero, que la proporción de escritoras es, aunque resulte sorprendente, aproximadamente la misma que la representada en la lista de lecturas de posgrado de la Universidad de Washington, *Poets of the English Language*, y *A Treasury of Great Poems*: «alrededor del 7 por ciento del total, de los cuales cinco [textos] estaban por encima de la media y doce por debajo». Si asumimos que las mujeres no escribieron antes de finales del siglo XVII y por tanto no contamos a nadie antes de ese periodo, el número de mujeres poetas en *Poets of the English Language* es cinco de cien (no obstante, la antología acaba con Yeats); en *A Treasury of Great Poems* hay un esperanzador doce de 98; y en la lista de lecturas de posgrado de la Universidad de Washington es ocho de 108, más una novelista de un grupo optativo de ocho, y dos mujeres poetas de un grupo optativo de ocho. Segundo:

En las partes en las que se ofrecían ejemplos generales de excelencia estilística, los escritores predominaban hasta llegar a ser el 98 por

ciento. La escritura de las mujeres tenía más posibilidades de utilizarse para ejemplos específicos de estilo, metáfora, alusión, orden o énfasis (hasta un 12 por ciento). Los hombres se presentaban como los escritores a emular mientras que las escritoras servían para ilustrar algunas técnicas útiles.

Y:

La misma clase de discrepancia aparecía en asuntos lingüísticos. Por ejemplo ... las escritoras eran citadas de un 12 a un 17 por ciento de las veces. Pero cuando se trataba de los principios lingüísticos ... había 29 ensayos escritos por hombres [y ninguna mujer].

No resulta sorprendente que el 6 por ciento o menos de las obras que analizaban la propia vida estuvieran escritos por mujeres (la cifra aumentaba al 20 por ciento si el tema era el matrimonio), y no había un solo texto que tratase sobre la educación superior escrito por una mujer. A excepción de en los campos de sociología y antropología (25 por ciento), las mujeres «apenas tenían voz» en los temas filosóficos acerca de la sociedad, poca en los asuntos morales (4 por ciento), ninguna en política, y de los setenta y dos artículos sobre filosofía, tres estaban escritos por mujeres^[141].

Cuando se categoriza falsamente a las escritoras como otra cosa que no es escritoras, se debe ignorar o malinterpretar gran parte de su obra de modo que la reclasificación cuaje. Lo que queda tiene muchas posibilidades de ser aburrido, puesto que no forma parte, de hecho, de las principales preocupaciones de la autora. Si tiene la buena suerte de encajar con facilidad en *lo que las mujeres pueden escribir* o en *lo que las mujeres deberían escribir*, este mismo hecho puede utilizarse como una crítica automática a la obra en cuestión.

Ante un dilema semejante, no resulta sorprendente que sean tan pocas las mujeres que logren la consideración de «grandes escritoras». Pienso que incluso aquellas que forman parte del canon sufren la falsa categorización, cuyas consecuencias son que se subestimen sus obras, se aísla parte de sus logros a costa del resto, y sean expuestas a una crítica incompetente, fabricada, no real. Normalmente este proceso se puede deducir a partir de uno o dos indicios (como el hecho de que hace pocos años no hubiese ninguna edición disponible de *Villette* en Estados Unidos), pero en el caso de una escritora, un examen más detallado del proceso acaba de salir a la luz, iluminando el grado de mala fe que hace que hombres y mujeres razonables y que normalmente actúan con honestidad (o eso quiero pensar) nieguen lo que resulta evidente ante sus ojos y sus oídos. Aquí tenemos algunas palabras de esta misteriosa escritora:

La ideología que tenemos arraigada es aún tan antropocéntrica que ha sido necesario acuñar este término tan chapucero ... para describir a

esa clase cuyos padres han sido educados en colegios y universidades públicas. Obviamente, el término «burgués» encaja ... es sumamente incorrecto emplearlo para alguien que difiere tanto de las dos características principales de la burguesía: el capital y el medio ambiente.

O:

[Una] ... clase en Inglaterra posee prácticamente todo el capital, toda la tierra, todos los objetos de valor y todos los privilegios por derecho propio y no a través del matrimonio. [La otra] ... clase en Inglaterra no posee prácticamente nada del capital, nada de tierra, ningún objeto de valor y ningún privilegio por derecho propio y no a través del matrimonio.

O:

No solo son ... mucho más débiles que los hombres de nuestra propia clase ... son más débiles que las mujeres de la clase obrera. Si las mujeres trabajadoras del país dijeran: «Si vais a la guerra, nos negaremos a fabricar municiones o a colaborar en la producción de bienes», la dificultad de hacer la guerra aumentaría seriamente. Pero si ... [ellas] hicieran la huelga mañana nada importante ... quedaría comprometido. [Su] clase es la más débil de todas las clases de la nación^[142].

¿Escribe esto Friedrich Engels, tal vez? ¿O George Bernard Shaw sintiéndose de un humor particularmente sombrío? Quienquiera que firme el libro que acabo de citar es una pensadora política asombrosamente avanzada; si una sigue leyendo, se encuentra con el tratamiento del sexo como casta, con (el ideal de) la paternidad compartida entre padres y madres, una propuesta de salario para el trabajo de esposa y madre, la fácil identificación del sexismo, el capitalismo y la guerra como «lo mismo», y la socialización, psicología y trabajo no remunerado que subyacen en todas ellas. Quienquiera que sea esta persona, con seguridad no se trata de Engels ni de Shaw. ¿Puede ser parte del último ensayo de Shulamith Firestone? ¿O un nuevo libro de Ti-Grace Atkinson? Pero su estilo es demasiado elegante, y la fecha de publicación es 1938.

Es más, ella (sí, se trata de una mujer) escribía para el *Daily Worker*^[143]. Rechazó la orden de Dama del Imperio Británico «con un simple y desafiante “No”». («Desde Italia, donde observaba de primera mano el fascismo de Mussolini»)^[144]. Ante la inminente guerra, escribió que «como mujer no tengo patria»^[145]. Creía en una alianza natural entre las mujeres y los obreros^[146]. Exhortaba a los historiadores a escribir sobre la clase trabajadora. Condenaba el asesinato de la posibilidad de poesía para la gente pobre^[147]. Enseñó historia a las mujeres trabajadoras en Morley

College^[148] «a pesar de las objeciones del personal administrativo, que pensaba que las mujeres debían estudiar asignaturas más “prácticas” tales como redacción inglesa» y «con frecuencia reseñaba biografías, libros de historia y ensayos políticos». Rechazó títulos honoríficos de la Universidad de Manchester y de la Universidad de Liverpool por principios, se negó a participar en las conferencias Clark^[149] de Cambridge y no quiso aceptar la orden de los Compañeros de Honor. Escribió en su diario: «Nada me convencería de participar en todas esas patrañas». En 1935 la Biblioteca de Londres se negó a que las mujeres formaran parte del Comité Bibliotecario y un amigo quiso tentarla a ello; calificó la mera posibilidad de ser invitada a unirse al comité como «un montón de basura». Trabajó activamente con la Cooperativa del Gremio de Mujeres de Margaret Llewellyn Davies, organizó reuniones en su propia casa y fue invitada a escribir la introducción para una recopilación de memorias de las vidas de las mujeres trabajadoras, publicada en su propia editorial independiente en 1931^[150].

El crítico David Daiches describió a esta misma mujer cerca del final de la vida de ella, en 1939:

Uno no puede evitar preguntarse si la concepción de la novela en términos poéticos que tiene la Sra. Woolf no es sino una excusa para permanecer en su estudio. El ánimo lírico tiene muchos disfraces, pero en su base ... está el egotismo.

Y Quentin Bell, su biógrafo, escribe que su

respuesta a toda esta violencia es la de mejorar la propia condición moral de cada cual.

R. L. Chambers mantiene que:

No está verdaderamente interesada en lo que hace la gente. ... Para ella los sucesos realmente interesantes son los sucesos de la mente. ... su actitud hacia los negocios [es] o bien un misterio esotérico o bien una oportunidad para vivir de mala manera pero de modo organizado, y su utilización de la India como una especie de telón de fondo ... es muy imprecisa, se la saca de la manga cada vez que quiere mandar lejos a un hombre. ... *no sabía suficiente* sobre los negocios ni sobre la India. ... [la cursiva es mía].

Berenice Carroll, cuyo ensayo sobre el pensamiento político de Woolf estoy citando, responde a esto que la familia de Woolf por parte de madre incluía a dos «altos cargos anglo-indios», uno de ellos miembro del Consejo de la Compañía de las Indias Orientales, y que Leonard Woolf, antes de casarse con Virginia, había sido Oficial del Distrito de la Provincia de Hambantota en Ceilán. Tras su matrimonio «escribió

profusamente sobre el imperialismo británico y europeo». Woolf tenía con toda seguridad acceso a mucha información sobre el imperialismo británico y la India, en caso de que quisiera hacer uso de ella. Pero al parecer a Chambers le resulta increíble que no quisiera hacerlo, aunque como señala Carroll, Woolf aconseje a las mujeres en *Tres guineas* «que adopten una actitud de indiferencia hacia la guerra, la propiedad y la “prostitución intelectual” de los hombres». Aún peor, Chambers observa que Woolf sabe poco de aquellas personas que están «por debajo» de ella (¿se refiere a quienes forman parte de la Cooperativa del Gremio de Mujeres?) o que las trata con «un odio absoluto»^[151]. El ejemplo que proporciona Chambers es el de Doris Kilman en *La señora Dalloway*, pero aquí (este es el ejemplo de Carroll) tenemos al mismo tipo de mujer en *Una habitación propia*:

... estar siempre haciendo un trabajo que no se desea hacer, y hacerlo como una esclava, halagando y adulando, aunque tal vez no fuera siempre necesario, pero parecía necesario, y la apuesta era demasiado grande como para correr riesgos^[152].

Incluso Herbert Marder en *Feminismo y arte*, ya en 1968, llegaba a la conclusión de que Woolf era una «activista fallida», y que «cuando abandonaba su arte en favor del activismo, como hizo en *Tres guineas*, ... perdía la noción de la realidad y terminaba hablando consigo misma»^[153] (la cursiva es mía), aunque según su biógrafo, Quentin Bell, «muchísimas mujeres le escribieron para expresar su entusiasta aprobación»^[154]. Lo mismo sucedió con Queenie Leavis en *Scrutiny*, donde «calificaba el feminismo de Woolf como peligroso y estúpido, la atacaba ... por no ser una mujer de verdad ya que no era madre y ... era incapaz de ser una verdadera socialista porque no formaba parte de la clase obrera. ... [Ella] defendía el hecho de que Oxford y Cambridge no admitieran mujeres, insistiendo en que la mayoría de las mujeres no eran lo suficientemente inteligentes como para merecer una educación»^[155].

Como dice Carroll, incluso cuando no se ataca a Woolf diciendo que es apolítica, o que odia a la clase obrera, el contenido político de su obra, incluso en sus textos de no ficción, pasa desapercibido^[156]. ¿Cómo ha podido darse tan extraordinaria reclasificación? Gracias al artículo «Art and Anger» de Carroll y Jane Marcus encontramos la explicación del modo en que sucedió. Aunque está dentro de lo normal que Herbert Marder, un crítico que es hombre, incluso cuando escribe sobre el feminismo de Woolf, pueda ver que tanto *La señora Dalloway* como *Al faro* transmiten «vividitas imágenes de ... tiranía doméstica» y sin embargo lamenta que «no converjan en un “problema” central»^[157] —seguro que para un patriarca es incómodo que el problema central sea el patriarcado—, en este caso la mayor parte del trabajo de reclasificación la hicieron personas mucho más cercanas a Woolf: su

marido y algunos de sus amigos. Carroll examina este proceso tal y como sucedió tras la publicación de *Tres guineas*:

La reacción de los hombres de su propio círculo fue distante, confusa o abiertamente hostil. ... escribió en su diario, «L [Leonard] no me felicitó tanto como yo esperaba». ... Posteriormente, Leonard ... lo describió en su autobiografía *Downhill All the Way* como un «panfleto político» que sigue la estela de Mary Wollstonecraft, pero no ... [mencionó] su contenido. Maynard Keynes «tenía una actitud al mismo tiempo enfadada y desdeñosa; era, declaró, un argumentado tonto y que no estaba muy bien escrito». E. M. Forster lo consideraba «el peor de sus libros». Quentin Bell ... [estaba desconcertado] «lo que en verdad no parecía correcto era su intento de vincular ... los derechos de las mujeres con ... la amenaza cada vez mayor del fascismo y de la guerra. La conexión entre las dos cuestiones resultaba poco convincente»^[158].

Cuando E. M. Forster dio la Conferencia Rede^[159] sobre Virginia Woolf, dijo que Woolf no pensaba que había que mejorar el mundo puesto que el estropicio lo habían hecho los hombres y ella, como mujer, no era responsable, que el feminismo de Woolf era «peculiar» y que a este «se le debían sus peores libros, el malhumorado *Tres guineas* y el fallido *Orlando*». Después añadió que Woolf no era una gran escritora porque no «albergaba una gran causa en su corazón», que despreciaba a la clase obrera y era «una dama». Además, «en los años cuarenta no creo que tuviera nada de lo que quejarse, pero por costumbre no dejó de hacerlo». Probablemente recordando el desdén de Woolf hacia ese estado mental que desea la tetera «altamente decorativa» del director («la etapa de los colegios privados de la existencia humana»), en *Una habitación propia* pasa a premiarla por sus novelas con «una hilera de tazas de plata»^[160].

El espectáculo que acabo de detallar sugiere una alta dosis de mezquindad, pero fue Leonard Woolf quien describió a su esposa como «el animal menos político desde que Aristóteles inventó la definición». Tal y como lo plantea Jane Marcus:

Con el propósito, estoy segura, de proteger la reputación de su esposa, ... [él] eliminó algunos de sus textos feministas y socialistas. En *Collected Essays* menciona cuando un artículo aparece por primera vez en el *TLS* [*Times Literary Supplement*] pero no cuando lo hace en el *Daily Worker*. Reeditó un borrador temprano de la introducción que hace Woolf de *Life As We Have Known It* de Margaret Llewellyn Davies antes de la versión final que ella reescribió con la ayuda de las propias mujeres trabajadoras^[161].

Marcus continúa describiendo «Profesiones para mujeres» de Woolf, que ya existe en

la recopilación de Berg «tres veces más largo y tres veces más potente» que el que Leonard Woolf publicó en *La muerte de la polilla y otros ensayos*. (Ahora puede conseguirse en *The Pargiters* [Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978], pp. xxvii-xliv). Gran parte de «Art and Anger» de Marcus está dedicada a dicho ensayo; por ejemplo, nos cuenta que la versión publicada de este omitió el siguiente tributo a la Dama Ethel Smythe:

Es de la raza de las pioneras, de las que abren caminos. Ya ha estado allí antes, ha talado los árboles, ha explotado las rocas...

Pero la versión que Woolf misma escribió primero y luego descartó es como sigue:

[Ella es] una de las que rompen el hielo, de las que se implican en todas las batallas, de las revolucionarias. Los tanques armados que subían por las irregulares colinas atraían el fuego enemigo.

La versión no publicada del ensayo prosigue con un sorprendente diálogo entre la razón y la imaginación de la «pescadora», en el que la imaginación (estirándose las medias) escucha cómo la razón le dice: «Querida, estás yendo demasiado lejos», además de incluir una escena en la que «un hombre que regresa de pasar un duro día en la ciudad» se encuentra con la ayudante de cocina leyendo a Platón, la cocinera componiendo una misa en si bemol, una de las criadas jugando al billar, y la otra resolviendo problemas matemáticos^[162]. Pero estoy cediendo a la irresistible tentación de desvelar el maravilloso artículo de Marcus (que también tiene mucha información sobre Elizabeth Robins, una actriz y novelista injustamente ignorada, cuyos libros anima a leer el texto de Marcus). El igualmente cautivador artículo de Berenice Carroll es también una tentación de robar, especialmente sus interpretaciones políticas de las novelas de Woolf, que incluyen observaciones de Woolf en clave de ficción sobre la sociedad británica, desde Peter Walsh, el socialista al que le encanta ver desfilar a los hombres jóvenes, pasando por la violencia institucional de la psiquiatría, hasta la tiranía familiar del patriarca, que es —a pesar del desconcierto de Marder y de la incompreensión de Bell— *el* tema central. He aquí otros temas, todavía considerados radicales, que trata en *Tres guineas*: la falsedad del *radical chic* y de la movilidad social descendente, la existencia e importancia de los valores femeninos, las universidades gratuitas, los peligros de que las mujeres tengan una mentalidad masculina cuando entran en el mundo laboral, la pensión para mujeres solteras, la importancia de las editoriales independientes y de las editoriales clandestinas, los salarios para la maternidad y el trabajo doméstico, la necesidad de competición y la resultante jerarquía exclusivamente lineal en la que se basa el patriarcado, así como muchas otras declaraciones rotundas que demuestran que lo personal es político. Hace uso de un vocabulario sin tecnicismos y habla de lo abstracto en términos concretos —pues para eso es una novelista brillante—, lo cual

puede ser una de las razones por las que a los hombres de su círculo les disgustase tanto el libro. A pesar de estar repleto de hechos y referencias, tiene el *estilo* inadecuado; es personal y no suena académico, acusación que se hace con frecuencia a la escritura feminista moderna. Esto quiere decir que su tono no es lo suficientemente impersonal, objetivo, árido —en resumen, no lo suficientemente patriarcal— como para producir pensamiento.

8 ANOMALÍA

No lo escribió ella.

Lo escribió ella, pero no debería haberlo hecho.

Lo escribió ella, pero no es una artista de verdad y no es serio ni del género literario correcto. Es decir, que no se trata de auténtico arte.

Lo escribió ella, pero solo escribió uno.

Lo escribió ella, pero solo interesa/está incluido en el canon por un único motivo.

Lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella.

He aquí varias antologías y listas académicas, escogidas al azar, que nos pueden ayudar a que veamos qué pocas como ella hay.

The Golden Treasury, editada en 1861 por F. T. Palgrave, fue reeditada en 1961 por Oscar Williams^[163]. Palgrave manifiesta su intención de incluir únicamente lírica escrita por autores que ya no estaban vivos en 1855, definiendo «lírica» como «un solo pensamiento, sentimiento o acontecimiento». Williams, que añadió poetas a los periodos que cubre Palgrave y aumentó la antología hasta llegar a 1955, dice que ha mantenido «como factor determinante la definición de Palgrave de que lo lírico es la unidad de sentimiento o de pensamiento», aunque esta medida resulta para ambos lo suficientemente flexible como para incluir, en el caso de Palgrave, «A una alondra» de Shelley y «Oda al otoño» de Keats; y en el de Williams, «El viaje de los Reyes Magos» de Eliot, «En memoria de W. B. Yeats» de Auden y «Congo» de Lindsay. Palgrave incluye a cuatro mujeres: Anna Letitia Barbauld, Jane Elliott, Lady Anne Lindsay y Lady Carolina Nairne, todas ellas activas principalmente en el siglo XVIII; las últimas tres eran escocesas. Cada una está representada por una selección. Palgrave no incluyó ni a Aphra Behn ni a Anne Finch, Condesa de Winchilsea, aunque algunas de las obras de ambas encajan con toda certeza en su definición de lírica. Tampoco menciona en su introducción a la por entonces famosa Elizabeth Barrett Browning como una de las poetisas vivas que «sin duda reclamarán y obtendrán su puesto entre las mejores». Emily Brontë (que murió en 1848) no está ni nombrada ni incluida. Palgrave también omitió a Donne, Blake y Traherne, todos ellos añadidos por Williams.

Con el fin de contar el porcentaje de mujeres incluidas en esta antología, he omitido a todos los poetas que murieron antes de 1650. La idea de que ninguna mujer que falleciera antes de 1650 escribió nada es cuestionable (ver epílogo), pero puesto que es muy probable que fuera una suposición que hicieran Palgrave y Williams (al igual que otros antólogos), no es necesario aumentar la cantidad. Es de suponer que Williams no incluiría a las poetisas de Palgrave pero es imposible adivinar qué poetas varones eliminaría también. Por tanto, proporcionaré ambas cifras: las elecciones femeninas de Williams son un 8 por ciento del número total de poetas de la antología; las elecciones de Palgrave aumentan hasta el 11 por ciento.

De las catorce poetas que añadió Williams, seis son del siglo XIX: Emily Brontë, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Alice Meynell, Elizabeth Barrett Browning y (sorprendentemente) George Eliot. No añade mujeres poetas del siglo XVII o XVIII a las cuatro elegidas por Palgrave. Las ocho restantes pertenecen al siglo XX: Leonie Adams, Elizabeth Bishop, Ruth Herschberger, Esther Matthews, Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Elinor Wylie y Gene Derwood. Las únicas mujeres representadas por más de dos selecciones son Gene Derwood (siete), Emily Dickinson (ocho) y Edna Millay (once). Elizabeth Barrett Browning está representada con dos de los *Sonetos del portugués*, y Christina Rossetti y Dante Gabriel Rossetti cada uno con dos poemas. Si comparamos a las poetas representadas por más de dos selecciones con los poetas representados del mismo modo, nos encontramos con que hay tres mujeres de un total de sesenta, o un 5 por ciento. (Solo una de estas mujeres no es una poeta del siglo XX). Recordando a Van Gerven: «Puesto que ... únicamente las poetas contemporáneas están representadas en número considerable, queda claro que una mujer debe ser extraordinaria para destacar en su generación. Y que a un hombre no le hace falta serlo»^[164].

En *A Treasury of Great Poems*, Louis Untermeyer incluye a Aphra Behn y a Anne Finch, Condesa de Winchilsea (a quienes Williams excluye). Las elecciones de Untermeyer para el siglo XX (a excepción de Millay) difieren por completo de las de Williams, sin embargo acaba teniendo el mismo porcentaje de mujeres poetas que este (quitando las elecciones de Palgrave): 8,6 por ciento en total. Esta cifra se mantiene, por cierto, tanto si incluimos las elecciones masculinas y femeninas del siglo XX hechas por ambos editores como si no lo hacemos.

En la menos idiosincrásica *Poets of the English Language* de Auden y Pearson (la cual concluye con Yeats), un 5 por ciento de los autores que figuran son mujeres. (Una vez más, he considerado 1650 como la fecha inicial aproximada). Anne Bradstreet está presente, pero Aphra Behn y Elizabeth Barrett Browning se encuentran ausentes, aunque sí tenemos representantes masculinos tales como John Byrom, Henry Alabaster y John Wolcot. En las tres antologías hay secciones de baladas anónimas, pero en ningún caso se baraja que las autoras de algunas de estas puedan haber sido mujeres, aunque un académico isabelino, Frederick O. Waage, habla de «la fuerte tendencia de todas las baladas sociales a reivindicar de manera encubierta a sus mujeres»^[165]. Es muy dudoso que una balada tardía como «Once I wore my apron low»^[166] se pueda atribuir a un autor, e incluso entre las más tempranas encontramos algunas que no solo indican una autoría femenina sino venganza femenina, por ejemplo «May Colvin». (En esta el joven mentiroso que ha ahogado a seis mujeres intenta ahogar a una séptima, pero quiere que ella se quite la ropa, ya que es demasiado cara para que se pudra en el agua. Fingiendo modestia, ella le ruega que se dé la vuelta y cuando lo hace, le tira *a él* al mar, diciéndole triunfalmente que haga compañía a las mujeres que ha ahogado).

Volviendo a la lista de lecturas de posgrado del Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Washington (de agosto de 1977) encontramos que no hay mujeres en las fechas comprendidas entre 1660 y 1780, que hay cuatro mujeres novelistas (pero ninguna poeta) en la Inglaterra del siglo XIX, y cuatro mujeres en Estados Unidos (hasta 1900). La lista del siglo XX incluye una novelista, Virginia Woolf, y de una selección optativa de siete novelistas, un hombre negro (Ralph Ellison) y una mujer blanca (Doris Lessing). De una selección optativa similar de ocho poetas, dos son mujeres (blancas): Larkin y Rich. Empezando de nuevo a contar desde más o menos 1660, el número de mujeres es de alrededor del 6 por ciento. En una lista anterior (1968) Chopin, Chesnutt y Bradstreet no aparecen, pero Edith Wharton (invisible en 1977) sí lo hace. En ambas listas aparece Cotton Mather pero no Margaret Fuller; en 1977 Rochester, William Cowper y William Collins sí, pero no Mary Wollstonecraft. También han desaparecido Aphra Behn, Fanny Burney, Elizabeth Barrett y Christina Rossetti; y si proporciono mi propia y muy parcial lista de omisiones del siglo XX: Willa Cather (Ernest Hemingway está representado con tres selecciones), Dorothy Richardson, Djuna Barnes, Katherine Mansfield, Carson McCullers, Isak Dinesen, Marianne Moore, Zora Neale Hurston, Elizabeth Bishop y tantas otras más.

Lo que resulta tan chocante de estos tres ejemplos es que a pesar de que el porcentaje de mujeres incluidas se mantiene entre el 5 y el 8 por ciento, la plantilla cambia de libro a libro de forma bastante evidente; Aphra Behn aparece y se esfuma, Anne Bradstreet existe o no según a quién leas, tanto Elizabeth Barrett Browning como Emily Brontë asoman y esconden la cabeza como si fueran boyas de pesca, Edith Wharton forma parte de la literatura inglesa en 1968 y está condenada al ostracismo en 1977. Sin embargo, siempre hay suficientes mujeres para llegar al 5 por ciento y nunca tantas como para superar demasiado el 8 por ciento. Recuerda a la proporción de entradas sobre mujeres (alrededor de un 7 por ciento) que aparecen en los libros de texto de primer curso, no los que llevan selecciones de la gran literatura sino los que se usan para enseñar a estudiantes de primer curso a leer y a escribir: «La proporción de escritoras ... era bastante similar: alrededor de un 7 por ciento»^[167].

En un análisis de las clases impartidas por el Departamento de Literatura Inglesa de una universidad femenina a la que asistió, Elaine Showalter se encuentra (entre los escritores que se estudian después de primero de carrera) con 17 mujeres de 313, solo un 5 por ciento. ¿Pero qué 5 por ciento? Showalter escribe:

En las veintiuna clases de nivel superior a primero ... podíamos encontrarnos ... con lumbreras tales como William Shenstone, James Barrie, y Dion Boucicault; y ... Lady Mary Wortley Montagu, Anne Bradstreet, la Sra. Centlivre, Fanny Burney, Jane Austen, Charlotte y Emily Brontë, George Eliot, Margaret Fuller, Emily Dickinson, Sarah

Orne Jewett, Lady Gregory, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Marianne Moore, Gertrude Stein y Djuna Barnes.

Añade: «La Antología Norton ... incluye 169 hombres y 6 mujeres»^[168], 3,5 por ciento y 11,6 por ciento. La media: 7 por ciento.

Showalter habla de desigualdad, pero a mí lo que me inquieta es la constancia de esa desigualdad a pesar de los cambios de autoras y autores seleccionados. Por ejemplo, el Departamento de Literatura Inglesa de Showalter incorpora a muchas más mujeres que la lista de la Universidad de Washington; sin embargo, en el primer caso el porcentaje de mujeres es menor, no mayor, que en el segundo. Parece que cuando se añaden mujeres a una lista de lectura, a un plan de estudios o a una antología, también llegan más hombres, y que cuando el número de hombres baja, las mujeres desaparecen misteriosamente.

No obstante, como dice Van Gerven:

La inclusión únicamente de las mujeres más extraordinarias [pero no solo de los hombres más extraordinarios] ... distorsiona la relevancia de esas pocas mujeres ... que se mantienen. Puesto que las mujeres están con tanta frecuencia aisladas en las antologías ... dan la impresión de ser extrañas, no convencionales, y por tanto, un poco triviales...

Añade:

Cuando se aísla a Dickinson o cualquier otra poeta de toda la escritura de su propia generación y de las siguientes generaciones, esta nos resulta rara, superflua ... Puesto que se aísla a las escritoras de este modo, con frecuencia no encajan en el «panorama coherente de la cultura literaria total» del historiador de la literatura. ... A medida que cada generación de mujeres ... resulta excluida de los registros literarios, las conexiones entre escritoras ... se oscurecen cada vez más, lo cual a su vez sencillamente justifica la exclusión de más y más mujeres basándose en que son anomalías, en que sencillamente no encajan^[169].

La contaminación de la calidad por medio de la anomalía es similar a la contaminación de la autoría por medio de la anormalidad. Así, cuando R. P. Blackmur escribe sobre Emily Dickinson, puede hablar de

[su] relación privada y excéntrica con el negocio de la poesía. No era ni una poeta profesional ni una aficionada; era una poeta privada que escribía incansablemente del mismo modo que otras mujeres cocinan o cosen ... [atraída] por la poesía en lugar de por los antimacasares.

Ni su educación personal ni las costumbres de su sociedad ... le hicieron pensar que la poesía es un arte racional y objetivo...^[170]

Así, la *anomalía* de Dickinson como poeta, debida en parte a que no tuvo la formación adecuada, conduce a afirmaciones acerca de su excentricidad personal (contaminación de la autoría por medio de la anormalidad), lo cual junto con la reclasificación de Dickinson como no-poeta y su obra como equivalente a los antimacasares, converge en un juicio final: su poesía no es lo que la poesía debería ser. Blackmur escribió esto en 1937, pero lo que dijo no dista mucho de la reseña que apareció en 1891 en el *Commercial Advertiser*:

El hambre extrema causa con frecuencia insólitas visiones. Que esta ermitaña nunca satisfizo, que quizá nunca pudo satisfacer, su anhelo de compañía humana, puede que haya sido lo que la llevara a ese extraño estado visionario. Cuando aborda el tema del amor humano su desmesura es absurda, cuando no blasfema^[171].

De nuevo la contaminación de la autoría es la razón que se da para los defectos en la obra de Dickinson, defectos que no son muy diferentes: se siente «atraída» y «hambrienta», *por tanto* no actúa de forma «racional» ni templada. En ambos textos está descrita como completamente aislada, una poeta «privada» o una «ermitaña» cuyo talento no provenía de ninguna parte ni tenía relación con nada. Sin embargo, según otras fuentes este ser anómalo puede situarse certeramente en una tradición literaria pública, siendo influida e influyendo a su vez. Moers escribe:

Dickinson había estado leyendo sobre la Sra. Browning en el homenaje a Kate Field ... en el *Atlantic Monthly* de septiembre de 1861 al igual que, antes ese mismo año, había leído el resumen que había hecho Julia Ward Howe de la autobiografía de George Sand ... cientos de frases de Dickinson ... sugieren que se sabía *Aurora Leigh* prácticamente de memoria. ... Dickinson calificó a la Sra. Browning de su mentora; en sus cartas mencionaba sus poemas con frecuencia, así como los retratos que sus amigos le habían enviado.

Moers añade: «Quienes estudian a Browning no lo mencionan». Y: «Entre ... [algunos] dickinsonianos ... la relación se aborda con una conmoción lasciva». (Se refiere a *The Hidden Life of Emily Dickinson* de John Evangelist Walsh, publicada en 1971). Según Moers, Dickinson leía poco, a pesar «del único año que pasó ... en Mount Holyoke^[172]». Conocía a Emerson «bien ... tal vez un poco a Thoreau y a Hawthorne; pero al menos fingía no haber leído un solo verso de Whitman, nada de Melville, ni de Poe, ni de Irving. ...». Pero sí que leía:

Y releía ... a Helen Hunt Jackson y a Lydia Maria Child, y a Harriet Beecher Stowe, y a Lady Georgina Fullerton, y a Dinah Maria Craik, y a Elizabeth Stuart Phelps, y a Rebecca Harding Davis, y a Harriet Prescott Spofford, y a Francesca Alexander, y a Mathilda Mackarness y todo lo que George Eliot ... había escrito.

Helen Hunt Jackson «valoró correctamente la poesía de Emily Dickinson y le instó a publicarla»^[173].

En cuanto a aquellas a las que Dickinson influenció, Amy Lowell escribió «Sisters» en 1925, afirmando que Dickinson era su «hermana mayor»^[174]. Cuando Rich escribe «Estoy en peligro —Señor—», está diciendo que Dickinson es su antepasada^[175]. Juhasz, poeta ella misma, describe a Dickinson como «la madre de todas las poetisas» y prosigue citando «Sisters» de Lowell, «Emily Dickinson Postage Stamp» (1972) de Lynn Strongin y su propio «The Poems of Women» (1973)^[176]. Van Gerven especula sobre la influencia de Dickinson sobre otras poetisas^[177].

En cuanto a otras conexiones entre mujeres literatas, *Literary Women* de Moers es una mina de referencias cruzadas: si Dickinson leía a Elizabeth Barrett Browning, la segunda «lo había leído todo [de ficción escrita por mujeres]» y una vez dijo que la inscripción de su lápida tenía que ser «*Ci-gît la mayor lectora de novelas del mundo*». Se escribía con Harriet Beecher Stowe. Charlotte Brontë viajó a Londres, mostrando «una incomodidad y una timidez en la sociedad literaria que se han vuelto legendarias», excepto con Harriet Martineau. George Eliot se escribía con Stowe. Jane Austen leía a Sarah Harriet Burney, la Sra. Jane West, Anna Maria Porter, la Sra. Anna Grant, Elizabeth Hamilton, Laetitia Matilda Hawkins, Helen Maria Williams «y al resto de escritoras de su época». Estudió a Maria Edgeworth y a Fanny Vurnet. No todas las relaciones eran literarias. George Eliot conocía a Barbara Leigh Smith (fundadora de la Asociación para Promover el Empleo de las Mujeres); Charlotte Brontë conocía a la feminista Mary Taylor; la Sra. Gaskell conocía a Bessie Parks y leía a la Sra. Tonna; Harriet Beecher Stowe escribió el prólogo para la edición de 1844 de *Works* de la Sra. Tonna. George Sand reseñó *La cabaña del tío Tom* «con todo el honor y respeto hacia usted, Madame Stowe», mientras que la famosa carta de George Eliot sobre *Daniel Deronda* y el antisemitismo en Inglaterra estaba dirigida a Stowe, «a quien honraba como su predecesora». Moers empareja a estudiantes con mentoras literarias: Willa Cather y Sarah Orne Jewett, Jean Rhys y Charlotte Brontë, Carson McCullers e Isak Dinesen, Nathalie Sarraute e Ivy Compton-Burnett. Elizabeth Barrett y la Srta. Mitford se escribían (Flush^[178] fue un regalo de Mitford a su amiga), y las dos soñaban con enviar sus libros «a la gran Madame Sand, atados juntos en un solo paquete para infundirnos valor». La Srta. Barrett escribió: «Daría lo que fuera por que me escribiera una carta, aunque esta oliese a puro. ¡Como seguro que ocurriría!». Más adelante, la Sra. Browning visitó a Mme. Sand dos veces, a pesar de las objeciones de su marido. Moers descubre otras influencias sorprendentes:

la de George Eliot sobre Gertrude Stein, por ejemplo. En cuanto a novelas en concreto, Charlotte Brontë leyó *Consuelo*, Mary Taylor dijo que merecía la pena aprender francés para leerla, y Willa Cather tuvo el retrato de Sand sobre la repisa de la chimenea hasta avanzados los años treinta. (Moers no menciona juntos *Armstrong* de George Eliot y la Peregrina Leoni de Isak Dinesen, pero puede que aquí también tengamos una conexión). Moers también sigue la pista de la enorme influencia que tuvo la Sra. Radcliffe^[179] (sus libros aparecen, entre otros sitios, en *Shirley*) y la influencia incluso mayor de *Corinne* (que aparece en todas partes). También descubre, en las obras escritas por mujeres, temas que se repiten y que no puedo resumir aquí sin quedarme corta.

Se están empezando a llevar a cabo análisis de las conexiones entre mujeres artistas. Por ejemplo, Virginia Woolf sabía que Geraldine Jewsbury conocía a Jane Carlyle, pero en su artículo sobre ellas dos da la impresión de que aparte de eso Jewsbury estaba aislada^[180]. Sin embargo, un número reciente de *Heresies*^[181], explica que Geraldine Jewsbury, Charlotte Cushman, Fanny Kemble, Harriet Hosmer y varias otras mujeres artistas eran «íntimas». Tenemos también el círculo alrededor de Natalie Barney en los años veinte. (Barney protesta con fervor por la «Renée [Vivien] artificial que muestra Colette en *Ces Plaisirs*»^[182]). No solo las artistas tejen estas redes; Blanche Weisen Cook documenta los grupos de apoyo femeninos que acompañaban a la casada Crystal Eastman (quien, «rodeada por hombres que compartían su trabajo» también tenía «un grupo de apoyo feminista»), y las lesbianas Jane Addams y Lillian Wald, «que se relacionaban casi exclusivamente con mujeres». También describe hasta qué punto estas relaciones entre mujeres, sexuales o no, han sido ignoradas por los historiadores. Cuando las relaciones son homosexuales (como en el caso de la presidenta de Mount Holyoke, Mary E. Woolley, que vivió durante años con su amante, la jefa del Departamento de Literatura Inglesa de dicha universidad), es comprensible «que las evidencias históricas se manipulen». Cook proporciona algunos ejemplos de lo sorprendentemente lejos que pueden llegar los historiadores para obviar lo evidente^[183]. Está claro que la admiración que Emily Dickinson siente por Elizabeth Barrett no está mal vista por la sociedad. Sin embargo, Moers observa que «la mayoría de los dickinsonianos se avergüenzan de esta relación literaria» y «los estudiosos de Browning ... no la mencionan». En otro lugar dice:

Los académicos han apartado sus cultos y agotados ojos de la ficción femenina que Austen describe en sus cartas como su sustento diario en los años en que se convirtió en una de las más grandes escritoras en su lengua.

Y de nuevo Moers se queja de que la «estabilidad y la integridad» de las heroínas góticas de la Sra. Radcliffe han desaparecido de la mirada moderna por culpa

de lo que hicieron con ella los escritores que seguían a la Sra. Radcliffe. Para la mayor parte de ellos ... la heroína gótica era la víctima indefensa por antonomasia, una mujer débil ... cuyos sufrimientos son la fuente de su fascinación erótica. [Moers sugiere en otra parte que Emily de *Los misterios de Udolfo* no se parece a las víctimas femeninas creadas por De Sade sino a Katharine Hepburn en *La reina de África*^[184]].

Gracias a Dolores Palomo descubro también que los cultos ojos de los académicos califican como literatura menor, mediocre u obscena «de la mitad hasta dos tercios de la ficción escrita en el siglo XVIII», es decir, la ficción escrita por mujeres^[185].

Así, la tradición literaria femenina ha sido ignorada, ridiculizada o incluso (como ha sucedido con las heroínas que piensan por sí mismas de la Sra. Radcliffe) relevadas y sustituidas. ¿Por qué? He aquí una posible respuesta que no es estética sino política (dada por Judith Long Laws, una psicóloga):

El *tokenismo*^[186] se ... encuentra siempre que un grupo dominante se haya bajo presión para compartir sus privilegios, su poder, u otros bienes deseables con un grupo que está excluido ... el *tokenismo* promete una movilidad que está severamente restringida en cuanto a cantidad ... el grupo no asimila la inclusión, por lo que el grupo excluido está destinado a la marginalidad permanente...^[187]

Aquí hay otra respuesta: el novelista Samuel Delany ha argumentado que salvo en situaciones sociales específicas (como las fiestas), los estadounidenses están entrenados para «ver» a un grupo en el que los hombres predominan hasta llegar a ser del 65 al 75 por ciento como si estuviera compuesto mitad de hombres y mitad de mujeres. Tanto en los negocios como en la calle, los grupos en los que las mujeres constituyen realmente el 50 por ciento tienden a parecer formados por más de un 50 por ciento de mujeres^[188]. No parece imposible que un mecanismo inconsciente similar controle la cantidad de escritoras que resulte «adecuada» o «suficiente» para los antólogos y editores. (Esto me recuerda la sabiduría popular de las académicas, una de las cuales me susurró antes de una reunión en la que éramos las únicas mujeres presentes: «No te sientes junto a mí o dirán que nos estamos adueñando de la reunión»).

Aquí nos encontramos con tres elementos: una promesa, restricciones numéricas y marginalidad permanente. Hemos visto las restricciones en la cantidad de visibilidad permitida a las escritoras: una representación del 5 al 8 por ciento. La calidad puede ser controlada mediante la negación de la autoría, la contaminación de la autoría y la falsa categorización. Creo que considerar que las escritoras son anomalías —gracias al doble rasero del contenido y al hecho de que la escritora queda aislada de la tradición femenina— es el medio definitivo para asegurar la

marginalidad permanente. Para que «pertenezca» del todo a la literatura inglesa, la tradición de la que forma parte también tiene que ser admitida. Se deben acoger a otras escritoras y escritores junto con su tradición, ya sea esta escrita o no. La literatura oral debe ser incluida. Los criterios y las ideas de excelencia deben cambiar, quizá de forma radical. En resumen, la solución original del problema de la gente «inadecuada» creando los valores «correctos» se ha caído por su propio peso. Cuando esto sucede, la idea misma de que hay gente inadecuada comienza a desvanecerse. Ello hace que resulte necesario reconocer lo que se ha hecho a la gente «inadecuada» y por qué. Y eso significa reconocer la propia complicidad en una situación tan terrible. Significa ira, horror, indefensión, miedo al privilegio propio, reconocer la propia culpa y lo que para los intelectuales profesionales puede ser aún peor, reconocer la propia y absoluta estupidez. Puede significar miedo a las represalias. Significa saber que *ellas* te están vigilando *a ti*. Imaginen un profesor blanco de mediana edad (en esa profesión es lo que más abunda) al que le piden incluir lo siguiente en el Canon Sagrado de la Literatura:

*call me
roach and presumptuous
nightmare on your white pillow...*
AUDRE LORDE, «The Brown Menace or Poem
to the Survival of Roaches»^[189] ^[190]

Es difícil aceptar la ira. Pero hay cosas peores. Imaginen que nuestro profesor se enfrenta a un largo y elegante poema cómico sobre la impotencia, la masturbación y la eyaculación precoz. Aquí está el Canto 9:

*In vain th'inraged Youth essay'd
To call its fleeting vigor back.
No motion 'twill from Motion take;
Excess of Love his Love betray'd:
In vain he Toils, in vain Commands:
The Insensible fell weeping in his Hand*^[191] ^[192]

Estos versos pertenecen al poema «La decepción» de Aphra Behn. De aquellas que no son completamente ignoradas, descartadas por escribir sobre los temas «inadecuados», condenadas por (lo que sea que se considere) indecencia (ese año), descritas como de mero interés técnico (basándose en una cuidada selección de sus peores trabajos), falsamente categorizadas como otra cosa que no es artistas, condenadas por escribir el género literario incorrecto, o fuera de este género, o

simplemente ridiculizadas, o culpadas por lo que de hecho otros han eliminado o malinterpretado en sus obras, aún es posible decir, con toda sinceridad:

Lo escribió ella, pero no encaja.

O con un poco más de generosidad: *Es maravillosa, ¿pero de dónde demonios ha salido?*

9 FALTA DE MODELOS A SEGUIR

Los modelos a seguir como guías para la acción y como indicadores de posibilidades son importantes para todos los artistas —para todas las personas, de hecho— pero para las mujeres aspirantes a ser artistas son el doble de valiosos. Puesto que se enfrentan a un continuo y masivo desaliento, las mujeres necesitan modelos a seguir no solo para comprobar las maneras en que la imaginación literaria ha representado (como dice Moers) el hecho de ser mujer, sino también como garantía de que pueden crear arte sin ser inevitablemente de segunda categoría, sin volverse locas o sin por ello dejar de ser amadas. Es aquí donde la falsa categorización de las artistas en putas, tristes solteronas, esposas devotas y sumisas, y (recientemente) trágicas suicidas converge con la erradicación de la tradición femenina en la literatura para causar el mayor de los daños.

Priva a las jóvenes de modelos a seguir.

A primera vista, la falta de modelos a seguir y la afirmación de que existe una tradición femenina en la literatura resultan contradictorias. No lo creo. Una diferencia reside en la edad de las mujeres implicadas. Los grupos de apoyo de mujeres existen, pero deben crearse de nuevo en cada generación, de modo que lo que faltó durante los años formativos que una pueda (con suerte y voluntad) construirse o descubrirse más adelante y con un coste considerable de tiempo, energía y confianza en una misma. Sospecho también que la educación superior ha tenido un efecto negativo que no se previó a mitad del pasado siglo: los conocimientos informales de una tradición femenina común en la literatura han sido reemplazados por una educación formal que los ignora por completo. En el primer caso, los modelos a seguir y la tradición, aunque menospreciados, estaban allí. En el segundo caso, todas las mujeres han sido invisibilizadas, salvo unas cuantas consideradas anómalas. Así, Elaine Showalter escribe:

Imaginemos a una estudiante que se matricula en la universidad para graduarse en literatura inglesa. En su primer año ... los textos de su curso se seleccionarían por su vigencia, su relevancia o su poder para hacer que quien los lea se identifique. ... cualquiera de los ... textos [recién anunciados] ... para el primer curso de literatura inglesa ... [tales como] *El hombre responsable*, «para el estudiante que desea una literatura relacionada con el mundo en el que vive», o *Condiciones de los hombres*, u *Hombre en crisis: Perspectivas del individuo y su mundo*, u ... *Hombres representativos: Héroes de culto de nuestros tiempos*, en el que los treinta y tres hombres representan categorías del heroísmo tales como el escritor, el poeta, el dramaturgo, el artista y el gurú ... las únicas mujeres incluidas son la Actriz Elizabeth Taylor y la Heroína Existencial Jacqueline Onassis. Tal vez

la estudiante leyera una colección de relatos cortos como *El hombre joven en la literatura estadounidense: El tema de la iniciación*, o literatura sociológica como *El hombre negro y la promesa de Estados Unidos* ... [o] puede que estudiara clásicos eternamente relevantes, tales como Edipo; así lo dijo recientemente un profesor en un número de *College English*, todos nosotros queremos matar a nuestros padres y casarnos con nuestras madres. Y ... la estudiante llegaría inevitablemente al libro favorito de todos los cursos de primero de literatura inglesa, el clásico de rebelión juvenil *Retrato del artista adolescente*^[193].

Dado lo que acabamos de leer, no es sorprendente que Florence Howe escriba (en el mismo número de la misma revista):

Mis estudiantes del género femenino suelen considerar que las escritoras (y por tanto ellas mismas, aunque eso no se diga directamente) son inferiores a los escritores. ... Muchas me han confesado ... que secretamente desean escribir, que les gustaría tener «ideas» e «imaginación», pero que sienten que es demasiado tarde para ellas^[194].

Permítanme que cite de nuevo a Marilyn Hacker, que escribió lo siguiente cuando daba clases en 1976:

... en *The New Republic* ... una crítica breve de los Poemarios Publicados en 1976. Él [Harold Bloom] no mencionó un solo libro escrito por una mujer ... Debido a mi profesión, recibí de nuevo un catálogo de casetes ... en la sección de poesía, de sesenta títulos, conferencias sobre Dickinson, Moore, Louise Bogan y Plath [de nuevo, 8 por ciento del total], todas ellas impartidas por hombres. En la de novela, ¡nada!^[195]

En medio de esta ausencia relativa de modelos literarios femeninos, las profesoras podrían servir como inspiración para algunas estudiantes, si no específicamente en el campo de las artes, al menos en el ámbito de la alta cultura en general. Ciertamente, sería esperable que el feminismo de los últimos diez años tuviera como resultado un aumento de mujeres en las clases universitarias y un aumento del porcentaje de tales mujeres en los niveles superiores. Sin embargo, *On Campus with Women* proporcionó en junio de 1978 las siguientes cifras:

En el año académico 1974-75, el porcentaje de profesoras era del 22,5 por ciento. En 1975-76 la cifra bajó al 21 por ciento ... para 1976-77 el porcentaje había subido ... a 22,4 por ciento. ... En 1976 un tercio

del profesorado femenino estaba en los dos niveles superiores [7,4 por ciento del cuerpo docente, una cifra siniestramente similar a la de la representación femenina en los planes de estudio, las antologías, etc.]. En 1977, solo el 28 por ciento ... En comparación, las cifras de los hombres son 63 por ciento en 1976 y 62 por ciento en 1977^[196].

Si hay relativamente pocos modelos femeninos a seguir en la educación superior o en el campo de la literatura, ¿por qué hay mujeres que aún así se convierten en escritoras? ¿Es posible que hayan tenido acceso a modelos de los que la mayoría de los estudiantes no hayan oído hablar? Para al menos tres escritoras contemporáneas, esto no parece ser verdad. Aquí tenemos a la poeta Erica Jong, que describe su educación literaria:

Lamentablemente, ser mujer significa creerse muchas de las definiciones masculinas ... Aprendí lo que era un orgasmo de D. H. Lawrence, disfrazado de Lady Chatterley. ... (Durante años, comparé mis orgasmos con los de Lady Chatterley y me pregunté qué iba mal conmigo. ...) De Dostoyevski aprendí que ellas [las mujeres] carecen de sentimiento religioso. De Swift y de Pope aprendí que tienen demasiado sentimiento religioso (y que por tanto nunca pueden ser demasiado racionales). De Faulkner aprendí que son la madre tierra y una con la luna y las mareas y las cosechas. De Freud aprendí que tienen superegos deficientes y están «incompletas» para siempre.

Jong prosigue diciendo que «para mí la poesía era un sustantivo masculino» probablemente debido al

escritor que nos hizo una visita y nos habló sin parar de cómo era del todo imposible que las mujeres pudieran ser escritoras. Su experiencia estaba demasiado limitada. ... No conocían la sangre y las agallas de follar con putas y de vomitar por la calle. ... esto ... me deprimió^[197].

Adrienne Rich, que no habla del modelo de arte descrito por Jong, «una combinación entre Tarzán y King Kong», sino de un deseo sutil de escribir como lo hacen los hombres (puesto que ese es el modelo aceptable), también reflexiona sobre la falta de una tradición femenina:

La obra de Dickinson no estuvo disponible en una edición completa y sin censurar hasta los años cincuenta. ... [En mis tiempos universitarios] si conocíamos a H. D. era únicamente como la autora de un puñado de exquisitos versos imagistas. Sin embargo, en sus últimos poemas largos ... intentaba escapar de la desintegración ... ir más allá de la destrucción de la Segunda Guerra Mundial, para decir

«nosotras las mujeres/las poetas ... abandonaremos las ruinas y encontraremos otra cosa». ... Buscaba ... los mitos femeninos, creaba heroínas, una presencia femenina divina, y reclamaba su visión como poeta y mujer. Por aquel entonces yo no sabía nada de esto^[198].

Por aquel entonces yo no sabía nada de esto. Las aspirantes sin predecesoras o con predecesoras contaminadas de una manera o de otra, ¿qué podríamos hacer? Recuerdo cuando iba a primero de carrera y mi cita, un estudiante de posgrado, me preguntó jovialmente cómo yo, aspirante a novelista, podía reconciliar mi ambición por escribir con el «hecho» de que ninguna mujer hubiera producido jamás «gran literatura». ¿Cómo podía responder? «Sabía» que Virginia Woolf estaba limitada y era femenina («tragedia a la hora del té» fue la generosa frase del chico con el que salí), que Charlotte Brontë era una escritora menor, que *Cumbres borrascosas* «no era realista» (de nuevo lo «intrínsecamente monstruoso») y que Emily Dickinson era una solterona mística que escribía extraños poemillas que solo resultaban interesantes a un puñado de profesoras obsesionadas que en cualquier caso eran incapaces de explicar su técnica, porque carecía de ella y escribía «intuitivamente». Una vez aplicada esta extraña idea a las salvajes notas del bosque nativo de un bárbaro Shakespeare^[199] (el supuesto de que los artistas-del-grupo-inadecuado crean de forma intuitiva en lugar de hacer uso de su inteligencia), se extiende por todas partes. Louis Untermeyer dice que los versos de Christina Rossetti «se resisten al análisis»^[200], una idea que pudo haber recogido de Sir Walter Raleigh (el de principios del siglo XX), quien dijo lo siguiente de Rossetti: «No se pueden dar lecciones sobre lo que verdaderamente es poesía pura del mismo modo que no se pueden enumerar los ingredientes del agua pura. Las mejores lecciones versan sobre la poesía adulterada, metilada, lijada. Lo que Christina provoca en mí no es dar una lección, sino llorar»^[201]. Esta clase de idealización es una forma de negación de la autoría, y junto con las distinciones de raza, clase y sexo puede resultar extremadamente dañina. La idea de que cualquier arte pueda ser adquirido «intuitivamente» es una deshumanización de la razón, del esfuerzo y de las tradiciones de la artista, además de que dicha artista está siendo clasificada como subhumana. Es de aquellas personas a quienes se supone incapaces de ser inteligentes, de adquirir una formación, de estar conectadas con una tradición de quienes se dice que trabajan por instinto o por intuición. Así, se puede disfrutar de los «espirituales negros» sin necesidad de respetarlos, como hace Untermeyer. Incluso Woolf puede decir de Rossetti: «Era una poeta instintiva» y «sus versos parecían haberse creado a sí mismos por completo en su cabeza»^[202]. En el caso de Mozart, este tipo de creación significa la habilidad y la facilidad de un genio; en Rossetti se convierte en una clase de intuición.

(Un ejemplo extremadamente violento de lo que acabo de explicar tomado de la cultura popular fue un episodio [«Renovación»] de la progresista serie de televisión

Lou Grant, emitido el 30 de enero de 1978, y de nuevo el 19 de junio de 1978. La historia trataba de un artista negro autodidacta, ya anciano, cuyos murales se describían como «primitivos», «emocionales» y motivados más por la pérdida personal que por el impulso artístico. Pocos momentos de racismo en la televisión pueden haber sido tan flagrantes como las miradas llenas de cariño de los personajes blancos, cargadas de tierna y protectora indulgencia, mientras observaban la inocencia bobalicona de ese pintor de grandes ojos [en un momento dado hay un gran alboroto porque pronuncia mal «claroscuro»]. El capítulo da a entender que la aparente estupidez mostrada por este artista adulto era real [y no una forma de quitarse de encima a esa gente] y que la condescendencia sentimental era una reacción blanca virtuosa y apropiada).

Entonces, ¿qué dije yo al enfrentarme al «hecho» de la inferioridad femenina?

Dije: «Seré la primera». Tres años más tarde, siendo una de las pocas mujeres matriculadas en una clase universitaria de escritura (en aquella época no me preguntaba por qué éramos tan pocas), presenté parte de una novela que estaba escribiendo para debatirla en clase; se trataba de una historia cómica sobre gente sin pareja en un baile del instituto. La clase la desechó: sí, era divertida pero todo el mundo conocía los bailes del instituto; no era un tema importante. Por el contrario, el capítulo de una novela de un compañero de la clase provocó un profundo respeto; ahí teníamos una escritura en carne viva, poderosa, elemental, honesta. La parte en la que se acostaba con una puta (totalmente muda), una pelea en un bar y después (como trama secundaria) un marido de personalidad indeterminada teniendo sexo de forma dolorosa sobre el suelo de la cocina con su esposa, la cual acababa de salir del hospital donde le habían extirpado un quiste en el coxis, que apestaba. La última frase: «Aquella noche concibieron a su estúpido hijo». Aunque mi amiga y yo salimos de clase partiéndonos de la risa, yo empecé a preguntarme si tendría la experiencia adecuada para ser escritora. El juicio de la clase se había basado estrictamente en el contenido de nuestros escritos. El mío no valía.

Afortunadamente, nadie me dijo que mi estilo no valía. Sin embargo, aquí tenemos a Cynthia Ozick dando clase a mediados de los años sesenta. Sus estudiantes, que estaban leyendo *Sangre sabia* de Flannery O'Connor, escuchan (transcurridas tres semanas) cómo se refiere a O'Connor como «ella»: hay una oleada de asombro, a excepción de una estudiante, «inteligente y Experimental, una de mis escasas literatas, ella misma una anomalía porque estaba matriculada en la abrumadoramente masculina Facultad de Ingeniería». Esta estudiante insiste:

«Yo sin embargo estaba *segura* de que era una mujer. ... Sus frases son frases de mujer». Le pregunté qué quería decir y por qué había estado tan segura de ello. «Porque son sentimentales», me respondió; «no son concretas como las de un hombre». Le señalé párrafos enteros, incluso páginas, de prosa realista, de esa que califican como

rigurosa. «Pero *suen*a como una mujer, tiene que sonar así porque lo es», respondió la futura ingeniera^[203].

Bien, ya no estamos en 1966 ni de lejos (los tiempos de Ozick), ni tampoco en 1956 (los míos) y el alumnado ya no utiliza *Modern Woman: The Lost Sex* de Lundberg y Farnham^[204] para estudiar a Mary Wollstonecraft, texto con el que yo tuve la mala suerte de conocerla en 1953, o mejor dicho, de conocer la caricatura de ella que habían hecho Lundberg y Farnham, retratándola como una mujer que padece todas las neurosis posibles (excepto la del valor). (Kate Millett habla de este libro brevemente en *Política sexual*, describiendo su «enorme influencia tanto en el público general como ... en el entorno académico»^[205]). Según Lundberg y Farnham, el movimiento feminista «se alzó sobre unos cimientos de odio» y fue «una expresión de debilidad emocional, de neurosis ... en lo más profundo una grave enfermedad». John Stuart Mill es femenino y la teoría de Karl Marx se justifica por un «odio inconsciente a la autoridad parental». Las feministas olvidadas tampoco se redescubren únicamente con el propósito de injuriarlas, como hicieron Lundberg y Farnham con Wollstonecraft. En «Art and Anger», Jane Marcus rescata a Elizabeth Robins del olvido para alabarla, pero una de las cosas más descorazonadoras de la carrera de Robins es su propia opinión acerca de la erradicación de las mujeres de la historia, fueran estas feministas o no:

Estaba horrorizada por la profundidad del olvido que eclipsaba ... a las mujeres de su generación. La Sra. Humphrey Ward y ella habían sido archienemigas por el tema del sufragio. La Sra. Ward ... había convertido su casa en un salón conservador ... [para] los políticos, los intelectuales y los escritores a los que apoyaba. Cuando murió, ninguno de ellos la lloró. ... Lo mismo sucedió con Edith Wharton; Robins comprobó que la amistad de toda una vida tan solo había inspirado en James «cierto deseo preocupado de cumplir con su deber». ... James y Shaw habían sido los defensores de Elizabeth Robins cuando ella fue la defensora de Ibsen. Cuando ella misma comenzó a escribir, se mantuvieron en silencio^[206].

Cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna y cada generación de mujeres cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez. Y si nadie lo había hecho antes, si ninguna mujer había sido antes esa criatura socialmente sagrada, «una gran escritora», ¿por qué pensamos que ahora sí que vamos a poder tener éxito? El espectro del «Si las mujeres pueden, ¿por qué no lo han hecho?» es tan potente ahora como lo era en los tiempos de Margaret Cavendish. Una singularidad (posiblemente) genuina se convierte en prefabricada y tiene aún el poder de desalentar. Por ejemplo, en *Una habitación propia*, Virginia Woolf escribe

sobre su novelista ficticia, Mary Charmichael: «Será poeta ... dentro de cien años»^[207].

¿Dentro de cien años? ¡Santo Cielo! (podríamos escribir de forma woolfiana), ¿es posible que este miembro esnob de la clase alta, demasiado introvertida para abandonar su estudio, que no creía en ninguna gran causa, restringida por las limitaciones de ser una dama (tal y como nos asegura E. M. Forster) fuera tan perezosa o estuviera tan mal informada como para no saber que su poeta ya había existido, no dentro de cien años, en el futuro, sino unos sesenta años atrás, en el pasado? ¿Puede ser que Virginia Woolf, esa lectora voraz que leía diarios antiguos y escribía acerca de gente de la que nadie había oído hablar (como la Srta. Pilkington y la Srta. Ormerod) *nunca hubiera leído a Emily Dickinson*?

Probablemente no lo hubiera hecho, puesto que *Una habitación propia* se publicó en 1929. La primera colección extensa de la obra de Dickinson, ampliamente editada y muy censurada, fue publicada en 1914 por una pariente, Martha Dickinson Bianchi. Un volumen más amplio, *Bolts of Memory*, apareció cuando Woolf ya había fallecido, en 1945; no fue hasta 1955 que se publicó su poesía completa y sin censurar.

Los redescubrimientos y las revalorizaciones no han hecho más que empezar. Ya en 1971, la historiadora del arte feminista Linda Nochlin se permitía escribir:

El hecho es que no han existido grandes mujeres artistas hasta donde sabemos, aunque las ha habido muy interesantes y de gran calidad ... El hecho es que no hay equivalentes femeninas a Miguel Ángel o a Rembrandt, Delacroix o Cézanne, Picasso o Matisse, o incluso ... de Kooning o Warhol^[208].

Esta declaración es peliaguda, primero por su extraña repetición de la palabra «hecho» dos veces en lo que es claramente un juicio. En segundo lugar, dice que «no han existido grandes mujeres artistas» en un siglo que ha producido a Georgia O’Keeffe, Käthe Kollwitz y Emily Carr, por nombrar a algunas que *a mí* sí me gustan. En tercer lugar, identifica «grandes» con «equivalentes». ¿Por qué tendría que haberlas? ¡Seguro que con un Picasso es suficiente para cualquier generación razonable! Y cuando suma a De Kooning y a Warhol a estos equivalentes, yo desde luego estoy tentada a añadir «menos mal». ¿Y por qué su lista es tan parcial a favor de cierto canon de abstracción? ¿Dónde está Goya, por ejemplo? Pero este debate da para un libro entero. Aquí tenemos otra declaración, de nuevo de una feminista, que es totalmente incierta:

Hasta el siglo XX no ha existido en lengua inglesa un corpus de poesía escrito por mujeres^[209].

Se trata de Suzanne Juhasz, un año antes de la publicación de *Literary Women* de Moers. Siete años antes de *Literary Women* nos encontramos a Mary Ellmann, que

acuñó la expresión «crítica fálica», cayendo ella misma en lo que condenaba. Por ejemplo, en *Thinking about Women* la descubrimos tildando la supuesta rebeldía de Charlotte Brontë como «la apropiación por parte de la escritora de un byronismo modesto y funcional». (Se puede comparar con la valoración que Kate Millett hace de *Villette*, una meditación acerca de una fuga carcelaria, un libro «demasiado subversivo» para ser popular). Así, aunque las mujeres pueden escribir, no deben escribir enfadadas. Ellmann tampoco se aviene a admitir que las mujeres pueden —o deberían— escribir de una forma que ella considera «masculina»; al menos no tengo otra forma de explicarme su intensa antipatía hacia Willa Cather. Ellmann habla de los «amagos de sexualidad ... fingida, de blusa marinera» de Cather, define a sus novias de Nebraska como «ideales hombres-en-mujeres», insiste en la masculinidad de Antonia: «Lleva ropa de hombre y vive su primer embarazo y su parto como lo haría un general romano». (Por lo que yo recuerdo de *Mi Antonia*, el embarazo romano parece ser una invención de Ellmann). Cuando llegamos a Claude Wheeler en *Uno de los nuestros* (un refugiado con la misma estrechez de mente pueblerina que describen Sheerwood Anderson y Sinclair Lewis) y descubrimos que Cather le «admira» porque «aspira a la parte femenina del espíritu», es difícil discernir quién está haciendo uso de estereotipos sexuales. Creo que Ellmann se siente incómoda con Brontë porque la expresión directa de la ira femenina le desagrada (la ira de su propio libro aparece disfrazada de ironía y de burla, a veces tan taimadas como el flamenco de Alicia), y desprecia a Cather porque Ellmann aún cree en ciertos estereotipos sexuales muy anticuados: que las mujeres no pueden escribir bien si se salen de ciertos límites («hombrunas») y que se exponen al ridículo o a las represalias masculinas. También creo que aquí ha entrado en juego la homofobia.

Sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz. De ahí que la burla cariñosa con la que se recrea Woolf a costa de Elizabeth Barrett en el artículo «Aurora Leigh», y el hecho de que encuentre defectos en el poema que provienen de los defectos de la vida de la poeta, sea un procedimiento que ya hemos visto antes. Aunque al final Woolf hable de su «ardor y abundancia, sus brillantes poderes descriptivos, su astuto y corrosivo sentido del humor», solo lo hace tras mencionar su «mal gusto ... su ingenuidad torturada, su impetuosidad peleona, caótica y confusa» porque una vez fuera de su prisión, «era demasiado débil para soportar el *shock*». Woolf prosigue: «Por *tanto*, la novela-poema no es la obra maestra que podría haber sido» (la cursiva es mía). Pero al igual que la descripción biográfica precede al juicio literario en este artículo, la descripción de la reputación precede al juicio de Woolf: «El destino no ha sido amable con la Sra. Browning como escritora. Nadie la lee, nadie habla de ella», pero la reputación está a su vez precedida por otra cosa: el romance, «amantes apasionados con tirabuzones y bigote imperial»^[210]. Así, la organización de novelista que hace Woolf del material contradice su argumento lógico; si seguimos dicho argumento, nos encontramos con que Elizabeth Barrett es

una escritora fallida *porque* su vida era limitada. *Por tanto*, merece su mala educación, aunque su valía popular como heroína de un romance sea encantadora y *apropiada*. Pero si este es el argumento de Woolf, ¿por qué no empezar con el juicio literario de Woolf y seguir directamente las fases lógicas del argumento (como acabamos de hacer)? En lugar de eso, todo está al revés y la organización cronológica de los materiales nos dice que:

1. La valía popular de Elizabeth Barrett como heroína de un romance es encantadora y apropiada.
2. Su reputación como artista es mala.
3. Su vida está limitada.
4. Su obra es mala.
5. Pero en realidad su obra es bastante buena (¡aquí tenemos un salto sorprendente!).

Si damos la vuelta a los signos causales del argumento para que estos se ajusten con la progresión cronológica/asociativa del artículo, lo que tenemos es lo siguiente: *Porque* Elizabeth Barrett es valorada como heroína popular de romance, *por tanto* las limitaciones de su vida se usan para justificar las limitaciones que *por tanto* se perciben en su obra; pero yo (Woolf, la novelista) no puedo evitar que me guste; por tanto es buena.

Lo que acabo de hacer es (tal y como yo lo veo) el artículo feminista que (casi) escribió Woolf: un ejemplo familiar de reclasificación, al igual que la transformación de *Cumbres borrascosas* de una novela poderosa y realista escrita por una autora a una fantasía escrita por una solterona solitaria.

Privadas de una tradición, acusadas de todo tipo de cosas, de ser indecentes, ridículas, excepciones, indignas de ser amadas, de miseria, de locura y (posteriormente) de suicidio, criticadas por ser femeninas, criticadas por no ser femeninas, trabajando con las experiencias equivocadas si sus temas son calificados de femeninos, elitistas o una imitación si no lo son, condenadas en cualquier caso a ser de segunda categoría o (en el mejor de los casos) a ser anomalías, aún así, las mujeres siguen escribiendo.

Pero, ¿cómo pueden hacerlo? ¿Cómo lo hacen?

10 REACCIONES

A pesar de que las mujeres escribieron de uno a dos tercios de las novelas publicadas en inglés en el siglo XVIII^[211] y de que dominan ciertos géneros como las novelas detectivescas o el gótico moderno (en popularidad, si no en cantidad), no cabe duda de que una reacción a *Las mujeres no pueden escribir* es no hacerlo. Resulta difícil encontrar cifras, pero en varias asociaciones contemporáneas de profesionales las mujeres están ciertamente infrarrepresentadas. Según mis cálculos, en 1974 la asociación Escritores de Ciencia Ficción de Estados Unidos contaba con un 18 por ciento de mujeres, mientras que en Escritores de Misterio de Estados Unidos había un 23 por ciento. En los talleres estivales de escritura de ciencia ficción a los que he asistido, las mujeres han constituido un 20 por ciento o menos del alumnado. Me han contado, por otra parte, que en las conferencias de verano sobre escritura no especializada las mujeres suelen ser mayoría. Sería interesante tener estadísticas, pero por lo que sé, nadie ha hecho esta investigación. No tengo las cifras del Gremio de Escritores. Jeffrey Smith, editor de *Khatru*^[212], mantiene que alrededor de la mitad de las novelas góticas modernas están escritas por hombres; sin embargo aquí sucede lo mismo que en las historias detectivescas, que las autoras más populares son mujeres^[213].

Otra de las reacciones es escribir aceptando el supuesto de que la escritura de las mujeres debe ser inferior a la de los hombres, o de que las mujeres no son (o no deberían ser) escritoras en primer lugar, sino otra cosa, por ejemplo solícitas esposas y madres. Estas posiciones son más fáciles de mantener como crítica que como artista; así, en su papel como crítica, Elizabeth Hardwick podía admitir la inferioridad de las mujeres sin que ello le causase un dolor o una incomodidad visibles, e incluso con algo de *schadenfreude*^[214]:

Solo las personas caprichosas, quejicas, excéntricas ... dirían que cualquier obra literaria escrita por una mujer, por muy maravillosa que sea, está al nivel de los grandes logros de los hombres.

La razón para decir esto:

Ninguna ley socialista a favor de las mujeres podría lograr ... lo que un poco más de músculo, que la naturaleza nos brinda de manera gratuita, podría hacer. ... no es que ... los músculos escriban libros, pero ... estando *el talento y la experiencia al mismo nivel*, pueden ser considerados una pequeña ventaja. Al final, *es el tema de la experiencia el que hace que las mujeres estén en una desventaja catastrófica*. Es muy difícil encontrar la manera de cambiar esto de forma radical^[215] [la cursiva es mía].

Si este párrafo es ambiguo, lean la reseña que escribe Hardwick sobre *El segundo sexo* tras su aparición por primera vez en inglés (comentada por Elaine Reuben):

A pesar de su estilo absorbente, resulta milagroso que de Beauvoir *no* me dé la impresión de ser por lo menos masoquista, Lesbiana, una arpía, alguien que odia a los hombres, y ... este libro no sea el «lamento autocompasivo de una mujer resentida por el hecho de serlo», como dijo una ama de casa estadounidense que se dedica a reseñar libros. [La cursiva es de Elaine Reuben, que añade en una nota al pie: «La ambivalencia de *esta* reseña requeriría un análisis en sí misma»^[216]].

Si a Hardwick no le duele escribir cosas así (en parte supongo que porque recibirá alabanzas por su honestidad al admitir públicamente su inferioridad, y en parte porque así puede desvincularse de mujeres aún más inferiores que ella), a Rebecca Harding Davis sí. Habiendo aceptado que «lo que tocaba» era que su marido «tuviera todas las facilidades para poder llevar a cabo su mejor trabajo», mientras que su obligación «era ayudarle», se convirtió en «una fuera de serie incansable en el campo de las letras», según Tillie Olsen. En su artículo biográfico sobre Davis, anexo a *La vida en los altos hornos*, Olsen documenta el trágico conflicto de Davis *a través* de la propia ficción de Davis: utiliza por ejemplo *Earthen Pitchers*, una novela por entregas publicada en *Scribner's Monthly* durante 1873-1874. La heroína, que se dedica a la música y ensaya duramente desde que es una niña, se describe a sí misma de este modo: «Todo lo que soy es la música». Cuando descubre que el amor también es parte de ella, se casa; es entonces cuando debe dejar su carrera musical. Al final de la historia, en un paseo por la orilla del mar, la naturaleza parece reprocharle haber abandonado su arte:

Le pareció que debía responder. ... Comenzó a cantar, sin saber el qué. Pero su tono era discordante, su voz desafinaba. ... [Su marido se une a ella] dándose cuenta de que estaba afligida. ...

—¿No te da pena no dejar al mundo nada más que esa cancioncilla?

—Dejo a mi hijo.

Al menos su marido se aseguró de que no estuviera lloriqueando por lo que podía haber sido y no era.

Olsen añade:

En ... diez años [Davis] había perdido su lugar en el mundo literario. Ya no publicaba en el *Atlantic*. ... Ya no creía en la posibilidad de alcanzar mayores logros para ella misma, ni lo intentaba. Era el precio

que había tenido que pagar por ser madre, tener un hogar y conservar el amor^[217].

Rendirse es una de las formas de hacerlo. Otra estrategia es negar alguna parte de la aseveración *Las mujeres no pueden escribir*. Al enfrentarse a esta idea generalizada de la inferioridad intelectual de las mujeres, Simone Weil

pensaba que era muy desafortunado haber nacido mujer así que intentó reducir este obstáculo sencillamente rechazándolo. ... Estaba decidida a ser un hombre todo lo que le fuera posible.

Sobre su adolescencia, Weil cuenta:

Me planteé seriamente morir debido a [mi] mediocridad. ... Los excepcionales dones de mi hermano trajeron mi propia inferioridad a casa.

(Este ser mediocre, que firmaba las cartas que escribía a su familia «vuestro respetuoso hijo», se graduó en filosofía en La Sorbona con las mejores notas de su clase^[218]).

Así que es posible responder a *Las mujeres no pueden crear* con *Yo no soy una mujer*. Afirmar literalmente esto (como hizo la adolescente Weil) no está bien visto por la sociedad; sin embargo, es posible reclasificarse a una misma de forma menos obvia. Según Marcus, una estrategia sería «el tipo de arte femenino no amenazante y que es “elitista o menor” ... [una] forma de discurso indirecto que Hortense Calisher denomina “histerectomía mental”^[219]». El análisis que hace Juhasz de la poesía de Marianne Moore, con sus imágenes de animales blindados, su asexualidad, su aparente impersonalidad y su constante defensa de sí misma, encuentra en estas características una forma de ser mujer y poeta sin que estos dos aspectos estén nunca (peligrosamente) unidos, siendo esta por tanto una manera extremadamente habilidosa y sutil de asegurar *No soy una mujer*. Juhasz comenta:

Las virtudes femeninas [de Moore] de «sumisión» y de «modestia» y su encanto personal son las cosas con las que los hombres se sienten más cómodos (y halagados); al optar por la no sexualidad, escapaba de aquellos aspectos femeninos que resultan amenazantes, especialmente en una mujer que también exige —a través de su inteligencia y de su talento— ser tratada como una igual. ... La castidad no compromete; deja a una en posición segura^[220].

Si es posible asegurar que no se es una mujer, también es posible ignorar el problema de la prohibición en sí misma. De este modo Mary Ellmann, tras más de doscientas páginas condenando los estereotipos sexuales, dice que deberíamos ignorar este tema.

A pesar de que comprende que la novelista «sienta la necesidad de “responder” o al menos de meditar sobre las cuestiones opresivas de siempre» (acerca de la naturaleza y del talento de las mujeres) y de unirse al resto de escritoras y también a los escritores y escritoras de raza negra en cuanto «personas que buscan sus propios cuerpos bajo las ruinas», concluye no obstante que «la gente que no quiere luchar no tiene por qué mediar ni tomarse la lucha en serio. ... Una vez se expande la regla del valor, se dan a conocer admirables excepciones de cobardía»^[221].

En cierto sentido, el consejo de Ellmann es imposible —¿cómo puedes escapar de una lucha que te persigue?— pero por otra parte es el consejo que han seguido muchas mujeres: *Sal de los géneros literarios «mayores» y dedícate a los «menores». Quédate en la periferia de la cultura*. Jane Austen, por ejemplo, trabajó (como muchos críticos tienden a olvidar) con un género que había estado dominado por las mujeres a lo largo de todo un siglo, además de ser considerado basura, posición que pudo darle una libertad artística notable. En 1970 una de mis mejores estudiantes escribió un trabajo sobre Charlotte Brontë en el que la psicopatología personal y la rebelión infantil que mostraba Charlotte se comparaban con la alegre aceptación de la sociedad que tenía Jane. En agosto de 1928 las novelistas todavía recibían el cordial consejo de que reconocieran «las limitaciones de su sexo», tomando a Austen como el ejemplo perfecto^[222]. A mi estudiante nunca se le ocurrió que la risueña conformidad de Austen podía deberse a unos ingresos seguros, aunque pequeños, y a una familia que apoyaba su escritura, lo cual resultaba excepcional. Tampoco pensó que quizá no fue así sino que es la impresión que tenemos; después de todo, conservamos los escritos personales de Brontë, pero no los de Austen. Y si examinamos la propia obra de Austen, nos encontramos con la siguiente protesta rotunda en su novela *La abadía de Northanger*:

Me niego a adoptar esa costumbre mezquina e imprudente, tan extendida entre los novelistas, de degradar por medio de su desdeñosa censura un hecho al que ellos mismos contribuyen con sus obras ... rara vez permitiendo que su propia heroína lea sus libros y que si esta toma uno entre sus manos, lo hojee con disgusto. ... Mantengámonos unidos; somos los perjudicados. Aún cuando nuestras creaciones han procurado a la humanidad los mayores y más sinceros placeres logrados en el ámbito literario, nunca un género ha sido tan condenado como este. ... Existe lo que parece ser casi una voluntad general de desacreditar y menospreciar la habilidad del novelista, así como de restar importancia a obras cuyo único defecto es el despliegue de gracia, ingenio y buen gusto^[223].

El párrafo continúa otro tanto. Austen está tan soliviantada que llega a comparar las «novelas» con «*The Spectator*^[224]», hecho que describe como indignante, improbable, antinatural y burdo. El lenguaje que emplea es fuerte; «consideradas

basura» no es ninguna exageración, según Austen, que usa esa palabra ella misma («la basura de la que ahora se ocupa la prensa»). Dudo que sea una casualidad que (por ejemplo) las coreógrafas importantes fueran invisibles en el ámbito del ballet hasta la llegada de Twyla Tharp (cuyo vocabulario de danza viene casi a ser un arte distinto), mientras que las mujeres dominaron el arte moderno prácticamente desde su nacimiento. Tampoco lo es que la crítica de cine (al contrario que la de teatro) tuviera una figura femenina tan importante como Pauline Kael, pues hasta muy recientemente las películas no eran significativas. (El primer trabajo de Mary McCarthy fue de crítica teatral porque el teatro no era importante para la revista que la había contratado). Si eres mujer y deseas destacar en cualquier campo, es buena idea (a) inventarlo y (b) situarlo en un área tan mal pagada o de tan poco prestigio que los hombres no la deseen; de ahí las figuras de Florence Nightingale y Jane Addams. (Tanto la enfermería como el trabajo social se han mantenido como trabajos femeninos y mal pagados, al menos en los puestos de menor nivel). Aphra Behn estaba muy indignada con el «desgraciado petimetre» que se ensañó con su obra antes de verla basándose en que había sido escrita por una mujer. Esta crítica combina el ataque directo bajo la presunción de inferioridad femenina («descartando la prueba de que teniendo las mujeres una educación igual a la de los hombres, poseerían la misma capacidad de conocimiento») con la observación de que el teatro se encuentra en la periferia de la cultura y que por tanto es accesible a las mujeres:

En el teatro no hay mucho espacio para la ventaja que tienen los hombres sobre las mujeres, que es la educación: todo el mundo sabe que las obras del inmortal Shakespeare (que adolecía de los mismos defectos atribuidos con frecuencia únicamente a las mujeres) han gustado más al mundo que las de Jonson, aunque se rumorea, por cierto, que Benjamin tampoco estaba tan formado como se creía^[225].

Aquellas mujeres que no pueden (o no quieren) permanecer en la periferia de la cultura pueden hacer uso de otros argumentos; con frecuencia afirman ser mujeres excepcionales. La respuesta de Margaret Cavendish a la singularidad de su posición como aspirante a la grandeza literaria fue la misma que la mía en 1953, «Seré la primera». En su introducción a uno de sus tratados de filosofía natural, escribe de manera optimista:

Soy ... todo lo que mi Sexo fue, es, o puede llegar a ser; esto significa que aunque no puedo convertirme en Enrique V ni en Carlos II, sí que puedo ser Margaret I^[226].

La táctica de Anaïs Nin, obviamente como reacción a que dijeran de ella que era una excepción, fue considerar que su escritura pertenecía a un género nuevo y exclusivamente femenino:

Debo seguir escribiendo mi diario porque es una actividad femenina, una creación personal y personificada, lo opuesto a la alquimia masculina^[227].

Con frecuencia, las mujeres que no se describían por escrito a sí mismas como excepciones, se creaban una imagen pública romántica y exótica que contraponía a *Las mujeres no pueden crear un Soy más que una mujer*, exactamente lo que Lowell dijo sobre Plath. Una artista visual contemporánea recuerda cómo dos artistas conocidas empleaban esta técnica:

Louise Nevelson ... se convirtió en algún tipo de bruja/sibila. Se escondió detrás de un disfraz. Martha Graham hizo lo mismo^[228].

La ropa que llevaba Edith Sitwell produce la misma clase de imagen pública, así como la capa y el sombrero tricornio de Marianne Moore. (Recuerdo verla pasear por el Promenade de Brooklyn Heights en algún momento entre 1960 y 1961. Su aspecto era feroz, independiente, admirable, alterado, de algún modo resentido, probablemente porque me había quedado mirándola. Era demasiado tímida para intentar hablar con ella).

Lo que se reclama como metáfora en una cultura puede ser legítimo en términos literales en otra. Como ejemplo, un artículo de *Heresies* que habla de una artista que, en su cultura, también resulta excepcional:

Abatan es una artista importante entre los egbado yoruba. No es una mujer corriente; tiene una buena posición religiosa-política y económica. Pero si no hubiera nacido en el seno de una familia alfarera, no hubiese llegado al mundo por la gracia de [la deidad] Eyinle y no tuviera talento, no habría tenido la oportunidad de confeccionar esos tiestos figurativos ni de seguir adquiriendo prestigio. Esto evita que cualquier mujer pueda dedicarse a la confección de imágenes figurativas^[229].

Hasta ahora, las técnicas descritas son maneras de lidiar con las diversas formas que adopta la idea de que *Las mujeres no pueden escribir*, pero no están en conflicto con la idea misma. Definen de modo distinto los términos «mujeres» y «escribir»; así Nin, en efecto, da un nuevo sentido (a mi parecer, falso) a «escribir», como las otras, de un modo u otro, dan un nuevo sentido a «mujer» que tiene que ver con *todas menos yo*. Algunas escritoras atacan directamente la idea. Uno de estos ataques, centrado en el contenido de la escritura de las mujeres, puede ser definido como un alegato a la verdad.

Las mujeres pueden escribir porque son capaces de observar verdades que otros (los escritores varones) no pueden ver. Esto es similar a la defensa del realismo en el

siglo XIX, aunque los realistas del siglo XIX, Zola por ejemplo, no tenían que defenderse de acusaciones de incapacidad por su sexo. En el fondo, este alegato se puede resumir como *Es verdad*. Lo que sigue es un extracto de *Villette*, la novela de Charlotte Brontë, en donde la defensa es de este tipo:

Nunca olvidaré aquella primera lección, ni los rasgos ocultos de mi carácter que se me revelaron. Lo primero que comprendí es la gran diferencia que hay entre la joven idealizada por el novelista y el poeta y cómo es en realidad esa joven^[230].

Si *Villette* es el clásico feminista que yo considero que es, no se debe a ningún alegato feminista explícito que pueda encontrarse en el libro, sino a la insistencia constante y apasionada que se hace en la novela de que las cosas son *como esto* y no *como aquello*, desde los cuadros en la galería, pasando por Ginevra Fanshawe, John Bretton hasta llegar a Paulina-la-heroína (a quien en un momento dado se compara con el spaniel de la escuela). Moers cita otra declaración de Brontë, más general, que versa sobre lo mismo:

Si los hombres pudieran vernos tal y como somos en realidad, estarían un poco sorprendidos; pero incluso los hombres más inteligentes y perceptivos viven en la inopia con respecto a las mujeres: no posan sobre ellas la luz de la verdad: las malinterpretan^[231].

En un prefacio dirigido a «las dos universidades más famosas de Inglaterra», tras describir el modo en que los hombres mantienen ignorantes a las mujeres y desprecian «las mejores de nuestras acciones», Margaret Cavendish (que hace todos los tipos de alegato) clama:

Sabias Universidades, lugares donde se conoce mejor la Naturaleza, donde con más frecuencia se Halla la Verdad. ... si no merezco Alabanzas ... Enterradme en silencio. ... y quién sabe, pero, tras mi Honorable Entierro, puede que experimente una Gloriosa Resurrección en Tiempos Futuros^[232].

Además del alegato a la verdad (en el que la Duquesa alterna el optimismo y el pesimismo, como acabamos de leer), está el alegato a las grandes mujeres de antaño, es decir, a los modelos a seguir. En el siglo XVII la Condesa de Winchilsea tiene que buscar el suyo muy lejos:

*Sure 'twas not ever thus, nor are we told
Fables of Women that excell'd of old...
A woman here leads fainting Israel on,*

*She fights, she wins, she triumphs with a song,
Devout, Majestick, for the subject fitt,
And far above her arms, exalts her witt,
Then to the peaceful, shady Palm withdraws,
And rules the rescu'd Nation, with her Laws*^[233] ^[234]

La contaminación de la autoría por medio de la impureza dificultó que en el siglo XIX se pudiera recurrir a mujeres inmaculadas como modelos a seguir. (Citar modelos a seguir como defensa no es, por supuesto, lo mismo que utilizarlas como guías para nuestro propio trabajo). La gran Sand, por ejemplo, vestía pantalones, fumaba puros y tenía amantes. George Eliot, a pesar de la moralidad que destilan sus novelas, vivía con un hombre con el que no estaba casada. ¿Quién podría reclamarlas como ejemplos sin tacha de grandes escritoras? Ciertamente, si la «inmoralidad» no existe, siempre puede inventarse. De Alexandra Kollontai, feminista y comunista contemporánea a Lenin, se difundió el bulo de que era promiscua y propugnaba la promiscuidad. Su biógrafo, Irving Fetscher, cuenta que «[existían] muchas leyendas que conocían tanto sus enemigos como sus seguidores. ... De acuerdo con la más famosa de ellas ... al parecer [ella] dijo que sus contactos sexuales eran tan sencillos ... como beber un vaso de agua»^[235]. La biografía está compuesta de una selección de textos escritos por Kollontai con un epílogo de Fetscher; igualmente morboso y ofensivo es el título del libro: *Autobiografía de una mujer comunista sexualmente emancipada*. Emma Goldman llamó a uno de sus camaradas varones mojigato y «como les sucede a todos nuestros camaradas, en el fondo de tu corazón eres un puritano. ... Cientos de hombres se casan con mujeres mucho más jóvenes que ellos ... son aceptados por el mundo. Pero todos ... se molestan, de hecho sienten aversión por las mujeres que viven con hombres más jóvenes» (que era la situación en la que estaba Goldman); «no es de recibo que sus amistades le hagan parecer y sentirse como una tonta. ...»^[236]. Según Yi-tsi Feuerwerker, Ting Ling, la famosa escritora feminista y comunista china, fue criticada políticamente en la campaña anti-derecha de 1957 por una «oleada de indignación puritana ... dirigida tanto a su vida personal como a su obra. ... Una de las características más llamativas de la campaña fue la completa erradicación de cualquier línea divisoria entre la autora y sus creaciones ficticias. ... se escogieron mujeres de su obra de ficción para convertirlas en “autorretratos” incriminatorios» que mostraban «obsesión con el sexo» y un «deseo egoísta de “manipular a los hombres”». La autora fue acusada de ensalzar la prostitución como «una defensa rotunda de (su) propia inmoralidad. ... la gente creyó con entusiasmo en las acusaciones de inmoralidad sexual hacia ella. ... Finalmente fue expulsada y despojada de sus derechos como ciudadana y escritora». Feuerwerker añade: «La explotación fuertemente moralista del problema de la castidad ... nunca fue un problema cuando las críticas iban destinadas a los hombres»^[237]. Al parecer, siempre se puede contar con que la acusación de comportamiento inmoral va a ser

tomada en serio si la acusada es una mujer, incluso en círculos «avanzados». Así que cuando el tema que está en el candelero es la supuesta inferioridad de la escritura de las mujeres, recurrir a modelos a seguir se vuelve inviable sin que este acto vaya unido al privilegio masculino y al doble rasero, o *No aceptarás mis modelos a seguir porque tienes prejuicios*, o *¿Cómo pueden existir modelos a seguir cuando las mujeres han estado tan limitadas?*

Esta es la estrategia de Anne Finch cuando vincula su ejemplo bíblico con la protesta de que las mujeres no tienen acceso a la educación y son castigadas si intentan superarse. De hecho, un ataque directo a la declaración *Las mujeres no pueden escribir* pasa de las estrategias de evasión, redefinición o huida a una respuesta literaria característicamente femenina, cuya versión temprana proviene de Jane Anger^[238]: «Fue la ira la que lo escribí»^[239]. No podríamos decir que esta reacción sea exactamente feminista, aunque sospecho que el feminismo nunca adolece de ella y su presencia siempre indica alguna clase de protofeminismo: protesta personal, si no pública. Por ejemplo, Sylvia Plath no era feminista, pero si hay algo que convirtió a esta poeta en una heroína de culto feminista, es su completo desdén por el consejo que dio Woolf a las escritoras en *Una habitación propia*:

Resulta letal para una mujer quejarse en lo más mínimo; abogar, aunque sea justo, por una causa; en fin, el hablar conscientemente como una mujer^[240].

Pero ni siquiera Woolf siguió siempre su propio consejo. Existen párrafos desestimados en «Profesiones para mujeres» sobre implicarse en todas las batallas, mujeres revolucionarias y tanques armados, además de los que ella sí que incluyó (pero Leonard Woolf no): la imaginación «en un estado de furia ... jadeando con rabia y decepción» al percatarse de que tendrán que pasar «cincuenta años» para que una mujer pueda decir la verdad sobre su cuerpo. Aunque Woolf añade a este discurso que las mujeres no deben sumar «la carga de la amargura» a sus otras cargas^[241], hay mucha amargura en *Tres guineas*. Woolf describe sentimientos de «inmenso alivio y paz» al terminar el libro, concluyendo que «Ahora he terminado con ese veneno y esa excitación»^[242] (la cursiva es mía). En «Art and Anger», Marcus afirma que «la característica definitoria de su “locura” era la expresión de una ira y de una hostilidad extremas»^[243]. Existen otros ejemplos: la apasionada ironía de Mary Ellmann hacia una causa por la que finalmente considera que no merece la pena luchar y Margaret Cavendish diciendo que «las mujeres viven como Murciélagos o como Búhos, trabajan como Bestias y mueren como Gusanos. ...»^[244]. Woolf califica a la duquesa de verbosa y de estar «desfigurada y deformada» por la furia, pero está claro que aquí no es redundante; la ira estimula su elocuencia. De hecho, Moers considera que la ira es uno de los sellos distintivos de la escritura de las mujeres y que es la razón «de que la esclavitud haya sido uno de los temas literarios frecuentes

en la escritura de las mujeres durante el periodo épico». Previamente a eso, dijo de *Jane Eyre*:

Brontë convierte a su narradora en una persona y en una mujer con el método más rápido que una escritora tiene a su disposición: le hace decir no^[245].

En ocasiones, es difícil saber cómo puede evitarse la ira. En su introducción a *By a Woman Writt*, Joan Goulianos cita la reacción de «un académico eminente» ante el *Libro de Margery Kempe*:

La pobre Margery debiera clasificarse junto con aquellos hoteles que las guías Baedeker describe como «variopintos». Llega a ella sin esperar demasiado, pero será mejor que estés preparado para cualquier cosa^[246].

¿Por qué un académico dice que una mujer es un hotel? ¿Espera dormir en ella? Ese «cualquier cosa», ¿indica su desprecio hacia los temas femeninos o es necesario explicar lo que él ya sabe, que Margery Kempe era analfabeta y que a menudo estaba sin blanca, pero que había logrado dictar este documento (con grandes dificultades) a varias personas que podían escribir, durante un periodo de varios años?

A pesar de todo, empieza a haber una reacción que va más allá de la ira. Hoy en día, la declaración de que *Las mujeres no pueden escribir* a veces no se encuentra con estrategias de evasión y definición, ni con una apelación a la verdad o a los modelos a seguir, ni siquiera con una confrontación directa, sino que hay un cambio de perspectiva drástico que únicamente puede darse en el contexto explícito del feminismo, tras una exhibición de ira, y con el apoyo de la solidaridad feminista. A esta reacción yo la llamo *mujer-céntrica*. Así, cuando Hacker escribe «fue emocionante descubrirlos, un pasado, *nuestro* pasado»^[247], o Judy Chicago reacciona a los autorretratos de Rosalba Carriera y de Judith Leyster sintiéndose «profundamente conmovida. Sentí que estaba ante un eco de mi identidad como artista a través de los siglos»^[248], ninguna de las dos mujeres está apelando a un modelo a seguir con el fin de demostrar ante nadie que *Las mujeres no pueden crear* es falso. Lo que les interesa es la relación que tienen las unas con las otras. La autora de *Literary Women* puede hablar sin remordimientos de «la gran década feminista de 1790, cuando Mary Wollstonecraft resplandeció y murió» y recrearse en «una cosecha dorada de memorias escritas por mujeres distinguidas ... [de] la pasada década». Moers añade que su libro es «sencillamente una celebración de las grandes mujeres que han hablado por todos nosotros, sea cual sea nuestro sexo»^[249], lo cual resulta una magnífica y sosegada apropiación para las escritoras del cliché de la «universalidad». Es más fácil hacer este tipo de cosas en el campo de la crítica que en el del arte, pero yo colocaría junto a *Literary Women* una novela como *Lover* de

Bertha Harris^[250] ^[251], en la que se lleva a cabo una reorganización mítica del cosmos alrededor de las mujeres, incluyendo cuadros genealógicos. En ambas obras, el prerrequisito es la solidaridad femenina. Woolf atisbó esta posibilidad, creo yo, en las charlas que dio ante públicos exclusivamente femeninos en Newnham y Girton (y cuyos guiones fueron el origen de *Una habitación propia*), aunque no fue capaz de defenderla. De hecho, con el fin de explicar a su audiencia una revelación tan sorprendente, primero tuvo que asegurarse de que todas *eran* mujeres. Woolf ha estado hablando de su novelista ficticia, Mary Carmichael, y de la novela de Carmichael, que de manera significativa se titula *La aventura de la vida*. De pronto se interrumpe a sí misma:

... Lamento detener mi discurso de forma tan abrupta. ¿No hay ningún hombre en la sala? ... ¿Me aseguráis que somos todas mujeres? Entonces, puedo deciros que las palabras que leí a continuación fueron estas: «A Chloe le gustaba Olivia». No os sobresaltéis. No os ruboricéis. Admitamos aquí entre nosotras que estas cosas a veces pasan. Que a veces a las mujeres les gustan las mujeres.

«A Chloe le gustaba Olivia», leí. Y entonces me di cuenta de qué inmenso cambio representaba aquello^[252].

Woolf continúa explicando que ese cambio es un cambio literario. Pero también es un cambio en la vida. Ya nunca una feminista tan brillante como Woolf tendrá que preguntar —ni siquiera en broma— si hay hombres presentes antes de sentirse libre para crear alianzas con otras mujeres. Las dificultades prácticas siguen siendo inmensas, pero ahora hay editoriales feministas que no solo tienen a las mujeres como público objetivo, sino que ponen en el centro estético y político a este público objetivo. Hay revistas feministas que hacen esto mismo. Así reconstruye Moers el universo:

La poeta es una representante. Se alza entre mujeres incompletas en busca de la mujer total. ... La joven venera a las mujeres brillantes porque, a decir verdad, son más ella misma de lo que es ella. ... Pues todas las mujeres viven para la verdad y necesitan expresarse.

EMERSON^[253]

Cada vez se responde menos a *Las mujeres no pueden escribir* con redefiniciones o evasiones, o apelando a los modelos a seguir, o a la verdad, o incluso con una confrontación directa e iracunda (a excepción de como táctica pública y deliberada). La nueva reacción es aún más perturbadora:

Es un ¿Qué? proveniente de un grupo de mujeres de espaldas que se ocupan de sus propias cosas.

11 ESTÉTICA

El propósito de la reevaluación y el redescubrimiento del arte minoritario (incluyendo el de las mujeres como minoría cultural) es sobre todo el de remediar la parcialidad y la exclusividad haciendo justicia con artistas individuales a cuya obra se le permite la entrada en el canon, que de ese modo estará más completo, aunque no sufre ningún cambio fundamental. A veces también se insiste en que erradicar la desigualdad previa alentará a nuevos artistas pertenecientes a los que hasta ahora se consideraban grupos «inadecuados», enriqueciendo así el arte con más artistas que proporcionarán materiales nuevos (o diferentes), y que toda esta actividad mejorará, pero no alterará, el canon del arte.

Pero en el caso de las mujeres, ¿qué es lo que ha quedado fuera? «Básicamente», responde Carolyn Kizer, «las vidas privadas de la mitad de la humanidad»^[254].

Estas vidas no han sido vividas al margen de las vidas privadas y públicas de la otra mitad. Jean Baker Miller describe lo que sucede cuando las vidas de la mitad de una comunidad se eliminan de la conciencia de la otra mitad:

Algunos aspectos de la vida rechazados por el grupo dominante ... se proyectan sobre los grupos subordinados. ... Pero otros aspectos de la experiencia son tan necesarios que no se pueden proyectar desde muy lejos. Es necesario tenerlos cerca, incluso si no nos pertenecen. Estos son los aspectos concretos que se destinan a las mujeres.

Después añade:

... cuando ... las mujeres se retiran de su espacio restringido, su necesidad de reintegrar tantos aspectos esenciales para el desarrollo humano resulta una profunda amenaza para los hombres. ... Estas cosas han sido protegidas y se temen doblemente porque da la impresión de que atraparán a los hombres en «emociones», debilidad, sexualidad, vulnerabilidad, indefensión, la necesidad de cuidado y otros aspectos no resueltos.

Y:

Es inevitable que el grupo dominante sea el modelo para las «relaciones humanas normales». Así, tratar a otras personas de manera destructiva, menospreciar, oscurecer la verdad de lo que haces creando explicaciones falsas, todo eso se convierte en un comportamiento habitual ... para seguir haciendo esas cosas, solo hace falta comportarse «con normalidad»^[255].

Un modo de entender la vida que voluntariamente ignora tanto solo puede hacerlo bajo el riesgo de distorsionar exhaustivamente el resto de cosas. Un modo de entender la literatura que puede llegar a ignorar las vidas privadas de la mitad de la raza humana no está «incompleta»; está distorsionada de la cabeza a los pies. La crítica feminista de principios de la década de los setenta comenzó señalando la más simple de estas distorsiones, esto es, que los personajes femeninos incluso en nuestros grandes «clásicos» realistas escritos por autores varones con frecuencia no son retratos individualizados de mujeres realistas, sino creaciones que representan miedo y deseo. En el mejor de los casos, según Lillian Robinson:

... el problema es ... [si] el autor, al mostrarnos lo que sucede en la mente de la heroína, nos está enseñando algo parecido a una mente femenina real. ... Me fascina la cantidad de escritores que han preferido evitarlo externalizando la situación psicológica, haciendo uso de imágenes «objetivas» que simbolizan el patrón o contenido del pensamiento de una mujer sin tener que ahondar en él. ... Emma Bovary y Anna Karenina, por nombrar dos creaciones literarias de mucho éxito, están conformadas de este modo^[256].

Algunas creaciones literarias no tienen tanto éxito ni resultan tan inocuas, desde la incapacidad de Dickens para representar a mujeres que estén solas o en compañía exclusivamente femenina a las ensoñaciones misóginas de Hemingway. Estoy pensando concretamente en Bella Wilfer de *Nuestro amigo común* de Dickens, vanidosa y bella, que flirtea (lo cual es razonable) con su padre; después se comporta del mismo modo con su hermana menor (lo cual no es razonable) y después — estando sola— flirtea (lo cual resulta imposible) con su espejo. Las mujeres que hablan de espejos y de belleza dejan demasiado claro que incluso para las mujeres bellas, los espejos son el foco de un narcisismo nada gratificante, sino lleno de ansiedad. El personaje de la mujer que no tiene duda alguna de que es bonita existe de forma abundante en la imaginación de los novelistas varones; aún no la he encontrado en una sola novela o memoria escrita por una mujer, ni en la vida real. Las mujeres pasan mucho tiempo mirándose al espejo, pero la «obsesión por visualizar su yo» es la frase que utiliza Moers para hablar de las mujeres en su capítulo sobre rarezas y horrores góticos; la obsesión se traduce en una constante comprobación de la (posible) belleza de una, no en disfrutar de esta. El error de Dickens es sencillo; ¿cómo pudo haber observado él a las Bellas de este mundo o escuchar sus pensamientos? Así que lo que hace simplemente es aplicar el comportamiento público a una situación privada. Annis Pratt habla aquí de esa encarnación del eterno femenino, Molly Bloom:

Es difícil no sentir por Molly Bloom y su orinal lo mismo que Eldridge Cleaver debe de sentir por el Rochester de Jack Benny^[257],

pero una buena crítica no debe despistarse al analizar una obra de tal relevancia y maestría, ni siquiera si es machista^[258].

En el mismo número de la misma revista, Robinson responde a Pratt negándose a tomar una postura tan blanda:

Los estereotipos sexuales sirven a los intereses de *alguien*. ... creo que solo una feminista sabe lo que significa realmente Molly Bloom y puede formular las preguntas que demostrarán la verdadera función del mito sexual en la novela de Joyce^[259].

De nuevo en el mismo número, Dolores Barracano Schmidt lleva a cabo un artículo de investigación sobre «La Gran Puta Estadounidense», describiendo a este personaje del siglo XX que aparece en las novelas escritas por hombres como

un mito más que una realidad, un invento empleado para mantener el *status quo*. Es un personaje que carga con un montón de valores y tabúes: la lucha de las mujeres fue un error ... las mujeres no están capacitadas para formar parte de la civilización. ... al ser tan odiosa, la Gran Puta Estadounidense de la ficción refuerza la mirada sexista^[260].

Otra crítica feminista, Cynthia Griffin Wolff lo resume de este modo:

La definición [en literatura] de los problemas más serios de las mujeres y de las soluciones propuestas ... está ... diseñada de manera encubierta para solventar las necesidades de problemas fundamentalmente *masculinos*. ... las mujeres aparecen en la literatura ... como herramientas para solucionar los dilemas masculinos.

Uno de los ejemplos que proporciona Wolff es la oposición que se establece entre mujer «virtuosa» y mujer «sensual», que no es más que una proyección de la división masculina entre sentimiento y valor, la cual «libera ... [al hombre] de las dificultades de intentar unir dos fuerzas de amor». (La mujer «sensual», como señala Wolff, no es la que desea a los hombres, sino la que es deseada por ellos). Continúa así:

Los hombres también pueden aparecer de forma estereotipada ... pero los estereotipos [por ejemplo, el del Guerrero] suelen ser una solución fantástica a un problema masculino esencial. ... Es más, hay ... un importante corpus literario que reconoce las limitaciones de algunos de estos estereotipos masculinos [por ejemplo, *El rojo emblema del valor*]. Pero no hay un corpus comparable de literatura contra los

estereotipos de mujeres. ... Incluso las escritoras ... parecen adoptarlos^[261].

Judith Fetterley ofrece aún más ejemplos reveladores:

... cuando examino un poema como «La segadora solitaria»^[262] ... no encuentro una sola parte de mi experiencia en él. Más bien descubro que el dramatismo del poema depende del contraste entre el sujeto masculino como conocedor consciente y creativo y el ignorante objeto femenino de su contemplación; ha sido mi canción sin letra, ingenua, natural y totalmente inconsciente la que ha brindado al poeta/narrador varón la oportunidad de definirse a sí mismo como conocedor. ... [en «A su amada recatada»^[263]] la complejidad de la situación del narrador, que es el tema del poema, resulta modesta comparada con la complejidad de la posición de la amada ... [que es] la esencia de *mi* relación con el poema.

En otra parte, menciona uno de los problemas centrales de la crítica feminista:

¿Qué sucede con la definición que una tiene de criterios estéticos ... cuando se enfrenta a una literatura que no respalda a su propio ser sino que lo ataca?^[264]

Vonda McIntyre responde:

Ahora mismo hay un montón de clásicos literarios o de cine que nos resultan insoportables ... debido a los supuestos sexistas que subyacen. Creo que en unas cuantas generaciones serán o incomprensibles o tan ridículos que a la gente le harán hasta gracia^[265].

Cuando Ellen Cantarow hojeaba su libro de texto de la universidad descubrió que junto al verso de Pope que dice «La mayoría de las mujeres no tiene Personalidad» ella había anotado: «NARRADOR. TONO. DEFINIR». Se pregunta:

¿En qué parte de mis anotaciones está aquella otra joven, la muchacha que una vez se puso furiosa cuando vieron en ella a «la típica *chica* de Wellesley»? La educación de Wellesley hacía que te odiaras a ti misma ... no estaba relacionada con nuestra experiencia de vida como mujeres jóvenes ... anulaba esa experiencia, la volvía invisible. ... Vivíamos en un estado esquizofrénico que nos tomábamos como normal^[266].

En el campo del arte podemos encontrar un rechazo más explícito y sistemático del canon y de las normas que lo sustentan, un rechazo que considero paralelo al que está teniendo lugar de forma más gradual en la literatura. Por ejemplo, Mary Garrard pregunta lo siguiente:

¿Por qué está nuestra historia del arte ... plagada de giros virtuosos mediante los cuales un estilo viril, heroico o austero de repente y de forma drástica sustituye a otro que era femenino, lírico o suntuoso? David por encima de Fragonard, Caravaggio por encima de Salviati, el internacional y Moderno Gropius sobre los extremadamente decorativos Sullivan o Tiffany^[267].

Valerie Jaudon y Joyce Kozloff responden:

El prejuicio contra las artes decorativas tiene una larga historia y se basa en jerarquías: las bellas artes por encima de las artes decorativas, el arte occidental por encima del arte no occidental, el arte masculino por encima del arte femenino ... «arte mayor» [significa] hombre, masculinidad, el hombre individual, individualidad, seres humanos, humanidad, la figura humana, humanismo, civilización, cultura, los griegos, los romanos, los ingleses, cristiandad, trascendencia espiritual, religión, naturaleza, forma verdadera, ciencia, lógica, creatividad, acción, guerra, virilidad, violencia, brutalidad, dinamismo, poder y grandeza.

En los mismos textos se usan repetidamente otras palabras que conectan con ... el «arte menor»: africanos, orientales, persas, eslovacos, campesinos, las clases bajas, mujeres, niños, salvajes, paganos, sensualidad, placer, decadencia, caos, anarquía, impotencia, objetos exóticos, erotismo, artificio, tatuajes, cosmética, adornos, decoración, alfombras, tejidos, patrones, domesticidad, empapelado, telas y muebles.

El resto del artículo de Jaudon y de Kozloff se compone de citas de artistas e historiadores del arte organizadas bajo encabezados tales como «Guerra y virilidad», «Pureza en el arte como causa sagrada», y una sección especialmente dolorosa que expresa «el deseo de poder personal ilimitado», que las autoras denominan «Autocracia»^[268].

Tales asociaciones del arte con la virilidad, la calidad con el tamaño y la autenticidad con la vanagloria también aparecen en la literatura. (Una de las conversaciones más extrañas que he tenido nunca fue con un colega que declaraba que Chéjov no podía ser un «gran» artista porque nunca escribió nada «largo». Desconcertada porque al parecer sus relatos y novelas cortas no contaban, mencioné

sus obras de teatro. Esas, al parecer, tampoco contaban; «son mucho más cortas que las novelas», explicó mi colega). Adrienne Rich señala aquí que las «obras maestras» que nos han enseñado a admirar no solo son fallidas, sino que puede que ni siquiera signifiquen lo que nos han enseñado que significan. En «La Novena Sinfonía de Beethoven entendida por fin como un mensaje sexual», Rich comienza con «Un hombre bajo el terror de la impotencia» y continúa describiendo la música como

*Music of the entirely
isolated soul
yelling at Joy from the tunnel of the ego
music without the ghost
of another person in it...^[269]*

¿Qué quiere decir ese hombre? Algo que se ahorraría si pudiera, «atado y azotado» con «acordes de Gozo». ¿Cuál es la verdadera situación que hay detrás de todo este aporreo?

*... everything is silence and the
beating of a bloody fist upon
a splintered table^{[270] [271]}*

Si el canon es un intento de apuntalar el *status quo*, si las obras maestras no significan lo que pretenden significar, entonces los artistas deben desechar todas las normas en pos de otra cosa. «Sus rancias normas de unidad, y Dios sabe qué más, si es que querían decir algo», dice Aphra Behn, pero no va más lejos^[272]. Sí lo hace Rich, que declara:

Al pretender representar «lo humano», la subjetividad masculina trata de forzarnos a nombrar nuestras verdades en una lengua que no es la nuestra, para así diluirlas; se nos dice constantemente que los problemas «reales» ... son aquellos que han definido los hombres, que los problemas que necesitamos analizar son triviales, poco académicos, inexistentes...

Cualquier mujer que haya pasado de las canchas del discurso masculino al terreno en el que las mujeres desarrollamos nuestras propias descripciones del mundo, conoce esa extraordinaria sensación de pérdida ... el bagaje de otros, el dejar de traducir. No significa que pensar se convierta en algo fácil, sino que las dificultades son intrínsecas al trabajo en sí mismo, más que al entorno ...^[273]

Al «dejar de traducir», la gente «inadecuada» no solo empieza a hacer arte de calidad, sino también arte auténticamente experimental. Varios grupos de teatro contemporáneos de mujeres han descartado no solo las unidades sino las luces, el proscenio, los impactos artificiosos, el «primitivismo» y el asalto-al-público que marcaron los «experimentos» teatrales de los años sesenta. Al mismo tiempo que la reaparición del feminismo, estos grupos de mujeres han creado en su lugar una versión del Teatro Épico (aunque nadie se haya dado cuenta): mucha narrativa, cambio constante de personajes, gran cantidad de incidentes (personales e históricos), comentarios (empáticos) dirigidos al público y las reconstrucciones de las escenas importantes, a veces con mímica, en lugar de las actuaciones impactantes que están tan de moda. Estas representaciones son, en mi opinión, más auténticamente experimentales que lo que pasaba por teatro experimental en los años sesenta, lo mismo que la no ficción de Baldwin no solo es más hermosa sino auténticamente experimental comparada con (por ejemplo) gran parte de la escritura moderna que deriva de Joyce y de Nabokov. Nos han adiestrado para considerar que ciertos tipos de arte (especialmente el violento, el arcano, el agresivo) son «experimentales». Pero hay una gran diferencia entre estudiar la oxidación y montar un escándalo pirotécnico. Lo primero lleva a alguna parte; lo segundo (que es comparable con los grupos de rock que intentan subir el listón con decibelios, ruidos estridentes y violencia) no lleva a ningún sitio.

Se están dando auténticos experimentos en la escritura de las mujeres. Según Suzanne Juhasz, «a finales de los sesenta y a principios de los setenta tuvo lugar una explosión de poesía escrita por mujeres. ...». Prosigue, concluyendo que las mujeres se están viendo forzadas a crear nuevas formas poéticas, puesto que:

Si la poeta quisiera ... vincular sus experiencias personales con los grandes universales ... tendría que hacer uso tan solo de un porcentaje de sus propias experiencias. Mucho de lo que sabe no está vinculado a los universales porque actualmente los que existen están basados en la experiencia masculina, en las normas masculinas.

Una forma de lidiar con las normas de lo que es o no es universal es ignorarlas y relacionar un particular con otro particular. Esto lleva a escribir (tal y como lo plantea Juhasz) en la lengua vernácula y no en latín. También, como llega a descubrir, lleva a recibir muchas cartas de rechazo:

Hace poco recibí una carta de rechazo de un editor bienintencionado que, a pesar de que admitía la naturaleza «necesaria» de mis poemas, se mostraba en desacuerdo con el hecho de que mis poemas «lo dijeran todo». «Pruebe a utilizar más denotación, sinécdoque, metonimia, sugestión», me recomendaba. Pero ni yo ni muchas otras

poetas feministas deseamos tratar la poesía como un metalenguaje que necesite ser descodificado^[274].

Julia Penelope también menciona la irritación de los críticos cuando «los textos ... hacen que la función del crítico quede obsoleta. El ... texto está a inmediata disposición del lector o de la lectora, y no es necesario ... que el crítico intervenga como guía o mentor»^[275]. Recordando que el epigrama es tradicionalmente inferior a la épica, Juhasz cita con regocijo algunos de los poemas breves de Alta, por ejemplo:

*if you won't make love to me, at least
get out of my dreams!*^[276]

Y aquí hay otro que la poeta negra Pat Parker dedica a las mujeres blancas:

*SISTER! Your foot's smaller
but it's still on my neck*^[277]

Finalmente, Juhasz abandona por completo la idea del canon:

Un poema funciona si está a la altura de sí mismo. Tal definición no contiene un sistema jerárquico intrínseco^[278].

Y aquí está la opinión que tiene Woolf sobre el canon:

Ellos [los niños] sabían qué era lo que de verdad le gustaba: pasear eternamente de acá para allá, con el Sr. Ramsay, y hablar de quién había ganado esto, y quién había ganado aquello, quién era un «hombre de primera categoría» ... quién era «brillante pero ... en el fondo superficial», quién era «sin lugar a dudas el tipo con más talento de Bailliol» ... De esas cosas hablaban^[279].

Pero si deseamos la jerarquía lineal, ¿sabremos manejarnos sin un criterio? Aquí tenemos de nuevo a Juhasz:

Sin embargo un poema puede funcionar y no por ello ser bueno. Puede ser aburrido o mediocre o superficial. Un *buen* poema funciona *potentemente y con exactitud* para establecer una comunicación entre la poeta y quien lee o escucha^[280] [la cursiva es mía].

¿Pero quién es esa persona que lee? ¿Quién la que escucha? Las técnicas para falsear las vidas de las mujeres y minusvalorar la escritura de las mujeres que he descrito funcionan eliminando el contexto: escribir se separa de la experiencia, las escritoras

son separadas de sus tradiciones y las unas de las otras, lo público se separa de lo privado, lo político de lo personal, todo ello para imponer una serie de criterios absolutos. Lo que asusta del arte negro, o del arte de las mujeres, o del arte chicano —y demás artes— es que pone en cuestión la idea misma de objetividad y los criterios absolutos.

Esta novela es buena.

¿Buena *para qué*?

¿Buena *para quién*?

Una cara de la pesadilla es el hecho de que el grupo privilegiado no reconocerá ese «otro» arte, que no será capaz de juzgarlo, que la superioridad en gusto y formación que poseen el crítico y el artista privilegiados desaparecerá repentinamente.

La otra cara de la pesadilla no es que lo que se encuentre en el «otro» arte sea incomprensible, sino que resultará demasiado familiar. Esto es:

Las vidas de las mujeres son la oculta verdad sobre la vida de los hombres.

Las vidas de la gente de color son la oculta verdad sobre las vidas blancas.

La oculta verdad sobre la vida de las personas ricas es de quién han obtenido ese dinero y cómo.

La oculta verdad sobre la sexualidad «normal» es el modo en que cierta expresión de la sexualidad ha sido privilegiada, y a qué tipos de virtudes inmerecidas y terrores acerca de la identidad sirve esta distinción.

Existen otras cuestiones: ¿por qué la «grandeza» en el arte es a menudo agresiva? ¿Por qué la «gran» literatura tiene que ser extensa? ¿Es el «regionalismo» tan solo otro ejemplo de degradación de la lengua vernácula? ¿Por qué la «gran» arquitectura tiene que impactar nada más posar la vista sobre ella, al contrario que la arquitectura «indígena», que tiene que apreciarse despacio y con conocimientos del contexto en que se produce? ¿Por qué el diseño de ropa —esas ideas grotescas, en ocasiones peligrosamente fantásticas, anatómicas, sociales— es un arte «menor»? ¿Es porque tiene una utilidad? Al admirar el arte «puro» (esto es, inútil), ¿no estamos sino admirando una ostentación vebleniana, a modo de las uñas de los mandarines? En «The Club», una obra teatral reciente de Eve Merriam, quedaba claro que el lenguaje corporal masculino y el femenino son muy distintos; los gestos socialmente reconocibles como «masculinos» reclaman el máximo espacio posible, mientras que los gestos «femeninos» equivalentes son de autoprotección, autorreferenciales, y ocupan el menor espacio posible.

Los críticos varones, estupefactos ante una obra en la que los miembros de un club masculino decimonónico y el camarero negro del club y el botones y el pianista estaban interpretados por mujeres, alabaron a las actrices por haber imitado a los hombres con éxito y sin tratar de esconder su anatomía femenina. En su autobiografía, Judy Chicago comenta:

Cuando las mujeres «actuaron» caminando por la calle y siendo abordadas por hombres, todo el mundo fue capaz de «adoptar» las características del chulito, de los ligones. Era como si se supieran el guión perfectamente^[281].

Los críticos varones comprendieron el sentido de escuchar chistes y canciones machistas de la época de boca de hombres interpretados por mujeres, pero hizo falta una crítica (creo recordar que de la revista *Harper's Bazaar*) para que se dieran cuenta de que el efecto final de ver a las mujeres vestidas de poder era el de total confusión en cuanto a qué roles pertenecían a quién. A esta desaparición del vínculo entre género y fisiología sexual lo califica de etiquetas que se desprenden de las botellas; yo salí del teatro diciendo: «Pero, ¿qué es “mujeres”?». Quizá este no fue el efecto que la obra tuvo en los hombres, o quizá los críticos varones no estaban siendo honestos. No creo que sea probable que una obra como esta tenga el mismo efecto en mujeres que en hombres.

¿Tenemos la suficiente formación para admirar el lenguaje corporal en el arte? ¿Una técnica abiertamente agresiva o contundente? ¿Ruido? Estas son cuestiones que se están tratando actualmente. Pero no pueden ser tratadas (ni lo están siendo) bajo la presunción de que existe un centro absoluto de valor.

No creo que pueda haber un único centro de valor y por tanto unos criterios absolutos en la situación histórica actual de ninguna persona. Esto no significa que la asignación de valor deba ser arbitraria o interesada (como mis estudiantes, cuya defensa de su poesía es «Lo sentí así»). Significa que para la jerarquía lineal de bueno y malo se vuelve necesario sustituir una multitud de centros de valor, cada uno con su propia periferia, algunos más cerca de otros, algunos más lejos. Los centros han sido contruidos por hechos históricos de lo que significa ser una mujer o una persona negra o de la clase obrera o lo que se te ocurra; cuando todas las personas vivamos en una misma cultura, entonces será el momento de tener una sola literatura. Pero este no es ahora el caso. Ni tampoco hay un «estilo» apropiado. Hay muchas lenguas inglesas (incluida la anglo-india) y antes de determinar si (por ejemplo) Virginia Woolf «escribe mejor que» Zora Neale Hurston, sería una buena idea decidir si estamos hablando de la literatura oral o de la escrita, en resumen, de *qué* lengua inglesa estamos hablando. Una es un tipo de latín, esculpido, sólido, y distinguido, en el que de vez en cuando se cuela la lengua vernácula; el otro es literario-como-vernáculo: fluido, que cambia de tono, efímero visualmente, con las (imposibles) cadencias de la razón, que ignoran constantemente la memoria del oído físico. (Con frecuencia, Woolf escribe frases tan largas que tan solo intérpretes con mucha experiencia podrían recitarlas de una vez). Si un tipo de lengua inglesa es demasiado lento y demasiado fijo, ¿no es el otro tipo demasiado simple, demasiado rápido, un tanto inconsistente?

Antes había una creencia popular muy extraña y equivocada que decía que el Sol giraba alrededor de la Tierra.

Esta ha sido sustituida por una creencia popular más extraña aún, igualmente equivocada que dice que la Tierra gira alrededor del Sol.

El hecho es que la Luna y la Tierra giran alrededor de un centro común, y esta pareja que comparte centro gira junto con el Sol alrededor de otro centro común, lo que pasa es que aquí hay que meter al resto de planetas solares, así que las cosas se complican. Después está el movimiento del sistema solar respecto a muchos otros objetos, como la galaxia, y si en este punto te preguntas ¿cómo se ve el movimiento de la Tierra desde el centro del universo? Di (¿y dónde están los glotolog?) que la única respuesta es:

Que no se ve.

Porque no hay un centro.

EPÍLOGO

Mientras escribía este libro de extensión y forma peculiares, una convicción se fue forjando en mi interior.

Hay mucha, muchísima más literatura de calidad escrita por mujeres de lo que nadie se imagina.

Hay más de la que yo pensaba cuando empecé a escribir esto. Las mujeres se han colado en el canon oficial una y otra vez, como si no llegasen de ninguna parte: excéntricas, peculiares, con técnicas que resultan extrañas y temas que no se consideran «adecuados». A veces ingresan en el canon porque pueden ser descritas en términos sexistas. (En «Pro Femina», Carolyn Kyzer amonesta a Elizabeth Barrett Browning por condenar a las escritoras al mito de la esposa devota, pero aunque la vida de EBB puede reafirmar ese mito, lo cierto es que ella no lo creó —estaba allí antes de que llegara— y desde luego no lo promovió después de su muerte). Jane Austen leía novelas escritas por mujeres constantemente e incluso tuvo miedo de abordar *Self-Control* de Mary Brunton mientras corregía *Sentido y sensibilidad* por si lo encontraba «demasiado inteligente» y a sus propios personajes y su historia «muy predecibles»^[282]. Sin embargo (tal y como pregunta Moers), ¿quién lee hoy día las novelas de Mary Brunton, quién puede acaso encontrarlas? Brunton ha sido relegada a la papelera de la historia junto con la Sra. Georgie Sheldon y Ouida, quienes sé que son malas novelistas porque las he leído. Pero no había oído ni siquiera hablar de *Self-Control* de Mary Brunton hasta que leí *Literary Women*.

¿Pero no es la opinión de una de las más grandes novelistas en lengua inglesa más de fiar que la de los académicos varones que juzgan el arte que parte de experiencias que no han tenido ni consideran importantes? ¿No deberíamos, al menos, investigar? ¿Fue Mary Brunton tan mala novelista? ¿Lo fue Anna Maria Porter? ¿Fue el estilo condensado y directo de los romances femeninos del siglo XVIII verdaderamente malo o —como sugiere Palomo— se inspiró en el del romance francés para expresar preocupaciones completamente ajenas al (por decir alguien) autor de *Tom Jones*?^[283] Los intereses sociales de las mujeres no han cambiado tanto en casi dos siglos; una vez dejé sin aliento a toda una clase de estudios de las mujeres (cuando estábamos en mitad del Libro Dos de *Emma*) al hacerles esta pregunta:

—¿Quién le regaló el piano a Jane Fairfax?

(Aquellas que sabían la respuesta mostraban expresiones de alegre superioridad; una joven se puso las manos sobre la boca para reprimir un gritito; y otra palideció y dijo «Dios mío». Esto es lo que ocurre cuando dejas de traducir lo que lees).

¿Y qué pasa con las influencias que tuvo Emily Dickinson?

De hecho, los autores de clase obrera (como Melville) también entran en el canon despojados de su contexto cultural. He leído varias críticas sobre «Bartleby» y aunque una de ellas comparaba la posición de Melville con el Eterno No de Carlyle, no hubo ninguna que comenzase preguntando «¿ha trabajado usted en una línea de montaje durante diez años?». (¿O en Woolworth's durante seis meses, o etiquetando sobres durante solo un verano?) Estas preguntas son las que verdaderamente tienen sentido, tal y como Bruce Franklin y yo lo vemos^[284]. Aunque claro, yo trabajé como secretaria durante tres años y etiqueté sobres durante unas seis semanas, y esas seis semanas me hicieron comprender la situación de Bartleby de forma más clara que veinte años leyendo crítica literaria. (En una reciente recopilación de los relatos de Melville, Harold Beaver resume sus observaciones sobre «Bartleby» de la siguiente manera: «Bartleby nunca podrá ser interpretado ... como una representación de Cristo, un artista o un santo asceta, ni la historia termina con esas interpretaciones. La raíz del asunto es un tema más apasionante: el del *doppelganger* ... la figura de la muerte ... tras el biombo verde» de la vida^[285]. La verdadera naturaleza del trabajo de Bartleby —su soledad, su monotonía, su espantoso aburrimiento, así como la situación social entre jefe y empleado, además de la huelga sentada de Bartleby y el liberalismo sentimental de su jefe, eso nunca se menciona).

La cantidad de experiencia que se deja fuera del canon literario oficial es sencillamente abrumadora. Sin embargo, a veces se permite la entrada a escritores y escritoras porque casualmente se les asocia con una «escuela» (¿pero inventó James Joyce el flujo de conciencia, o lo hizo Dorothy Richardson?) o debido a su dominio de la palabra (como sucedió con Emily Dickinson) (además de por el deseo patriótico de encontrar un buen escritor estadounidense en el siglo XIX, no olvidemos el complejo de inferioridad cultural de los años veinte y treinta). No obstante, no se hace ningún esfuerzo por descubrir los orígenes de estos seres extraños; como si fueran cometas, son un destello en el horizonte que proviene de la oscuridad exterior y no dejan una estela de influencia tras de sí.

¿A quién influyeron las hermanas Brontë?

Bueno, pues a mí. Leí *Jane Eyre* cuando tenía doce años y lo releí después de eso cada año, a modo de ritual, hasta que cumplí los dieciséis. Mi plan de estudios universitario también lo incluyó (pero no *Villette*, ni *Shirley*, ni los poemas de Gondal de Emily Brontë). Leí *Cumbres borrascosas* a los catorce años y regresé a ella con frecuencia hasta el final de mi adolescencia. En la universidad leí las novelas de Woolf en secreto y sintiéndome culpable, como si se tratase de bombones; me avergonzaban porque eran demasiado «femeninas».

A pesar de todo, nunca se me pasó por la cabeza pensar que estos libros escritos por mujeres fueran «influencias literarias», y cuando dediqué mi segunda novela, fue a quienes entonces consideraba verdaderas influencias literarias, las dos masculinas: S. J. Perelman (osadamente) y Vladimir Nabokov.

¿De qué tradición provenían las hermanas Brontë? Parece ser que de los páramos y de Byron, nada más, hasta que Moers «descubrió» que al menos Charlotte parecía conocer y escribirse con una serie de personas, muchas de ellas mujeres, algunas incluso escritoras.

En una conferencia sobre pintura femenina que tuvo lugar en la Universidad de Colorado en la primavera de 1977, J. J. Wilson dijo algo crucial: *Nadie pinta solo un cuadro*. (Aunque, añadió, si conoces a mujeres artistas solo a través de las reproducciones más populares, puede que eso sea lo que creas).

Lo mismo sucede en literatura. Nadie —excepto alguien que muera a los dieciséis años— escribe solo una novela y nada más. Nadie compone un puñado de poemas y nada más. Nadie carece de orígenes. Nadie carece de colegas de profesión. Nadie cuya obra sea leída carece de influencias.

Hay por todo el canon señales que dejan traslucir entierros prematuros; estoy segura que del mismo modo que las investigaciones de Wilson y Petersen sobre los artistas varones sacaron a la luz innumerables artistas mujeres que habían sido reclasificadas como esposas, madre, hijas y amantes, una minuciosa investigación sobre las vidas de las autoras que conocemos revelará muchas de las que no sabemos nada. Su arte no se parecerá a lo que acostumbramos a ver, pero una tradición que trata «Bartleby» como si Melville fuera una especie de Carlyle-filosofando-en-su-estudio es capaz de cualquier cosa, incluso de presentar ciertos criterios limitados como si fueran universales.

Sospecho que la escritura de las mujeres (y con esto quiero decir, la escritura de las mujeres blancas de clase media, como va a quedar claro a continuación) ha sido propensa a tomar ciertas formas y a hacer uso de ciertas técnicas que nos resultan insólitas. Por una parte, ha tendido a ser adelantada a su tiempo, como los poemas de Dickinson, o esas maravillosas fracturas repentinas en los libros de Charlotte Brontë, en los que la visión interior de pronto sale a la superficie de la vida cotidiana (la locura de Lucy durante esas largas vacaciones es una gran fractura en *Villette*, lo mismo que la visión de la luna femenina en *Jane Eyre*). Como Blake, de hecho, o Melville, o como esos sermones apasionados que condenan y bendicen al mismo tiempo la novela *Hija de la tierra* de Agnes Smedley. Después de todo, la gente de clase obrera no tiene ni idea de lo que es el «buen gusto» ni la unidad de tono y estilo (nadie enseñó a esos pobres bastardos) y cuando lo descubren, se exasperan ante esas exquisiteces innecesarias, como Aphra Behn con sus maneras bruscas y su falta de educación (qué pena), bramando contra esas unidades rancias y «Dios sabe qué más». A pesar de haber sido enseñadas a valorar las formas establecidas, las mujeres de clase media están en la misma posición que la clase obrera: no pueden hacer uso de las formas establecidas para expresar lo que tales formas nunca pretendieron expresar (y que probablemente sirven para ocultar). Además, las mujeres en tanto que mujeres llevan la terrible carga de la «estrechez» de su experiencia. De ahí la falta de unidad, los tejemanejes del libro a medida que la forma inadecuada forcejea e incluso se

colapsa, o los tremendamente difíciles intentos de mantener la efervescencia visionaria durante todo el libro. En esto Virginia Woolf y Herman Melville son hermana y hermano, Woolf convencida de su falta de experiencia (habla a menudo en sus ensayos de la estrechez de la experiencia de las mujeres y de su propia carencia de educación universitaria), Melville de tener la experiencia equivocada.

¿Nadie se ha dado cuenta de la extrema irregularidad en el estilo y en el tono de *Moby Dick*? Está plagada de discontinuidades, balbuceos, giros repentinos, cambios de velocidad, un verdadero defecto pero probablemente la única forma en que se podía haber escrito ese libro. Leer *Pierre* es como intentar montar un caballo salvaje. Ambos libros son, en mi opinión, hermanos de sangre de la forma que tiene Woolf de unirlo todo en un inmenso nudo de intensa subjetividad. Ambos escritores lidian con lo que es *innombrable* en las formas aceptadas. No creo que Joyce, quien perfeccionó ciertas formas para enriquecerlas posteriormente y abrirlas de tal manera que se convirtieron en otra cosa, esté implicado en el mismo proceso en absoluto. Él se enfrenta al deseo de decir *más* de lo que le permite el realismo de su época, pero no pretende expresar *otra cosa*. Sus cambios de estilo, por ejemplo en *Ulises*, son intensamente literarios y están bajo control; Melville no me da esa impresión, aunque los académicos modernos —una vez convertido en una figura sagrada, en un gran escritor— han hecho cabriolas para concederle una unidad, un estilo y un tono que no posee. (Los capítulos 37 [«Atardecer»], 39 [«Primera guardia nocturna»] y 40 [«Medianoche. Castillo de proa»] rompen repentinamente en un soliloquio teatral y en diálogo. Este parche púrpura es en mi opinión la fractura más grave de toda la obra). D. H. Lawrence, otro hijo de la clase obrera, pertenece a la misma compañía, creo yo; su escritura es ciertamente tan polémica, espasmódica y fracturada como por ejemplo la de *Hija de la tierra*.

¿Qué les sucede a las mujeres que aceptan las formas? Una posibilidad es el engaño, la evasión, el disimulo. Una mente que en cierto sentido es demasiado grande para el material que tiene a su disposición, que es (como se nos recuerda constantemente) solo un romance, solo una novela, solo las vidas muy privadas y muy limitadas de gente que, después de todo, no es tan importante. Y no te preocupes; solo te encontrarás decoro, tan solo los acontecimientos domésticos más insignificantes, tan solo la Mano de Hierro con Guante de Terciopelo, tan bien hecho (en un caso) que por un tiempo muchos tan solo vieron el guante: la «dulce Jane», a quien Vladimir Nabokov, en una conferencia que dio en la Universidad de Cornell en 1956, llamó «gatita». La crítica moderna es más justa con la Mano de Hierro, pero sin pararse a investigar si bajo la superficie de *Self-Control* o de las historias detectivescas de Dorothy Sayers, por ejemplo, pudiera haber algo similar. Empiezo a sospechar que algo complejo y muy interesante —una especie de tragedia— puede surgir de los libros de Peter Wimsey^[286], si se leen como uno solo muy largo. Kathi Maio rastrea los cambios de este personaje principal, desde *Whose Body* (1923) hasta *Luna de miel* (1937) y las implicaciones sociales de estos cambios, pero no propone

que estas obras se lean como una sola^[287]. A la visión que surge yo la calificaría no solo de (evidente) ideal cristiano de vida —que no es el aristocrático, algo cualificado para ello pero no lo suficiente a medida que la serie avanza (son libros muy esnob)—, sino de conocimiento cada vez mayor de lo aleatoria y difícil de mantener que es esa felicidad. Todo esto se destruye finalmente en *Luna de miel*, que termina, como apunta Maio, con Wimsey sufriendo lo que acaba siendo un ataque de nervios a causa de su desesperación ante la imposibilidad de aunar justicia y misericordia en el mundo real.

Otra alternativa es la fantasía pura, como esos melodramas que escribió la autora de *Mujercitas* y de los que luego se arrepintió, como... bueno, como Ouida (sería mejor que la relejera), como esos romances góticos ignorados por sistema, aunque, de nuevo, la Sra. Radcliffe no era una anomalía solitaria, nacida como Atenea de la cabeza de Jove, y dudo que todas sus colegas merezcan ser desechadas. Después de todo, sin las experiencias de la vida adecuadas, sin una forma que puedas utilizar, incapaz de decir nada realista u honesto, ¿por qué no hablar en el lenguaje de los sueños? Sobre todo si puedes fingir que es realismo. Así que Brockden Brown es admirado como escritor de literatura fantástica mientras que la autora de *Charlotte Temple*^[288] es una boba. Puede ser. Pero *Charlotte Temple* es una fantasía tanto como lo es *Alicia en el País de las Maravillas*.

Se ha prestado muy poca atención a los romances escritos por mujeres a lo largo del siglo XVIII, o a los duros y fantásticos relatos de Rebecca Harding Davis sobre mujeres que eran artistas castigadas terriblemente por ello. Estos tampoco salieron de la nada. Se sabe que Kafka (también considerado en un momento dado un artista anómalo) venía de una larga estirpe de escritores yidis de literatura fantástica (que continuaron serenamente con la tradición hasta principios del siglo XX). Una vez aceptado que el arte no necesita «unificarse», «abarcarlo todo» y ser «extenso» para ser «grande» (hay una confusión aquí entre «extenso» y «grande», ¿no?), ¡qué tesoros encontraremos! De nuevo, cuando Byron lo hace, es por lo menos aceptable (de hecho, la crítica moderna se pone de los nervios con la obra romántica de Byron y prefiere sus escritos satíricos), pero cuando Louisa May Alcott lo hace, nadie sabe ni siquiera que existe.

(Cuando me di cuenta [en la universidad] de que mi experiencia era «inadecuada», escogí la fantasía. Convencida de que no tenía verdadera experiencia de la vida, puesto que la mía propia no era parte de la Gran Literatura, decidí conscientemente que escribiría sobre cosas de las que nadie sabía nada, maldita sea. Así que escribí realismo disfrazado de fantasía, es decir, ciencia ficción).

Leer las llamaradas de iluminación de la visionaria como una estructura defectuosa, la fantasía como un realismo fallido, leer la subversión como si fuera superficial, es condenar directamente la escritura minoritaria, entre la que se encuentra la escritura de las mujeres. Cuando los críticos se tienen que enfrentar a un inglés diferente, emplean la estrategia de leer la diferencia como si fuera un fracaso.

Tales juicios suelen evitarse cuando se trata de literatura anglo-india o anglo-africana (como la de Chinua Achebe), pero cuando quienes escriben viven en los Estados Unidos y *se supone* que tienen que hablar inglés... bueno, todo el mundo sabe lo que es inglés y no es así.

La «literatura» tiene asignada un falso centro. No solo es masculina, blanca y de clase media (o alta), sino también de la costa este europea. ¿Qué ha pasado con esa espléndida explosión de conciencia estadounidense que produjo gente como Willa Cather, Sheerwood Anderson, Carl Sandburg, Sinclair Lewis y (algo más tarde) Thomas Wolfe? La crítica actual parece sentir vergüenza hacia ellos y decantarse por los expatriados Hemingway, Eliot y Pound. Parece ser que «universal» no incluye «estadounidense». Y sin embargo encontré un párrafo de *Calle mayor*^[289] el otro día que me puso los pelos de punta de puro placer. Y arriba en Canadá, Alice Munro y Margaret Lawrence de nuevo son consideradas regionalistas. A las pobres les importa un pimiento lo no-universales que son.

Quizá lo siguiente explique por qué.

Cuando acababa de terminar de escribir este ensayo, una colega de la Universidad de Colorado me telefoneó. Le mencioné este proyecto y casualmente añadí que en él asumía que ninguna mujer había escrito en inglés antes de 1600.

—Será mejor que no hagas eso —me recomendó.

—¿Cómo? —dije yo. (Alpes sobre Alpes se alzan^[290]).

—De acuerdo —respondió—. Sabes, para ser realmente culto tenías que aprender latín, era un rito de la pubertad masculina de clase alta, pero también hubo mujeres que aprendieron latín. Desconocemos cuántas, pero hubo algunas. La mayoría de ellas se dedicaron a traducir obras religiosas a la lengua vernácula o escribieron sus propias obras piadosas de ese modo. Como la última esposa de Enrique VIII, ¿te acuerdas? Lo viste en la televisión; deberías saberlo.

—Vaya —exclamé. (Bueno, este es el poder que me da ser la autora; no fue *mi* culpa, yo solo...)

Mi amiga añadió:

—Las mujeres siempre escriben en lengua vernácula.

Las mujeres siempre escriben en lengua vernácula.

Esto no es estrictamente cierto, pero explica muchas cosas. Ciertamente explica las cartas y los diarios. Y la elección de Nin del diario como forma femenina por excelencia. Explica por qué tantas mujeres escribieron historias de fantasmas en el siglo XIX y siguen haciéndolo; de hecho, uno de los relatos sobrenaturales más interesantes que he leído nunca lo firmó una mujer que escribía en los años treinta, Margaret Irwin^[291], a pesar de que el prólogo de Bleiler a una recopilación de las obras del novelista decimonónico Sheridan LeFanu le considere con prepotencia superior a sus tres contemporáneas^[292]. Además, las obras completas de Margaret Irwin no están disponibles hoy día, mientras que las de LeFanu sí. Con esto no intento minusvalorar los logros de LeFanu. Sin embargo, sospecho que el conflicto

padre-hijo de LeFanu y su tema del «héroe desheredado» interesan más a los críticos que el retrato que hace Irwin de la corrupción de los valores masculinos. Como Woolf dijo una vez respecto a la diferencia entre los intereses masculinos y femeninos, está claro que es así. Y aquí tenemos otro fascinante ejemplo de lengua vernácula, por Alma Murch:

Cuando el clamor contra las «novelas sensacionalistas» estaba en su apogeo en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, los críticos contemporáneos se encontraban considerablemente incómodos porque muchas de ellas habían sido escritas por mujeres. ... los editores parecían sentir que había algo indecente en el hecho de que una mujer escribiera historias sobre crímenes y criminales, por lo que eran reacios a publicarlas^[293].

(¿Es M. R. James una mujer? Al parecer no. Pero P. D. James sí lo es. E. X. Ferrars también. Y Tobias Wells, Anthony Gilbert, así como James Tiptree Jr. De haber sabido el fascinante secreto que se escondía tras aquellas iniciales —o tras aquellos pseudónimos— la cultura habría sido poco menos desalentadora, un poco menos confusa).

Además, si escribes en lengua vernácula es más difícil convertirse en un «clásico», ser limpia, ser perfecta. El Canon Sagrado de la Literatura pretende con frecuencia que algunas obras no solo sean atemporales y universales (es decir, que estén fuera de la historia, como si fueran un reclamo religioso), sino que no tengan un solo error ni limitación perceptible. En lengua vernácula es difícil tratar de hacer esto, esconder las grietas. También es difícil leer la lengua vernácula como si fuera un Escrito Divino (aunque algunos críticos lo hacen, llegando a interpretar los errores tipográficos como genialidades).

El arte minoritario, el arte vernáculo, es arte marginal. Solo en los márgenes se puede crecer. Es por ello que, en el movimiento feminista, *Política sexual* lo escribió una escultora, *Odisea de una amazona* una filósofa del arte (Ti-Grace Atkinson) y *El lugar de la mujer en el mundo del hombre* una novelista. Y es por eso que yo, escritora de ciencia ficción y no académica, debo pelear en mi poco abundante tiempo libre con este monstruo desgarrado. Porque ustedes, ustedes los críticos, no lo han hecho aún (cosa que debería haber ocurrido hace un siglo).

Si no te gusta mi libro, escribe el tuyo.

¡Por favor!

Pero recuerda, una no puede introducir una obra minoritaria en el canon fingiendo que trata sobre las mismas cosas o que emplea las mismas técnicas que las obras mayoritarias. Probablemente no sea cierto. Puede que no se parezca a nada que se haya visto nunca en la tierra. Cuando la ciencia ficción se introdujo por primera vez en el mundo académico, los errores que cometían los críticos al hablar sobre ella eran grotescos. De vez en cuando lo siguen siendo. Esto no solo se debía a la falta de

conocimiento científico —algunos críticos, por ejemplo, interpretaban las clásicas historias de alienígenas como pesadillas, sin ser conscientes de la exactitud del contexto ni del deleite que producían—, sino a la falta de conocimiento de la historia y de las convenciones del género (incluyendo el desconocimiento de que *tenía* una historia y unas convenciones).

No existe una razón política para que los críticos rechacen, malinterpreten o ignoren la ciencia ficción. Hay muchas razones para que hagan estas tres cosas con la escritura de las mujeres. (Un ejemplo es la obra de teatro de Nzoake Shange, *Para nenas negras que han considerado el suicidio cuando el arcoíris es suficiente*. Shange, criticada por algunos afroamericanos por ser anti-hombres, recibió alabanzas de los críticos varones blancos. Como me comentó una amiga con amargura: «No piensan que trata también sobre ellos»). Incluso los críticos que anhelan nuevos valores en la ficción (más que nueva ficción que encarne los valores de siempre) tienden a buscar en los lugares equivocados. Un inteligente marxista francés, Gérard Klein, analizó hace poco el pesimismo de la última década en la ciencia ficción estadounidense, y no la encontró sincera ni honesta políticamente, percatándose de «la ausencia de utopías y proyectos sociales» y declarando que aquellos que han «interiorizado y aceptado» los valores que apoyan al grupo dominante en una cultura pueden transmitir o destruir esos valores, pero que solo «las periferias sociales y culturales son potencialmente capaces de producir valores diferentes y originales, valores de futuro»^[294]. No podría estar más de acuerdo. ¿Pero dónde está el contraejemplo completamente contrario, de ciencia ficción, que Klein podría haber utilizado? Esa cruda y brillante utopía femenina publicada en 1969 por la compatriota feminista de Klein, Monique Wittig. ¿Dónde está *Les Guérillères*?

En ninguna parte, allí es donde está. Ni siquiera ha sido condenada. (En cuanto a la sensibilidad de Klein por otras cuestiones, del novelista Samuel Delany dice que «solo hay un escritor negro de ciencia ficción en Estados Unidos, y podría ser tomado como blanco». Esperemos que Delany ignore estos estereotipos).

A cambio, la segunda parte del artículo de Klein trata sobre el trabajo de Ursula K. Le Guin, autora de *Los desposeídos* y *La mano izquierda de la oscuridad*, en quien encuentra «una sugerencia indirecta de lo que puede ser la cultura femenina: acéntrica, tolerante, liberada ... en contraposición a un patrón cultural masculino basado en la conquista reiterada». Le Guin puede, añade, proponer «un mundo sin un principio central, sin un sistema unificador, sin dominación, porque es una mujer».

No cabe duda de que está elogiando a la escritora, pero lo hace en términos que recuerdan a las virtudes femeninas convencionales; posteriormente, en el mismo artículo, Klein atribuye el éxito artístico de Le Guin a sus cualidades para la crianza (Klein sugiere que reaccionó a la escena primigenia freudiana, que bajo su punto de vista fue el descubrimiento de Le Guin de que tenía hermanos y hermanas —no recuerdo que esto lo mencionara Freud— poniéndose en «el papel de madre») y al hecho de que su arte es producto de «una infancia felizmente resuelta, una genitalidad

femenina activa y la deuda intelectual que tenía con su marido historiador»^[295]. Es decir, que la artista debe ser valorada porque es maternal, feliz, heterosexualmente madura y está influida por su marido. Wittig, que está claramente enfadada (al menos en sus últimos libros), descontenta, es lesbiana y se rebela en contra de la influencia masculina, no es mencionada como creadora de nuevos valores. Tampoco parece que Klein sea consciente de lo inmoral que es hacer declaraciones públicas sobre la genitalidad de una autora viva, indignidad que únicamente lleva a cabo con la mujer que sale en sus dos artículos y nunca con los hombres de los que habla, liberados de las maquinaciones psicosexuales con las que mide los logros de Le Guin.

Incluso un crítico que busca nuevos valores los reconoce mejor cuando los puede confundir con valores antiguos, especialmente aquellos por los que él siente cierto apego sentimental.

Cierto, los valores antiguos están en el centro. Pero el centro está muerto. Pienso que el canon sagrado con su escritura divina es realmente aburrido y está frustrando a sus sacerdotes por completo; por una parte, sus textos son legibles solo si te está permitido leerlos, es decir, aceptar lo que está allí, incluyendo sus fallos. Pasar toda tu vida sometida a falsos universales puede acabar contigo. Recuerdo un profesor inteligente y progresista que a principios de los setenta me dijo que estaba desilusionado con la literatura. (Había llevado sus ideales tan lejos que llegó a dar clase en una cárcel de la zona). ¿No creía yo, dijo, que leer era, bueno, un lujo? ¿No había algo ocioso y privilegiado y verdaderamente trivial en sentarse en una habitación a leer un libro?

Y allí estaba yo con mi *piccolo*, es decir, con *Política sexual* y *Small Changes* (para empezar) en mis bolsillos.

Oh no, dije. No. Oh Dios mío. Oh Dios, no.

Bueno, como ocurre con las células y las coles, el crecimiento solo tiene lugar en los márgenes de algo. Desde las periferias, como dice Klein. Pero parece ser que tienes que formar parte de ellas para poder verlas, o al menos, mediante un acto de revisión, situarte en ellas. Refinar y reforzar los juicios que ya tienes no te va a llevar a ninguna parte. Tienes que romper con lo anterior. Es eso o permanecer en el centro. El centro muerto.

Llevo tratando de finalizar este monstruo durante un montón de páginas y no lo logro. Evidentemente, no está acabado.

Tú lo terminas.

NOTA DE LA AUTORA

Una poeta aún sin publicar me dijo una vez en Boulder, Colorado, que cualquier cosa que mereciera la pena hacerse, merecía la pena hacerse mal. A juzgar por las incompletas páginas que preceden a esta nota, parece que he seguido su consejo demasiado bien. A menudo las elecciones vitales de una se encuentran entre hacer algo parcialmente o no hacerlo en absoluto, y la mejor opción no tiene por qué ser la segunda. Una investigación exhaustiva de la historia de la eliminación y disuasión de la escritura de las mujeres llevaría años de trabajo y sería muy costosa; a falta de casi todo menos del ambiguo tiempo libre proporcionado por una enfermedad de siete meses, tan solo he tratado de definir aquellos patrones que en mi opinión parecen haber persistido durante al menos un siglo y medio, a veces más tiempo. Los resultados de reunir ejemplos de crítica feminista de la última década que trata esta temática sin duda ha merecido la pena: a veces se da un diálogo entre mujeres que nunca se han conocido, otras se acumulan tantos ejemplos de una idea que emerge un patrón. De hecho, lo difícil es dejar de acumular evidencias para este libro, puesto que el mundo te las proporciona con generosidad. Si en ocasiones he hecho uso de producciones televisivas, se debe en parte a que opino que la cultura popular ilumina la alta cultura (con frecuencia proviene de ella, pero es menos sofisticada a la hora de tergiversar nuestros supuestos culturales) y en parte a que no deseo privilegiar la palabra escrita. Una biografía dramatizada honesta puede ser igual de citable que una escrita, de ahí que haya utilizado brevemente la vida de Scott Joplin tal y como la presentaron en el canal NBC-TV, asumiendo que los detalles específicos de su carrera profesional se mostraron con exactitud (aunque no pondría la mano en el fuego con su vida personal. El personaje de su mujer, por ejemplo, era tan hollywoodiense como cualquier heroína de una serie de televisión). Un buen ejemplo de falsa categorización que salió cuando el libro ya estaba acabado es la obra teatral *La bella de Amherst*, mencionada por Adrienne Rich en su artículo «El Vesubio en casa: el poder de Emily Dickinson»^[296]. La obra se hace eco de la caracterización de John Crowe Ransom de la poeta como una «pequeña mujer recluida en el hogar» cuya tipografía debía ser corregida por el comentarista maduro y profesional.

Tal vez esta obra sirva de testimonio de la urgencia y la condición de «aficionadas» que describen muchas de las obras feministas de los últimos diez años. No tiene que ver con que sus autoras no estén cualificadas, es que muchas veces tenemos que aventurarnos a salir de nuestros ámbitos profesionales. O nos salimos de nuestros ámbitos profesionales o la crítica ortodoxa (en palabras de Ellen Moers) apartará sus cultos y agotados ojos de lo que únicamente las feministas consideramos importante o vemos como problemático. La mayor parte de la crítica antifeminista puede responderse con: «¿Sí? ¿Y dónde estabas tú en aquel momento, queridísimo? ¿Escribiendo tu artículo de diez mil palabras sobre *El rey Lear*?».

Tal vez los glotolog braquiópodos inspiren a alguien a escribir un relato auténtico sobre la verdadera historia de la ocultación, disuasión y degradación de la escritura de las mujeres o quizá —¡que Dios nos asista! Nos estamos poniendo muy utópicas— de la escritura minoritaria en general.

Hasta que llegue ese momento, no sentiré remordimiento alguno.

Seattle, 1978

POSFACIO

Este Posfacio es justicia poética.

Ahí estaba yo, con otros glotolog de mi tonalidad, patinando y deslizándome por el hielo y frumentando a tope, mientras que en los márgenes lejanos de nuestro círculo Grande, Clásico, Normal, Serio y totalmente Central se distinguían débilmente formas tenues e inquietantes. Algunas eran (irresponsablemente) no-Serias, otras eran (¡qué vergüenza!) no-Normales, otras (inexplicablemente) no-Clásicas y todas ellas (sin lugar a dudas) no-Grandes.

Después de todo, estaban fuera del Círculo.

Ni que decir tiene que todos éramos imparciales y hubiéramos dejado entrar en el Círculo (que también era Inmortal, por cierto) a cualquiera que pudiera demostrar cualidades Circulares, siempre y cuando fueran como las nuestras.

Pero de alguna manera, no lo eran.

En realidad, sí que dejamos entrar a algunos. (Esto nos hizo sentirnos generosos).

Pero la mayor parte del tiempo, no lo hicimos. (Esto nos hizo sentir que estábamos en posesión de unos elevados e importantes criterios).

Algunos ni siquiera deseaban entrar y se quedaban por ahí haciendo comentarios groseros. (Esto nos hizo sentir miedo).

¿Pero cómo diantres íbamos a dejarles entrar?

Eran torpes.

Su trabajo era escaso.

No trataba sobre las cosas adecuadas.

Era *secundario*.

Carecía de «valores universales». (Estos son resplandecientes campanillas de oro que se llevan en la cabeza y que son indispensables para el arte del frumento, y que el frumentador practicante, al mover la cabeza hacia adelante y hacia atrás, hace que suenen «¡bing, bing!» en complicados estallidos de ritmo mientras que lleva a cabo otras acciones concernientes a este delicado y complejo arte).

Dejando esta metáfora a un lado (ya tiene cuatro años y está un poco deteriorada por el uso), cuando la crítica blanca Elly Bulkin informó a una sala llena de feministas blancas (en la universidad en la que doy clase) de que éramos racistas y homófobas, me sentí al mismo tiempo enfadada y acusada sin motivo. Después de todo, ninguna de nosotras habíamos hecho nada tan terrible y difícilmente podíamos tener alguna responsabilidad en el hecho de que la Gran Tradición de la literatura inglesa fuera eminentemente blanca, o de que otras literaturas fueran secundarias, o de haber hecho poco por ellos. Por mi parte, había abordado la homosexualidad en la escritura de las mujeres, no me importa lo que hicieran otras críticas literarias feministas, y abordaría el color del mismo modo, cuando y donde fuera adecuado hacerlo, por supuesto.

Para demostrarlo, fui a la biblioteca, cogí prestado el clásico de la novelista negra Zora Neale Hurston, *Sus ojos miraban a Dios*^[297], y lo leí.

Se dividía en episodios.

Era un libro corto.

Era aburrido.

Los personajes hablaban raro.

Era claramente inferior a la gran tradición central de la Literatura Occidental (si añadieras los libros de las esposas, madres, hijas, hermanas y colegas de estos autores). Ya me he justificado. ¿Para qué continuar?

Pero Elly debió haber echado un virus en mi té o algo por el estilo, pues poco después regresé a la biblioteca y saqué un montón de libros, además de comprar otro montón en la librería, todos ellos escritos por mujeres de color. Había novelas, colecciones de relatos, libros de crítica literaria, revistas literarias y unos cuantos panfletos delgados de las editoriales independientes. Después, leí *Drylongso* de John Langston Gwaltney^[298], *Black Women in White America* de Gerda Lerner^[299], *Black Women Novelists*, estudio pionero de Barbara Christian^[300], *Conditions: Five, the Black Women's Issue*^[301], *The Black Woman: An Anthology* de Toni Cade Bambara^[302], *Black-Eyed Susans: Stories by and about Black Women* de Mary Helen Washington^[303] y *Toward a Black Feminist Criticism* de Barbara Smith^[304].

Seguidamente, releí *Sus ojos miraban a Dios*.

Resultó sorprendente lo que la novela había mejorado en ese tiempo.

¿Podría esto deberse al hecho de que estas autoras no pertenecían —como había asumido yo irreflexivamente— a tradiciones secundarias, sino a *tradiciones paralelas*? ¿Y que lo único que distinguía mi tradición de las otras, que la hacía superior y especialmente importante era el hecho de que yo formaba parte de ella? ¿Era la centralidad un asunto relativo?

Es harto difícil transmitir a las demás personas esa iluminación repentina, ese golpe silencioso que cambia para siempre el mapa que una tiene del mundo. Tras quejarme de la exclusividad desde el punto de vista de la víctima, había pasado cuatro años ensimismada culturalmente, y lo que era peor, había seguido haciendo lo mismo. Pedí a mi editor que me diera más espacio, unas cuantas páginas más. Empecé a leer (esto es lo mejor que pude haber hecho, la verdad). No tenía por qué ser un proyecto muy largo, y un capítulo riguroso —aunque por supuesto algo incompleto— sobre la escritura de las mujeres de color mejoraría mi libro sobremanera.

Afortunadamente, tomé notas.

Leí.

Pensé.

Tenía planeado consultar con una colega negra, pero cuando me acerqué a ella en el pasillo estaba rodeada por una multitud de estudiantes, todos ellos hablando, con un montón de libros bajo un brazo, una pila de trabajos de sus estudiantes bajo el otro, siete informes del comité metidos entre medias, además de llevar a su pequeña

hija en un portabebés y de estar mirando su reloj a escondidas. Así que seguí leyendo y tomando notas.

Me lo pasé muy bien.

La fecha de entrega estaba próxima, así que me senté y consulté mis anotaciones, gran parte de ellas citas directas.

Tenía 250 de ellas.

Con un respeto cada vez mayor por mis colegas académicas, que se enfrentan a esto todo el tiempo (una vez pregunté a una joven que escribía su tesis que si su cabello había encanecido por alguna enfermedad o por una tragedia personal y me respondió: *Fueron las notas al pie*), dejé a un lado todo mi material del siglo XIX, todo lo que no había dicho una novelista, poeta, etc., la mayoría de las citas dichas por autoras conocidas y cualquier declaración pública e impersonal, sin importar quién la hubiera dicho. Después clasifiqué el resto de citas en las siguientes categorías: Racismo (37), Sexismo (21), Homofobia (11), Clase y Dinero (14), Racismo en el Movimiento Feminista (un doloroso 21), Educación (15), Prejuicios de las Editoriales y de la Crítica (10), Modelos y Sistemas de Apoyo (un esperanzador 27), Madres y Abuelas (una categoría encantadora, 14) y Bilingüismo y Amor por el Lenguaje (26).

Incluso así de reducidas, había 196 citas y por sí mismas ya aumentarían considerablemente mi manuscrito, no digamos cuando escribiese lo que las acompañaría. Peor aún, las citas que había elegido hacían que pareciera que las autoras no hacían otra cosa que sufrir y llorar, escribiendo de vez en cuando manuscritos mojados por dicho llanto. Y más lamentable todavía, el material no se dejaba estructurar, daba igual el principio organizativo que se me ocurriera. Mis categorías inventadas eran claramente inadecuadas y para que cualquier otra estructura hiciera justicia debía introducir seis temas por cada uno que yo había ideado, con incursiones en historia, psicología, economía y política, mientras que las interconexiones proliferaban a la velocidad de las plantas carnívoras en las películas de terror. Era como intentar verter el océano Atlántico en una taza.

¿Quién había dicho *qué* sobre qué otras tradiciones?

Maldita sea (decidí entonces), entonces pondré solo las citas, las 196.

Entonces pensé: *196 notas al pie más...*

Y ese fue el momento en que me vine abajo.

A medida que fui adentrándome en el mar de fichas por tercera vez, de alguna forma recuperé la cordura. ¿Por qué demonios (aún llegó a preguntarme una vocecita) quieres describir las condiciones de trabajo y de vida de las escritoras de color cuando ya lo están haciendo ellas perfectamente, mucho mejor de lo que tú nunca lo harías?

Lo que deberías hacer (continuó) es compartir lo que has aprendido con otras lectoras que puede que no conozcan a esas escritoras, su energía, su talento y su amor por el lenguaje.

Así que aquí está mi excéntrica, idiosincrática e incompleta lista de cosas que de alguna manera se me quedaron grabadas. (En este lote todavía me quedan ocho novelas y tres antologías por leer). Disfrutad, disfrutad.

¿Dónde está la gente que dice Yo soy, yo soy, lo mismo que hacen las gaviotas?

CHRYSTOS, «No Rock Scorns Me as Whore»^[305]

Las salvajes y prodigiosas novelas de ciencia ficción de Octavia Butler^[306].

La ética heroína-cantante del cautivador relato de Jewelle Gomez, que es un vampiro («No Day Too Long»)^[307].

No soy invencible, te lo aseguro. Mi piel es tan frágil como la de un bebé. Estoy hecha de huesos quebradizos y soy humana, te lo aseguro. Soy un brazo roto. / Tú eres el filo de una cuchilla, me aseguras. Déjales acojonados. Sé el holocausto. Sé una Kali negra. Escupe en sus ojos y nunca llores. Ay, ángel roto ... no seas una roca sino el filo de una cuchilla y quémate al caer.

GLORIA ANZALDÚA, «La Prieta»^[308]

Pequeños ojos oscuros que no dejan de parpadear, piel de color caramelo brillante, y un cuerpo como el de la Venus de Willendorf. Ginger era maravillosamente gorda ... delicada y precisa. Sus pechos altos eran abundantes, bajo sus muslos tenía almohadillas de firme grasa y sus rodillas eran redondas y tenían hoyuelos. Sus manos eran ligeras y afiladas y sus piececillos...

AUDRE LORDE, «The Beginning»^[309]

Las nubes hacen formas, trucha blanca, gatos que se mueven lentamente...

LINDA HOGAN, «Sophie»^[310]

[Imaginado con 15 años] ... cuando las naves espaciales regresaran, todas estarían pilotadas por mujeres negras de más de dos metros que aterrizarían y reducirían a basura todas las armas de la tierra y convertirían al obispo de nuestra iglesia en mierda de mosca. Me imaginé ... que las Amazonas guiñaban los ojos con complicidad a todas las mujeres de la iglesia...

PAT SUNCIRCLE, «A Day's Growth»^[311]

¡billie vive! ¡billie vive!

... probablemente se compró una casita en alguna parte con Yemany Jezabel la reina de Saba ... sojourner truth ma rainey ida cox lil hardin y sapphire y su madre. ... [Billie Holliday grabó una cinta que mostraba] a todos esos hombretones saltando por las ventanas y suicidándose. ... mi hombre es uno de esos y está muerto así que ahora me voy a tirar yo dentro de su tumba también números de música fúnebre (trágica división de una mulata). ... [Billie] se la devolvió. ... [si leyendo esto piensas que no sabía lo que estaba haciendo, confusa y con el corazón roto...] ¡negro, por favor! bueno pero si piensas así entonces no formas parte de este poema así que voy a borrarle ahora mismo. vete a otra parte y escribe tu propio poema.

HATTIE GOSSETT, «billie lives! billie lives!»^[312]

... mi forma de hablar era un regalo para los lingüistas ... yidis y español e inglés culto refinado universitario e irlandés que uso casi exclusivamente para rezar. ... hablaba imitando a Dickens e imitando el acento británico. ... Se me daba fenomenal imitar esa forma tan divertida que tienen los británicos de hablar ... y también me encanta el tono melodioso de las frases en yidis. ... ah y esas palabras cientos de ellas salpicando la lengua inglesa como si fueran pasas en el pan...

ROSARIO MORALES, «I Am What I Am»^[313]

(Sobre la falta de tiempo)

Pude robar unos cuantos días preciosos al mes de enero en los que escribir sin ser molestada. Pero ... ¿cuándo volveré a tener la suerte de romperme un pie?

FLORENCE PRICE, en *Some of Us Were Brave*^[314]

(Realmente, Florence Price es compositora, pero no he podido resistirme; esta parece ser la cita definitiva sobre el tema).

(Sobre las abuelas)

*I write my check to the heart fund.
I remember how she puffed
up the stairs with pancakes
she made for our lunch
when we moved across the hall.
Light. Golden*^[315]

(Tras la difícil muerte de su abuela en el hospital)

Anoche soñé que estaba en un amplio espacio exterior. Era un campo ondulante, blanco como si estuviera cubierto de nieve. Me sentí verdaderamente en paz. Además, no hacía frío. Soplé sobre mis manos y no vi vaho delante de mí. Me puse a caminar y vi a Poa Poa [Abuela] de pie en la nieve, sonriéndome. Estaba resplandeciente. Después vi que salía una luz brillante de su boca cada vez que espiraba.

Mi Poa Poa está viva. Mi Poa Poa está viva, respira luz.

KITTY TSUI, «Poa Poa Is Living Breathing Light»^[317]

(Y tantas madres)

... cuando mi madre trabaja en sus flores ... está radiante hasta el punto de volverse invisible, excepto como Creadora: mano y ojo.

ALICE WALKER, «In Search of Our Mothers' Gardens»^[318]

Recuerdo todas las historias de mi madre. ... Es una gran contadora de historias, recuerda cada momento de su vida con la intensidad del presente, describiendo minuciosamente cada detalle, incluso el corte y el color de su vestido.

CHERRIE MORAGA, «La Güera»^[319]

(También)

Cuando entras en una sala llena de soldados que tienen miedo a los corazones guardas tu corazón en el bolsillo de atrás.

MORAGA, «Anatomy Lesson»^[320]

Su abuela ... era única contando historias ... sobre todo lo que le había ocurrido a la Familia Alvarado. ... habría unos mil (personajes) ... Era como ver a alguien tejer una manta allí mismo delante de tus narices.

JO CARRILLO, «Maria Littlebear»^[321]

Noche tras noche mi madre nos contaba historias hasta que nos quedábamos dormidas. Nunca supe distinguir cuándo acaban las

historias y cuándo empezaban los sueños, su voz es la voz de todas las heroínas de mis sueños.

MAXINE HONG KINGSTON, *The Woman Warrior*^[322]

Imagina una gran cocina anticuada con una nevera de segunda mano, del tipo que solían tener en los años treinta con un motor encima, un horno de carbón que con su negrura, profundidad y el calor que emanaba en invierno superaba a la cocina a gas que había junto a ella, un fregadero cuyas tuberías nunca abandonaban su tos oxidada y una enorme mesa cubierta por un hule floreado colocada a modo de altar en medio de la habitación. ... La gente para la que trabajaban era lo primero de lo primero que surgía de sus lenguas mordaces...

Yo escuchaba en una esquina de la cocina (vista pero no oída, como dictaban las normas en aquellos tiempos), no se trataba solo de aquello de lo que hablaban las mujeres ... era su talento poético con las palabras. Hablaban la lengua que les había sido impuesta y la impregnaban con sus propios e incisivos ritmos y su sintaxis, mezclándola con las pocas palabras africanas que habían retenido... No lo sabían, ni yo tampoco en aquella época, pero estaban continuando una tradición tan vieja como África...

PAULE MARSHALL, «Shaping the World of My Art»^[323]

(¿Qué tendrán las madres y las cocinas? Yo solía quedarme junto a la puerta de la nuestra, mi amiga Susan Koppelman se sentaba *debajo* de la mesa de la cocina, con cuidado de no moverse, y Marge Piercy tiene un poema sobre ser —aunque no literalmente— un bulto debajo del mantel de la cocina).

Barbara Smith y Beverly Smith, «Homophobia in the Black Community», en «Across the Kitchen Table, a Sister-Sister Dialogue»^[324] ^[325].

Una nueva editorial de Nueva York que publica escritoras de color y se llama Kitchen Table Press^[326] ^[327].

... *momma*
 help me
turn the face of history
 to your face.^[328]

JUNE JORDAN, «Getting Down to Get Over. Dedicated to My Mother»^[329]

... si pudiera obtener montones y montones de ellas (historias) de las mujeres indias habría ... belleza ... orgullo, el sentimiento que viene al observar una bandada de pájaros negros viajando en otoño, incapaz de ver dónde comienza y dónde acaba, simplemente muchos, muchos, sobrevolándome, escuchando sus voces.

FLYING CLOUDS, Nota biográfica

Lesbian Fiction^[330]

Seattle, 1982

No lo escribió ella

Pero si resulta
evidente que lo hizo...

Lo escribió ella, pero no debería

haberlo hecho

(Es político, sexual,
masculino, feminista)

**Lo escribió ella, pero fíjate sobre qué
cosas escribió**

(El dormitorio, la cocina, su
familia. ¡Otras mujeres!)

Lo escribió ella, pero solo escribió

uno

(Jane Eyre. Pobrecilla,
fue su única...)

Lo escribió ella, pero no es una artista

de verdad y no se trata de auténtico

arte

(Es un thriller, un romance, un
libro infantil. ¡Es ciencia ficción!)

Lo escribió ella, pero alguien

la ayudó

(Robert Browning. Branwell Brontë.
Su propio "lado masculino")

Lo escribió ella, pero es una

anomalía

(Woolf. Con la ayuda
de Leonard...)

Lo escribió ella, pero...

Notas

[¹] Alusión al versículo bíblico Mateo 11:21. Sacos y cenizas son símbolos de duelo y arrepentimiento. [*Nota de la Traductora*] <<

[2] Kanye West, rapero estadounidense. *[N. de la T.] <<*

[3] Subgénero de ciencia ficción que relata aventuras que tienen lugar en el espacio y en un tiempo futuro. *[N. de la T.] <<*

[4] Editoriales independientes, feminista y anarquista respectivamente. *[N. de la T.]*
<<

[5] Grupo estadounidense de música feminista que tuvo su apogeo en los años noventa. *[N. de la T.] <<*

[6] Plataforma que es al mismo tiempo una red social y una comunidad de blogs. Es popular sobre todo en países de habla inglesa y en Rusia. *[N. de la T.]* <<

[7] James Baldwin, «My Dungeon Shook: Letter to My Nephew on the One Hundredth Anniversary of the Emancipation», en *The Fire Next Time* (Nueva York: Dell, 1964), p. 21. <<

[8] Las mujeres pueden desde ese momento ser propietarias y tener identidad legal de forma separada a su marido. De interés para el tema que nos atañe, las escritoras casadas por fin tienen los derechos sobre sus obras, que antes adquirirían sus maridos. *[N. de la T.] <<*

[9] Virginia Woolf, *Three Guineas* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1938), p. 75. <<

[10] Ellen Moers, *Literary Women* (Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1977), p. 181. <<

[11] M. Jeanne Peterson, «The Victorian Governess: Status Incongruence in Family and Society», en *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*, ed. Martha Vicinus (Bloomington: Indiana University Press, 1972), p. 8. <<

[12] Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1929), p. 73. <<

[13] Gordon S. Haight, *George Eliot: A Biography* (Oxford University Press, 1968), pp. 66, 295. <<

[14] Eve Curie, *Madame Curie: A Biography*, trad. Vincent Sheean (Garden City: Doubleday, Doran, 1937), pp. 138, 143-144, 150. <<

[15] Tillie Olsen, «Silences: When Writers Don't Write», en *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1972), pp. 109-110. <<

[16] Citado por Tillie Olsen, en *Silences* (Nueva York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1978), p. 18. <<

[17] Tillie Olsen, «A Biographical Interpretation», apéndice de *Life in the Iron Mills; or, the Korl Woman*, por Rebecca Harding Davis (Old Westbury: The Feminist Press, 1972). <<

[18] Kate Wilhelm, «Women Writers: A Letter from Kate Wilhelm», *The Witch and the Chameleon* 3 (abril 1975): 21-22. <<

[19] Karen Petersen y J. J. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (Nueva York: Harper & Row, 1976), pp. 44, 84, 85. <<

[20] ¡Ay! Una mujer que se arriesga a blandir la pluma / Es considerada una criatura tan presuntuosa, / Que ninguna virtud redimirá tal osadía. [*N. de la T.*] <<

[21] Citado por Woolf, en *A Room of One's Own*, pp. 62, 65. <<

[22] Citado por Elizabeth Gaskell, en *Life of Charlotte Brontë* (Londres, 1919), pp. 102, 104. <<

[23] Ellen Glasgow, *The Woman Within* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1954), pp. 62, 63, 65. <<

[24] Gordon S. Haight, ed., *A Century of George Eliot Criticism* (Boston: Houghton Mifflin, 1965), p. 144. <<

[25] Florence Howe, «Literacy and Literature», *PMLA* 89, no. 3 (1974): 438. <<

[26] Florence Howe, «Varieties of Denial», *Colloquy* 6, no. 9 (noviembre 1973): 3. <<

[27] Elizabeth Pochoda, «Heroines», en *Woman: An Issue*, ed. Lee R. Edwards, Mary Heath, y Lisa Baskin (Nueva York: Little, Brown, 1972), p. 179. <<

[28] Jo Freeman, «How to Discriminate against Women without Really Trying» (Pittsburgh: K.N.O.W. #03306, n.d.), p. 1. <<

[29] Wilhelm, «Women Writers», p. 21. <<

[30] Chelsea Quinn Yarbrow en *Khatru 3 & 4* (noviembre 1975), ed. Jeffrey Smith (Baltimore: Phantasmicon Press Publication #41), p. 110. <<

[31] Entrevista personal con Phyllis Chesler, verano 1977. <<

[32] Yarbrow, *Khatru*, p. 110. <<

[33] J. J. Wilson, «So You Mayn't Ever Call Me Anything but Carrington», en *Woman: An Issue*, ed. Edwards et al., p. 293. <<

[34] Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin*, ed. Gunther Stuhlmann (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1966), 1:291. <<

[35] Yarbro, *Khatru*, p. 52. <<

[36] Lee R. Edwards, «Women, Energy, and Middlemarch», en *Woman: An Issue*, ed. Edwards et al., pp. 227-229. <<

[37] Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Re-vision», *College English* 34, no. 1 (octubre 1972): 21. <<

[38] Samuel Delany, *Khatru*, p. 28. <<

[39] Suzanne Juhasz, *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, A New Tradition* (Nueva York: Harper & Row, 1976), pp. 88-89, 103. <<

[40] Sylvia Plath, *Ariel* (New York: Harper & Row, 1965), p. 84. <<

[41] La mujer alcanza la perfección. / Su cuerpo / Muerto esboza la sonrisa del éxito...
[N. de la T.] <<

[42] Rich, «When We Dead Awaken», pp. 21-22. <<

[43] Citado por Barbara Kevles, en «The Art of Poetry: Anne Sexton», *Paris Review* 13 (1970-71): 160. <<

[44] Abraham Maslow, *Motivation and Personality* (Nueva York: Harper, 1954), p. 270. <<

[45] Virginia Woolf, «The Duchess of Newcastle», en *The Common Reader* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1925), p. 75. <<

[46] Petersen y Wilson, *Women Artists*, pp. 53, 56, 58. <<

[47] *Ibid.*, J. J. Wilson, conferencia en la Universidad de Colorado, Boulder, 1976. <<

[48] Stella Gibbons, *Cold Comfort Farm* (Nueva York: Penguin Books, 1977). <<

[49] Citado por Carol Ohmann, en «Emily Brontë in the Hands of Male Critics», *College English* 32, no. 8 (mayo 1971): 907. <<

[50] Moers, *Literary Women*, p. 144. <<

[51] Ohmann, «Emily Brontë in the Hands of Male Critics», pp. 909-910. <<

[52] Citado por Haight, en *A Century of George Eliot Criticism*, p. 168. <<

[53] Haight, *George Eliot: A Biography*, p. 29. <<

[54] Mary Ellmann, *Thinking about Women* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), pp. 41-42. <<

[55] Colette, *The Pure and the Impure*, trad. Herma Briffault (Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), pp. 59-63. <<

[56] Ursula K. Le Guin, *Khatru*, p. 16. <<

[57] N.O.W. es la Organización Nacional de Mujeres (National Organization for Women) de Estados Unidos y las otras dos siglas son onomatopeyas. [*N. de la T.*] <<

[58] Carta de Sonya Dorman, 5 diciembre 1970. <<

[59] Charles Dickens, *Letters of Charles Dickens*, ed. Madeline House y Graham Storey (Oxford: Clarendon Press, 1965), p. 263. <<

[60] Robert Lowell, prologo de *Ariel*, por Sylvia Plath, p. vii. <<

[61] Delany, *Khatru*, pp. 74-75. <<

[62] Yarbro, *Khatru*, p. 55. <<

[63] Charlotte Brontë, *Villette* (Londres: The Zodiac Press, 1967), pp. 251-253. <<

[64] George Bernard Shaw, *Our Theatres in the Nineties* (Londres: Constable, 1932), 3:274, 276-277, 295. <<

[65] Elaine Showalter, «Women Writers and the Double Standard», en *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornick y Barbara K. Moran (Nueva York: New American Library, 1972), pp. 476-477, 475, 457, 456. <<

[66] Louis Simpson, «New Books of Poems», *Harper's*, agosto 1967, p. 91. <<

[67] Antiguo nombre para referirse a los miembros del actual Partido Liberal británico, en oposición a los *tories*, del Partido Conservador. [N. de la T.] <<

[68] Como es costumbre en el entorno académico, cuando la autora habla de literatura inglesa se refiere a toda aquella escrita en lengua inglesa, independientemente de la procedencia de sus autoras o autores. Veremos que a lo largo del ensayo, Russ incluye en esta categoría a escritoras británicas y estadounidenses, e incluso a Isak Dinesen, que es danesa. *[N. de la T.] <<*

[69] Dolores Palomo, «A Woman Writer and the Scholars: A Review of Mary Manley's Reputation», *Woman and Literature* 6, no. 1 (primavera 1978): 41, 38-39.
<<

[70] Julia Penelope [Stanley], «Fear of Flying?», *Sinister Wisdom* 1, no. 2 (diciembre 1976): 54-55, 62. <<

[71] Lowell, prologo de *Ariel*, p. vii. <<

[72] Citado por Moers, en *Literary Women*, p. 22. <<

[73] Citado por Showalter, en «Women Writers and the Double Standard», pp. 466-467. <<

[74] Olga Broumas, *Beginning with O* (New Haven: Yale University Press, 1977). <<

[75] Phyllis Chesler, *About Men* (Nueva York: Simon & Schuster, 1978), pp. 106-107.
<<

[76] En *By a Woman Writt*, ed. Joan Goulianos (Baltimore: Penguin, 1974), p. 137. <<

[77] Citado por Eva Figes, en *Patriarchal Attitudes* (Nueva York: Fawcett, 1971), p. 95. <<

[78] Citado por Moers, en *Literary Women*, p. 271. <<

[79] Moers, *Literary Women*, p. 281. <<

[80] Citado por Showalter, en «Women Writers and the Double Standard», p. 453. <<

[81] Cásate conmigo... / De nuestras almas clásicas / Expulsaremos cualquier deseo de vulgar prole; / Y caminarás entre hileras sonrientes / De regordetes duodécimos, / Mientras que yo, para ir a juego contigo, / Pariré cada año un cuarto.
[N. de la T.] <<

[82] Dick Brukenfeld, «Theatre: Three by Russ», The Village Voice, 2 octubre 1969, p. 45. <<

[83] Alusión al relato *The Man in The Brooks Brothers Shirt* escrito en 1942 por Mary McCarthy. [N. de la T.] <<

[84] Elaine Reuben, «Can a Young Girl from a Small Mining Town Find Happiness Writing Criticism for The New York Review of Books?», *College English* 34, no. 1 (octubre 1972): 40-43. Reuben cita a Podhoretz. <<

[85] Citado por Figes, en *Patriarchal Attitudes*, pp. 129, 143-144, 148. <<

[86] Elizabeth Janeway, *Man's World, Woman's Place* (Nueva York: Dell, 1971), p. 109. <<

[87] Marya Mannes, *New York Times Book Review*, 13 agosto 1967, p. 17. <<

[88] Marya Mannes, «Problems of Creative Women», en *Up Against the Wall, Mother...*, ed. Elsie Adams y Mary Louise Briscoe (Beverly Hills: Glencoe Press, 1971), pp. 402-415. <<

[89] Tillie Olsen, «Women Who Are Writers in Our Century: One Out of Twelve», *College English* 34, no. 1 (October 1972): 9, 10. <<

[90] Dos colegios universitarios de la Universidad de Cambridge. Girton fue el primero en admitir mujeres y Newnham el segundo. *[N. de la T.] <<*

[91] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, pp. 270-271. <<

[92] Janeway, *Man's World, Woman's Place*, p. 109. <<

[93] Reuben, «Can a Young Girl», p. 41. <<

[94] Mary McCarthy, *Theatre Chronicles* (Nueva York: The Noonday Press, 1968), pp. ix-x. <<

[95] Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 76-77. <<

[96] Ellmann, *Thinking about Women*, p. 92. <<

[97] Chesler, *About Men*, pp. 211-212. <<

[98] Woolf, *A Room of One's Own*, p. 73. <<

[99] Citado por Haight, en *A Century of George Eliot Criticism*, p. 204. <<

[100] Judith Fetterley, charla en convención de la MLA, diciembre 1975. <<

[101] Ohmann, «Emily Brontë in the Hands of Male Critics», pp. 907-912. <<

[102] Robert Silverberg, «Who Is Tiptree, What Is He?», en *Warm Worlds and Otherwise* de James Tiptree Jr. (Nueva York: Ballantine Books, 1975), pp. xii-xv, xviii. <<

[103] Citado por Ohmann, en «Emily Brontë in the Hands of Male Critics», p. 907. <<

[104] Suzy McKee Charnas, *Khatru*, pp. 86-87. <<

[105] Stephen Spender, «Warnings from the Grave», *New Republic*, 8 junio 1966, p. 26. <<

[106] Ellmann, *Thinking about Women*, p. 85. <<

[107] La autora nació en 1937, por lo que precisamente fue adolescente en la década de los cincuenta. *[N. de la T.] <<*

[108] Delany, *Khatru*, p. 33. <<

[109] Moers, *Literary Women*, p. xiv. <<

[110] Margaret Mead, *Male and Female* (Nueva York: Morrow, 1949), pp. 257-258.

<<

[111] Petersen y Wilson, *Women Artists*, pp. 8, 20, 95, 89, 166-167. <<

[112] Cynthia Fuchs Epstein, «Sex Role Stereotyping, Occupations, and Social Exchange», *Women's Studies* 3 (1976): 190, 193-194. <<

[113] Charnas, *Khatru*, p. 107. <<

[114] Vonda McIntyre, *Khatru*, p. 120. <<

[115] Harold Clurman, «It Was a People's Theatre», *TV Guide*, 18 February 1978, p. 33. <<

[116] Moers, *Literary Women*, pp. 225, 227-228. <<

[117] La música *coon* fue un género popular en Estados Unidos y Reino Unido desde mediados del siglo XIX hasta 1920 aproximadamente. Presentaba una imagen estereotipada y extremadamente racista de las personas negras. [N. de la T.] <<

[118] «Scott Joplin: King of Ragtime», NBC-TV, 20 junio 1978. <<

[119] W. H. Auden y Norman Holmes Pearson, eds., *Poets of the English Language* (Nueva York: The Viking Press, 1953), p. v. <<

[120] Woolf, *A Room of One's Own*, p. 65. <<

[121] Entrevista personal con Dolores Palomo, verano 1978. <<

[122] Louis Untermeyer, ed., *A Treasury of Great Poems, English and American* (Nueva York: Simon & Schuster, 1942). <<

[123] Helene Moglen, *Charlotte Brontë: The Self Conceived* (Nueva York: W. W. Norton, 1976), p. 241. <<

[124] Se trata de un poema en contra de la esclavitud. La mayor parte de la poesía de Barrett Browning versa sobre las injusticias sociales. [*N. de la T.*] <<

[125] En inglés, National Book Award. Uno de los premios literarios más prestigiosos que se conceden en Estados Unidos. Marilyn Hacker lo ganó en 1975, un año después que Adrienne Rich. [*N. de la T.*] <<

[126] Significa «persona retrógrada» en francés. [*N. de la T.*] <<

[127] Editorial independiente nacida en Estados Unidos en los años setenta, que publicaba libros de temática feminista y lesbiana. *[N. de la T.]* <<

[128] Primera editorial feminista de Estados Unidos, fundada en 1969. [*N. de la T.*] <<

[129] Edificio de Charleston, Carolina de Sur, construido en 1859 para la subasta de personas esclavas y actualmente un museo de historia afroamericana. [*N. de la T.*] <<

[130] Petersen y Wilson, *Women Artists*, pp. 9, 7, 166. <<

[131] Mary Shelley, *The Last Man* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965). <<

[132] Editorial alemana que publicaba literatura en inglés para distribuir fuera de Gran Bretaña. [*N. de la T.*] <<

[133] Citado por Moers, en *Literary Women*, p. 19. <<

[134] Una maldición desde las profundidades de la feminidad / Está muy salada, y amarga, y buena. [*N. de la T.*] <<

[135] Virginia Woolf, «Aurora Leigh», en *The Second Common Reader* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1932), pp. 185-192. <<

[136] Kate Millett, *Sexual Politics* (Nueva York: Avon, 1971), pp. 192-202. <<

[137] Todos mis muros se pierden en espejos, / en los que trazo / mi yo con la mano derecha, mi yo con la mano izquierda, / mi yo en todas partes, / esa solitaria figura que es la mía, / ese rostro anhelante que es el mío. *[N. de la T.] <<*

[138] Moers, *Literary Women*, pp. 163ff. <<

[139] Millett, *Sexual Politics*, pp. 192, 200. <<

[140] Claudia Van Gerven, «Lost Literary Traditions: A Matter of Influence», *MS*, p. 2.
<<

[141] Jean S. Mullen, «Freshman Textbooks», *College English* 34, no. 1 (octubre 1972): 79-80. <<

[142] Woolf, *Three Guineas*, pp. 146, 18, 12-13. <<

[143] Diario del Partido Comunista de Estados Unidos que comenzó su andadura en 1924. *[N. de la T.]* <<

[144] Jane Marcus, «Art and Anger», *Feminist Studies* 4, no. 1 (febrero 1978): 81, 87.
<<

[145] Woolf, *Three Guineas*, p. 109. Lo mismo hizo Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle. Monárquica apasionada, sin embargo escribió lo siguiente en una de sus «Cartas sociables» (que son de hecho un tipo de ficción): «No nos debemos ni al estado ni a la Corona. Somos libres, no hemos jurado fidelidad, ni hemos hecho un juramento de Supremacía. ... Y si no somos ciudadanas de la mancomunidad, no veo por qué deberíamos estar sujetas a la mancomunidad». Añade que «aunque ha habido una guerra civil en el reino, y una guerra general entre los hombres, no ha habido ninguna contra las mujeres. Ellas no han luchado guerras sin tregua ... y ... entiendo que su Señoría es igual en esto, como si el reino se hubiera mantenido en una paz calma» (en *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, pp. 61-62). <<

[146] Marcus, «Art and Anger», p. 88. <<

[147] Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 94, 111. <<

[148] Centro de educación para personas adultas situado en Londres. *[N. de la T.]* <<

[149] Conferencias universitarias de temática literaria. *[N. de la T.]* <<

[150] Berenice A. Carroll, «“To Crush Him in Our Own Country”: The Political Thought of Virginia Woolf», *Feminist Studies* 4, no. 1 (febrero 1978): 104, 115-116, 120, 123. <<

[151] *Ibid.*, pp. 130, 131, 104, 105. <<

[152] Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 37-38. <<

[153] Herbert Marder, *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), p. 175. <<

[154] Quentin Bell, *Virginia Woolf A Biography* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972), 2:204. <<

[155] Marcus, «Art and Anger», p. 88. <<

[156] Carroll, «The Political Thought of Virginia Woolf», p. 99. <<

[157] Marder, *Feminism and Art*, p. 23. <<

[158] Carroll, «The Political Thought of Virginia Woolf», p. 119. <<

[159] Conferencias anuales en la Universidad de Cambridge impartidas por intelectuales de reconocido prestigio que normalmente han estudiado en dicha universidad. La de Forster tuvo lugar en 1941. *[N. de la T.] <<*

[160] Marcus, «Art and Anger», pp. 93-94. <<

[161] *Ibid.*, p. 81. <<

[162] *Ibid.*, pp. 81ff. <<

[163] F. T. Palgrave's *The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems: Centennial Edition*, ed. Oscar Williams (Nueva York: New American Library, 1961), pp. viii, xi, ix. <<

[164] Van Gerven, «Lost Literary Traditions», p. 2. <<

[165] Frederick O. Waage, «Urban Broadsides of Renaissance England», *Journal of Popular Culture* 11, no. 3 (invierno 1977): 736. <<

[166] «Una vez llevé mi delantal caído». [*N. de la T.*] <<

[167] Mullen, «Freshman Textbooks», p. 79. <<

[168] Elaine Showalter, «Women and the Literary Curriculum», *College English* 32, no. 8 (mayo 1971): 856. <<

[169] Van Gerven, «Lost Literary Traditions», pp. 2-3, 5-6. <<

[170] Citado por Juhasz, en *Naked and Fiery Forms*, p. 11. <<

[171] *Ibid.*, p. 9. <<

[172] Universidad femenina ubicada en Massachusetts, fundada en 1837. *[N. de la T.]*
<<

[173] Moers, *Literary Women*, pp. 83, 85-86, 87, 91-92. <<

[174] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, p. 7. <<

[175] Van Gerven, «Lost Literary Traditions», p. 4. <<

[176] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, pp. 7-9. <<

[177] Van Gerven, «Lost Literary Traditions», p. 5. <<

[178] Flush fue el cocker spaniel de Elizabeth Barrett Browning, protagonista de la novela *Flush: una biografía* de Virginia Woolf (1933). [N. de la T.] <<

[179] Se refiere a Ann Radcliffe (1764-1823), novelista británica y pionera de la novela gótica. [N. de la T.] <<

[180] Virginia Woolf, «Geraldine and Jane», en *The Second Common Reader*, pp. 167-181. <<

[181] Revista neoyorkina de arte y política feminista publicada de 1977 a 1993. [*N. de la T.*] <<

[182] Natalie Barney, «Natalie Barney on Renée Vivien», trad. Margaret Porter, *Heresies* 3 (otoño 1977): 71. <<

[183] Blanche Weisen Cook, «Female Support Networks and Political Activism», *Chrysalis* 3 (1977): 45-46. <<

[184] Moers, *Literary Women*, pp. 87, 66, 208, 211. <<

[185] Entrevista personal con Dolores Palomo, verano 1978. <<

[186] Término anglosajón proveniente del vocablo token (símbolo) que hace referencia al hecho de otorgar pequeñas concesiones de carácter simbólico con el fin de crear la falsa impresión de justicia y evitar las críticas. *[N. de la T.] <<*

[187] Judith Long Laws, «The Psychology of Tokenism: An Analysis», *Sex Roles* 1, no. 1 (1975): 51. <<

[188] Samuel Delany, «To Read the Dispossessed», en *The Jewel-Hinged Jaw* (Nueva York: Berkley, 1978), p. 261. <<

[189] Audre Lorde, *The New York Head Shop and Museum* (Detroit: Broadside, 1974), p. 48. <<

[190] Llámame / cucaracha y presuntuosa / pesadilla sobre tu almohada blanca ...
(poema de Audre Lorde cuyo título significa «La amenaza marrón o poema a la supervivencia de las cucarachas») [*N. de la T.*] <<

[191] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, p. 92. <<

[192] En vano trata el joven iracundo / de recuperar el fugaz vigor [de su pene]. /
Ningún Movimiento engendrará movimiento; / El exceso de amor a su amor
traiciona: / Vano es su Esfuerzo, vanas sus Órdenes: / El Insensible llora en su Mano.
[N. de la T.] <<

[193] Showalter, «Women and the Literary Curriculum», p. 855. <<

[194] Florence Howe, «Identity and Expression: A Writing Course for Women», *College English* 32, no. 8 (May 1971): 863. <<

[195] Carta de Marilyn Hacker, 17 noviembre 1976. <<

[196] Asociación de Universidades Estadounidenses, *On Campus with Women: Project on the Status and Education of Women*, #20 (Washington, DC: junio 1978), p. 1. <<

[197] Erica Jong, «The Artist as Housewife», en *The First Ms. Reader*, ed. Francine Klagsbrun (Nueva York: Warner Paperback Library, 1973), pp. 116-117. <<

[198] Citado por Elly Bulkin, en «An Interview with Adrienne Rich», *Conditions* 2 (1977): 54-55. <<

[199] La autora está haciendo alusión a un verso del poema «L'Allegro» de John Milton. *[N. de la T.]* <<

[200] Untermeyer, ed., *A Treasury of Great Poems*, p. 941. <<

[201] Citado por Virginia Woolf, en «I Am Christina Rossetti», en *The Second Common Reader*, pp. 218-219. <<

[202] *Ibid.*, pp. 219, 215. <<

[203] Cynthia Ozick, «Women and Creativity: The Demise of the Dancing Dog», en *Woman in Sexist Society*, ed. Gornick y Moran, pp. 434-435. <<

[204] Ferdinand Lundberg y Marynia Farnham, *Modern Woman: The Lost Sex* (Nueva York: Harper & Brothers, 1947). <<

[205] Millett, *Sexual Politics*, pp. 278-281. <<

[206] Marcus, «Art and Anger», p. 73. <<

[207] Woolf, *A Room of One's Own*, p. 98. <<

[208] Linda Nochlin, «Why Are There No Great Woman Artists?», en *Woman in Sexist Society*, ed. Gornick y Moran, p. 483. <<

[209] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, p. 1. <<

[210] Woolf, «Aurora Leigh», pp. 182-192. <<

[211] Entrevista personal con Dolores Palomo, verano 1978. <<

[212] Fanzine estadounidense de ciencia ficción publicado en los años setenta. [*N. de la T.*] <<

[213] Jeffrey Smith, *Khatru*, pp. 53, 109. <<

[214] Palabra alemana que designa un sentimiento de alegría causado por el sufrimiento ajeno, un regodeo. *[N. de la T.]* <<

[215] Citado por Ozick, en «Women and Creativity», pp. 446, 431, 448. <<

[216] Citado por Reuben, en «Can a Young Girl», p. 44. <<

[217] Olsen, «A Biographical Interpretation», en *Life in the Iron Mills*, pp. 138, 135, 140, 144, 145. <<

[218] Alice Quinn, reseña de Simone Weil: *A Life*, de Simone Petrémont, *Chrysalis* 3 (1977): 121, 120. <<

[219] Marcus, «Art and Anger», p. 93. <<

[220] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, p. 39. <<

[221] Ellmann, *Thinking about Women*, pp. 199, 210, 229. <<

[222] Woolf, *A Room of One's Own*, p. 78. <<

[223] Jane Austen, *Northanger Abbey* (Londres: Franklin Watts, Ltd., 1971), pp. 30-32. <<

[224] Publicación periódica británica que se distribuyó durante 1711-12 y cuya misión era promover la familia y el matrimonio y proporcionar herramientas para manejar de forma adecuada las interacciones sociales en los salones de té y otras reuniones. [*N. de la T.*] <<

[225] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, p. 99. <<

[226] Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, «To the Reader», en *The Description of a New World Called the Blazing World* (Londres: A. Maxwell, 1668).
<<

[227] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, p. 291. <<

[228] Louise Fishman, ed., «The Tapes», *Heresies* 3 (otoño 1977): 18. <<

[229] Jehanne H. Teilhet, «The Equivocal Role of Women Artists in Non-Literate Cultures», *Heresies* 4 (invierno 1978): 98. <<

[230] Brontë, *Villette*, p. 74. <<

[231] Citado por Moers, en *Literary Women*, p. 171. <<

[232] Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, «Dedicatory Letters», en *Philosophical and Physical Opinions* (n.p., 1663), pp. 6-8. <<

[233] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, p. 72. <<

[234] Seguro que nunca sucedió así, tampoco nos han contado / las Fábulas de las Mujeres valerosas de antaño... / Aquí una mujer lidera el débil Israel, / Lucha, gana, triunfa con una canción, / Devota, esplendorosa, perfecta para el cargo, / Y por encima de sus brazos, se eleva su inteligencia, / Después se retira a la pacífica sombra de una Palmera, / Y con sus leyes gobierna la Nación rescatada. *[N. de la T.]* <<

[235] Alexandra Kollontai, *The Autobiography of a Sexually Emancipated Communist Woman*, Alexandra Kollontai, ed. Irving Fetscher (Nueva York: Herder & Herder, 1971), p. 111. <<

[236] Citado por Cook, en «Female Support Networks», p. 58. <<

[237] Yi-tsi Feuerwerker, «Ting Ling's "When I Was in Sha Chuan (Cloud Village)"», *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2, no. 1 (1976): 277, 278. <<

[238] Jane Anger fue una escritora británica del siglo XVI, la primera mujer que publicó un texto extenso en defensa de los derechos de las mujeres. Su apellido significa *ira*, de ahí el juego de palabras en la cita posterior. [N. de la T.] <<

[239] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, p. 24. <<

[240] Woolf, *A Room of One's Own*, p. 108. <<

[241] Citado por Marcus, en «Art and Anger», pp. 83, 85. <<

[242] Citado por Carroll, «The Political Thought of Virginia Woolf», p. 102. <<

[243] Marcus, «Art and Anger», p. 95. <<

[244] Citado por Woolf, en *A Room of One's Own*, p. 64. <<

[245] Moers, *Literary Women*, pp. 26, 24. <<

[246] Citado por Goulianos, en *By a Woman Writt*, p. xv. <<

[247] Carta de Marilyn Hacker, 18 junio 1977. <<

[248] Judy Chicago, *Through the Flower: My Life as a Woman Artist* (Garden City: Doubleday, 1975), p. 154. <<

[249] Moers, *Literary Women*, pp. xviii, xix, xx. <<

[250] Bertha Harris, *Lover* (Plainfield, VT: Daughters, Inc., 1976). <<

[251] *Lover*, de Bertha Harris, es una novela feminista lesbiana publicada en Estados Unidos en 1976. Con frecuencia comparada a *El bosque de la noche* de Djuna Barnes, es pionera en su posmodernismo, sensualidad y espíritu reivindicativo. [N. de la T.] <<

[252] Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 85-86. <<

[253] Moers, *Literary Women*, p. 3. <<

[254] Carolyn Kizer, «Pro Femina», en *No More Masks*, ed. Ellen Bass y Florence Howe (Garden City: Doubleday, 1973), p. 175. <<

[255] Jean Baker Miller, *Toward a New Psychology of Women* (Boston: Beacon Press, 1975), pp. 47, 120, 8. <<

[256] Lillian S. Robinson, «Who's Afraid of a Room of One's Own?», en *The Politics of Literature: Dissenting Essays on the Teaching of English*, ed. Louis Kampf y Paul Lauter (Nueva York: Random House, 1973), pp. 376-377. <<

[257] Eldridge Cleaver fue un líder de las Panteras Negras. Rochester era un personaje interpretado por el actor afroamericano Eddie Anderson durante los años treinta en el programa radiofónico The Jack Benny Program, plagado de estereotipos racistas. [N. de la T.] <<

[258] Annis Pratt, «The New Feminist Criticism», *College English* 32, no. 8 (mayo 1971): 877. <<

[259] Lillian S. Robinson, «Dwelling in Decencies: Radical Criticism and the Feminist Perspective», *College English* 32, no. 8 (mayo 1971): 884-887. <<

[260] Dolores Barracano Schmidt, «The Great American Bitch», *College English* 32, no. 8 (mayo 1971): 904. <<

[261] Cynthia Griffin Wolff, «A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature», en *Woman: An Issue*, ed. Edwards et al., pp. 207-208, 217. <<

[262] Poema del romántico William Wordsworth (1770-1850). *[N. de la T.]* <<

[263] Poema del metafísico Andrew Marvell (1621-1678). [*N. de la T.*] <<

[264] Judith Fetterley, convención de la MLA, diciembre 1975, pp. 8-9. <<

[265] McIntyre, *Khatru*, p. 119. <<

[266] Ellen Cantarow, «Why Teach Literature?» en *The Politics of Literature*, ed. Kampf y Lauter, pp. 57-61. <<

[267] Mary D. Garrard, «Feminism: Has It Changed Art History?», *Heresies* 4 (1978): 60. <<

[268] Valerie Jaudon y Joyce Kozloff, «Art Hysterical Notions of Progress and Culture», *Heresies* 4 (1978): 38-42. <<

[269] Música de su enteramente / aislada alma / gritando al Gozo desde el túnel del ego / música sin la sombra / de otra persona dentro. [*N. de la T.*] <<

[270] Adrienne Rich, *Poems: Selected and New, 1950-1974* (Nueva York: W. W. Norton, 1975), pp. 205-206. <<

[271] ... todo es silencio y el / golpear de un puño sangriento sobre / una mesa
astillada. [*N. de la T.*] <<

[272] En *By a Woman Writt*, ed. Goulianos, p. 99. <<

[273] Adrienne Rich, «Conditions for Work: The Common World of Women», *Heresies* 3 (1977): 53-54. <<

[274] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, pp. 139, 178-179. <<

[275] Penelope, «Fear of Flying?», p. 59. <<

[276] ¡si no vas a hacerme el amor, al menos / sal de mis sueños! [*N. de la T.*] <<

[277] ¡HERMANA! Tu pie es más pequeño / pero sigue estando sobre mi cuello. [N.
de la T.] <<

[278] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, pp. 185, 201. <<

[279] Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1927), p. 15. <<

[280] Juhasz, *Naked and Fiery Forms*, p. 201. <<

[281] Chicago, *Through the Flower*, p. 127. <<

[282] Citado por Moers, en *Literary Women*, p. 66. <<

[283] Entrevista personal con Dolores Palomo, verano 1978. <<

[284] H. Bruce Franklin, «The Teaching of Literature in the Highest Academies of the Empire», en *The Politics of Literature*, ed. Kampf y Lauter, pp. 101-129. <<

[285] Harold Beaver, introducción a *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, por Herman Melville (Baltimore: Penguin Books, 1967), p. 18. <<

[286] Detective ficticio creado por Dorothy Sayers. [*N. de la T.*] <<

[287] Kathi Maio, «(Skeleton in the) Closet Literature: A Look at Women's Mystery Fiction», *The Second Wave* 4, no. 4 (verano/otoño 1976): 11-13. <<

[288] Susanna Rowson (1762-1824). [*N. de la T.*] <<

[289] Novela de Sinclair Lewis publicada en 1920. [*N. de la T.*] <<

[290] Alusión al poema «Ensayo sobre la crítica» de Alexander Pope (1711), del cual es el último verso. Dicho poema trata sobre lo que debería constituir un buen crítico literario. *[N. de la T.] <<*

[291] Margaret Irwin, «The Book», en *The Satanists*, ed. Peter Haining (Nueva York: Taplinger, 1970). <<

[292] E. F. Bleiler, introducción a *Best Ghost Stories of J. S. Le Fanu*, por J[oseph] S[heridan] Le Fanu (Nueva York: Dover Publications, 1964), p. v. <<

[293] Citado por Maio, en «(Skeleton in the) Closet Literature», p. 9. <<

[294] Gérard Klein, «Discontent in American Science Fiction», trad. D. Suvin y Leila Lecorps, *Science-Fiction Studies* 4, no. 1 (marzo 1977): 12, 13. <<

[295] Gérard Klein, «Le Guin's "Aberrant" Opus: Escaping the Trap of Discontent», *Science-Fiction Studies* 4, no. 3 (noviembre 1977): 291-295. <<

[296] Adrienne Rich, «Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson», en *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978* (Nueva York: W. W. Norton, 1979), pp. 157-183. <<

[297] Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God* (Nueva York: Lippincott, 1937). <<

[298] John Langston Gwaltney, *Drylongso* (Nueva York: Random House, 1981). <<

[299] Gerda Lerner, ed., *Black Women in White America* (Nueva York: Random House, 1973). <<

[300] Barbara Christian, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976* (Westport, CT: Greenwood Press, 1980). <<

[301] *Conditions: Five, the Black Women's Issue* (1979). <<

[302] Toni Cade Bambara, ed., *The Black Woman: An Anthology* (Nueva York: New American Library, 1970). <<

[303] Mary Helen Washington, ed., *Black-Eyed Susans: Classic Stories by and about Black Women* (Nueva York: Anchor, 1975). <<

[304] Barbara Smith, *Toward a Black Feminist Criticism* (Nueva York: Out & Out Books, 1977). <<

[305] Chrystos, «No Rock Scorns Me as Whore», en *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, ed. Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa (Watertown, MA: Persephone Press, 1981), p. 243. <<

[306] Octavia Butler, *Pattern-Master* (Nueva York: Doubleday, 1976); *Mind of My Mind* (Nueva York: Doubleday, 1977); *Kindred* (Nueva York: Doubleday, 1979); *Wild Seed* (Nueva York: Doubleday, 1970). <<

[307] Jewelle Gomez, «No Day Too Long», en *Lesbian Fiction*, ed. Elly Bulkin (Watertown, MA: Persephone Press, 1981), pp. 219-225. <<

[308] Gloria Anzaldúa, «La Prieta», en *This Bridge*, ed. Moraga y Anzaldúa, p. 204.
<<

[309] Audre Lorde, «The Beginning», en *Lesbian Fiction*, ed. Bulkin, p. 263. <<

[310] Linda Hogan, «Sophie», en *Conditions: Seven* (1981), p. 14. <<

[311] Pat Suncircle, «A Day's Growth», en *Lesbian Fiction*, ed. Bulkin, p. 4. <<

[312] Hattie Gossett, «billie lives! billie lives!» en *This Bridge*, ed. Moraga y Anzaldúa, pp. 108-111. <<

[313] Rosario Morales, «I Am What I Am», en *This Bridge*, ed. Moraga y Anzaldúa, p. 14. <<

[314] Citado por Ora Williams, Thelma Williams, Dora Wilson, y Ramona Matthewson, en «American Black Women Composers: Selected Annotated Bibliography», en *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave: Black Women's Studies*, ed. Gloria T Hull, Patricia Bell Scott, y Barbara Smith (Old Westbury, NY: Feminist Press, 1982), p. 298. <<

[315] Relleno un cheque para la fundación del corazón / recuerdo cómo resoplaba / cuando subía las escaleras con tortitas / que nos hacía para comer / cuando nos movíamos por el pasillo. / Luminosa. Dorada. *[N. de la T.]* <<

[316] Nellie Wong, «Grandmothers», en *Conditions: Four* (1979), p. 54. <<

[317] Kitty Tsui, «Poa Poa Is Living Breathing Light», en *Lesbian Fiction*, ed. Bulkin, p. 174. <<

[318] Alice Walker, «In Search of Our Mothers' Gardens: The Creativity of Black Women in the South», *Ms.* (1974), p. 105. <<

[319] Cherrie Moraga, «La Güera», en *This Bridge*, ed. Moraga y Anzaldúa, p. 27. <<

[320] Cherrie Moraga, «Anatomy Lesson», en *Conditions: Seven* (1981), p. 8. <<

[321] Jo Carrillo, «Maria Littlebear», en *Lesbian Fiction*, ed. Bulkin, p. 19. <<

[322] Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Childhood Among Ghosts* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1975), p. 24. <<

[323] Paule Marshall, «Shaping the World of My Art», *Women's Studies Quarterly* 9, no. 4 (invierno 1981): 23-24. <<

[324] Barbara Smith y Beverly Smith, «Across the Kitchen Table, a Sister-Sister Dialogue: Homophobia in the Black Community», en *This Bridge*, ed. Moraga y Anzaldúa, p. 124. <<

[325] «Homofobia en la comunidad negra», en «En la mesa de la cocina, un diálogo entre hermanas». [*N. de la T.*] <<

[326] *Kitchen Table: Women of Color Press*, Box 592, Van Brunt Station, Brooklyn, NY 11215. <<

[327] Editorial Mesa de la Cocina. *[N. de la T.]* <<

[328] ... mamá / ayúdame / a hacer que la cara de la historia / te mire a la cara. [*N. de la T.*] <<

[329] June Jordan, «Getting Down to Get Over, Dedicated to My Mother», en *Keeping the Faith: Writings by Contemporary Black American Women*, ed. Pat Crutchfield Exum (Nueva York: Fawcett, 1974), p. 105. <<

[330] Flying Clouds, nota biográfica, en *Lesbian Fiction*, ed. Bulkin, p. 288. <<