

LA ESCRITURA FEMENINA COMO PRÁCTICA DE RESISTENCIA

ZARADAT DOMÍNGUEZ GALVÁN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El No se profiere en el límite. En los márgenes. Ni vivo ni muerto, quien contra-dice se sitúa, aun en vida, en un lugar donde el habla es palabra inicial, palabra antes de la palabra, palabra-resonancia, palabra-fuerza, palabra activa. Proferir la palabra, la anti-palabra, el verbo necesario para la inversión: rebelarse.

CHANTAL MAILLARD

INTRODUCCIÓN

Ningún texto es inocente. Toda textualidad carga y contiene los imaginarios simbólicos y las huellas ideológicas de su cultura, bien para consolidarla, bien para negarla. Ella es un reflejo que nos devuelve la imagen de un mundo convertido en palabras. Como sabemos, todo texto es cultura y, a su vez, la cultura —ese conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas— es, a juicio del crítico cultural Terry Eagleton “el sedimento en el que el poder se asienta y arraiga”¹. Todo texto, así, pertenece a una red de discursos legados, impuestos e inculcados del que el sujeto no se puede desligar. De acuerdo con Althusser², todos los sujetos estamos interpelados por la

¹ Terry Eagleton, *Cultura*, trad. de Belén Urrutia Domínguez, Barcelona, Taurus, 2017, p. 79.

² Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, trad. de Óscar del

ideología. Nuestra subjetividad social está construida por esos aparatos ideológicos del Estado, de modo que las manifestaciones textuales de los sujetos son el producto de ese macrotexto que nos envuelve, que no solo nos lega la ideología sino también sus prácticas.

Es lo que sucede con la escritura y con el modo en que elaboramos nuestros discursos y empleamos la palabra. No obstante, hay veces que el sujeto textual se encara ante el designio fatal que lo determina y se revuelve contra el propio texto. Se hace consciente de su determinación y entonces emprende desde el interior de la página una lucha dialéctica contra el mundo y contra la praxis legada. Es así como la escritura femenina se convierte, tanto consciente como inconscientemente, en una práctica que desestabiliza los usos consignados por la tradición literaria falogocéntrica, así como en un territorio de subversión y resistencia de la hegemonía cultural, proponiendo nuevos sujetos e imaginarios que contrarían la ideología patriarcal, que de manera casi invisible recorre toda nuestra tradición escrita, como pretende demostrar este artículo. Así, la escritura femenina es un espacio reconquistado en donde la mujer como sujeto subalterno toma de manera revolucionaria el lugar que se le ha negado, favoreciendo así la creación de una literatura contrahegemónica.

El objetivo de partida será demostrar que este tipo de escritura ha operado como un ejercicio de resistencia en el que el sujeto femenino toma la palabra y alza la voz desde su propia corporalidad negada por las prácticas hegemónicas del discurso literario y su canon, para reivindicar y reapropiarse de un territorio que históricamente ha sido producido bajo los efectos del patriarcado, una estructura de dominación que se manifiesta y consolida en las prácticas culturales, así como en el orden del discurso, como bien demostró Michel Foucault en 1970 al publicar su conferencia titulada *El orden del discurso*, donde analiza los métodos de control

que operan en él, aunque el filósofo nos advierte de que debemos tener en cuenta que "...el discurso no es solamente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse"³. Esto es así puesto que a través de la palabra y del saber se instituye e institucionaliza el poder, que funge al mismo tiempo como sistema de exclusión: "nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está de entrada cualificado para hacerlo"⁴. La exclusión será siempre necesaria para la implantación de toda hegemonía. En consecuencia, la mujer será excluida del discurso y de cualquier lugar en él, hasta que ella misma tome la palabra y subvierta así el orden establecido.

LA LITERATURA ESCRITA POR MUJERES Y EL CANON

En las últimas décadas, el canon y su fundamentación han sido objeto de controvertidas polémicas en el ámbito de la teoría literaria. Estas han desembocado no solo en el debate académico sino en el cuestionamiento de la noción misma de canon. En lo que compete a nuestro tema, esto es, la legitimación de la escritura femenina, será indispensable dicho cuestionamiento, pues es uno de los aspectos medulares de la crítica literaria feminista. Pero veamos a qué hace alusión y cómo se utiliza el concepto en los estudios literarios. Para Enric Sullà, coordinador del monográfico *El canon literario*, publicado en 1998 por Arco Libros, el canon es "una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas"⁵. En la misma línea, Fernan-

³ Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Buenos Aires, Tusquets, 2005, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Enric Sullà, "El debate sobre el canon literario", en Enric Sullà (coord.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 11.

do Gómez Redondo considera que esta relación de obras “en virtud de determinados criterios, se consideran esenciales, en cuanto portadoras de unos valores estéticos y/o morales que merecen ser preservados y transmitidos de una generación a otra”⁶. Sin embargo, Walter Mignolo, atendiendo a los diversos acercamientos teóricos sobre el tema, nos invita a pensar en la formación del canon en un nivel epistémico a partir de las siguientes pesquisas: “¿cómo se forman y transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales se representan mediante el canon?, ¿qué esconde el canon?, etc.”⁷.

Estas preguntas, precisamente, fueron el punto de partida de la crítica literaria feminista que inició su andadura en la década de los setenta del pasado siglo. Fueron, así, las primeras respuestas a estas cuestiones las que iniciaron el camino de una teoría propia. El primer ensayo sobre el asunto será el escrito por la profesora y activista Lillian S. Robinson “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”⁸, en el que pone en solfa la propia institucionalización del canon, ese acuerdo entre caballeros, pero también propone hacer una revisión de la literatura con el fin de identificar los valores sociales que estos transmiten, pues “el canon de autoría masculina contribuye al conjunto de informaciones, estereotipos, deducciones y conjeturas sobre el sexo femenino que se hallan generalmente en la cultura”⁹. Y es que, como ha apuntado Zavala, ningún canon está libre de ideología, más al contrario:

⁶ Fernando Gómez Redondo, *Manual de Crítica Literaria contemporánea*, Barcelona, Castalia, 2019, p. 463.

⁷ Walter Mignolo, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, en Enric Sullà (coord.), *El canon literario*, op. cit., p. 245.

⁸ Lillian S. Robinson, “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”, en Enric Sullà (coord.), *El canon literario*, op. cit., pp. 115-137.

⁹ *Ibid.*, p. 119.

...toda evaluación —lo que sea buena literatura, un clásico, o lo considerado mala literatura, o lo silenciado e ignorado— no es simplemente un juicio formal de la crítica académica [...] sino una compleja red de actividades sociales y culturales que se revelan además en las relaciones de poder existentes dentro de cada comunidad y en su enfrentamiento con otras sociedades...¹⁰.

Asimismo, Robinson, por su parte, propone elaborar un contracanon femenino como alternativa a una tradición literaria eminentemente masculina, para lo cual presenta dos opciones: “poner el acento en lecturas alternativas de la tradición, lecturas que reinterpreten el carácter, las motivaciones y las acciones que identifican y desafían la ideología sexista; o concentrarse en conseguir la aceptación de la literatura escrita por mujeres en el canon”¹¹.

De acuerdo con la filósofa y crítica literaria Hélène Cixous, “...si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre...”¹². Si la mayor parte de nuestra literatura escrita y conservada está escrita por hombres, la consecuencia lógica vendrá en un canon masculino y androcéntrico, más aún cuando a las mujeres durante mucho se les prohibió el aprendizaje de la escritura, negándoseles el acceso a la educación y condenándolas al analfabetismo. Como demuestra la profesora e investigadora en el área de historia de la lengua y la escritura femenina, Belén Almeida Cabrejas: “Durante los siglos XVI y XVII, algunas personas advirtieron de los peligros de enseñar a escribir a las mujeres. De-

¹⁰ Iris M. Zavala, “Introducción. El canon, la literatura y las teorías feministas”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 14.

¹¹ Lillian S. Robinson, *Op. cit.*, p. 119.

¹² Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, pról. y trad. de Ana María Moix; trad. rev. por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 16.

cían que si una mujer sabía escribir, podría ponerse en contacto con otras personas sin que lo supieran sus padres o su marido”¹³. Con este testimonio, comprobamos cuán peligrosa resulta la escritura en cuanto herramienta para la autonomía y la liberación. Escribir significa, pues, comunicar, expresarse, conectar con el mundo e interactuar con los otros. La escritura es así una ventana abierta a la realidad, la ruptura con el aislamiento y la posibilidad de agencia. Quien escribe se transfigura de objeto a sujeto.

De este modo, la escritura, considerándose un privilegio y una herramienta de institucionalización del poder, se configuró como una práctica reservada únicamente a los hombres. Dominar la palabra significaba crear y apropiarse del orden establecido. Tal y como indica la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, “[e]n la división del trabajo que corresponde a las sociedades patriarcales, la escritura fue una actividad masculina. Las Musas eran diosas que inspiraban al varón [...] y a veces se encarnaban en una mujer [...], pero el obrero de la palabra escrita era siempre el hombre”¹⁴. Conforme a esto, durante mucho tiempo la escritura fue un territorio vedado para las mujeres, y las que tomaron la pluma contraviniendo los imperativos sociales fueron, en palabras de Peri Rossi, las primeras transgresoras; sin embargo, “[c]omo toda transgresión, portaba el fantasma del castigo: Safo se suicidó, igual que Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Marta Lynch, etc. El suicidio parecía el castigo inevitable para aquellas que habían osado romper la norma no escrita, implícita, de que el verbo escrito es territorio del varón, no de la mujer”¹⁵.

¹³ Belén Almeida Cabrejas, “Cuando los hombres y las mujeres no escribían igual” *The Conversation*, 23 febrero 2022, párr. 2, <https://theconversation.com/cuando-los-hombres-y-las-mujeres-no-escribian-igual-168675> [Consulta 8 de septiembre de 2022].

¹⁴ Cristina Peri Rossi, “Escribir como transgresión”, *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 1 (1995), p. 3. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/6405/8173> [Consulta: 27 agosto 2022].

¹⁵ *Ibid.*, p. 3.

Precisamente, debido a esta apropiación del hombre sobre la palabra es que conocemos a muchos de los escritores de la literatura universal que forman parte de nuestra cultura general, de nuestro acervo y de nuestra tradición. Aun sin que la sociedad los haya, en muchas ocasiones, leído, son nombres que se enaltecen, se glorifican, y se enseñan años tras año en las escuelas, universidades e instituciones. Todo el mundo conoce a Homero, a Cervantes, a Shakespeare, a Pérez Galdós o a Gabriel García Márquez. Sin embargo, no conocemos, o no de la misma manera ni con la misma trascendencia, a personalidades femeninas que han logrado hitos bastante significativos de nuestra cultura literaria. No forma parte, por ejemplo, de nuestra cultura general el primer autor de nombre conocido de nuestra civilización, por ser ese nombre uno de mujer. Se trata de la sacerdotisa Enheduanna, hija del rey Sargón de Akkad, nacida en el 2354 a. C. y que fue la primera mujer poeta, cronista y música de que se tenga constancia. Tampoco conocemos a la escritora japonesa Murasaki Shikibu, quien en el siglo XI, seiscientos años antes de que Cervantes escribiera el *Quijote*, compuso el *Genji monogatari*, la primera novela moderna del mundo. Destaca también, en el siglo XIV, como la primera escritora profesional de la historia, Christine de Pizan, cronista y autora de *La ciudad de las damas*, un libro que se puede considerar la primera utopía literaria, en este caso de índole feminista. En España, uno de los casos más sangrantes a este respecto es el acaecido a la figura de la escritora María de Zayas y Sotomayor, una de las plumas más aventajadas del siglo XVII, por su enorme éxito y popularidad. Elogiada y reconocida en vida por sus contemporáneos y por la crítica, ha caído en el profundo olvido desde que en el siglo XVIII la Inquisición prohibiera sus libros.

Estos son solo algunos de los ejemplos más significativos de la gran losa que ha caído sobre la producción femenina. La mayor parte de este acervo está bajo tierra, sepultado. Y es aquí

donde la crítica y el canon tienen un papel fundamental. En contra de lo que suponía una crítica androcéntrica, que privilegiaba la producción masculina frente a la femenina, cuando no directamente la obviaba —y cuyo paradigma lo podemos encontrar en *El canon occidental* (1994), de Harold Bloom—¹⁶, la escritora y académica estadounidense Elaine Showalter, en el ensayo “Toward a Feminist Poetics” (1979)¹⁷, propone una crítica que, restañando este menosprecio histórico, centre sus investigaciones en los temas, las imágenes y las estructuras de las obras escritas por mujeres. Es a partir de esta propuesta que nace la Ginocrítica como disciplina.

Si bien en las últimas décadas se ha hecho un gran esfuerzo desde las Universidades y los grupos de estudio feministas para rescatar la literatura escrita por mujeres, a día de hoy, a pesar de las investigaciones académicas y del *boom* comercial que ha acercado la literatura de mujeres al gran público, muchas son las escritoras que ni se conocen, ni se divulgan y que se quedarán sin el reconocimiento del que debieron ser merecedoras en vida, de haber sido otra la historia.

Revertir los efectos del sistemático silenciamiento y la desautorización que ha sufrido la producción femenina supone una ardua tarea. Más cuando las técnicas que se han puesto en funcionamiento para socavar la escritura femenina han sido variadas y a menudo imperceptibles. Sobre dichos métodos trata el ensayo escrito por la académica y escritora de ciencia ficción Joanna Russ, titulado *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*¹⁸, en donde enumera las técnicas usadas en pos de este ocultamiento

¹⁶ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995.

¹⁷ Elaine Showalter, “Towards a Feminist Poetics”, en Elaine Showalter (ed.), *Feminist Criticism*, London, Virago, 1986, pp. 125-143.

¹⁸ Cf. Joanna Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trad. de Gloria Fortún, Sevilla/Madrid, Barrett/Dos Bigotes, 2018.

sistemático. En concreto, se trata de once métodos que la autora tipifica en distintos capítulos a lo largo del libro y que van desde la prohibición explícita o implícita de la escritura, pasando por técnicas de devaluación u ocultamiento, como pueden ser la negación y la contaminación de la autoría, la infravaloración, la falsa categorización, el aislamiento, la anomalización, el refuerzo del canon masculino en detrimento de los femeninos, hasta técnicas de desprestigio tajantes de la obra y la autoría.

La autoría, de esta forma, es una noción contaminada por lo ideológico en tanto en cuanto permitir que un sujeto sea el autor de un texto conlleva la legitimidad de la autoridad del que escribe. No en vano la palabra autoridad (*auctoritas*) proviene de autoría (*auctor, -oris*), que en su significado etimológico designa al que ‘agranda, aumenta y hace progresar las cosas’. De acuerdo con las sociedades misóginas de los siglos pasados era inconcebible que una mujer fuera autora, pues la mujer pertenece al orden de lo natural y no de lo cultural. Su creación no debía ser sino procreación.

Así, en vida, a muchas de ellas se les prohibió escribir por el simple hecho de ser mujeres, se las censuró, se las despreció y desvalorizó. Muchos son los obstáculos a los que se enfrentaban las mujeres que querían escribir. Es lo que Margaret Atwood llama la maldición de Eva¹⁹. Pero tras una lucha incansable por tomar la palabra y conquistar la escritura, algunas mujeres consiguieron empuñar la pluma. Unas lo hacían bajo pseudónimos, enmascaradas bajo otra identidad, o desde sus casas a cobijo, sin publicar; otras, publicaron sus libros y muy pocas tuvieron el reconocimiento de sus obras en vida. Algunas utilizaron la escritura para un ejercicio personal e íntimo, liberador; y otras, pudieron profesionalizarse en el arte de contar historias.

Sin embargo, a pesar de todo el esfuerzo, en la mayoría de las ocasiones la producción femenina ha caído en el olvido

¹⁹ Cf. Margaret Atwood, *La maldición de Eva*, trad. de Montserrat Roca Comet, Barcelona, Lumen, 2013.

y cuando no en el desprestigio. Hemos visto que a lo largo de la historia ha habido múltiples estrategias de ocultamiento de la voz femenina y de su legado; por eso, irónicamente Virginia Woolf diría que muchas veces Anónimo era un nombre de mujer. Sin embargo, entre estas técnicas, también encontramos las que desautorizan la voz de las escritoras, la voz y la escritura femenina, imponiendo el adjetivo femenino como una mácula o un aviso de insustancialidad. Es así como a la par que surgía la escritura de mujeres, se empezó a utilizar la categoría de literatura femenina para un tipo de obras donde el sentimentalismo y la superficialidad caracterizaban las obras. Un prejuicio que se ha perpetuado hasta el día de hoy convirtiendo toda literatura femenina en un gueto. Es, por esto, por lo que muchas escritoras rechazan este marbete desde una pretendida búsqueda de igualdad para con los hombres y con el intento de integrarse en una literatura no femenina, sino universal. De modo que, si las propias mujeres huyen de la literatura femenina, ¿qué será entonces la literatura femenina? La respuesta la tomaremos de las palabras de la filóloga M.^a Ángeles Cabré:

La literatura femenina sería ese acervo de temáticas y tratamientos literarios que dotan al texto de un aura ajena a las escenas de dominio. Así, las mujeres no parecen estar demasiado interesadas en contar ardores guerreros ni en hacer apologías de la prostitución y los abusos sexuales, así como tampoco tienen tendencia a contar juergas alcohólicas y otros episodios que parecen dotados de un aura masculina. Por el contrario, en muchos textos sí cuentan la historia de protagonistas que se sienten prisioneras en un mundo hostil, que no les deja expresarse tal como quisieran, y se cuestionan el peso de las convenciones y el papel otorgado a las mujeres (como dominadas, como objetos...). Igualmente, una de las aporta-

ciones de la literatura escrita por mujeres es dibujar personajes masculinos en proceso de transformación, que se alejan del ideal patriarcal, que se “democratizan”²⁰.

Sin embargo, debemos tener en cuenta, como nos evidencia Patrícia Gabancho, que la propia categoría “literatura femenina” es el síntoma de una desigualdad cultural histórica que nos ha excluido de la representación universal:

Este es un problema de trincheras. El mundo es un tablero en el que los hombres han ocupado, por sorpresa, todas las posiciones. Suyas. La mujer, que ha empezado la carrera más tarde, debe ir resarcendo para ella cada trozo: es el explorador que a trancas y barrancas llega a un nuevo terreno virgen y planta la bandera. Como el hombre ya está —él es la literatura— no necesita definiciones: jamás nadie ha hablado de literatura masculina. Pero la mujer hace como Edmund Hillary cuando llegó por primera vez al Everest, que necesitaba dejar testimonio de su presencia. Reivindica para ella la literatura femenina, se ampara en el adjetivo y lo convierte en arma a su favor²¹.

Con todo, algunas teóricas y escritoras han optado por reapropiarse y resemantizar el adjetivo “femenino” de la etiqueta expuesta, despojándolo de su sentido sexista. Así, por ejemplo, M.^a Ángeles Cabré propone distinguir entre “la literatura en femenino” para designar a la literatura escrita por mujeres, y reservar la denominación “literatura femenina” para cualquier “creación literaria, hecha por hombres o por mujeres, que sí responde a esa idea ini-

²⁰ M.^a Ángeles Cabré, *Leer y escribir en femenino*, Bellcaire d'Empordà (Girona), Aresta, 2013, p. 252.

²¹ Citado en M.^a Ángeles Cabré, *Op. cit.*, p. 254.

cial de literatura distinta, que apuesta por sendas diversas a las que manda el canon patriarcal, no solo en el fondo sino en la forma”²².

En la actualidad, podemos comprobar cómo la literatura escrita por mujeres, sea esta literatura en femenino o literatura femenina, ha revolucionado el panorama literario, incluyendo nuevos temas, nuevos puntos de vista y nuevos abordajes. Incluir el punto de vista femenino ha universalizado aún más si cabe la literatura, pues toda experiencia es experiencia humana y la diversidad no puede más que enriquecer el ancho y vasto territorio literario. Con ello, el canon literario está experimentando un proceso de transformación que tiene que ver con el cambio de época y de paradigmas, siendo este “un proceso paulatino y colectivo” en el que interviene un conjunto social formado por “agentes culturales: editores, escritores, profesores, eruditos, críticos y otros lectores cualificados...”, pero en el que cada vez tiene mayor peso la comunidad lectora y el comercial editorial²³. Y, como es lógico, seguirá sufriendo reajustes de acuerdo con los cambios culturales que las nuevas generaciones promuevan.

DEL SILENCIO A LA REVOLUCIÓN TEXTUAL

Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes.

HÉLÈNE CIXOUS

Desde los comienzos de la historia de la civilización occidental la mujer ha sido apartada del conocimiento y de la palabra. Con este objetivo, necesario para la supeditación de unos seres sobre otros en el establecimiento de una jerarquía sexual, comienza el libro más importante de todos los tiempos. “El mito

²² Ibid., p. 259.

²³ Cf. Carmen Servén Díez *et al.*, (eds.), “Introducción”, en *La mujer en los textos literarios*, Madrid, Akal, 2007, p. 22.

de la creación tal y como es narrado en el Génesis —la mujer formada por Dios a partir de la costilla del hombre— sirvió de sustento teológico a la creencia de su innata inferioridad”²⁴. Pero, además, la rebeldía de Eva ante la prohibición de Dios de acceder al conocimiento que le lleva a probar el fruto prohibido del árbol del bien y del mal y que conduce a la humanidad a una condena eterna, al pecado original, convierte a todo el sexo femenino en el símbolo de la perdición. Como bien concluye Mary Wollstonecraft en su disertación acerca del nacimiento de Eva en *Vindicación de los derechos de la mujer*:

...debe permitirse que la deducción se venga abajo o solo se admita para probar que el hombre, desde la antigüedad más remota, le pareció conveniente ejercer su fuerza para subyugar a su compañera y utilizó su invención para mostrar que esta debía doblar su cuello bajo el yugo porque toda la creación se había sacado de la nada para su conveniencia y su placer²⁵.

La Biblia será, en palabras de Anna Caballé, el “hipotexto decisivo en la medida en que actuará como aval de creencias posteriores. Su efecto en la cultura medieval es enorme, inabarcable”²⁶, pero ese efecto permanecerá hasta nuestros días. La inferioridad de la mujer sirvió, de este modo, para apartarla del conocimiento y de la vida pública. San Pablo, en la controvertida *Epístola a los Corintios*, impone la siguiente orden: “Las mujeres deben permanecer calladas en las iglesias, pues no les corresponde a ellas hablar, sino vivir sometidas, como dice la Ley”²⁷. De la misma manera, entre

²⁴ Ángeles Caso, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Booket, 2019, p. 29.

²⁵ Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, ed. de Isabel Burdiel; trad. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 2018, p. 140.

²⁶ Anna Caballé, *Breve historia de la misoginia*, Barcelona, Ariel, 2019, p. 54.

²⁷ Citado en Anna Caballé, *Op. cit.*, p. 31.

los siglos IV y V, San Agustín sentencia lo siguiente: “Por el bien del orden, es necesario en la familia humana que sean los más sabios quienes gobiernen. Y por esta clase de sujeción está la mujer de modo natural sometida al hombre, porque en el hombre predominan el discernimiento y la razón”²⁸.

Se impone así un mutismo secular del que serán prisioneras las mujeres. No obstante, las Sagradas Escrituras constituyen solo una de las estrategias de codificación y legitimación de las relaciones de dominio ya existentes en la cultura y en sus costumbres. La prohibición de participar en la *officia publica*, para la cual era indispensable el uso de la palabra, y el mandato de silencio, provienen de épocas remotas y han atravesado el curso de la historia, del tiempo y de la geografía. Ya desde el siglo XXIV a. C. en Mesopotamia el Edicto de Urukagina recogía el siguiente decreto: “Si una mujer se dirige irrespetuosamente a un hombre, se le aplastará la boca con ladrillo al rojo vivo”²⁹. Muchos milenios más tarde, en la Antigua Grecia, la cultura helénica se caracterizará igualmente por una concepción misógina³⁰. Así, Aristóteles, uno de los filósofos más importantes para la conformación del pensamiento occidental, nos legará su consideración de la mujer como un hombre incompleto o como un animal sin alma, para la cual el silencio es ornato. De ahí que la gran poeta Safo de Lesbos se quejara en vida de la misoginia imperante y de la ocultación a la que se vería sometida su obra y su escuela, dejando escrito como una sentencia para la posteridad “Sé que más tarde alguien se acordará de nosotras”³¹.

²⁸ Citado en Anna Caballé, Op. cit., p. 29.

²⁹ Citado en Carmen Servén Díez *et al.*, (eds.), “Introducción”, en *La mujer en los textos literarios*, op. cit., p. 36

³⁰ Para un estudio detallado, véase *La misoginia en Grecia* (Madrid, Cátedra, 1999), de Mercedes Madrid.

³¹ Safo, *Poemas*, introd., trad. y notas de Carlos Montemayor, México, D. F., Trillas, 1986, p. 59.

En el Imperio romano se consideraba que el silencio de las mujeres no solo era una virtud, sino un deber. En la mitología romana se hizo de la obligatoriedad del silencio un mito: en el libro de los *Fastos* de Ovidio, la náyade Lara, también conocida como Tacita Muta, fue castigada al silencio por hablar más de la cuenta. Un castigo ejemplarizante para las romanas, que imponía a las mujeres una personalidad forzosamente silenciosa, definiendo roles sociales que estatuirían la dominación masculina, a través del mito, erigido como “una construcción social que sirve al patriarcado romano para imponer modelos o representaciones ideales de comportamiento [...]”³². Por otro lado, en la antigua Roma se llegó incluso a asociar el silencio con la virginidad. Como ilustra Evelyn Höbenreich, los médicos hipocráticos, quienes ignoraban la existencia del himen, creían que existía una correspondencia entre los labios de la mujer, los de la boca y los de la vulva, y así creían que para mantener la virginidad era necesario tener cerrado no solo el útero sino también la boca³³.

Callar implica anular la voz y la conciencia que la mueve, vivir en el mutismo y desposeerse por completo de la palabra. Desde este posicionamiento, la educación de la mujer será innecesaria. Y, como hemos visto en páginas anteriores, improcedente para su supeditación. Por eso, se harán necesarios también los discursos que adoctrinen a las mujeres para aprender a callar y amoldarse así a los códigos de su género. En este sentido, Fray Luis de León en *La perfecta casada* dictaminaba que las mujeres, para ser buenas esposas, debían “guardar siempre la casa y el silencio. Porque verdaderamente el saber callar es su sabiduría propia...”³⁴

³² Sara Casamayor Mancisidor, “Tacita Muta y el silencio femenino como arma del patriarcado romano”, *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, IX (2015), p. 28. <http://dx.doi.org/10.6018/pantarei/2015/2> [Consulta: 15 septiembre 2022].

³³ Evelyn Höbenreich, “Andrógina y monstruos. Mujeres que hablan en la antigua Roma”, *VELEIA*, 22, (2005), p. 173. <https://ojs.ehu.eus/index.php/Veleia/article/view/3264/2890> [Consulta: 20 septiembre 2022].

³⁴ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Alicante, Biblioteca Virtual Cer-

Como reflejo de las costumbres y de las ideologías en boga, en la literatura encontramos los mismos discursos que legitiman las relaciones de dominio. Es paradigmático a este respecto el pasaje de *La Odisea* en el que Telémaco manda a callar a su propia madre, a Penélope: "...Conque marcha a tu habitación y cuídate de tu trabajo, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se ocupen del suyo. La palabra debe ser cosa de hombres, de todos, y sobre todo de mí, de quien es el poder en este palacio"³⁵.

La creencia de que la palabra debe ser una posesión masculina ha marcado el designio de nuestra historia, silenciando y acallando toda voz de mujer: "...son cientos de miles las mujeres olvidadas que el poder, y con él, la sociedad de cualquier país y tiempo han ninguneado hasta hacerlas desaparecer e impedirles perpetuarse en la memoria colectiva"³⁶. De modo que durante siglos y milenios se ha condenado a todo el género femenino al analfabetismo y a la ignorancia. Como ha dicho la escritora estadounidense Rebeca Solnic, el silencio ha sido la condición histórica de las mujeres³⁷, lo cual les ha impedido construir su propia historia, su propia narrativa. La autora del libro *Los hombres me explican cosas*, Rebecca Solnic, reflexiona sobre lo que ella llama "Una breve historia del silencio" en el libro de ensayos *La madre de todas las preguntas* (2017), donde denuncia la violencia de esta condena y reivindica la importancia que adquieren las historias en las vidas de las personas, cómo estas pueden ser el soporte o el asidero de la existencia, de la identidad y de la relación con el entorno. Reproduzco a continuación dicho pasaje:

vantes, 2003, cap. XVI, párr. 6. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html [Consulta: 25 septiembre 2022].

³⁵ Homero, *Odisea*, ed. de José Luis Calvo, 23ª ed., Madrid, Cátedra, 2015, p. 58.

³⁶ Rosa Regàs, "Prólogo", en Ángeles Caso, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, op. cit., p. 2.

³⁷ Cf. Rebecca Solnic, *La madre de todas las preguntas*, trad. de Lucía Barahona, Madrid, Capitán Swing, 2021.

Ser incapaces de contar nuestra historia es una muerte en vida, y a veces esto resulta literal. Si nadie nos escucha cuando decimos que nuestro exmarido está tratando de matarnos, si nadie nos cree cuando decimos que sentimos dolor, si nadie nos escucha cuando pedimos ayuda, si no nos atrevemos a pedir ayuda, si hemos sido entrenadas para no molestar a nadie pidiendo ayuda. Si se considera que estamos fuera de lugar cuando decimos lo que pensamos en una reunión, no somos admitidas en una institución de poder, estamos sujetas a críticas irrelevantes cuyo trasfondo es que las mujeres no tendrían que estar ahí, ni ser escuchadas. Las historias nos salvan la vida. Y las historias son nuestra vida. Somos nuestras historias, y estas al mismo tiempo pueden ser una prisión y una palanca para descerrajar la puerta de esa prisión. Creamos historias para salvarnos a nosotros mismos o para atraparnos a nosotros mismos o a otros, historias que nos elevan o nos aplastan contra el muro de piedra de nuestros propios límites y miedos. La liberación es siempre, en parte, un proceso de narración de historias: anunciar historias, romper silencios, crear nuevas historias. Una persona libre cuenta su propia historia. Una persona valorada vive en una sociedad en la que su historia tiene cabida.

La violencia contra las mujeres a menudo está dirigida contra nuestras voces y nuestras historias. Supone el rechazo de nuestras voces, y de lo que significa tener una voz: el derecho a la autodeterminación, a la participación, al consentimiento o al disenso, a vivir y a participar, a interpretar y a narrar³⁸.

Asimismo, esta desposesión de la palabra ha imposibilitado la construcción y la concreción de una genealogía propia. Las palabras de Adrienne Rich dan cuenta de las implicaciones de esta orfandad:

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

Toda la historia de la lucha de las mujeres por su autodeterminación ha quedado sepultada bajo el silencio una y otra vez. Un grave obstáculo cultural con el que se topa cualquier autora feminista es la tendencia a recibir cada obra feminista como si surgiera de la nada; como si cada una de nosotras hubiera vivido, pensado y trabajado sin un pasado histórico y sin el contexto de un presente. Este es uno de los procedimientos por los que las obras y el pensamiento de las mujeres se han presentado como algo esporádico, accidental, huérfano de tradición propia³⁹.

Estas palabras de Adrienne Rich que hacen alusión a la cultura y el pensamiento de la lucha feminista se pueden extrapolar al campo literario, donde las escritoras también se han sentido huérfanas de tradición, sin apenas referentes y modelos en los que mirarse. Es esta una violencia epistémica que impide y limita la autoría femenina, pues esta falta de tradición imposibilita que las mujeres legitimen su voz y su escritura y, con ello, se autoricen, para poder así ejercer la escritura sin miedo a ser defenestradas de un espacio en el que ellas han sido consideradas siempre intrusas.

Una manera de justificar la obra y la osadía de tomar la palabra ha pasado en muchas ocasiones por apelar a esa tradición oculta, pero existente. Es el caso, por ejemplo, de María de Zayas y Sotomayor, célebre figura del Siglo de Oro hispano. En el prólogo a su obra *Novelas amorosas y ejemplares*, titulado “Al que leyere” elabora todo un manifiesto en defensa de las mujeres, de su educación y capacidad, en el que, con el objetivo de legitimar su propia obra y escritura, apela a una tradición de mujeres ilustres que escribieron en la Antigüedad, construyendo así su propia genealogía literaria:

³⁹ Adrienne Rich, *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía*, trad. de Mireia Bofill Abelló, Madrid, Capitán Swing, 2019, p. 31.

De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fue venerada de Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las academias. Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos; Cenobia, un epítome de la *Historia oriental*. Y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares con suma elegancia, y otras infinitas de la antigüedad y de nuestros tiempos que paso en silencio, porque ya tendrás noticia de todo, aunque seas lego y no hayas estudiado⁴⁰.

Así, ausentes en la literatura, sin ellas mismas —escritoras o lectoras—, sin una voz o una imagen que las devolviera a sí mismas, que las acogiera y las enfrentara ante un espejo, ausentes ante la refracción especular, solo veían a aquellas mujeres creadas por la mirada del hombre. Vistas desde la otredad, la mujer objeto carecía de una voz propia. Salvo contadas excepciones de grandes escritores que supieron captar la psicología de sus personajes femeninos, la mujer en la literatura ha sido también mujer-objeto, ha existido supeditada a otros deseos, a otras historias, a otros cuerpos. Ella es la muñeca inmóvil de un ventrílocuo: proyecta la voz, amplifica e incorpora la gestualidad a su boca, pero no habla por sí misma.

En la tradición literaria, como en toda la cultura, ha dominado la subjetividad masculina. Al respecto, Rivera Garretas explica cómo la experiencia masculina se ha convertido en conocimiento universal:

...tradicionalmente, el sujeto del pensamiento, el sujeto del deseo, el sujeto del discurso, el sujeto de la historia es un ser masculino que se declara neutro universal, que se declara representante de la

⁴⁰ María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2010, p. 160.

humanidad. Según el pensamiento de la diferencia sexual, el sujeto del deseo, el sujeto del conocimiento no sería neutro universal, sino sexuado; y el conocimiento que ese sujeto pretendidamente universal ha producido a lo largo de la historia, sería solamente conocimiento masculino, conocimiento en el que las mujeres no estaríamos representadas. Porque, en las sociedades patriarcales, los hombres habrían construido la identidad masculina como única identidad posible y nos habrían negado a las mujeres una identidad propia. De ahí la condena al ancestral silencio⁴¹.

Siguiendo el planteamiento anterior, podemos considerar que hasta el momento hemos visto, observado y analizado el mundo a partir de un ojo único, de la mirada de otro, instituida como la única forma de visión. De ahí que la autora catalana Montserrat Roig apele a una mirada tuerta, en la que la ceguera, en lugar de velar la imagen, devuelva la visión hacia el interior:

...más que la mirada bizca, o la de reajo, me gusta la mirada tuerta. Eso significa que en un ojo llevamos un parche, y esto nos permite seguir mirando hacia dentro, escuchar nuestra voz, la no expresada o no admitida como la Gran Voz, la de los Sacerdotes que rigen los cánones a seguir, tanto en la crítica como en las universidades; mientras que el otro ojo mira hacia fuera, vuela libre, activamente, sin gafas oscuras, ni cámaras, ni binóculos. El ojo que mira hacia fuera se ha escapado del tedioso, redundante tema de la mujer. El otro, pasa cuentas. No podemos ocultar que “todavía” llevamos un parche⁴².

⁴¹ María Milagros Rivera Garretas, “Cómo leer en los textos de las mujeres medievales. Cuestiones de interpretación”, en Cristina Segura Graiño (ed.), *La voz del silencio II. Historia de las mujeres: compromiso y método*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, p. 33.

⁴² Montserrat Roig, *Dime que me quieres aunque sea mentira*, trad. de Antonia Picazo, Barcelona, Península, 1992, pp. 83-84.

El totalitarismo de la mirada masculina es omnipresente, se extiende y se proyecta hacia todas partes. En el terreno artístico, la escritora e historiadora del arte Linda Nochlin denunció la dominación de la subjetividad masculina en un ensayo pionero para el feminismo titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (1971), en el que intenta dar respuesta a esta realidad y analizar sus posibles causas. Sostiene así que “el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como el punto de vista del historiador del arte, puede resultar y resulta de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales”⁴³, pensamiento que la lleva más adelante a proponer lo siguiente:

De la misma manera en que [Stuart] Mill consideró la dominación masculina como una de una larga serie de injusticias sociales que debían ser superadas si hubiese de crearse un orden social realmente justo, podemos considerar la tácita dominación de la subjetividad del hombre blanco como una serie de distorsiones intelectuales que deben ser corregidas para lograr alcanzar una visión más adecuada y precisa de las situaciones históricas⁴⁴.

Como vemos, el dominio masculino ha impuesto una hegemonía cultural que aseguraba su existencia defenestrando a la mujer de este espacio e impidiendo su acceso a la educación, a la vez que se apropiaba de los bienes simbólicos de nuestra sociedad. El derrumbe de este orden ha llegado con la ruptura de este silencio coercitivo, cuando la mujer ha comenzado a tomar la palabra y a ser emisora y sujeto de un discurso propio, haciendo hablar a esa voz interior naciente de su propio cuerpo, consciente

⁴³ Linda Nochlin, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, comp. de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, México, Universidad Iberoamericana, 2001, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

de su diferencia. La corrección de la que habla Linda Nochlin acaecería con la inclusión de nuevos puntos de vista y nuevas subjetividades en el entramado cultural.

Asimismo, la filósofa Susana Carro en *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género* afirma que las mujeres necesitamos una ideología propia, nuevos valores y símbolos que nos ayuden en nuestra experiencia vital, pero que nos ayuden también a ejercer una resistencia⁴⁵. Es lo que denomina la estética de la resistencia de género, que se basa en representar los cuerpos femeninos a través de otros códigos y de otras prácticas simbólico-culturales. El campo del arte para Carro es una práctica que abastece de resistencias estéticas, al mismo tiempo que proporciona una ética. En palabras de la autora, “el arte [...] ofrece un nuevo orden de lenguajes, símbolos y valores con los que resistir frente a la conceptualización patriarcal del cuerpo y del amor. Se impone pues una narración histórica que revise el modo en que se han ido construyendo los conceptos de cuerpo femenino y amor”⁴⁶. De la misma manera, en el ámbito literario estamos ante un nuevo panorama en el que las autoras han conseguido hacerse con un espacio propio desde donde están tejiendo unas y otras a través de sus palabras y de sus historias la experiencia femenina, con una clara conciencia feminista de reconstrucción.

En consecuencia, hacer hablar a la mujer, traer su cuerpo y su lenguaje hacia el texto, significa desafiar la cultura literaria patriarcal, amenazar sus cimientos, instalando la fuerza de la diversidad simbólica. Conquistar el texto implica transgredir sus códigos y su naturaleza monológica. En consecuencia, la escritura femenina se manifiesta como una textualidad revolucionaria que perturba y desestabiliza el orden falogocentrista patriarcal.

⁴⁵ Cf. Susana Carro, *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón, Trea, 2018.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

Se hace indispensable, por tanto, que la mujer escritora empuñe la pluma y ejerza su derecho a escribir. Pero no a escribir como lo hace un hombre, con su lenguaje y sus modelos literarios, sino escribir como una mujer. Pues como apunta Virginia Woolf, “[s]ería una pena enorme que las mujeres escribiesen como los hombres, o viviesen como los hombres, o parecieran hombres, porque si dos sexos son bastante insuficientes para la vastedad y la variedad del mundo ¿cómo nos las arreglaríamos con uno solo? ¿No debería la educación investigar y fortalecer las diferencias más que las semejanzas?”⁴⁷. Sin embargo, al decir de la crítica chilena Nelly Richard, “muchos textos de mujeres —por mimetismo pasivo o subordinación filial a la autoridad paterna de la tradición canónica— solo obedecen al protocolo de la cultura dominante y reproducen sus formatos de subyugación masculina”⁴⁸.

De modo que escribir no basta si se siguen perpetuando los modelos hegemónicos de representación. “Escribir al modo femenino es en sí desafiar la constitución ideológica de los modos predominantes de representación”, sentencia Richard. Por tanto, no cualquier texto escrito por una mujer se convierte *ipso facto* en escritura femenina; la *conditio sine qua non* para esta pertenencia es su disidencia con respecto al canon, una sedición de la voz que se extiende al género y desestabiliza la estructura textual y semiótica. Desde esta perspectiva es que Hélène Cixous acuña el término *écriture féminine*, Luce Irigaray teoriza sobre el habla-mujer y Kristeva habla de la revolución textual del marginado. Con sus diferencias, las principales teóricas de la crítica literaria feminista francesa han determinado que la toma de la palabra femenina debe suponer una alteración y una transgre-

⁴⁷ Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, trad. de M.^a Milagros Rivera Garretas, Madrid, Horas y horas, 2008, p. 123.

⁴⁸ Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate Feminista*, IX (1994), p. 137. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755> [Consulta: 5 septiembre 2022]. 137.

sión del orden simbólico y representacional, por cuanto este es reproductor de la ideología dominante, construyendo así desde otros cimientos una nueva literatura.

En la década de los setenta, la lingüista y psicóloga francesa Luce Irigaray se dedica a analizar y detectar las variadas formas de exclusión que la sociedad y la cultura ejercen sobre la mujer en su tesis doctoral *Espéculo de la otra mujer*, publicada en 1974, una obra que revolucionaría el espacio académico por contrariar las tesis que el psicoanálisis vertía sobre la identidad y la sexualidad femeninas y que conllevaría su expulsión como docente de la Universidad de Vincennes. En esta obra, Irigaray se detiene ampliamente en develar cómo se excluye a las mujeres del lenguaje y del orden simbólico, percatándose de que en nuestra cultura y en sus discursos el que habla es siempre el mismo sujeto, un sujeto único, que toma la forma del masculino. Para su comprobación reunió un corpus de muestras comparativas entre enunciados escritos por hombres y por mujeres, en el que llegó a la conclusión de que las mujeres sexualizan sus discursos, mientras los hombres no. Su conclusión determinaba que para el desarrollo de la identidad femenina el código lingüístico, tanto en su nivel gramatical, semántico y lexicológico era trascendental⁴⁹. Tras este estudio, en los años subsiguientes centraría sus investigaciones en la importancia del discurso y del lenguaje como configuradores de la identidad hasta llegar a afirmar en su libro de ensayos *Yo, tú, nosotras* que "...la liberación sexual no puede llevarse a cabo sin cambios en las leyes lingüísticas relativas a los géneros. La liberación subjetiva requiere un empleo de la lengua no sometido a las reglas que sujetan o anulan [...] la diferencia sexual⁵⁰. Y otorga entidad asi-

⁴⁹ Cf. Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, trad. de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2007.

⁵⁰ Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, trad. de Pepa Linares, Madrid, Cátedra, 1992, p. 30.

mismo a la noción de un habla femenino o un habla de mujer que ha de practicarse entre mujeres y, especialmente, de las madres con las hijas, debido a que en nuestra sociedad la mujer es rechazada como mujer-sujeto y "la hija no recibe un reconocimiento paritario como hija-sujeto"⁵¹. De acuerdo con esto, propone que las madres empleen con sus hijas el femenino plural y que puedan también "inventar palabras y frases para designar las realidades que experimentan e intercambian, pero para las que no poseen un lenguaje"⁵².

De la misma manera, para Hélène Cixous las mujeres deben inscribirse en una escritura nueva, insurrecta, deconstruir el cuerpo y su lenguaje, rehaciendo la vida de las palabras en un nuevo orden simbólico. En el ensayo *La risa de la medusa*, publicado originalmente en *L'Arc* en 1975, esta filósofa y crítica literaria acuñó un término que incluso en el campo de la crítica literaria feminista ha sido ampliamente discutido y desacreditado. Se trata del concepto de *écriture féminine*, articulado sobre la base del análisis previo del poder simbólico del lenguaje como arma o herramienta de institucionalización de la ideología masculina en la cultura. El cuestionamiento de este falogocentrismo y la contraofensiva solo puede darse a través de una transgresión del lenguaje, en el que el otro (en este caso la mujer), el sometido en la jerarquía dual falogocéntrica, el marginado, tome la voz del discurso y conquiste la enunciación en una revuelta de sentido. Esto y no otra cosa es la escritura femenina. Teorizada sobre el sujeto femenino, realmente se construye como una herramienta necesaria de todo discurso que encarne la diferencia, sea cual sea su género, sea cual sea su voz. La escritura femenina no es otra cosa que la práctica escritural de esa diferencia en el texto. Es la resistencia de la escritura hegemónica. Así, dirá Cixous que "al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en

⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵² *Ibid.*, p. 45.

un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio⁵³. Se trata de quebrar el lenguaje masculino como voz única haciendo emerger la voz en letargo de las mujeres. Por tanto, la denominación no apela a un esencialismo sobre el carácter sexuado de la escritura, como muchos han querido ver, sino a un discurso propio de ese estado latente del lenguaje oculto bajo el mandato de silencio, en un mutismo continuado de supervivencia. La escritura femenina es la posibilidad de una liberación, la reverberación de un grito que nace para morir, en cuanto su propósito deje de ser necesario.

Por el contrario, la semióloga Julia Kristeva, coincidiendo con muchos de los planteamientos de Cixous, rehúye de cualquier diferenciación sexual de la escritura. La sentencia “la mujer como tal no existe”⁵⁴ que proclama en *Des Chinoises* (1974), revela una postura abiertamente antiesencialista. Para Kristeva, “los seres humanos no son tanto ‘identidades’ como *viajes*, siempre en tránsito [...]”⁵⁵. La escritura para Kristeva será pues más un devenir, una contingencia que una esencia, en consonancia con las ideas de Gilles Deleuze: “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”⁵⁶.

⁵³ Hélène Cixous, Op. cit., p. 56.

⁵⁴ Citado en Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, trad. de Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1995, p.172.

⁵⁵ Julia Kristeva, *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. 2. Melanie Klein*, trad. de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 74. http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/kristeva_julia_-_el_genio_femenino._melanie_klein.pdf [Consulta: 23 septiembre 2022].

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagra-

No obstante, Kristeva reflexiona en *La révolution du langage poétique* (1974) sobre la adquisición del lenguaje y diferencia dos procesos que se encuentran en pugna constante. Por un lado, el proceso significativo prelingüístico que caracteriza al estado preedípico, carente de sistematización y cuyo centro es la madre, al que Kristeva aludirá como el estado semiótico y que vincula con el *chora* platónico. A este le continúa el orden simbólico, en donde el sujeto se inserta en la ley del padre, del logos, produciéndose una separación insalvable con el estado anterior. Una vez dentro de este orden simbólico, el *chora* se encuentra condenado a un estado de represión y exclusión, que ha de emerger por medio de la escritura. Así, la característica del lenguaje y del sujeto poético es que se halla en el umbral y en lucha constante entre esos dos órdenes. Por consiguiente, Kristeva reivindica una escritura que recupere el lenguaje propio del estado semiótico, porque a través de él se puede construir una cultura cuya fuente y esencia sea el desplazamiento y de tal forma dé voz a todo aquel que esté fuera del discurso. Se trata de “...la memoria puesta en palabras y la implicación de la pulsión en aquellas palabras, que otorgan un estilo”⁵⁷, implantando de este modo lo que la autora conceptualiza como una “cultura-rebeldía”⁵⁸.

Como podemos observar, Kristeva no teoriza sobre la escritura femenina, pero sí lo hace sobre la diferencia que establece la marginalidad y la disidencia, justamente el lugar en el que se encuentran las mujeres. De hecho, la propia autora definirá la femineidad como “aquello que margina el orden simbólico machista”⁵⁹. De este modo, su planteamiento se acerca a los postulados de la filósofa india Gayatri C. Spivak, quien analiza,

ma, 1996, p. 11.

⁵⁷ Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, trad. de Guadalupe Santa Cruz, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, p. 58.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Citado en Toril Moi, Op. cit., p. 173.

en su conocido ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* (1985), la imposibilidad que tienen los sujetos subalternos y oprimidos de realizar el acto de habla completo. Es decir, de poder hablar, pero también de poder ser oído, escuchado, reconocido y comprendido socialmente⁶⁰.

En consecuencia, como hemos visto hasta aquí, a la mujer se le ha sustraído el lenguaje y la voz, se la ha sumido en un mutismo de siglos, en los que ha tenido que luchar primero para conquistar la palabra del otro, empezar así a hablar con palabras prestadas para, una vez tomado el lugar de enunciación, empezar a deconstruir ese lenguaje erigiendo uno propio que pueda acoger y expresar la experiencia femenina tanto tiempo invisibilizada.

CONCLUSIÓN

En síntesis, tras haber realizado una aproximación de la concepción de la escritura femenina, en la que se ha analizado el lugar que esta ocupa en el canon literario y habiendo realizado una singladura histórica desde el primigenio mandato de silencio hasta la revolución textual emprendida por las críticas feministas, se pueden plantear las siguientes conclusiones.

Primero, que toda élite cultural toma el espacio de representación para sí, secuestrando el discurso y estableciendo estrategias de exclusión que son difíciles de quebrar para los grupos oprimidos. En este sentido, la mujer ha sido y, en algunos casos, sigue siendo, un sujeto subalterno al que se le ha sustraído su posición discursiva. De ahí que la crítica literaria feminista y, especialmente, el feminismo francés de la diferencia, hayan abogado en primera instancia por la toma de la palabra, por hacerla suya frente al monopolio masculino, y desde ahí que hayan apelado a un lenguaje propio

⁶⁰ Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, MACBA, 2009.

que arme y cohesione una cultura que afirme al sujeto femenino en lugar de hacerlo desaparecer en el discurso y en el lenguaje.

En segundo lugar, que con este objetivo y desde este posicionamiento se ha asumido el ejercicio literario de la escritura como una forma de resistencia, entendiendo que la palabra posibilita y articula la conciencia de sí mismas como realidad diferencial que, además, visibiliza esa otredad opacada por la cultura hegemónica. Así, la escritura femenina, entendida como una escritura de la diferencia, donde toda voz al margen tiene cabida, opera como un contradiscurso o una contranarrativa que favorece la producción de una cultura contrahegemónica de despatriarcalización.

Por último, se ha comprobado que la construcción de una genealogía, la conservación de la memoria y la construcción de una Historia es trascendental en el desarrollo de la identidad de los individuos, así como de su reconocimiento social y cultural, propiciando la integración y el valor de la diversidad, elementos idiosincráticos e ineludibles de toda sociedad democrática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida Cabrejas, Belén, “Cuando los hombres y las mujeres no escribían igual”, *The Conversation*, 23 febrero 2022, párrs. 1-23. <https://theconversation.com/cuando-los-hombres-y-las-mujeres-no-escribian-igual-168675> [Consulta 8 de septiembre de 2022].

Althusser, Louis, *La filosofía como arma de la revolución*, trad. de Óscar del Barco, Barcelona, Anthropos, 2014.

Atwood, Margaret, *La maldición de Eva*, trad. de Montserrat Roca Comet, Barcelona, Lumen, 2013.

Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995.

Caballé, Anna, *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Ariel, 2019.

Cabré, M.^a Ángeles, *Leer y escribir en femenino*, Bellcaire d'Empordà (Girona), Aresta, 2013.

Carro, Susana, *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Gijón, Trea, 2018.

Casamayor Mancisidor, Sara, "Tacita Muta y el silencio femenino como arma del patriarcado romano", *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, IX (2015) pp. 27-41. <http://dx.doi.org/10.6018/pantarei/2015/2> [Consulta: 15 septiembre 2022].

Caso, Ángeles, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Booket, 2019.

Cixous, Hélène, *La risa de la medusa*, pról. y trad. de Ana María Moix; trad. rev. por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995.

Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996.

Eagleton, Terry, *Cultura*, trad. de Belén Urrutia Domínguez, Barcelona, Taurus, 2017.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Buenos Aires, Tusquets, 2005.

Gómez Redondo, Fernando, *Manual de Crítica Literaria contemporánea*, Barcelona, Castalia, 2019.

Höbenreich, Evelyn, "Andróginas y monstruos. Mujeres que hablan en la antigua Roma", *VELEIA*, 22 (2005), pp. 173-182. <https://ojs.ehu.es/index.php/Veleia/article/view/3264/2890> [Consulta: 20 septiembre 2022].

Homero, *Odisea*, ed. de José Luis Calvo, 23^a ed., Madrid, Cátedra, 2015.

Irigaray, Luce, *Yo, tú, nosotras*, trad. de Pepa Linares, Madrid, Cátedra, 1992.

_____, *Espéculo de la otra mujer*, trad. de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2007.

Kristeva, Julia, *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. 2. Melanie Klein*, trad. de Jorge Piatigorsky, Buenos Aires, Paidós, 2003. http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/kristeva_julia_-_el_genio_femenino._melanie_klein.pdf [Consulta: 23 septiembre 2022].

_____, *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, trad. de Guadalupe Santa Cruz, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.

León, Luis de, *La perfecta casada*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2003. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-perfecta-casada--1/html/ffbbf57a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html [Consulta: 25 septiembre 2022].

Madrid, Mercedes, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999.

Mignolo, Walter, "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)" en Enric Sullà (coord.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998.

Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, trad. de Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1995.

Nochlin, Linda, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, comp. de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, México, Universidad Iberoamericana, 2001.

Peri Rossi, Cristina, "Escribir como transgresión", *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 1 (1995), pp. 3-5. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/6405/8173> [Consulta: 27 agosto 2022].

Rich, Adrienne, *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía*, trad. de Mireia Bofill Abelló, Madrid, Madrid, Capitán Swing, 2019.

Richard, Nelly, "¿Tiene sexo la escritura?", *Debate Feminista*, IX (1994), pp. 127-139. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755> [Consulta: 5 septiembre 2022].

Rivera Garretas, María Milagros, “Cómo leer en los textos de las mujeres medievales. Cuestiones de interpretación” en Cristina Segura Graiño (ed.), *La voz del silencio II. Historia de las mujeres: compromiso y método*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1993, pp. 17-40.

Robinson, Lillian S., “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”, en Enric Sullà (coord.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 115-137.

Roig, Montserrat, *Dime que me quieres aunque sea mentira*, trad. de Antonia Picazo, Barcelona, Península, 1992.

Rosa Regàs, “Prólogo”, en Ángeles Caso, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Booket, 2019.

Russ, Joanna, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trad. de Gloria Fortún, Sevilla/Madrid, Barrett/Dos Bigotes, 2018.

Safo, *Poemas*, introd., trad. y notas de Carlos Montemayor, México, D. F., Trillas, 1986.

Servén Díez, Carmen; Bados Ciria, Concepción, Noguera Guirao, Dolores y Sotomayor Sáez, M.^a Victoria (eds.), “Introducción”, en *La mujer en los textos literarios*, Madrid, Akal, 2007, pp. 9-42.

Showalter, Elaine, “Towards a Feminist Poetics”, en Elaine Showalter (ed.), *Feminist Criticism*, London, Virago, 1986, pp. 125-143.

Solnic, Rebecca, *La madre de todas las preguntas*, trad. de Lucía Barahona, Madrid, Capitán Swing, 2021.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, MACBA, 2009.

Sullà, Enric, “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullà (coord.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 11-34.

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, trad. de M.^a Milagros Rivera Garretas, Madrid, Horas y horas, 2008.

Wollstonecraft, Mary, *Vindicación de los derechos de la mujer*, ed. de Isabel Burdiel; trad. de Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra, 2018.

Zavala, Iris M., “Introducción. El canon, la literatura y las teorías feministas”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 9-20.

Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2010.