



El seudónimo masculino y la androginización de la mujer escritora

José Ismael Gutiérrez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
España

No es posible negarle a la mujer su derecho de escribir; es más, yo soy tan liberal como los que se lo conceden aun sin permiso del marido (yo me he de casar con una literata), pero ese derecho solo se ejercita con una condición: la de perder el sexo.

Leopoldo Alas *Clarín*

En carta a Flaubert del 15 de enero de 1867, George Sand le dice al autor de *Madame Bovary* que “*no hay más que un sexo*. Un hombre y una mujer son hasta tal punto lo mismo, que es incomprensible el montón de distinciones y de razonamientos sutiles de los que se nutren las sociedades sobre este particular. He observado la infancia y el desarrollo de mi hijo y de mi hija. Mi hijo era yo, es mucho más mujer que mi hija, que era un hombre inacabado” (Flaubert y Sand 45; la cursiva es nuestra). Con estas palabras enunciadas por una mujer madura, versada en las complejidades de la vida, se adelanta Sand a algunas teorías que sobre la identidad humana se formularían mucho tiempo después, concretamente en la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con algunas proclamas del feminismo (Miller, Showalter, Kristeva, Cixous, Irigaray...) o de muchas escritoras de las últimas generaciones, que han cuestionado la primacía del falocentrismo en la cultura occidental y aspectos tales como la matriz heterocentrista organizadora de instancias restrictivas desde el punto de vista de la oposición entre hombre y mujer y que han

reclamado el derecho de las mujeres a crear y a representar sus propias vivencias en el texto.

De forma embrionaria, la autora francesa deconstruye también la separación dicotómica de los géneros, reinsertando esta categoría en un enclave superior que trasciende las rígidas demarcaciones biológicas y las diferencias sexuales basadas en la genitalidad. Un ser nacido como hombre puede tener características valoradas como femeninas, o a la inversa. Las bipolares etiquetas que nos asignan cuando nacemos pueden transformarse a lo largo de nuestra existencia; incluso, más comúnmente se dan casos de confluencia de lo femenino y lo masculino en un mismo individuo.

En lo que respecta a la escritura, ¿de qué género es? ¿No pertenece a ninguno? ¿O se mantiene en una zona de ambigüedad? ¿Ese género, suponiendo que exista y que sea unívoco, coincide con el del autor que compone una obra, o género textual y género autoral no van juntos de la mano?

En este artículo, partiendo de la anterior declaración de Sand sobre las borrosas fronteras entre los seres humanos sustentadas sobre criterios puramente sexuales, abordamos el complejo fenómeno del seudónimo masculino concebido como una estrategia invocada por algunas escritoras del pasado no solo para encubrir componentes “vergonzosos” de su feminidad, sino para abrazar una alteridad que les proveía reconocimiento, lo que se tradujo en un *modus operandi* que condicionó el tono y el contenido de sus obras y su misma actitud ante la escritura. De la seudonimia masculina cabe hacer una doble lectura: una interpretación que llamaremos “conservadora” y otra que podemos calificar de “progresista”. Si bien es imposible no relacionar ese hábito convencionalizado por muchos escritores de uno y otro sexo con las dificultades que a través de la historia han tenido que enfrentar las personas del sexo femenino para asumir el acto de escribir, la institucionalización del seudónimo durante épocas como el siglo XIX, en particular en su versión nominativa virilizante, conecta también con ese ideal de androginia que obsesionó al ambiente intelectual hegemónico durante casi toda la centuria

antepasada. Aspiración esta en la que convergían, junto a dispositivos regulados por los hombres para evadirse de las demandas de unos sujetos que empezaban ya por entonces a redefinir su situación sociosexual, determinadas preocupaciones míticas y de carácter transhistórico y ciertas formulaciones ideostéticas.

En una conferencia impartida en 1931, pero publicada póstumamente en el volumen *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), Virginia Woolf diagnosticó que “aún falta mucho tiempo [...] antes de que una mujer pueda sentarse a escribir un libro sin encontrar un fantasma que matar, una roca contra la cual estrellarse” (“Profesiones...” 5). Este espectro entorpecedor del que debe desembarazarse la escritora, esa roca inamovible contra la que se da de bruces el sujeto subalterno que vive bajo la custodia del varón remiten al viejo modelo del “ángel de hogar” celebrado por la autoridad del *pater familias* y defenestrado por el autor-hombre que, a diferencia de las madres y esposas, sí puede engendrar textos literarios o de otro tipo del mismo modo que Dios engendró el universo: “cuando sentía la sombra de su ala o los destellos de su halo sobre mi página, tomaba el tintero y se lo echaba encima” (“Profesiones...” 3)¹. El irreprimible impulso de desprenderse de falsas esencias que la limitaban a buen seguro lo habría sentido, con mayor motivo probablemente, una cantidad ingente de autoras de centurias precedentes, relegadas a un deleznable estado de subordinación o a desempeñar el vulgar papel de “espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar” la omnisciencia de la otredad masculina, dos veces agrandada a expensas de esas otras imágenes, meras inversiones de la del varón (Woolf, *Un cuarto* 32-3).

Ahora bien, si la novelista inglesa supo despacharse a gusto contra la lógica falocéntrica en varias intervenciones públicas, en sus narraciones y sobre todo en su ensayo *A Room of One's Own* (1929), uno de los libros más revisitados por el feminismo durante los años 60 y 70, no ocurrió lo mismo con otras muchas de cuyo esfuerzo literario apenas sabemos nada. Efectivamente, cuando hojemos la historia de la literatura, una de las deficiencias que salta a

la vista es el extensísimo manto de silencios que se cierne sobre la mujer. El solapamiento de *lo femenino* en cuanto entidad epistemológica con voz propia, agenciada de intelecto y sabiduría, cabe entenderlo –sin que merezca una disculpa– por la manera alevosa en que se ha tratado la figura de la mujer, cuyo rol en el ámbito artístico ha sido el de servir de fuente de inspiración de la obra gestada en la mente o en la inspiración masculina o –todo lo más– objeto de un discurso que solo le correspondía enunciar al sujeto varonil. La constatación de la mujer como forjadora de obras de arte –provistas o no de calidad– apenas se divisa hasta hace escaso tiempo, cuando esta empieza a acceder a campos profesionales de la sociedad y de la cultura antaño prohibidos a las exponentes de su sexo. Este déficit ha implicado, según Rodríguez Herrera, que a la vez que se la realzara como musa del escritor, se la desplazase del privilegiado lugar de la autoría (168-69).

Solo hay que fijarse en el hecho de que, desde el punto de vista de los estamentos religiosos, del de las instituciones políticas y, por supuesto, desde la misma praxis social, la creatividad, el entendimiento y la reflexión han estado ligados a la naturaleza varonil, mientras que el único patrimonio concedido a la mujer, salvo excepciones, ha sido el hogar². Bajo el pretexto de una supuesta y congénita tendencia suya a la intuición, a la percepción y quizás a la imitación que la rebajaría varios peldaños por debajo del sujeto masculino dentro de la escala de la evolución humana –por tanto disminuida casi a la especie animal o, como mínimo, congelada en un estadio de inconsciencia infantil–, se ha fraguado esta dilata exclusión. La mujer, siglo tras siglo, ha visto cómo se le ha negado el acceso al olimpo de las letras, a la ciencia, al arte, al conocimiento; en suma, a la historia, hasta el punto de que nuestro lenguaje cotidiano, impregnado de connotaciones culturales, revela la privación de la misma de cualquier virtud germinativa. Así como a una obra (y no solo literaria) se le presupone siempre una *paternidad*, el valor de *maternidad* interpretado como procreación *ginésica* de un texto específico de altos vuelos, resulta real y metafóricamente inconcebible, porque para crear cualquier artefacto estético del orden que sea se hace preciso una constitución ontológica superior que

solo les es lícito desvelar a las “conciencias originales”. Y ocurre que la mujer, por designio del destino o por una hipotética incapacidad de su organismo, débil, incompleto y subdesarrollado, no poseería ese don. Lo llamativo de la época actual, tan propensa a defender la equiparación de todos los ciudadanos a idénticos fines, a suprimir malentendidos conceptuales sobredimensionando los mensajes políticamente correctos hasta proporciones indigestas, es que no haya subsanado aún esa abolladura lingüística que tradicionalmente ha encasillado a una mitad de la población en la subcategoría de objeto artísticamente estéril, inerte. Es como si las féminas, atadas a condicionamientos naturales inalienables, a las funciones corpóreas y a la especie por su papel como reproductoras, no tuviesen más aptitud que la de engendrar vida material con sus vientres y no ideas o invenciones literarias propias con sus cerebros. Prueba de ello es que los escritores que se han referido a algunos prototipos del sexo opuesto, a los que han diseccionado, ensalzado o denigrado (según los casos) tanto en términos concretos como universales, han sido numerosos; en cambio, pocas han sido las autoras que se han arrogado un puesto protagónico en la conformación de textos líricos, narrativos o dramáticos de los que se supone que ellas son absolutas responsables. Otto Weininger, cuyo pensamiento encarnó uno de los episodios más sonrojantes de misoginia en los albores del siglo XX, declaró que las mujeres tenían el instrumento de la palabra, pero no el del discurso, ya que no mostraban predisposición alguna para la actividad conceptual y enjuiciadora (192). Y donde no hay discurso, es de suponer que tampoco hay idea que valga.

Semejante herencia de desigualdad genérica comenzaría a remitir en cierto sentido a lo largo de la pasada centuria, conforme los movimientos contestatarios en pro de las necesidades de la mujer van ganando puntos sobre la asfixiante autoridad del patriarcado. Simone de Beauvoir, una de las pioneras en esa lucha, se encargó de iluminar zonas de la condición femenina hasta entonces oscuras. Su célebre frase “No se nace mujer, se llega a serlo” (2: 13) revolucionó un timorato panorama ideológico atravesado aún por esa

misoginia que ha pavimentado ininterrumpidamente la literatura desde tiempos inmemoriales. La filósofa existencialista vino a establecer que la sensibilidad, la abnegación, la modestia, la sumisión o el carácter afectuoso no eran cualidades intrínsecas a las mujeres. Las mujeres, según Beauvoir, no nacen con los atributos de la femineidad, pues tanto lo que denominamos masculinidad como lo que llamamos femineidad son modos de conducta adquiridos. De lo que se desprende que *a priori* no existe razón alguna que impida hacer de la escritura un valor compartido por hombres y por mujeres.

Tras los aportes del feminismo en sus distintas oleadas se incrementará progresivamente el número de autoras que salen a la palestra sin ruborizarse ya de su trabajo, despreocupándose de las reacciones negativas que sus tentativas literarias ocasionarían en sus congéneres varones. Tanto es así que, después de muchos esfuerzos por hacerse con un “cuarto propio” (por evocar el título del libro de Woolf de 1929), y hasta con recursos económicos que les permitiesen consagrarse por exclusividad a la literatura, podemos aventurar que el promedio de mujeres que hoy dan rienda suelta a la imaginación literaria se aproxima bastante al de los hombres.

Sin embargo, en lo que atañe a otros períodos, la situación se revelaba desalentadora. Entre los atavismos que más han damnificado la participación vinculante de la palabra literaria con cualquier persona sin delimitaciones sexuales, destaca la creencia de que la casa –y todo lo que se cocía dentro de ella– es el hábitat natural de la mujer. En su artículo “Las literatas - *Carta a Eduarda*” (1866), la poeta gallega Rosalía de Castro, que tuvo la suerte de contar con el beneplácito de su consorte para dedicarse a las letras, se quejaba de que “[s]obre todo los que escriben y se tienen por graciosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen, y si no, aunque sea los del criado” (158). Su labor había de estar encarrilada a la consecución del bienestar del macho. No obstante, muchas de ellas, sin renunciar por completo a sus inquietudes creativas, eligieron una vía intermedia que les permitió

combinar el manejo del huso y de la rueca con la ocasional práctica de la escritura.

En la aventura de escribir subyace todo un simbolismo de raíz androcéntrica. Desde la invención de la escritura, el estilete, la pluma, el bolígrafo, así como cualquier otra herramienta punzante susceptible de usarse para garabatear signos gráficos sobre una superficie lisa, han sido objetos subordinados a lo fálico, símbolos algo más que meramente instrumentales que, al cambiar de propietario (esto es, al deslizarse desde las rudas manos del hombre a las delicadas de la mujer), se redimensionan de nuevos matices generadores de inquietud y de angustia para un amplio sector de la comunidad varonil³. Basándose en testimonios de Gerard Manley Hopkins y de John Wilmot, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar aseguran que la pluma del poeta ha sido durante milenios (y aún en la actualidad lo es) un pene –no ya solo en un sentido estrictamente figurado (18)– que da vida, gracias a su fecundante simiente, a una criatura artificial (la obra literaria) llamada a perpetuarse en el tiempo:

[E]n la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es solo la capacidad para generar vida, sino el poder de crear una posteridad a la cual reclama su derecho (Gilbert y Gubar 21).

Esta ansia de perduración en el tiempo por medio de una tinta a la que se le atribuye la capacidad de producir vida artística autónoma no sería, según el criterio de los tradicionalistas, consustancial a la mujer. Al venir al mundo con un órgano sexual que insinúa la figura invertida de los genitales del hombre⁴, y por tanto con una ineptitud para producir metáforas autóctonas relativas a la paternidad/creatividad, la mujer se acerca a la estampa de un individuo castrado, incompleto, desprovisto de poder y de verdaderas facultades intelectuales que lo capaciten para *alumbrar* un texto literario equiparable al del hombre, respecto al cual ella solo sería un pálido y mimético reflejo afanado en

complacerlo en todo momento para que su cuota de vanidad, de la que él tanto precisa, no se vea ultrajada. De hecho, cualquier asomo de liderazgo, de autosuficiencia en el varón se ha cimentado históricamente sobre la animadversión hacia la mujer, a la que se ha intentado desacreditar por todos los medios al alcance⁵.

De todos modos, aunque en lustros pasados las voces de un gran porcentaje de autoras no rebasaran los muros de los palacios que habitaban o de las casas campestres en las que removían el fuego sin parar o zurcían la ropa; si bien las ficciones imaginadas por los próceres de la cultura dificultaron la concreción de una textualidad femenina en toda regla, ello no significa que no hubiera escritoras, ni que incluso algunas careciesen de talento⁶. Lo que denota la exigua trascendencia de la autoría femenina en el mapa diacrónico de la literatura no es tanto la inexistencia de mujeres con ingenio como el gran cuidado que estas mostraron para desaparecer detrás de sus poseedores o para revestirse de una segunda personalidad que las eclipsaba individualmente como seres pensantes y dignos de crédito. No en balde, recientes teorías académicas barajan la hipótesis de que tal vez las obras anónimas de la historia literaria universal hayan sido compuestas en su mayoría por mujeres que creyeron impropio hacer público su nombre o no pudieron confesarlo por temor a recibir reprimendas⁷. En su introducción a *The Book of J*, un académico con tan pocas simpatías hacia la crítica feminista como Harold Bloom acude a argumentos tanto psicológicos como literarios para especular con la idea de que el creador del Pentateuco, los cinco primeros libros de la Biblia hebrea –atribuidos por los estudiosos a un escritor al que se ha llamado J– era una mujer que probablemente ocupó un lugar envidiable en la corte del rey Salomón en la Jerusalén del siglo X a. C. (9 y ss.). Agrega el ensayista estadounidense que J no debió de ser una escritora profesional, sino un miembro socialmente encumbrado de la élite cortesana salomónica, que redactó esos textos como mujer, en amistosa competición con su más fuerte rival entre sus contemporáneos: el autor varón de la narrativa histórica del

segundo libro de Samuel. Es de presumir que en una sociedad que segregaba al sexo femenino sobre la base de una indiscutida inferioridad otorgada nada menos que por Yahvé, el lugar ocupado por la presunta autora del Pentateuco haya sido una excepción a las coordenadas legislativas existentes, ya que en el antiguo Israel (y en otros contextos sociohistóricos marcados por el machismo) la posición de la mujer se articulaba en torno a tres valores fundamentales: amor, maternidad y familia. De este modo su vida no tenía ninguna proyección fuera del entorno doméstico, y si ejercía alguna incidencia en el espacio público, esta provenía de su condición de madre, esposa, concubina, hija o hermana, nunca de su inviable estatus como autora de una producción ficcional merecedora de alabanzas.

Al denegársele el derecho a cultivar el arte verbal, lo mismo que desde el plano filosófico se le sustraía cualquier realidad ontológica⁸, el acto de escribir tomaba el cariz de una transgresión a las normas y a los códigos morales instituidos. Para una mujer de los tiempos bíblicos, y de otros núcleos cronológicos posteriores, como la Inglaterra victoriana o la Francia de la Restauración, por ejemplo, el ejercicio de las letras insinuaba un intento de migrar desde la periferia al centro, desde un ámbito privado, doméstico o íntimo hasta ese otro lugar público de socialización y de visibilidad, el ágora en el que tradicionalmente ha campeado a sus anchas la figura masculina y que a las representantes del sexo contrario les era vetado bajo el pretexto de una sospechosa falla genética. En nuestros días la peruana Doris Moromisato ha subrayado que “para las mujeres, el acto de escribir es pasar de lo privado a lo público. [...] es pasar de la oralidad a la forma escrita. Es abandonar de alguna manera, la informalidad para pasar a la formalidad contractual que es el papel. Es dejar el mundo invisible para pasar a la autoría y sus consecuencias sociales” (349).

Este tránsito desde un orbe limitado, de ascendencia oracular y opresiva a la mayor visibilidad y dinamismo que ofrece el espacio público sintoniza con la pretensión que ya en 1975 advirtiera Hélène Cixous en la escritura femenina: que escribir es ante todo un medio a través del cual la mujer puede reemplazar

el discurso falocéntrico apropiándose de aquello que se le ha usurpado impunemente, esto es, su identidad (54-6). A pesar de que la moda del seudónimo masculino prevaleciente hasta avanzado el siglo XX como técnica para distorsionar la identidad femenina confirma que el final del camino por el que había de transitar la mujer para alcanzar unas mínimas conquistas sociales aún se vislumbraba lejano, la sola posibilidad de emborronar sobre el papel un manojito de experiencias propias y ajenas o cualquier fantasía sentimental, íntima o erótica que bullera en su cabeza constituía un triunfo que había que celebrar por todo lo alto. La página en blanco se convertirá así para ella en un anhelado desafío a los dogmas ancestrales a los que había que abatir a fin de restañar las heridas de un yo largamente anquilosado. Al mismo tiempo, el seudónimo entrañaba una masculinización de la escritura, y esa masculinización que suscitaba la adopción de un nombre de varón representaba un mecanismo textual por medio del cual se reclamaba la naturaleza andrógina que definía a los escritores en general y en particular a las autoras, y mucho más durante un siglo (el XIX) que, bajo presiones sociales o por el influjo de encandilamientos místico-ocultistas, veía a los andróginos como seres atrapados “dentro de la tensión entre los sexos, subsumido[s] en el esquema heterosexual”, cuando no entroncaban con “una serie de rarezas y perversiones” o determinadas prácticas sexuales heterodoxas (Chaves 27-8).

Como canal por el que se desbandará, gracias a algunas empresas aisladas, la subjetividad de ese sector menos favorecido de la sociedad anclado a los aledaños del poder, la escritura forjada bajo el signo de la tradición patriarcal, cuando no se ha recostado en el soporte de identidades apócrifas que pudieran sugerir una voluntad de ocultamiento, ha devenido una puerta para su liberación, un gesto de autoestima y de redefinición de la propia psique femenina y una praxis de ruptura y de cambio a través de las diferentes formas textuales en que se ha manifestado esa pluralidad de entes y de voces autorales antes ausentes del canon literario.

Evidentemente, numerosos han sido los fantasmas que ha tenido que asesinar la mujer, al igual que muchas las piedras que ha debido quitarse de

en encima antes de alcanzar esa definitiva etapa de autoafirmación. Las mentalidades –quién lo puede negar– han evolucionado en las últimas décadas y el elenco de autoras que ha podido romper el corsé del anonimato, la sumisión y el ostracismo es sorprendente; pero en cuanto echamos la vista atrás, en concreto hacia los siglos XIX y XX, detectamos en la costumbre de algunas escritoras de firmar sus textos con un seudónimo varonil una cuota que estuvieron obligadas a pagar para que les dejasen hacer lo que querían.

En realidad, los seudónimos fueron adoptados tanto por escritores como por escritoras, aunque el significado que adquieren para unos y otras no siempre es el mismo. El porqué de ese *nome de plume* es múltiple: el afán de originalidad, la simplificación de nombres extranjeros o de difícil pronunciación, la preservación de la privacidad, el temor al escándalo o a la censura, la persecución política o religiosa... En nuestra época ha pervivido como estrategia publicitaria, cuando no se ha explotado para reírse de los críticos, para huir de la sombra de algún familiar famoso o bien como mero divertimento. En el periodo decimonónico era corriente que los periodistas se escudasen detrás de sobrenombres, y no de uno sino de varios; un fenómeno que Genette denomina *poliseudonimato* (47) que, por un lado, favorecía la escisión del autor en diversas personalidades, cada una con un estilo distinguible, y, por otro, lo facultaba para colaborar a un tiempo en órganos periodísticos de distinta orientación política o con diversas líneas editoriales. El mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, uno de los que llegó a conocer mejor esta máscara cuyo uso se extendió en el mundillo de la prensa de finales del siglo XIX, comentaba en 1884 que la incógnita que rodea a la autoría parece darle al escritor mayor prestigio ante el público, al que le cuesta imaginarse que el hombre con el que se acababa de charlar en el bar minutos antes era alguien dotado de ingenio (cit. en Carter 17)⁹. A propósito del seudónimo literario, Carmela Ciuraru especifica algunas de sus finalidades:

[P]uede darle a un escritor la necesaria distancia para hablar honestamente pero también puede con la misma facilidad proveer una licencia para mentir. Todo es posible. Permite al escritor

producir un trabajo de literatura 'seria', o uno que sea simplemente un placer culpable. Puede inspirar ráfagas de creatividad sin precedentes o proporciona un antídoto para el aburrimiento (xv; la traducción es nuestra).

Célebres son los *heterónimos* creados por Fernando Pessoa, que el escritor portugués conceptualizó como seres emancipados de su yo empírico, con unas biografías propias. Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Bernardo Soares son algunas de esas imágenes ficcionales del autor real a las que Pessoa asignó obras divergentes en estética y en planteamientos filosóficos. El poeta hizo de la heteronimia una marca de su escritura con la que rebasó sus limitaciones identitarias, jugando a ser otros posibles. Por consiguiente, lo que empezó siendo una broma intrascendente, un experimento para multiplicarse en diferentes yoes, acabó transformándose con el paso de los años en un aparato dialógico complejo con el que supo expandir las diversas facetas del pensamiento y dar una visión del mundo y de la realidad plural. Aparte de esto, la dispersión nominativa respondería a esa necesidad de fingimiento que, según versificó Pessoa, caracteriza a todo poeta¹⁰.

De otro de los defensores del seudónimo, Manuel Vázquez Montalbán, es el aserto de que se trata de una careta a la que se acude para meterse en la piel de un personaje alterno (párr. 29). Si todo escritor es ya de por sí una especie de travesti que, con su pluma, finge sentir lo que no siente y que maquilla su identidad, mucho más lo es el que reemplaza su nombre legal por otro fictivo. En ese empeño de dar gato por liebre libra su batalla el escritor multifacético que, tentado por una superpuesta identidad alternativa, deja aparcado en el arcén su patronímico legal.

Pese a estas circunstancias, sería injusto reducir la seudonimia a una simple táctica de disimulo que miente (verbalmente) sobre el autor del texto y que elude sugerir la identidad entre dos obras, tal y como ha apostillado, por ejemplo, Umberto Eco en *I limiti dell'interpretazione* (190). Es eso, pero también mucho más. Aun cuando no fuera el caso de Pessoa ni de Vázquez

Montalbán, que solo empleó seudónimos en sus trabajos juveniles para revistas y periódicos, gracias al contacto frecuente con un estilo que al cabo del tiempo terminará siendo familiar, y a partir de las pistas diseminadas por el autor implícito en el texto, sabemos de la existencia de lectores bien entrenados que han podido llegar a apercibirse del auténtico rostro que se agazapaba tras ese “segundo yo” que firmaba el escrito. Es lo que le pasó a George Sand, cuya identidad real llegó a ser conocida por todo el mundo. El éxito entre las mujeres escritoras de la práctica de la seudonimia se relaciona con varios objetivos: el combate contra el impedimento machista que hubieron de eludir para ostentar una faz medianamente creíble, elevada al mismo rango que el de los hombres, de los que muy trabajosamente conseguirían desmarcarse; la voluntad de autorreconocimiento implícito de un estado psíquico dual, mezcla de feminidad y masculinidad que derive en esa proliferación de géneros que, de acuerdo con Judith Butler (294), acabaría con las restricciones binarias, entre otros aspectos. Refiere Sand, que escamoteó su patronímico legal (Amandine Aurore Lucile Dupin), que, al llegar a oídos de su suegra, la baronesa de Dudevant, que tenía pensado dedicarse a escribir novelas, le pregunta:

–Pero, ¿es cierto que tiene la intención de imprimir libros?

–Sí, señora.

–¡Vaya! –exclamó ella–, ¡que idea tan extraña!

– Sí, señora.

–Es algo bello y bueno; pero espero que no figurará su nombre sobre las tapas de los libros impresos.

–¡Oh!, nada de eso, señora, no hay peligro (121).

Como su reputación social podía verse dañada, Sand y otras escritoras de su siglo se construyeron, para tranquilizar a la sociedad conservadora que las vigilaba de cerca, un alias metafórico, socialmente aceptable y de tintes virilizantes –o al menos neutro desde un punto de vista genérico– que les sirviese para eludir las marcas de una sexualidad que había de condicionar negativamente el proceso de lectura. Sintiendo atrapada por circunstancias

tanto familiares como sociales hostiles, más de una se disfrazó con un *alter ego*: las hermanas Brontë, cuyos manuscritos fueron rechazados varias veces por las editoriales como si pudiesen adivinar las manos que se escondían tras las firmas (Acton, Ellis y Currer Bell); Marguerite Vallette-Eymery (Rachilde), Mary Anne Evans (George Eliot), Caterina Albert i Paradís (Victor Català, personaje de una de sus novelas, la inacabada *Cáliz de amargura*), Karen Christence Blixen-Finecke (Isak Dinesen) o Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero, seudónimo inspirado en una localidad de Ciudad Real), entre otras. Dichos disfraces escriturales con los que se enmascaraban a medias las escritoras confirman que la incursión de la mujer en los medios artístico-literarios era todavía una entelequia, que la mujer letrada seguía sin ser bien tolerada por el conjunto de la población masculina, sobreviviendo la idea de que el oficio de escritor estaba inequívocamente emparentado al hombre. Qué mejor muestra de esta reticencia que el nutrido abanico de escritoras que, al parapetarse detrás de un nombre postizo, optaron por una identidad varonil frente a la escasez de autores que, cuando se apropiaron de un sobrenombre para editar sus obras, escogieron uno de mujer. A raíz de este hecho nacería el mito de la “mujer fálica” con que el cerrilismo mental de muchos opositores quiso defenestrar el prestigio de las escritoras. Josefina Ludmer ha referido que a lo largo de la historia las autoras se han valido de los mismos discursos que las oprimían para “hacer pasar”, dentro de sus límites, pequeños gestos subversivos que fueran perforándolos (47-8). ¿Ha sido el seudónimo masculino uno de esos métodos transgresores, una de esas “tretas del débil”? Al aludir a Isabelle Eberhardt, que se escondió detrás de nombres masculinos como Nicolas Podolinsky o Si Mahmoud Essadi, María Dolores García Ramos comenta que “[s]i dar nombre a una criatura equivale a asignarle una definición social muy precisa, indicarle lo que es, así como lo que tiene que ser [...], entonces, la adopción por parte de un adulto de un nombre reservado a un sexo distinto del suyo debería interpretarse como una trasgresión deliberada, como el rechazo a un rol de género impuesto” (116-17).

Hay mucho de certero en esa observación. De entrada la esfera de la literatura, que no ha podido librarse de corrientes refractarias a la idoneidad de la mujer para la composición de piezas de gran fuste, terminó admitiendo el equívoco de la seudonimia masculina como una convención que dejaba expuestas las limitaciones de una industria editorial que, debido a la marcada impronta sexista que exhibía, obligaba a un travestismo masculinizante. Esa alteridad promovida por la asunción de un falso y segundo nombre, al tiempo que protegía a las féminas de las críticas varoniles, lograba atenuar, por un lado, el juicio severo de ciertos lectores reacios a la literatura hecha por mujeres y, por otro, les confería un deseado plus de autoridad del que no hubiesen podido jactarse sin adoptar dicha impostura. De haberse mostrado a cara descubierta, seguramente a la autora no le hubiera aguardado otro destino que la incomprensión, la indiferencia colectiva y el ensañamiento de unos receptores implacables que la habrían masacrado literariamente, reconociéndosele tal vez determinados logros estéticos e ideológicos en función de la *masculinidad* de su pensamiento, aunque no faltasen también voces hostiles que las vilipendiasen de cualquier modo por querer emular al hombre y renegar de su sexo.

George Sand tenía veintisiete años cuando trocó, en la tapa de sus libros, su nombre real por el seudónimo con el que pasará a la posteridad. *Rose et Blanche*, una de sus primeras novelas, escrita en 1831 en colaboración con Jules Sandeau, llevaba la firma de un personaje que no existía: Jules Sand, firma muy próxima a la del hombre que fue su primer protector y amante. Pero con su siguiente entrega, *Indiana* (1832), la primera obra escrita en solitario, se da a conocer ya ante el gran público como George Sand. Tras el enorme éxito editorial de esta narración que giraba en torno a una mujer infeliz que batalla para liberarse de la prisión del matrimonio (explícitamente tachado como una forma de esclavitud), la crítica parisina coetánea, a la vez que le prodigaba elogios desmesurados a su desconocido autor, se sentía desconcertada al recibir impresiones de carácter paradójico: “Todos los periódicos hablaron del señor George Sand con elogio, insinuando que la mano de una mujer había

debido deslizarse aquí y allí para revelar al autor ciertas delicadezas del corazón y del espíritu, pero declarando que el estilo y las apreciaciones tenían demasiada virilidad para no ser la obra de un hombre” (Sand 129).

Su “renacimiento simbólico”, como ha denominado Harkness a esta mutación nominativa (6), tuvo una triple causa: Sandeau, en un gesto de honradez, se negó a firmar una novela en la que no había trabajado; Aurore no deseaba escribir con su patronímico; y los editores buscaban una rúbrica que pudiese ser reconocida por los lectores¹¹. Por otro lado, en nuestra opinión, se encuentra también la inclinación a trascender la binaria división de lo masculino y lo femenino bajo un revuelo de formas dicotómicas que se entremezclan sin contradicción en la obra.

A la novelista francesa el disfraz de la masculinidad autoral le permitió volverse otro menos incómodo y, a través de ese simulacro, ganar una posición de inmunidad frente a los reticentes comentaristas enemigos de la literatura femenina. Asimismo, gracias al seudónimo, pudo socavar la identidad sexual y los destinos de género en la ficción o volcar ideales socialistas que una mujer de su tiempo y de su clase social no podía articular sin que su honor sufriese algún descalabro. En tercer lugar, gracias al seudónimo pudo amplificar el orbe de una personalidad monolítica constreñida por el peso de los dictámenes externos sobre el género y el sexo. Por último, se alió con una concepción transgénica del escritor como depositario de significantes masculinos y femeninos capaces de cristalizar en su escritura y de dialogar con fluidez.

Sand trasladó incluso esa mascarada al campo de la experiencia privada al hacer que sus hijos y amantes la llamaran “George”. De esta forma esta identidad secundaria, figurada y en parte escritural terminaría por opacar la primera de ellas haciendo de la androginia la principal bandera que enarbolaría para introducirse en el *establishment*.

En el itinerario de Aurore, que ella narra sucintamente en *Histoire de ma vie* (1854-55), desempeñó también un papel determinante su afición a vestirse de hombre. Hemos de tener en cuenta que la androginia no se percibe sin un

vestido, a diferencia del hermafroditismo, con el que a veces se confunde, que se despliega en el cuerpo sin ropa. Los rasgos del hermafrodita son físicos, ostenta la bisexualidad, que solo queda al descubierto al despojarse el sujeto de la indumentaria, mientras que las señales del andrógino son mentales encarnando la asexualidad desde un punto puramente físico (Cfr. Pacteau 71-7). De ahí que la incorporación de atuendos propios del otro sexo potencie la *coincidencia oppositorum* que ritualiza el mito del andrógino. El primer contacto con el travestismo lo tuvo Sand durante su infancia, cuando con ocasión de una estancia en Madrid, adonde ella y su madre habían ido para reunirse con su padre, el general Maurice Dupin, de misión al servicio de Joachim Murat, se prueba, a modo de inocente juego, un uniforme de ayuda de campo. Posteriormente, hacia 1820 –contaba dieciséis años de edad– es animada a ataviarse de hombre para corretear libremente por el campo de Nohant, villa en la que se enclavaba la mansión solariega de su abuela paterna, y poder salir de cacería junto a su viejo amigo Deschartres, quien fue el que más empeño puso en esa transformación vestimentaria. El principal aliciente para que se operara esta mudanza es de índole práctica: el atuendo masculino resultaba mucho más idóneo para el ejercicio físico que los apretados refajos femeniles. En su autobiografía relata que “en esa época, las faldas sin pliegues eran tan estrechas que una mujer estaba como en una trampa y no podía atravesar decentemente un arroyo, sin dejar allí sus zapatos” (103). Inconveniente que no presentaba el traje de amazona, que daba mayor holgura al cuerpo femenino. Años después, una vez que abandona a su marido Casimir Dudevant en Nohant y se instala en París con la firme intención de vivir de la literatura, retoma el gusto por las prendas masculinas para economizar y moverse sola sin atraer la atención de los curiosos que le pudiesen recriminar ciertos tipos de comportamiento. A bibliotecas restringidas a hombres, a museos o a sentarse en el foso de los teatros solía acudir vestida con camisa, chaqueta, pantalones, corbata y sombrero de copa. Por si fuera poco, le gustaba fumar cigarrillos y tenía un ruidoso sentido del humor. En esta ocasión sería un comentario de su propia

madre el que la indujo a salir a la calle de esta guisa, enfundada en ropa de hombre, aun cuando en las reuniones sociales siguiera luciendo prendas de mujer.

Tan solo una mentalidad lastrada por la gazmoñería social, contraria a la conformación poliédrica de la vida psíquica, vería como incongruente esa duplicidad, ese desdoblamiento del personaje de carne y hueso. Porque la aspiración de gozar del desahogo espiritual y moral de un hombre, de participar de sus preocupaciones y de su capacidad creadora, no convierte a la mujer en un varón en sentido literal, aunque muchos viesan a Sand como tal, ya que el rumor de la ambigüedad sexual siempre la persiguió. Lo que sí invalida es el hiato que ha mantenido en orillas comunicadas lo que convencionalmente se ha tipificado como masculino y lo que se ha visto como femenino, atribuciones que para una mujer de su talante podían llegar a fusionarse. Varias décadas después, Beauvoir en *Le deuxième sexe* (1949) postularía que la feminidad y la masculinidad son formas de ser mujer u hombre determinadas por la cultura y la sociedad y que, por ende, no existe una esencia femenina, algo que caracterice a la mujer ontológicamente como tal (48), y lo mismo sucede con la supuesta esencia masculina.

El seudónimo de otro sexo cuestiona también esas esencias. Genette explica que, tras desvelarse el nombre legal de una autora oculta tras ese otro nombre, este se torna transparente anulando su efecto de transexualización (47). No obstante, en el caso de George Sand no estamos seguros de que fuese así, pues quizás debido a su travestismo físico o por las ambivalentes afirmaciones que la misma Aurore esparció sobre su identidad de género, a la mayoría de sus contemporáneos (Balzac, Vigny o Barbey d'Aurevilly, entre otros) la resolución de las tradicionales polarizaciones de lo masculino y lo femenino les ocasionó serios quebraderos de cabeza, y cuando por fin lograron atenuar esa difusa zona de su yo –tal como comenta Nigel Harkness (2)– fue a favor de la masculinidad como principio rector de su ser. Quizás Flaubert fue el único que superó dicho enfrentamiento al escribirle en una carta fechada el 19 de septiembre de 1868 que, a su modo de ver, pertenecía al

“tercer sexo” (Flaubert y Sand 79), ese tercer sexo que ya treinta años atrás se atribuía a sí mismo el personaje de Mademoiselle de Maupin en la novela homónima de Théophile Gautier¹².

Sin embargo, no es una deducción exacta que la estampa masculinizada de Sand y su elección de un nombre que desestabilizaba las premisas de una identidad femenina obedecieran a la sospecha que recaía sobre ella de estar en posesión de una naturaleza varonil que luchaba por salir a flote, tal como pontificaba también Otto Weininger, quien catalogó a la escritora de bisexual en parte, o incluso homosexual (76-7)¹³. No obstante la sincera desafección que Aurore confesó sentir hacia los artificios propios de las mujeres, y a pesar de autoinstalarse dentro de un *continuum* de masculinidad y feminidad caracterológico y de conocerse al menos dos romances lésbicos, uno con la cantante de ópera Paulina Viardot-García y otro con la actriz Marie Dorval, amante del poeta Alfred de Vigny, ella no dejó de verse como mujer y, por más señas, preferentemente heterosexual. Otra cosa es que su espíritu revolucionario, indómito y exaltado, su nula inclinación hacia la coquetería ordinaria entre las mujeres burguesas de su entorno, su curiosidad por degustar experiencias nuevas, junto al ejercicio de un trabajo en el que no encontró fácil acomodo, sugiriesen en la mente del espectador coetáneo una ruptura frontal con los patrones restrictivos de la época y con el medio conservador en el que le tocó en suerte desenvolverse. Andrea Blanke describe a la escritora francesa como alguien muy inquieto, agenciado de múltiples aristas y responsable de un sinfín de ocupaciones:

[E]ra una mujer que escribía como una locomotora todas las noches, una socialista comprometida con los obreros en las turbulentas barricadas de las revoluciones que azotaron el París decimonónico, una incansable defensora de los perseguidos políticos, una fiel amiga de seres excepcionales [...] una mujer hiperactiva que escribía columnas en periódicos, que ganaba un dinerillo pintando cigarreras de madera, que realizaba traducciones, que reflexionaba en múltiples escritos sobre la literatura, la institución matrimonial y la situación de la mujer, que cocinaba kilos y kilos de mermelada, que cosía, que era una experta jardinera, que pagaba bien a los

campesinos, que cabalgaba por los campos vestida de rústico varón y que se bañaba en el río Indre desde niña hasta la vejez (párr. 11).

Este compendio de labores tan heterogéneas conseguía armonizar en una “obrero de la pluma” que hizo de la modestia su mejor carta de presentación. Desde luego, las pinceladas arriba descritas bastan para que de la escritora nos formemos un retrato atípico, colorista, bastante alejado del modelo de la dama convencional que solía pavonearse por los salones parisinos, pusilánime, inerte y frívola. Pero el sobrenombre adoptado por Dupin y sus tan poco femeniles trajes de calle no prueban en absoluto la preexistencia de un estado psíquico cercano a la intersexualidad en ella, pero sí a la hibridez de los géneros que podían conjugarse sin problemas en cualquier persona con una sensibilidad muy aguda. Además, como hemos señalado más arriba, el seudónimo era una forma subrepticia de rebeldía que mujeres insumisas como la escritora francesa tuvieron a bien utilizar para infiltrarse en un territorio controlado por los hombres. Como subraya André Maurois en su obra *Lélia* (1952), al desprenderse de un ropaje embarazoso (las vestimentas de mujer), se libera de la servidumbre femenina (108). Cualquier mujer que no deseara renunciar a la libertad y pretendiera labrarse un prestigio como escritora en un firmamento domeñado por los hombres tenía que aceptar ciertas renunciaciones; y si ese acto de desobediencia respecto de las normativas legitimadas exigía travestirse textual y anatómicamente de tal modo que degenerase en una contrafigura de su yo anterior, todo sacrificio quedaba justificado. Como arguye también Rosa Montero en su semblanza de Sand, el seudónimo de orden masculino buscaba acorazar la identidad de la autora, además de salvaguardar su reputación social y, consiguientemente, conseguir por parte del público una lectura no mediatizada por la ojeriza que inspiraba un sexo que se catalogaba de insulso, débil, parasitario, inepto para menesteres tan sublimes. Es decir, se perseguía una lectura libre de los prejuicios inducidos por la desconfianza hacia todo lo que provenía de la mente y del espíritu de una mujer: esas ficciones urdidas en el espacio doméstico de la feminidad subalterna llamadas a ser objetos literarios menores, cuando no una

sarta de ridiculeces propias de lunáticas o de mujeres “hombrunas”, según el estrecho parecer de la oligarquía intelectual decimonónica. La androginia, en cambio, reforzada por el seudónimo y por el cruzamiento vestimentario y captada en parte por sus primeros lectores, representa una tercera vía repleta de creatividad en la medida en que democratiza la posibilidad de aglutinar, de flexibilizar y de asumir signos identitarios contrarios¹⁴.

En épocas previas a la pujanza del feminismo, cuyos discursos desestabilizarían el modo rancio en que se conceptuaba la femineidad (y, por defecto, la masculinidad sancionadora), la artimaña del seudónimo propendía a “virilizar” el marchamo de la escritura, transfiriéndole a la autora, aparte de una grieta a través de la que acceder a temáticas y a problemáticas que, por su dureza, escabrosidad o grado de compromiso, desentonaban con la estereotípica sensibilidad femenina, un *alter ego* astutamente elegido con el que articular –sin poner mientes en las consecuencias socioculturales– razonamientos que de otra forma no se hubiera atrevido a verbalizar. Esta empresa travestista es susceptible de recibir una lectura conservadora que pone el acento en sus aspectos menos beneficiosos, según la cual, bajo la simulación de ese nombre de oficio, late una secreta renuncia, en el sentido de que, al tiempo que la autora se escabulle de su primera identidad, corre el peligro de mimetizar los esquemas masculinos, desdoblándose en un yo secundario que tiende a interiorizar –en principio resignadamente– los patrones de esa otredad cuya supremacía dentro del sistema cultural hegemónico pocas se atrevieron a poner en entredicho. En otras palabras, al travestirse de varón con su firma o mediante el atuendo, la mujer no haría más que reforzar un sistema de dominación que no le permite vivir en sociedad como el ser humano independiente en el que trata de convertirse, corriendo el riesgo de acabar forjándose de sí misma una imagen personal escindida, ambigua y descentrada..

Frente al pensamiento de que el seudónimo masculino implica un intento de resistencia ante la ley del padre y un medio para inventarse un yo libre de la opresión paterna, tal como se dio en Sand y en otras autoras

contemporáneas, el fenómeno no dejaría traslucir un deseo de completa autogeneración. En el caso de Sand, su seudónimo proviene de la influencia de dos hombres: Sandeau, su amante, y Henri de Latouche, el director de *Le Figaro*, que sustituyen al marido y al padre respectivamente. La escritora no solo insinúa que fue a De Latouche al que se le ocurrió el nombre de “George”, sino que se refiere a este episodio de tal manera que lo presenta como una especie de segundo padre. Después de la muerte años atrás del padre biológico, este quedaría reemplazado por otro en el proceso de renombrarse, ocupando su lugar De Latouche, una suerte de progenitor simbólico, quien le facilita la introducción a la esfera cultural.

El apodo que cultivó Dupin a lo largo de su carrera como novelista y dramaturga, así como el empleo por parte de algunas escritoras de iniciales sexualmente equívocas, como las que adoptara Hilda Doolittle para firmar sus poemas (H. D.), la omisión del nombre de pila (ejemplo de ello fue Flannery O'Connor, que se llamaba Mary), incluso la usurpación del alias del marido, como hiciera Colette en la serie *Claudine* (1900-1903), o de su apellido, como sucedió con María Lejárraga en el transcurso de su vida¹⁵, comprendía la necesaria asunción de una “condición masculina” de la literatura, la complicidad de la mujer con el poder germinativo atribuido al hombre –el único estimado legítimo, verdadero y superior– que fijaba la norma, deduciéndose de ello que esos espectros del pasado que era preciso eliminar –el desfasado modelo de mujer hogareña, sumisa y de naturaleza vegetativa– sabía escurrir muy bien el bulto. En consecuencia, la despersonalización, el desdoblamiento identitario y el travestismo al que se sometieron muchas escritoras –proceso merced al cual les resultó factible componer una obra con relativa holgura, publicar, aspirar a ser leídas por sectores de destinatarios más amplios, siempre y cuando no quisiesen escribir “cosas de féminas”, como mujeres y dirigidas solo a damas y a señoritas cursis– tuvo diversos efectos¹⁶: por un lado, trajo consigo un enmascaramiento que desfiguraba los inconvenientes asociados a la feminidad para que resultasen menos chocantes; por otro, obligó a que se reinterpretaran los mismos textos que salían de su pluma de



acuerdo con parámetros masculinos. Sin embargo, desde una vertiente más progresista, el seudónimo varonil contribuía también a legitimar el devenir de un hibridismo identitario utópico, compatible con la metáfora romántica del escritor como un ser humano intergenérico que trasciende el binarismo de las categorías sexuales convencionales. En este sentido, esta tendencia tal vez constituya un preludio de la extendida moda de la androginia que tan normal resulta hoy encontrar en las sociedades posindustriales.

© **José Ismael Gutiérrez**

Notas

1 El modelo del “ángel del hogar”, que confina a la mujer al ejercicio de las actividades maternas y domésticas, mientras la despoja de la posibilidad de experimentar pasiones sexuales, ha sido descrito por Kirkpatrick en su estudio *Las románticas*.

2 Una de las pocas autoras occidentales de la antigüedad que ha trascendido es la poeta griega Safo de Lesbos, quien hace 3000 años formuló la siguiente profecía: “pienso que alguno aún me recordará” (149). Así ocurrió, en efecto, aunque su legado haya llegado hasta nosotros incompleto y muy fragmentado.

3 Esta instrumentalización de la pluma por parte de la mujer se interpretó como un síntoma de masculinidad; y ya se sabe que la posibilidad de que haya mujeres masculinas ha suscitado, como afirma Halberstam, respuestas negativas en nuestra cultura (19).

4 El anatomista alejandrino Herófilo (siglo III a. C.) y más tarde el médico Galeno (siglo II a. C.) definían la vagina como un pene invertido; los labios vaginales serían homologables al prepucio, el útero al escroto y los ovarios a los testículos, de modo que el cuerpo femenino se contemplaba como una versión menor del masculino y los órganos genitales de la mujer como versiones interiores de los del hombre (*Cfr.* Laqueur 21-2). Las teorías sobre el isomorfismo genital, con más o menos variantes, seguirán divulgándose hasta la Ilustración.

5 Cuando Luce Irigaray habla de las *especul(ariz)aciones* del discurso patriarcal occidental según el cual la mujer es la imagen del espejo, la reverberación negativa del hombre, es porque da por sentado que lo masculino no es una identidad claramente limitada y distinta de lo femenino, sino una identidad autodividida y atravesada por su otro, es decir, lo femenino, que vendría a ser su suplemento (23-31, 85-100).

6 Dentro de las letras hispanas ha habido algunas cumbres de excepción: Luisa Sigea, Santa Teresa de Jesús, doña María de Zayas, sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán, entre otras.

7 Ya Woolf barajaba esta posibilidad y atribuía a Edward Fitzgerald el pensamiento de que fueron mujeres las que, haciendo un alto en sus quehaceres diarios, compusieron baladas y canciones populares que canturreaban a sus hijos en las largas noches de invierno (*Un cuarto* 42).

8 Afectado por un miedo patológico a la mujer, Weininger, heredero de Nietzsche y Schopenhauer, afirmó reiteradamente en *Geschlecht und Charakter* (1903) que la principal cualidad de la mujer “es la de no tener ninguna” (291); de ahí que las mujeres sean tan sugestionables y se

impregnen de influencias externas que puedan borrar incluso su propia naturaleza, que gira invariablemente en torno a la sexualidad. La mujer, así pues, “no tiene participación en la realidad ontológica” (284), sentenciaba el pensador austriaco.

9 Gutiérrez Nájera llegó a usar más de una treintena de seudónimos.

10 En su poema “Autopsicografía” leemos: “El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que llega a fingir que es dolor / el dolor que de verdad siente” (545).

11 Era muy común que en la decisión de firmar con un alias masculino interviniese más de un motivo. Este cúmulo de razones no se da únicamente en Sand. Por ejemplo, Böhl de Faber justificó también en diversas ocasiones la utilización de su seudónimo por su defensa de la intimidad, por la posibilidad de que se produjera cierta aversión de los lectores a acercarse a su obra por ser mujer o por el temor a ser tachada por su apellido extranjero y creerse así que no podía conocer en profundidad la vida española.

12 La protagonista de la novela de Gautier, publicada entre 1835 y 1836, se adscribía a esta categoría porque en ella se produce una simbiosis entre el cuerpo y el alma de una mujer y el carácter y la fuerza del hombre: “ninguno de los sexos es el mío: no tengo ni la sumisión imbécil, ni la timidez, ni las pequeñeces de la mujer, ni tampoco los vicios de los hombres, ni su repelente crápula, ni sus brutales inclinaciones: soy de un tercer sexo aparte que aún no tiene nombre, que está por encima o por debajo, más defectuoso o más refinado, inferior o superior; tengo el cuerpo y el alma de una mujer, la mente y la fuerza de un hombre, y tengo demasiado o no lo suficiente de uno y otro para no poder acoplarme con ninguno de los dos (Gautier 332-33). Para ella, ese sincretismo de aspectos contrapuestos, lejos de constituir una ventaja, la hacía desgraciada, puesto que nunca podría encontrar un hombre al que unirse.

13 Esta observación se contradice con esta otra del mismo Weininger: “Mientras hay individuos anatómicamente varones y psicológicamente mujeres, no hay una sola persona que sea corporalmente mujer y psíquicamente varón, aun cuando presente en sus relaciones externas aspecto masculino y produzca una impresión no femenina” (185).

14 De las consideraciones perniciosas inscritas en el solar de las letras (y Francia no era una excepción) sobrevivirá algún que otro sedimento ideológico hasta las primeras décadas del pasado siglo y, en menor medida, hasta nuestros días. La pujanza de la mujer en la vida laboral, social y política de los distintos países, ahora más segura, resuelta y agresiva que la de antaño, reavivó antiguos rescoldos de antifeminismo que se creían debilitados tras la sacudida de la I Guerra Mundial. En su estudio sobre la comunidad de autoras y artistas anglosajonas afincadas en París durante los años 20 y 30, la

historiadora Shari Benstock resalta que la mujer que anhelaba dedicarse a las letras profesionalmente debía seguir aún aceptando los códigos del hombre: “Su obra debe ceñirse a la norma del varón, al discurso heterosexual. Optar por otra cosa colocaba a la escritora a un paso del descrédito: sus lectores serían solo lectoras (no escribiría más que literatura de ‘coterie’) y su público se limitaría a un grupo pequeño, menos informado y más provinciano” (403).

15 Willy, el seudónimo elegido por Colette, era, a su vez, el apodo de Henry Gauthier Villars, su primer consorte. Si la escritora francesa logró zafarse más tarde de esta máscara y, tras su divorcio, empezó a reivindicar los derechos de la mujer, la española María Lejárraga permaneció hasta el final de sus días atada a la voluntad de su esposo bajo cuyo nombre publicó numerosas obras teatrales de gran éxito.

16 Algunos estudiosos introducen matizaciones cuando abordan el fenómeno. Ciñéndose a las escritoras victorianas, Judd clarifica que no fueron tantas las que utilizaron seudónimos masculinos y que semejante práctica no siempre se debió a los problemas a los que hicieron frente para hallar un editor o al miedo a ser injustamente atacadas por la crítica o a verse disminuidas por el público lector a causa de su género (252). Agrega Judd que dicho seudónimo sirvió para intensificar la autoridad doméstica femenina y reforzar la escisión entre las esferas pública y privada (258).

Bibliografía

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo: La experiencia vivida*. Pról. Teresa López Pardina. Trad. Alicia Martorell. 2 vols. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- Benstock, Shari. *Mujeres de la “Rive Gauche”: París 1900-1940*. Trad. Víctor Pozanco. Barcelona: Lumen, 1992. Impreso
- Blanke, Andrea. “George Sand: de escritora a leyenda.” *La Jornada Semanal* 1 agosto 2004. Web. 7 oct. 2013 <<http://www.jornada.unam.mx/2004/08/01/sem-sand.html>>.
- The Book of J*. Trad. David Rosenberg. Interpr. Harold Bloom. New York: Vintage, 1991. Impreso.
- Boyd G. Carter. “Estudio preliminar.” *Divagaciones y fantasías: Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. Sel., est. prel. y notas Boyd G. Carter. México, D. F.: Secretaría de Educación Pública, 1974. 7-27. Impreso.
- Butler, Judith. “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault.” *Teoría feminista y teoría crítica*. Ed. Seyla Benhabib y Drucilla Cornella. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990. 193-211. Impreso.
- Castro, Rosalía de. “Las literatas – Carta a Eduarda.” *Obras completas*. Introd. Marina Mayoral. Vol. 1. Madrid: Turner, 1993. 155-159. 2 vols. Impreso.

- Chaves, José Ricardo. *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Impreso.
- Ciuraru, Carmela. *Nom de Plume: A (Secret) History of Pseudonyms*. New York: HarperCollins, 2011. Impreso.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Pról. y trad. Ana M.^a Moix. Rev. Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona/Madrid/San Juan: Anthropos/Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer/Universidad de Puerto Rico, 1996. Impreso.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1992. Impreso.
- Flaubert, Gustave, y George Sand. *Correspondencia (1866-1876)*. Pról. André Comte-Sponville. Trad., notas y epíl. Albert Julibert. Barcelona: Marbot, 2010. Impreso.
- García Ramos, María Dolores. "Viajeras europeas en el mundo árabe: un análisis desde la geografía feminista y poscolonial." *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 40 (2000): 105-130. Impreso.
- Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Trad. Carlos de Arce. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. Impreso.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México, D. F.: Siglo Veintiuno, 2001. Impreso.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Halberstam, Judith. *Masculinidad femenina*. Trad. Javier Sáez. Barcelona/Madrid: EGALES, 2008. Impreso.
- Harkness, Nigel. *Men in their Words: The Poetics of Masculinity in George Sand's Fiction*. London: Modern Humanities Research Association/Maney, 2007. Impreso.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1982. Impreso.
- Judd, Catherine A. "Male Pseudonyms and Female Authority in Victorian England." *Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing & Reading Practices*. Ed. John O. Jordan y Robert L. Patten. Cambridge: Cambridge University, 1995. 250-268. Impreso.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portelo. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Huracán, 1984. 47-54. Impreso.
- Maurois, André. *Lélia o la vida de George Sand*. Trad. Jorge Zalamea. Buenos Aires: Emecé, 1953. Impreso.
- Montero, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid: Santillana, 2007. Impreso.
- Moromisato, Doris. "Destierros privados, migraciones públicas. Escritura femenina en América Latina desde una perspectiva de género." *Escritura*

- femenina y reivindicación de género en América Latina*. Ed. Roland Forgues y Jean-Marie Flores. Paris: Thélès/Mare & Martin, 2004. 345-353. Impreso.
- Pacteau, Francette. "The Imposible Referent: Representations of the Androgyne." *Formations of Fantasy*. Ed. Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan. London/New York: Methuen & Co., 1986. 62-84. Impreso.
- Pessoa, Fernando. *Un corazón de nadie: Antología poética (1913-1935)*. Ed. bil. Trad., sel. y pról. Ángel Campos Pámpano. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001. Impreso.
- Rodríguez Herrera, José Manuel. "Las mujeres las prefieren híbridas, más que rubias. La musa en las metáforas de creación literarias." *Identidad y simulación: Ficciones, 'performances', estrategias culturales*. Ed. José Ismael Gutiérrez. Valencia: Aduana Vieja, 2009. 165-197. Impreso.
- Safo. *Poemas y fragmentos*. Trad. y notas Juan Manuel Rodríguez Tobal. Ed. bil. 2ª ed. rev. Madrid: Hiperión, 1993. Impreso.
- Sand, George. *Historia de mi vida*. Santiago de Chile: Pehuén, 2001. Web. <<http://www.pehuen.cl/files/pdf/HISTORI2.PDF>>.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Los seudónimos de Vázquez Montalbán." Entr. Roberta Erba. *Vespito.net* 21 abr. 1998. Web. 1 oct. 2013 <<http://www.vespito.net/mvm/seudo.html>>.
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Pról. Carlos Castilla del Pino. Trad. Felipe Jiménez de Asúa. Barcelona: Península, 1985. Impreso.
- Wolf, Virginia. "Profesiones para mujeres." *Bastardilla.org* 10 (2011): 1-6. Web. 27 sept. 2013 <<http://www.bastardilla.org/blog/wp-content/uploads/2011/10/El-Angel-de-la-casa.pdf>>.
- _____. *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges. México, D. F.: Colofón S. A. de C. V., 2007. Impreso.