

LA IMAGEN DE LA MUJER A TRAVÉS DE
LOS TEXTOS.
LITERATURA FEMENINA Y FEMINISTA.

IES ANA MARÍA MATUTE

Margarita Somacarrera

Manuel Carrizosa

Paloma Ruiz

Auxiliadora Matías

Guillermo García

Ana Teresa Díaz-Miguel

Mercedes Gordo

Pilar María Brox

TRABAJOS REALIZADOS POR LOS MIEMBROS DEL SEMINARIO

APORTACIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS

ÍNDICE

- 1. Ser mujer. La noción de ser como sujeto.**
 - 1.1. Introducción histórica. Las fuentes literarias en la historia de las mujeres**
- 2. Metodología de análisis a través de la crítica feminista.**
- 3. Teoría y crítica feministas. Literatura femenina y feminista. Concepto y características.**
- 4. La teoría literaria feminista francesa: algunos ejemplos en escritoras españolas del siglo XX.**
- 5. Teorías literarias feministas italianas.**
- 6. Fundamentos de los feminismos literarios angloamericanos.**
- 7. Siglos XVIII y XIX: Génesis de la crítica feminista angloamericana.**
- 8. El siglo XX. Feminismos**
- 9. Estrategias disidentes, vindicaciones y formas del discurso (protofeminista) en la tradición literaria española. Santa Teresa de Jesús. Sor Juana Inés de la Cruz.**
- 10. El deseo femenino a través de los textos: erotismo y pornografía. El cuerpo de la mujer.**
- 11. Actividades didácticas.**
- 12. Recopilación de textos.**

1. SER MUJER. La noción de ser como Sujeto – Identidad / Género

Construcción de la propia identidad – *Identitas > Idem (lo mismo / lo diferente)*. La identidad se crea a partir de la similaridad y diferencia de modelos (lo masculino y lo femenino)

Feminismo de la igualdad / feminismo de la diferencia.

Esta noción queda anclada a la **memoria** como **necesidad**. De pasado, de escritura y de olvido. De silencio y opresión sobre las vidas y experiencias de las mujeres. De una voz que se escribe solo a sí misma desoyendo las otras. Y de unas voces calladas y olvidadas, las **voces femeninas**. Por tanto, existe la **necesidad de contar, de relatar, de rehacer la vida en el relato, de imaginar la vida recordándola**.

El ejercicio de **recuerdo** forma parte de nuestro presente. Pues como señala **Bárcena** en *La esfinge muda* “*La apuesta por la memoria es la lucha contra el poder del olvido*”. “*La memoria forma y educa la conciencia, una conciencia que es la interiorización del discurso de los otros en el discurso del yo. Pero al incorporar el discurso y la experiencia de los otros, a través de la memoria, en mi propio discurso me veo obligado a desestructurarlo, a deconstruirlo, a modificarlo y a desestabilizarme para que se acomode a lo nuevo y ajeno*”.

Por tanto, este curso pretende “desestabilizar”, “desestabilizar los prejuicios, las ideas ancladas en la inacción de un pensamiento muerto y dado como único, y prestar atención al pensamiento nuevo pero antiguo de las vidas femeninas que han vivido para que recordáramos su existencia.

Las mujeres hoy hacen un ejercicio de recuperación de historia, de recuperación constante de memoria, construyendo una y otra vez referentes, genealogías, hilando modelos y compañeras en el tiempo. Desafían un tiempo lineal, una historia que ha oprimido, silenciado y castigado. Pues, los vencedores del mundo (el sistema patriarcal – amante del capitalismo- se ha llevado el botín) se han apoderado del botín de guerra, alzando su voz y discurso, ganado e imponiendo su mandato sobre la anonimidad y la servidumbre de muchos de sus contemporáneas. Recordemos que **jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie**. Así pues, las mujeres, son esas siervas, anónimas, silenciadas, castigadas, vencidas por una historia que continuamente parece contarse a sí misma y parece no hablar más que de su propia continuidad. De su propia barbarie. Lo masculino aniquila al otro / lo femenino siempre cuida y ama al otro (**ecofeminismo**). El discurso antropocéntrico, falocéntrico, patriarcal, se construye a partir de la negación del otro considerándose verdad universal, sin contar con el otro (objetualización, perjuicio), como la construcción de un pensamiento de barbarie basado en un yo único depredador y cruel. Un pensamiento patriarcal que forma la conciencia sobre lo femenino como lo otro negado, adjudicándole todos los vicios que desea excluir de su propia conciencia. En él, el pensamiento femenino no

existe, y existe en cambio, un pensamiento sobre la mujer, homogéneo, igual, basado en una conciencia del otro como servidumbre a través de la razón instrumental. Los textos que presentaremos desvelan y hacen aflorar estas prácticas.

El **feminismo** responde a un pensamiento periférico, fronterizo, que **excava, recuerda y desestructura**. Las feministas han realizado y realizan un aporte crucial a la concepción de la historia, a su contenido y su metodología. Otro modo de concebir el mundo, intento de encontrar o reencontrar el **sujeto femenino que se habla y se siente a sí mismo, que se escucha y se estructura**.

La **objetividad** pasa por asumirse como lector individual, con todas las marcas que ello conlleva, incluida la del sexo. Nada se hace fuera del yo. Como dijo **María Zambrano** “convertir la experiencia en conciencia” y en el ámbito de la escritura, la experiencia de las mujeres en conciencia literaria, vital, y por ello, conciencia histórica.

1.1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA. LAS FUENTES LITERARIAS EN LA HISTORIA DE LAS MUJERES

La Historia tradicional ha defendido que su construcción solo podía llevarse a cabo con la utilización de aquellos documentos escritos que habitualmente se han considerado como fuentes históricas: crónicas, protocolos notariales, documentación jurídica o económico, privilegios reales, cartularios de monasterios, etc. El “**verdadero**” pasado de la humanidad se encontraba en este tipo de documentos que recogían los “hechos tal y como sucedieron”. Estos escritos eran considerados las **fuentes históricas idóneas**, pues lo que se pretendía era una **total objetividad**, que solo podía lograrse con la narración o descripción de los acontecimientos como se reflejaba en los escritos coetáneos a los sucesos. No había que analizar o valorar estos sucesos, pues en esta tarea se perdía la objetividad preconizada y privaba la **subjetividad** del historiador o historiadora. Las **fuentes literarias**, por tanto, eran rechazadas pues se consideraba que en ellas no podía haber nada utilizable para la elaboración histórica. Los **escritos literarios** pretendía crear belleza y entretener, por ello su contenido era **pura imaginación del autor**, creación subjetiva de realidades imaginarias (ficción), que nada tenían que ver con la realidad histórica. La **acusación de falta de objetividad** invalidaba a estos escritos, incluso como complemento de los documentos considerados históricos.

Por otra parte, la objetividad de los documentos considerados como fuentes para la Historia es muy cuestionable. En cualquier **obra humana siempre interviene la personalidad del autor y**, por tanto, aunque se pretenda una objetividad a ultranza, necesariamente aparece, de alguna manera, la **subjetividad** derivada de la formación intelectual, ideología del autor. Las crónicas o narraciones de sucesos históricos habitualmente son escritas con algún fin, que no siempre es que no caigan en el olvido, sino que generalmente los cronistas ponen su pluma al servicio de algún poderoso y su pretensión es justificar las actuaciones de este poderoso. Por tanto, las crónicas históricas tienen una fiabilidad cuestionable y siempre hay que utilizarlas intentando desprenderlas de la fuerte visión partidista de la que suelen adolecer. Otro tanto puede decirse de otros documentos jurídicos, eclesiásticos, cancillerescos, personales, etc., que ofrecen aquello que el poder defiende. Posiblemente solo en la documentación de carácter económico encontramos datos fidedignos, y estos también a veces en entredicho (ocultamiento de datos).

Todo lo expuesto hasta ahora nos llevaría a concluir que en la **documentación escrita NO ESTÁ LA REALIDAD SOCIAL en la que vivieron hombres y mujeres**, pues siempre hay algún tipo de mediación que, en alguna medida, ofrece una versión parcial de los hechos. Por tanto, para hacer HISTORIA deberíamos emplear todo tipo de documentación, incluso la literaria para analizar la **realidad social de épocas anteriores** y acercarnos al pensamiento de hombres y mujeres que en ellas vivían y acercarnos a los que somos ahora, porque somos HIJOS DE NUESTRA HISTORIA (intrahistoria). La Historia – la memoria- condiciona el pensamiento (realidad social).

En este curso pretendemos analizar cuál fue la opinión forjada sobre las mujeres en diversas épocas históricas, llegando hasta tiempos muy recientes. Analizaremos cuál era el pensamiento dominante sobre las mujeres, pero, sobre todo, lo que pensaban ellas mismas sobre su situación. Para ello, vamos a utilizar **fuentes literarias**. No es lo habitual en la Historia de las Mujeres y de ahí toda esta justificación. Por todo lo dicho anteriormente no tenemos argumentos para despreciar las fuentes literarias – como manifestaciones culturales sujetas a un contexto determinado y como forma de pensamiento. Las **fuentes literarias** son producto de la imaginación de su autor, por ello los temas principales que tratan, la anécdota que constituye su argumento, no son válidos para hacer Historia. Pero junto a una narración más o menos bella o interesante hay una serie de informaciones no despreciables, aunque generalmente sean despreciadas por los historiadores. Los **argumentos** de las obras literarias siempre están situados en un contexto y es en este contexto donde pueden y deben encontrarse información muy útil. Incluso en los argumentos de las obras los autores envían mensajes diversos que responden a la mentalidad dominante de la época o, por el contrario, la cuestionan o se oponen a ella. Ahora, con referencia a la Historia de las Mujeres, lo que nos interesa destacar es la fuerza del patriarcado en las distintas sociedades, que se manifiesta con **planteamientos misóginos** o, por el contrario, con **su rechazo expresado con voces discordantes al pensamiento oficial**. Por ello, elegimos obras literarias importantes de épocas muy diversas, tanto de hombres como de mujeres.

2. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS A TRAVÉS DE LA CRÍTICA FEMINISTA

Al estudiar cualquier obra literaria hay que destacar los espacios en los que aparecen las mujeres, qué objetos la rodean y qué funciones realizan. Las referencias para el análisis es el acuerdo o no acuerdo con lo establecido para ellas por el patriarcado y, por ello, se debe valorar si espacios, objetos y tareas están de acuerdo con lo asignado a las mujeres. Pero no hay que quedarse en aspectos materiales de asignación de espacios, objetos y tareas, sino que hay que pasar a espacios no materiales y, sobre todo, en lo que dicen, si sus discursos obedecen a modelos establecidos o si aportan ideas propias e individualizadas. Es muy importante valorar las actuaciones de las mujeres, los temas de los que hablan y su comportamiento, para deducir a través de ello, si expresan un pensamiento propio y libre o si se adecuan con el dominante, patriarcal por supuesto. Todo ello, situando a cada persona en la clase social a la que pertenece y valorando su edad y su estado civil. La aplicación de este método y de estas categorías de análisis, teniendo la crítica feminista como marco teórico, son los presupuestos de los que debemos partir para que , desde diversas ópticas, pero siempre desde las mujeres, intentar un acercamiento al pensamiento femenino y/o sobre las mujeres

Atendiendo a estos criterios se puede deducir que en una obra literaria pueden darse varias alternativas con respecto a las mujeres: puede haber un dominio de los planteamientos patriarcales o puede haber una discrepancia con ellos. En el primer caso esto puede deberse a un doble motivo: la obra refleja fielmente la sociedad que el patriarcal o el autor pretende recrearla para reforzar el patriarcado. Por el contrario, en el supuesto segundo, es decir cuando existan discrepancias entre el escrito y los criterios patriarcales serán fiel reflejo de la discrepancia. Las causas de este alejamiento del pensamiento oficial también pueden estar originadas por una doble posibilidad: la realidad social no estaba tan fuertemente patriarcalizada como la mentalidad dominante quiere sustentar o, precisamente, el autor o autora, al no compartir los criterios patriarcales, lo que pretende es manifestar su pensamiento discordante o las fisuras, invisibilizadas pero ciertas, que pueden aparecer frente a esta mentalidad dominante.

Por todo ello, las obras literarias no son neutras ni neutrales. En lo que se refiere a las mujeres, como en tantos otros temas, siempre el escritor o escritora toma una opción, siempre hay un pensamiento, una ideología, y la literatura en este caso se utiliza como soporte para defender y expresar una opinión, un pensamiento

3. Teoría y crítica feministas. Literatura femenina y feminista

El concepto de feminismo que debemos utilizar debe tener un sentido polifónico, a la manera bajtiniana, con objeto de poder abrirlo en múltiples direcciones: hacia la inmensa pluralidad de los textos literarios escritos por mujeres, hacia la variada teoría literaria feminista, hacia los diferentes tipos de feminismo teórico, y también, hacia las otras diferencias sociales marginadoras, además de sexo-género, con son las de clases sociales, razas, lenguas, culturas y religiones.

En realidad se debería propugnar una epistemología polifónica que desde el pensar-sentir de cada yo trate de integrar alguno de los múltiples plurales tú y enraizarse en ellos; un punto de vista con vocación plural y amorosa. David Held propone algo parecido que llama cosmopolitismo y lo defiende como la mejor defensa frente a la globalización (tolerancia, racionalidad, respeto y amor).

Literatura femenina

Toda reflexión teórica comienza definiendo su objeto de estudio. Así pues ¿qué es literatura femenina? Obviamente la escrita por mujeres, pero quizá no toda y no solo. Debemos cambiar de perspectiva y veamos a la vez autores, textos lectores y contextos y, por tanto, autoras, textos, lectoras, críticas y mercados. Por ejemplo, ¿por qué en los textos apenas se consideran las marcas que ha dejados la diferencia sexual? Quizá así el panorama crítico sería más exacto y podríamos hablar de una literatura femenina en las tres instancias comunicativas: emisora, mensaje y receptora. ¿Es literatura femenina completa cuando lo sean autora, obra y receptora, e incompleto cuando lo sean solo alguna de estas instancias? Hay matizaciones cuantitativas de mayor o menor presencia e importancia que afectan a cada una de las tres instancias. Además, debemos pensar que hay que buscar lo femenino en las obras en lo que Umberto Eco ha venido denominando la "intentio operis" (Los límites de la interpretación. U. Eco). U. Eco dice que hay que diferenciar entre uso e interpretación de los textos. Un texto puede ser interpretado, lo que implica el deseo de determinar un significado desde del texto

mismo. Por el contrario, un texto puede ser "usado", es decir, en este caso la voluntad no es la de determinar un significado ajeno, sino la de imponerle un sentido que no está, por decirlo así, previsto.

El debate se centra en la lucha entre la "intentio operis", la "intentio auctoris" y la "intentio lectoris". La intentio auctoris ha sido objetivo de ataques por todos aquellos que defienden la autonomía -el carácter autotélico- del texto; la intentio lectoris, por los defensores de "respuesta lectora" como determinante del significado. Eco toma una vía intermedia: la defensa de la intentio operis, la intención de la propia obra. Un texto -dice Eco- es un dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo. El lector interpreta el texto, pero el texto mismo se esfuerza en llevar al lector hacia el sentido que preconiza.

En todo caso, literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad, aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación) identifica, decodifica y acepta estas marcas de feminidad.

Lo que se debe reivindicar es que las obras literarias, tanto en forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual, como otras de raza, ideología, clase social, retórica y tantas otras más. Lo que sucede es que estas diferencias, incluidas las originadas por el sexo de su autor/a, también se dan en grados y son muchos más importantes o están mucho más presentes en unas obras que en otras. Una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia de sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices. También desde el punto de vista de la recepción.

Defender que hombres y mujeres leemos de forma parcialmente diferente es, en muchos casos, resolver polémicas de valoraciones que, en realidad, están encubriendo diferentes gustos e identificaciones como han demostrado los análisis del discurso. En esta forma de análisis se usa este término para designar el proceso comunicativo completo que incluye emisor, mensaje y receptor, haciendo hincapié en este último. Dentro del estudio del receptor es fundamental analizar los mecanismos mentales y lingüísticos que determinan la inferencia, y que son justamente los que articulan la interpretación.

De ahí que podamos entender la marginación que la crítica literaria occidental suele hacer de las obras femeninas ya que los críticos hombres (y algunas mujeres críticas) leen solo masculinamente. No leemos igual hombres y mujeres.

Gran parte de la literatura escrita por mujeres tiene marcas diferenciadoras suficientes para que los hombres lectores las perciban claramente, pero resuelven el problema de la diferencia diciendo que son "mala literatura". La crítica masculina del siglo XXI debe hacer un esfuerzo para ampliar el canon literario y distinguir malo de diferente, sobre todo después de Derrida y del establecimiento, por el análisis del discurso, del concepto de inferencia, es decir, interpretación del receptor.

Cada vez son más las lectoras aunque la crítica sigue siendo la misma, que sigue estando en manos y cabezas masculinas (aunque sean de mujeres) y que, salvo excepciones, no hace el esfuerzo de asumir la masculinidad de su propia lectura.

Nadie lee objetivamente, no hay lecturas neutrales. El esfuerzo de alcanzar algo de objetividad pasa, justamente, por asumirse como lector individual, con todas las marcas que eso conlleva, incluida la del sexo. Nada se hace fuera del yo, aquí y ahora (deixis), como se viene diciendo en física desde Einstein y en Lingüística desde Benveniste, pero teniendo en cuenta los muchos y diferentes tú. Reivindicar, con toda su complejidad, las diferencias entre escritoras/escritores, obras y lectoras/lectores es una tarea importante que tenemos que hacer los que se dedican a la literatura y todos aquellos que muestres interés de análisis por la realidad social.

Características de la literatura femenina

- Selección de los temas y de los personajes que los encarnan
- El punto de vista desde el que están contadas estas historias (marca cualitativa)
- El sistema de enunciación elegido
- La organización del texto
- Usos y descripciones temporales y espaciales
- Lenguaje y las técnicas literarias utilizadas.
- Defensa de unos valores que tienen su raíz en la relación con el orden simbólico de la madre y lo divino, y que inclinan tradicionalmente sus obras más al prodesse y movere que al delectare.

La narrativa es el guardián del sentido moral y ético de la comunidad...la narrativa es una de las pocas formas que quedan para examinar nuestra sociedad...que nos permite observarnos a nosotros mismos y la manera en que nos comportamos con los otros, que nos permite contemplar a las otras personas y juzgarlas y juzgarnos también a nosotros mismos...Si el acto de escribir y leer novelas tiene algún valor redentor, este es probablemente el que te obliga a imaginar lo que es ser otra persona. Margaret Atwood *Second Words*.

Por lo que respecta a las diferencias temáticas y de personajes en las novelas actuales, estas suelen ir orientadas a ofrecer la visión de mujeres completas, sin hurtar ninguno de los motivos tradicionalmente escondidos, como, por ejemplo, las referencias al cuerpo de mujer, materia y energía, y su funcionamiento. Las mujeres son parcialmente diferentes desde el punto de vista fisiológico y material, ya que somos todos cuerpos sexuados; ni siquiera es igual el cerebro lingüístico, ni las hormonas, ni la sexualidad que tiene la capacidad de crear vida con la maternidad. También hay diferencias desde un enfoque psicológico y experiencial que facilitan la incorporación, como tema central de muchas novelas, de los sentimientos amorosos y las relaciones familiares de todo tipo, que se consideran el eje de la vida de una mujer.

Desde hace siglos la escritura de las mujeres ha incorporado el universo de los sentimientos, de los valores ético-morales y de lo divino como elementos centrales de su vida y, por tanto, de su escritura. Practican una defensa de estos valores y una inteligencia emocional, paralela a la inteligencia racional, aunque no estuviera entonces

así formulada conceptualmente, y la incorporaban con toda naturalidad a sus escritos. Basta acudir a la autobiografía de Teresa de Jesús para darse cuenta de las diferencias que incorpora la monja carmelita a Las Confesiones de San Agustín, aunque estas eran el modelo de autobiografía de su tiempo, y con el que, no obstante, comparte la dimensión de lo divino. Estas diferencias son el mundo de los sentimientos, el uso del yo y el lenguaje adecuado para expresarlos. Teresa de Jesús deja salir, entre velos, un poderoso yo que es el vehículo con el que expresa con fuerza el amor que mueve su vida. Todo ello con un lenguaje propio, diferente al de su tiempo y, por lo tanto, forjado con grandes dificultades. A la vez, su palabra se alza contra el silencio impuesto a las mujeres en la Iglesia, desde San Pablo, así como contra la misoginia de la época. Para ello utiliza su fórmula del "escribir desconcertado", bien lejos del modelo agustiniano. Desconcertado, es decir, apasionado, desordenado, casi oral, con frases inacabadas y palabras vulgares, lleno de autolimitaciones de omnisciencia y de confesiones de ignorancia y humildad, y tan lleno de fuerza y sabiduría que da como resultado la reinención de la autobiografía. Esta decidida opción por los afectos y el uso del yo estaba ya en las autoras europeas precedentes (probablemente Teresa no las conoció) y lo seguirá estando en las posteriores.

La escritura de estas mujeres nace del deseo y la necesidad amorosa, lo cual podría expresarse, desde un feminismo polifónico actual, completando el principio de la filosofía racionalista de Descartes (cogito ergo sum) en "provengo de mi madre y de mi padre, y, antes de ellos, de la divinidad creadora, y por todas ellas hablo, pienso y amo, luego existo". Lo que supondría en palabras de hoy el reconocimiento de dos filiaciones dobles: humana y divina, en la que la femenina sería el enlace y el origen del orden simbólico de la madre.

Esta incorporación del deseo amoroso como una raíz de la escritura femenina conlleva dos características importantes. Por el lado formal, un punto de vista personal, un yo siempre en relación con un tú, que consiste en observar el mundo exterior desde una visión interior (se ha dicho que una de las características universales de las obras femeninas es esta de ver el mundo de fuera desde dentro con una clara implicación personal), lo cual enlaza con el uso tan frecuente del yo como fórmula privilegiada de la enunciación de la mujer (aunque también es importante no confundir este yo enunciador con un contenido autobiográfico que ya no tienen por qué ir siempre unidos). El yo manifiesta una forma de ver el mundo, de estar en el mundo, que se expresa en visiones parciales, existenciales, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera, desde arriba, y lo puede ver en su totalidad, en las imaginarias esencias masculinas.

Por el lado del contenido, el deseo produce una literatura centrada en la experiencia amorosa, que muestra también la corporalidad de cosas y lugares.

La característica principal de los productos culturales de las mujeres es precisamente el no ser nunca mera producción intelectual -escritos, imágenes y sonidos- sino también siempre presencia física, sexual y material de personas, cuerpos, de gestos y de espacios... corporalizar las cosas y los lugares, de interactuar con la realidad material de forma dinámica señalándola físicamente.

Ser mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado, porque es un referente poco presente en nuestro universo patriarcal, es un largo camino que lleva toda la vida recorrer, y que la mujer se sienta impelida a contar; de aquí la abundancia de autobiografías que muestren este recorrido personal que cada mujer siente como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como formas ejemplares de estar en el mundo, que son, casi siempre, masculinas. La enunciación personal y, sobre todo, la autobiografía es la expresión privilegiada de esta búsqueda de identidad, de esta conversión a la femineidad.

Diferencias entre la autobiografía masculina y femenina (Lidia Manaset)

Los elementos que configuran el yo discursivo femenino, a la vez que lo diferencian del canon masculino, lo relegan a una posición de marginalidad. Es necesario que se cambien los parámetros de enjuiciamiento estandarizado para que entren en ellos modelos que discrepan la tradición.

En cuanto a la organización de las narraciones – es un elemento más de colisión con el modelo habitual, lo que ha llevado a la crítica en muchas ocasiones a desviar las obras femeninas a los márgenes del estrecho canon de la literatura masculina-blancaburguesa.

Richard Lillard escribió diez técnicas que no deben usarse en la autobiografía: retrospectivas, escenas y diálogos reconstruidos, notas desordenadas de diarios íntimos, fragmentos situados en padres y antecesores, viajes detallados, selecciones espontáneas de memorias de juventud, omisiones de nombres, ritmo acelerado y ocultamiento de información.

Curiosamente lo que no se admite como correcto en la autobiografía...masculina se erige como base estructural en la femenina.

La mujer escritora suele preferir una estructura que le permita mayor libertad: que no sea lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva, lo que remitiría a la fragmentación de sus vidas.

Una forma que no esté férreamente definida sino en proceso de construcción a la vez que se va produciendo el acto comunicativo, de forma que tenga cabida en ella lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente, lo cual evidencia una clara preferencia por lo parcial frente a la totalidad (varias líneas narrativas – libertad temporal y espacial – finales abiertos).

La organización narrativa más abierta permite saltos temporales que en su ir y venir suelen funcionar como elementos organizadores del relato. El tiempo cronológico es menos importante que el tiempo interior, subjetivo e, incluso, que el tiempo simbólico. El presente se suele explicar o justificar continuamente con el pasado, muchas veces enraizado en la infancia y las relaciones familiares que son la clave para comprender al controvertido yo de la mujer adulta. Otros momentos clave en el proceso de constitución del ser femenino, al que suelen referirse estos relatos, es la primera experiencia amorosa que, cuando es frustrante, suele dejar marcas indelebles en la personalidad femenina. Aparecen con frecuencia las reflexiones y epifanías que conducen a su concienciación como mujer (hijas de Lilith).

También los espacios están marcados por la femineidad prefiriendo los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso. Algo que se ha venido definiendo como nostalgia de la madre y del mar que la simboliza, y que se ha relacionado con el sexo interior, la matriz, como lugar donde nace la vida y, con ella, la escritura. Cuando se hace presente lo divino, el movimiento espacial que lo simboliza es también la interioridad horizontal, y la posición vuelve a ser dentro fuera que es siempre la más importante, mientras que el universo simbólico masculino apoya fundamentalmente su carga simbólica divina y humana en la verticalidad, y la oposición central es arriba- abajo.

Por lo que respecta a las técnicas de escritura y al uso de la lengua de las escritoras, van poco a poco, perfilándose unas características que están definidas en una gramática propia, a medio camino entre el lenguaje masculinista y el “lenguaje de la loca”. Estos usos específicos de la lengua, presencias y ausencias, son la expresión de una forma de ver el mundo, que genera no solo el lenguaje que lo nombra: indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro, exagerado, sino el orden simbólico que lo rige. Algo que se relaciona directamente con el lenguaje oral, que no asustan las frases incompletas (apoderarse del silencio), anacolutos, etc.

De esta manera se criticó a Ana María Matute pues ella intentó apoderarse del silencio y lo imprevisto, a lo que no se ve, lo cual conlleva la necesidad de romper la sintaxis y el orden lógico, y escribir con importantes silencios, blancos y elipsis. Esta escritura prefiere el estilo paratáctico que le permite la espontaneidad necesaria con la que mostrar que no es solo logocéntrica, que no brota únicamente del pensamiento sino también de la pasión y el deseo y sus frutos se relacionan sobre todo con la sexualidad y la sensualidad, con los bailes, los giros, lo circular.

Para que este análisis, a su vez, sea completo debe incluir, además, de lo que dice el texto y su forma de decirlo, su interpretación ideológica, política y psicológica (qué formas de vida proyecta y qué epistemología) y sus relaciones, por tanto, con la sociedad, y con otros textos de la historia literaria.

4. La teoría literaria feminista francesa: algunos ejemplos en escritoras españolas del siglo XX.

La teoría feminista francesa ha sido una de las corrientes que más ha aportado a la historia del feminismo y a la investigación acerca de la identidad de las mujeres. Aparte de algunos nombres del pasado entre los que sobresalen Cristina de Pizán, que, aunque nacida en Venecia, se formó en Francia, en la corte del rey Carlos V de Valois, donde publica su influyente libro *La ciudad de las mujeres* (1405) con el propósito de rebatir los argumentos sobre la misoginia, el nombre más representativo en la época contemporánea es el de Simone de Beauvoir, quien en 1949 saca a la luz *El segundo sexo*.

Al principio la autora, convencida de que la llegada del socialismo bastaría para poner fin a la opresión sufrida por las mujeres, asume solo esta ideología, pero después, sin abandonar esta posición, reconocerá también su filiación feminista, consciente de que la Revolución francesa, centrada en la política de partidos, apartó “el problema de las

mujeres". Incluso el socialismo, que trató de abolir la propiedad privada, dejó fuera la pretensión de la cuestión de la "la propiedad del cuerpo femenino" que, para el feminismo de la igualdad, postulado por Beauvoir, fue un obstáculo en el camino de la realización personal de las mujeres: de ahí el rechazo a la maternidad, el conflicto con la madre, la ocultación del cuerpo o el intento de prescindir del adorno, que remite a los valores maternos, al cuidado del cuerpo, aunque la ley del padre lo convierte en un lenguaje de seducción a los hombres.

Con todo, el Segundo sexo se fundamenta en el existencialismo de Sartre, según el cual el patriarcado ha representado a la mujer como inmanencia y el hombre como trascendencia, de modo que la mujer, a menudo convertida en el objeto del varón (el "otro" del hombre), carece de identidad o posee la que el hombre le asigna.

Identidad asignada

En literatura se ve reflejado desde el momento en el que los personajes femeninos que transitan por las obras no son independientes, sino en función del varón, y la misma definición de la mujer se hacen siempre en relación al hombre sin el cual la felicidad parece imposible. En términos existenciales, las mujeres existían para el hombre siendo "lo otro"; su vida giraba en torno a sus deseos y humores y su existencia se vaciaba (reflejo de Medea de Eurípides – Hipólito de Eurípides...). Nos encontramos con "la mujer casadera", "la solterona", "la mujer fresca", "la mujer liberada", "la chica rara"...

Todas estas mujeres sentían el peso de su existencia anodina, del tedio, la rutina, la ausencia de comunicación verdadera y la estrechez de mira de las ciudades provincianas de la época.

Una obra española representativa de este hecho Entre visillos (1957) Carmen Martín Gaité que refleja un clima asfixiante para la vida de las jóvenes, que podríamos denominar "existencialismo ginocrítico". Veamos un ejemplo de esto en unos fragmentos de la obra arriba mencionada:

Las chicas sin novio andaban revueltas a cada principio de temporada, pendientes de los chicos conocidos que preparaban oposición de Notarías. Casi todas estaban de acuerdo en que era la mejor salida de la carrera de Derecho, la cosa más segura.

Pero el deseado noviazgo no responde a las expectativas de las muchachas, a las que ni siquiera se les da la oportunidad de expresar sus deseos:

Luego, ya bastante tarde, Ángel acompañó a Gertru a su casa, y Lidia se quedó. En el portal de la casa la estuvo besando y besando u metiéndole muchos achuchones a lo bruto pero no hablaron nada, aunque ella se desprendía a cada momento:

-Ángel vamos a hablar. No hablo nunca contigo.

-Pero de qué vamos a hablar, tonta.

Tampoco el matrimonio responde los anhelos femeninos. Lo descubre Gertru cuando visita a su hermana casada, cuyo aspecto desmejorado -premonitorio de que será el suyo-, comenta con su futura suegra.

-Me he retrasado un poco más en casa de mi hermana. Me he puesto triste de verla. Me parece que no es muy feliz.

-Nadie es feliz del todo en este mundo, hija. Cada uno lleva su cruz.

Las palabras de la madre de su novio no son muy alentadoras para Gertru y solo invitan a la resignación, pero tampoco son las de la hermana, quien sintiéndose infeliz en su matrimonio, se alegra de que se case con un buen partido. Eso es lo único importante para esas jóvenes y no conseguirlo supone una gran amenaza:

Me da pena de Mercedes aunque no la quiero mucho, cada vez más separada de todos y más orgullosa, intransigente como la tía. Hasta la misma cara se le va poniendo. Me ha dicho Julia que son treinta años los que cumple en febrero, yo creía que veintinueve.

- Y es lo malo, que ya no se casa, qué se va a casar. Con el carácter que tiene ¿Tú crees que va a encontrar alguien quien la aguante?

Por eso, para una joven casadera, una mujer en sus circunstancias es un rival, de la que se cotillea e incluso con la que, pese a tratarse de su hermana, se puede llegar al enfrentamiento.

- Yo qué voy a decir. No pienso decir nada de nada. Te regalo a Federico envuelto en papel de celofán. Cásate con él, si tanto te gusta, que estás por él que te matas, hija, que eso es lo que te pasa. Cásate con él, si puedes.

Mercedes se echó a llorar.

Estos modelos de mujer, fieles a los estereotipos del orden patriarcal de la época, son contestados por la mayoría de los personajes femeninos: Gertru se resiste a dejar las clases de Bachillerato para casarse. Tali, la más joven, confiesa ya su interés por iniciar una carrera que le guste y, en general, todos parece habitar un espacio castrador que, desde Elvira a Tali pasando por Julia propicia el deseo de abandonar aquel ambiente, porque como se dice la obra “un viaje le puede cambiar a uno la vida”. Pero en realidad no sucede así porque la fuga se reduce al arte en el caso de Elvira o a la escritura del diario, en el de Tali. Por tanto, Martín Gaité en esta novela cae en ese existencialismo ginocrítico – ninguna al final toma la decisión de irse de casa para resolver cuestiones relacionadas con su identidad.

Por esta razón, a lo largo de la historia de la literatura, la mujer queda relegada a la condición de objeto erótico, nunca sujeto, y la belleza se convierte en uno de los principales atributos, aún en el caso de que posea alguno más elevado.

En el caso de la trilogía Mujer y hombre de Elena Soriano, cuya primera novela, La playa de los locos (1954), presenta a una catedrática del Instituto que vuelve, después de 20 años “vieja, fea y fracasada”, al escenario en el que vivió una intensa experiencia sentimental, que quedó truncada por las rígidas normas sociales. Los rasgos de este personaje se corresponden con los comúnmente atribuidos a la mujer en nuestra tradición literaria, entre los que se encuentra el silencio y la sumisión:

Tú hombreabas, insistías en tu condición de médico, fanfarroneabas sobre tu situación emancipada y tu brillante porvenir. Yo, en cambio, te oculté que acababa de ganar por oposición una cátedra de Instituto y que estas vacaciones eran mi primer acto de independencia. Porque “yo me daba cuenta de que siendo una muchacha hermosa, inspiraba en los hombres un cierto mido, ese miedo que soléis sentir hacia la inteligencia femenina semejante a la vuestra, esa superstición de creencia de que amar a una mujer culta y talentada es una fuente de homosexualismo”

Y continúa: “tu petulancia, tu seguridad y sabidurías falsas fueron las primeras armas con las que heriste a una mujer como yo, atiborrada de cultura.

Pero, al final se pliega al canon vigente de la estructura patriarcal, con tal de conseguir la aprobación masculina.

Las mujeres diríamos nuestra edad sin reserva y llevaríamos el rostro sin afeites, si a vosotros no os importara tanto nuestra cronología y nuestra apariencia, si fueran factores ridículamente decisivos, no ya para vuestro amor, sino para vuestro simple aprecio).

Y, lo que es más sorprendente, incapaz de tomar una decisión, reprocha al varón que no utilizara la fuerza física para obligarla.

Tú fuiste tan culpable como yo, amor mío. Tú debiste ser más fuerte, más brutal. Tú, en realidad, debiste forzarme. Tú debiste arrastrarme por los cabellos hasta tu caverna y destruir a zarpazos toda mi fría capa de cultura.

Las otras dos novelas que integran la trilogía son: Espejismos y Medea, donde hallamos una concepción similar de las relaciones amorosas.

En Espejismos, la protagonista consciente del valor otorgado a la belleza femenina – en cuanto facilita la consideración de la mujer como objeto erótico, nunca como sujeto – centra su preocupación en el deterioro que sufre a causa de la enfermedad, un suceso tan importante como la pérdida de la salud. Y ante la idea de descubrir la infidelidad del marido, solo cabe la resignación.

¿Perdonar? Esa es mi única salida: por mi hijo, por mí misma, porque ya no tengo más que a ellos en el mundo, y estoy enferma, y empiezo a envejecer...Y porque, después de todo, para la mujer no es humillante ni deshonoroso: está establecido así desde siempre: el matrimonio se basa en nuestra felicidad y en la infidelidad de ellos.

En Medea, una revisión narrativa de la tragedia clásica desarrollada en el siglo XX, traza el perfil emocional de Daniela, una gran artista cuya vida gira en torno a su marido:

Mi sino es seguirle a él, marchar siempre a su zaga, como esas pobres mujeres que van tras los ejércitos, sin comprender sus maniobras ni la razón de sus batallas, ni sus avances, ni sus derrotas, ni sus victorias.

Y, en momentos críticos, desempeña el papel de “mujer fuerte”, asignado con frecuencia a la esposa en el patriarcado desde la Biblia.

Yo siquiera, acudí inmediatamente, mientras que él permaneció, como siempre, ignorante de cuanto no fuera su idea (...) confiado absurdamente en mi función, en el poder defensor de la mujer, de la madre, de la eterna salvaguardia de la especie.

....

Yo no soy ni quiero ser lo que el mundo vea en mí, sino lo que vea él. En verdad, también mi triunfo y mi resonancia son obra suya.

Incluso llega a considerar a la hija, como un obstáculo en la vida amoroso:

Por absurdo y monstruoso que parezca, mi hija fue mi mayor rival, ella absorbió las mejores caricias de los dos, nuestras preocupaciones, nuestros anhelos y proyectos.

La nueva Medea, al descubrir la infidelidad de su marido y la estrategia que este plantea para anular su matrimonio y desposarse con una joven, termina por lamentarse “Desde el primer día, Daniela Valle le ha dado todo, absolutamente todo a Miguel, a cambio de recibir una sola cosa: el hombre” y expresar abiertamente su queja “he convivido contigo durante 18 años, pero completamente sola”.

Una vez se pone de manifiesto la falta de identidad femenina y el desencuentro de los dos sexos.

De ahí que se claudique afirmando:

¡Tus cosas! Las cosas de los hombres: organizar a los demás hombres, mandar a los demás hombres, convencer a los demás hombres de que tienen que hacer esto o conquistar aquello. ¡Ya sé que tus cosas han sido lo único importante! Nunca has mostrado conmigo ni con ninguna otra mujer, ya lo sé, ese gesto exaltado, ese entusiasmo que he visto en tu cara al hablar con los tuyos de vuestras cosas.

Pero, al final, la venganza urdida por Daniela, afecta, más que al hombre, a otra mujer, la recién casada “una criatura ingenua, que había pasado, casi sin tránsito desde el colegio monjil al matrimonio”. Daniela dirigirá una serie de cartas a esta mujer, escritas también por Miguel, donde se observa el esfuerzo incluso de alentamiento a que abortara.

En definitiva, pese al coraje que la protagonista de la obra manifiesta en defensa de la dignidad, las relaciones amorosas, donde la mujer se revela como “el otro” del “hombre”, se rigen por los principios dictados por el patriarcado -entre los que figura la rivalidad entre mujeres, parece exigir de las mujeres un comportamiento social de apoyo o subordinación al proyecto masculino y unas cualidades específicas. Así la juventud y la belleza son valores que se le asignan a las mujeres no tienen salida alguna.

Así Simone de Beauvoir explica en el Segundo sexo “No se nace mujer, se llega a serlo”. Ahora bien, la construcción de una subjetividad en la que las mujeres “deconstruyendo” el sistema patriarcal, se reconocieran, ha sido una tarea que ha llevado a cabo el feminismo de la diferencia, que también tuvo en Francia (al igual que en Italia) sus figuras más relevantes en las obras de Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva. Provenían de uno de los grupos de mujeres que funcionaban en mayo de 1968 en torno al Movimiento de liberación de las mujeres, quienes formaron Política y Psicoanálisis, que pretendía unir la teoría marxista con el psicoanálisis de Lacan.

Estas mujeres arriba mencionadas defienden que el “orden simbólico” (que en el psicoanálisis viene a significar la adquisición por el lenguaje de los aspectos sociales y culturales) patriarcal es falocéntrico, es decir, obedece a la ley del Padre y se expresa a través de un lenguaje que margina lo femenino. Por eso ellas reivindican una escritura vinculada a la etapa preedípica de la vida en la que la madre y el hijo se comunican, en este estadio preverbal, por el lenguaje del cuerpo. Después en la fase edípica, esta experiencia es reprimida, lo que origina el inconsciente según Lacán, y sustituida por el orden simbólico al adquirir el lenguaje. Así, la identidad, tanto masculino como femenina, comienza a forjarse en la socialización (familia, escuela, literatura, los medios de comunicación, el arte), a través de los modelos paterno y materno, que, en la mayoría de las culturas, se concreta en un predominio de lo masculino donde ese paradigma patriarcal mantiene el “status quo” de una sociedad presidida por “la ley del padre” y

en la que incluso los sentimientos -pensemos en el amor, que, para las mujeres, como hemos visto, significa “entregarse”, y para el hombre “poseer”, reforzar su identidad, responden a unos esquemas que el arte y la literatura han difundido de un modo determinado.

El discurso deconstructivo supone romper los esquemas del “orden simbólico” implantado por la sociedad patriarcal. De aquí nace el feminismo de la diferencia, búsqueda de una identidad invirtiendo los esquemas establecidos “falocéntricos”, basándose en una separación de lo masculino y lo femenino. Lo masculino se expresa en términos (acción, razón, actividad pública) frente a lo femenino (pasividad, sentimiento, privacidad). – Identidad en busca de referentes (deconstruir los establecidos y buscar referentes que las identifique en la diferencia).

El mundo es creado por el lenguaje, por medio de una voz y estableciendo referentes. Así pues, como afirma Luce Irigaray las mujeres deben proponer un orden simbólico femenino, pues sin él, es imposible la creación de una identidad propia no sujeta al orden simbólico masculino.

Luisa Murano intenta alcanzar este orden a través de la “figura de la madre – orden simbólico de la madre” porque es quien nos dio la vida y la lengua (denominado por ella – materna). En un intento de acabar con el “matricidio”, o sea, el momento en que la hija, al acceder al orden simbólico, observa que la madre y lo femenino carecen de autoridad ya que como sostiene Kristeva, no es la noción de mujer lo que reprime la sociedad patriarcal, sino la de maternidad. Se trata de un momento vivido como contradictorio, puesto que la mujer necesita el lenguaje, el orden simbólico, para diferenciarse de la madre, pero la “ley del padre” ordena también a la niña que “sea como su madre”, lo que provoca conflictos que, cuando se silencian, aparecen con toda virulencia en la novela del siglo XX.

El matricidio.

Se observa perfectamente en las novelas: *Nosotros los Rivero Dolores Medio* (1952). La compleja relación entre madre e hija. *La casa de los amores imposibles* Cristina López Barrios. *El mismo mar de todos los veranos* Esther Tusquets; *La pianista* Elfriede Jelinek.

Fragmento de *El mismo mar de todos los veranos* – Tusquets.

Esta madre de mirada acerada y sonrisa burlona – y lo de madre es solo el nombre con que la ligo a mí de modo harto fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define y no agota o quizá no cabe entre las posibilidades de su esencia magnífica.

El personaje evoca el mito de Medusa, con el que a veces se ha explicado la relación madre e hija, en la medida en que puede interpretarse como una metáfora de la madre admirada como una diosa, pero en conflicto con su hija, que no quiere verse reflejada en un ser monstruoso, con su cabello en forma de serpiente y sus ojos duros, capaces de transformar en piedra todo lo que mire. Es también una simbolización de la matrofobia, el odio a la madre a la que, pese a ser admirada, no se le reconoce humanidad alguna.

Cómo pude pensar que ocurriría, cómo pude imaginar una reacción, no ya maternal, sino al menos humana, que la hiciera regresar hasta aquí desde el otro lado del mundo, para que yo no me sintiera tan sola en mi vieja madriguera.

Tendremos que esperar a los años 90, fecha posterior al feminismo de la diferencia, para observar ciertos cambios en las complejas relaciones madre-hija.

Reconocimiento de la genealogía materna (años 90 hasta la actualidad – Ecofeminismo)

Pongamos un ejemplo Carta a mi madre de Tusquets existe la conciliación

Pienso que hubiera podido establecer aquí una larga lista de recíprocas agresiones y agravios (...) que he descubierto que los agravios y las agresiones han dejado mucho de importante (...) que he aceptado que ni siquiera ahora, ante la proximidad de la muerte, recurras a mí aceptes de mí nada, que la historia se ha cerrado, ha concluido, que ha bajado definitivamente el telón y estamos definitivamente en paz.

Esta idea de culpa está presente en la literatura de los 90, pongamos de ejemplo las novelas: Con mi madre Soledad Puértolas; Todo un carácter de Inma Monsó; Historia de una maestra Josefina Aldecoa; Lo raro es vivir Carmen Martín Gaité; la colección de cuentos dirigido por Laura Freixas Madres e hijas.

5. Teoría literarias feministas italianas.

Señala Marina Zucan que la tradición italiana es la “historia de un pensamiento masculino”, no solo por la ausencia de escritoras y de mujeres en las filas de la crítica literaria, sino también porque esa tradición masculina ha codificado lo femenino a través de temas, estilos y escalas de valores. Una declaración que, en realidad, casi podría aplicarse a todas las literaturas europeas (literatura masculina – la literatura pública – receptores masculinos / mujeres – literatura íntima relegada al mundo de los sentimientos – receptoras femeninas).

Crítico Croce define la literatura femenina como: sentimental, un fuerte sentido de la moral y la imperfección en la forma; impúdica (así critica la obra de Ada Negri) lavadora sexual (criticando la obra de Sibilla Aleramo)

La censura contra ciertas obras escritas por mujeres llevó ante el Tribunal a Amalia Guglielminetti (1881- 1941), narradora, poeta y autora de teatro, porque su novela más conocida La revancha del macho (1923) era una “ofensa contra las buenas costumbres”; y recordemos que la obra de Elena Tarabotti (1604-1654) fueron a parar al índice de Libros Prohibidos por el mismo motivo.

Cierto es que en Italia existe una tradición de literatura femenina desde finales de la Edad Media, pero las escritoras italianas fueron, en el mejor de los casos “toleradas”, “admiradas” como , es decir las virtudes que solo los hombres poseían (entre ellas, la escritura y el pensamiento). Solo a principios del siglo XX pudieron conseguir el estatus de “escritoras profesionales” y solo a partir de los años 70 asistimos a la elaboración de un corpus de teorías literarias feministas que tienden a revalorizar las figuras femeninas del pasado, a leer la literatura poniendo de manifiesto los prejuicios sexistas y misóginos que la atraviesan, a valorar y releer y valorar los personajes femeninos desde presupuestos diferente que no sean los del patriarcado

Debemos distinguir dos fases histórica y metodológicamente diferenciadas:

1. La de las teorías literarias feministas implícitas en textos del pasado (textos literarios tradicionales- textos escritos por mujeres desde el Humanismo y el Renacimiento – el nuevo sujeto de la literatura que ponen en entredicho la auctoritas masculina, intentando dar dignidad a la figura femenina de la escritora, como el tratado de Isotta Nogarola (1418-1466) que se atreve a irrumpir en los círculos humanistas con un tratado que defiende la menor culpa de Eva en el pecado original). Seguidoras como Modesta Pozzo Dignidad de la mujer. Mujeres que quieren romper con el silencio impuesto. No olvidemos el acróstico que los humanistas hicieron sobre la mujer (Mulier: m = males / u = vanidad / l = lujuria / i = ira / e = erinas / r = ruina). Ahora bien, el levantar la voz implica crear una autoridad nueva es la iniciadora de un nuevo orden simbólico – utilizando la denominada intertextualidad.
2. La de las teorías literarias feministas explícitas que se proponen como métodos de análisis de textos y se elaboran a partir de los años 70, en la onda de las ginocríticas americanas y de la escritura de mujeres francesas.

Algunas aportaciones teóricas son las siguientes:

1. “La lógica simultánea del y/o” (Carla Locatelli) que indica un pensamiento sin centro. Las implicaciones de estas teorías son las siguientes a la hora de analizar un texto – exaltan la pluralidad en vez del orden y la unidad. La lógica simultánea del y/o están emparentadas con la lógica del delirio, con la contradicción como categoría de análisis textual y con la noción de la huella de Derrida (deconstrucción)
2. El concepto de “campo de ambigüedad” (Ana Santoro), hace referencia al cruce que se produce en muchos de los textos de escritoras, sobre todo del pasado, entre el sistema literario canonizado (de tradición masculina) y las necesidades de escritoras de expresarse a través de géneros, lenguajes, y metáforas propias. El anacoluto, la interrupción, la suspensión, la contradicción en textos de escritoras están relacionadas con este campo de ambigüedad, porque como señala Teresa de Lauretis, las escritoras tienen que “traducir el lenguaje de los hombres el silencio de las mujeres”. Este concepto a nivel temático significa: el rechazo de las barreras sociales y culturales que desde siempre han dividido los saberes centrales de los marginales, los saberes fundamentales de los superfluos, los saberes masculinos de los femeninos; la colocación mental en un espacio intermedio que tiene conciencia de los discursos patriarcales de género, como construcción social y cultural de la sexualidad, y al mismo tiempo los reutiliza, los deforma, los agranda, los ridiculiza, en un juego donde las identidades femeninas se multiplican. A nivel estructural puede verse reflejada en la utilización ecléctica de géneros literarios que “desterritorializan” los géneros literarios tradicionales.. los textos de las escritoras del pasado son muchas veces heréticos, mixtos, híbridos, móviles, y los textos de literatura feminista del presente tienden a cancelar la doble frontera entre ficción / autobiografía y creación / crítica literaria

3. El concepto de Orden simbólico de la madre, elaborado de Lúira Muraro, es una forma de relectura de la cultura desde el punto de vista femenino que considera que el orden del lenguaje y la misma cultura se identifican con el orden simbólico del padre. Este prevé: la multiplicidad frente a la unidad; la alteridad frente a la identidad del sujeto; la encarnación del sujeto en un cuerpo sexuado. Su actitud epistemológica se basa en la contingencia y la relacionalidad y, por lo tanto, prevé la discusión y la sospecha, en vez de la aceptación, no mira tanto a la solución (arbitraria, totalitaria, salomónica) de los problemas como a un nuevo planteamiento de los mismos. El orden simbólico de la madre está directamente relacionado con la idea de una genealogía femenina en literatura – contra las vigencias – contra las misoginias imperantes
4. El concepto de desigualdad simbólica (Ida Magli). Concepto sobre la espiritualidad femenina que queda reflejada en la ejemplificación de la escena de la vida de San Francisco de Asís en la que él se desnuda en la Iglesia para dar a entender a sus conciudadanos que se despoja de sus bienes terrenales. Si hubiera sido una mujer ese gesto nunca hubiera tenido ese significado, ni hubiera sido percibido por la comunidad como una forma de humildad.
5. Las nociones de sujeto excéntrico y sujeto nómada (Teresa de Lauretis). El sujeto excéntrico parte del principio de que la identidad social y sexual es algo construido desde el exterior, pero al mismo tiempo algo interiorizado. Es así como se transforma la idea del sujeto que ya no va a ser trascendental sino sujeto a relaciones materiales. El sujeto nómada es un sujeto que se identifica con las imágenes que la cultura patriarcal acuña para las mujeres, tanto en su condición de sujeto como de objeto, elaborando una “subjetividad alternativa”, que está dentro y fuera de las reglas, dentro y fuera de lo codificado literariamente, dentro y fuera de la tradición.
6. El imaginario cultural androcéntrico. Se debe tener en cuenta las teorías de Foucault, pues se plantea el problema de la materialidad histórica de los signos, la relación entre cuerpo y lenguaje y la relación entre poder y saber. Su teoría, aplicada a la literatura, se da cuenta de los “significados irregulares” que aparecen en muchos textos de escritoras. En este sentido se vuelve imprescindible “nombrar el mundo en femenino”. Para romper “la miseria simbólica” que caracteriza a las mujeres. Nombrar el mundo en femenino se vuelve un programa de subversión que preconiza un principio de simbolización diferente, caracterizado por ejemplo por el uso de la metonimia y no de la metáfora, y que se apoya en la representación del cuerpo femenino que luego sirve como base del cuerpo social y se convierte en nudo epistemológico donde se encuentran texto y contexto, carne y palabra, experiencia y lenguaje.
7. Revalorización entre experiencia y escritura – Revalorización de toda escritura autobiográfica (cartas, diarios, cuadernos, memorias, etc.). Esta continuidad se pega en la figura de la lectora (la figura del doble), el reflejo especular entre escritora – lectora que se realiza a través del texto, y que se corresponde con el concepto de reciprocidad.
8. Deconstrucción y Reconstrucción del imaginario cultural androcéntrico – Presentación y recuperación de personajes femeninos (Penélope, Antígona,

Medea, Hécuba...). Se considera que el mito como figura en la que “el orden simbólico se autorrepresenta”. El poder simbólico de los mitos femeninos reside en su carácter de reconocimiento para las mujeres reales (papel que configura el universo masculino y femenino) – Códigos que los hombres han asignado a las mujeres – sujeto excéntrico y el doble femenino (Medea – es ejecutora y víctima).

6. Fundamentos feministas literarios angloamericanos.

Parece necesario acordar que los fundamentos para las teorías feministas aledañas a los estudios literarios se hallan indisolublemente unidos al establecimiento y reconocimiento de los términos **feminismo y género** como categorías que hacen posible la apertura de nuevos espacios para la literatura escrita por mujeres, desde acercamientos multidisciplinares y plurales.

Es unánimemente reconocido que el ámbito angloamericano ha jugado un papel de capital importancia en el establecimiento y posterior desarrollo de los estudios de género en las instituciones académicas, hasta tal punto que, hoy día, estos serían impensables de no haber mediado su resolutiva y eficaz impronta en los inicios de lo que, desde las primeras décadas del siglo XX, se convertirá en el *feminismo* como movimiento social y cultural.

Es de común acuerdo que las teorías feministas sustentadas en el ámbito de la antropología, la sociología, la filosofía, la historia y la literatura, entre otras disciplinas, han hecho visibles a las mujeres y han integrado a los sujetos femeninos en el panorama general de la historia literaria. Con el paso de los años, el discurso feminista se ha ido enriqueciendo conforme diversos grupos minoritarios han ido clamando el derecho a oír su voz. Sin duda, las primeras en denunciar los flagrantes silencios del feminismo dominante durante las primeras décadas de su desarrollo fueron las profesoras y teóricas afroamericanas como **Lillian Robinson, Barbara Smith, Alice Walker** de ahí que propusieran el uso de *womanism* en vez de *feminism* para evitar el uso de uno tan tradicionalmente racialmente excluyente como el segundo. Similares han sido las posturas adoptadas por **Adrienne Rich** desde la óptica lesbiana y del feminismo cultural; lo mismo ha sucedido con **Judith Butler** desde la teoría posmoderna, con **Donna Haraway** desde la tecnología, con **Susan Griffin** desde el ecofeminismo y con **Gayatri Spivak** desde la crítica poscolonial. Estos múltiples y diferentes enfoques, así como los que los promovieron desde posturas indicadoras menos radicales, serán objeto de análisis a lo largo de este documento.

7. Siglos XVIII y XIX: Génesis de la crítica feminista angloamericana.

Para comprender la teoría crítica feminista es preciso tener en cuenta la aparición del término *feminismo* como movimiento social y la aceptación de la categoría de *género* como uno de los principales ejes de análisis del tema objeto de estudio. De esta manera, tenemos que dar un salto al siglo XVIII, cuando la coyuntura histórica permitió la irrupción de un discurso de cambio social femenino, el cual tuvo un desarrollo consistente y teórico ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Fue la **Revolución Francesa (1789)** con su apoyo a los conceptos de **razón e individualidad**, la que propició la aparición de la **conciencia de género** como elemento fundacional de la razón crítica femenina en el contexto histórico social. En este sentido, el **primer acto discursivo significativo** es el de la francesa **Olimpia de Gouges**, ya que presenta la emergencia de la mujer como conciencia histórica en la arena pública y su intervención discursiva en lo jurídico y en lo político. **Olimpia de Gouges** en su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadanía (1791)*, declaraba que “*la mujer tiene derecho a subir al cadalso; por tanto, debe también tener el poder de subir a la tribuna*”.

Este mismo reconocimiento por participar en el diálogo social será retomado al mismo tiempo en Gran Bretaña por **Mary Wollstonecraft**, quien publicó *vindicación de los derechos de la mujer (1792)*, un texto considerado como el iniciador del pensamiento feminista general y de la teoría feminista angloamericana en particular.

Cincuenta años después, ya en EEUU, **Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott** redactaron la *Declaración de Séneca*, fundamento del primer movimiento feminista reconocido históricamente. Se apoyaron en la Declaración de Independencia de los EEUU y su movimiento agrupó y organizó a las mujeres como fuerza política y social. Ese mismo año aparece el *Manifiesto comunista* de **Karl Marx**, donde se señala y define la presencia del proletariado como nuevo sujeto social. En medio de estas coincidencias, cabe señalar que distintos hombres escribieron a favor de los derechos de las mujeres en esos años, por ejemplo **John Stuart Mill** autor de *La esclavitud de la mujer (1869)*, libro que sería prologado en España por **Emilia Pardo Bazán** y en el que denunciaba la particular situación de la mujer en una sociedad establecida según las leyes y la mentalidad de la ideología patriarcal dominante.

8. Siglo XX

Años 60. La mística de la feminidad, obra publicada en 1963 por **Betty Friedan**, quien fundó la Organización Nacional de las Mujeres (1966) y proponía la implicación de las mujeres en forma alternativas de lucha política y social. Reivindicando la herencia de las feministas ilustradas clásicas. **Friedan** desmitificaba la categoría de la *feminidad*, según la cual, a las mujeres se les otorgaba una naturaleza biológica peculiar que las determinaba a desarrollarse mediante la pasividad, el sometimiento y la maternidad. La obra de **Friedan** confrontaba, cuestionándola, una mística impuesta por el pensamiento androcéntrico y sustentada por el psicoanálisis freudiano y el sistema económico capitalista. Sin duda alguna, esta obra promovió el reconocimiento del **primer feminismo liberal** con sus anhelos de cambios e igualdad para las mujeres en los espacios privados y públicos.

Las dos obras precursoras de la crítica feminista en el plano teórico y literario son los de **Mary Ellmann** *Thinking of Women (1968)* y *Sexual Politics*, de **Kate Miller** (1969). El primero presenta una revisión de la crítica fálica o patriarcal con respecto a la Historia de la Literatura, una historia oficial que apuntaba once estereotipos para describir a las mujeres como *pasivas, inestables, informales, introvertidas, piadosas, materialistas, espirituales, irracionales, dependientes*, entre otros apelativos; además, estos estereotipos se hallaban encarnados en los dos tipos de mujer más marginales: la **bruja y la prostituta**. **Mary Ellmann** respondió a esta lista de estereotipos con un tono irónico,

lo cual hizo que su obra fuera recibida con cierta reticencia de parte de los sectores especializados. En suma, la obra advierte de los horribles efectos del pensamiento en términos de **analogía sexual**, dado que la sexualidad no es visible en los niveles de construcción del discurso ni tampoco en el uso de diferentes estrategias retóricas. Por otro lado, *Thinkin about womwn* plantea la cuestión tratada y revisada de escribir como mujer y asienta las bases que más tarde tardarían la existencia de una escritura femenina.

El libro de **kate Millet**, *Sexual Politics*, precede el **feminismo radical** que se instaura en los años 70. Analiza, primeramente, las relaciones de poder entre los sexos y, de otro lado, trata de la lucha feminista en los siglos XIX y XX; por último, analiza el **empoderamiento del sujeto masculino** mediante el recurso de la **sexualidad**, precisamente, masculina. Todos sus argumentos parten del estudio de las obras de autores como **H. D. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet**. Su aproximación a las obras de estos autores **destruye la imagen de la lectora o crítica como recipiente pasivo ávido de un discurso autoritario masculino**. No obstante, se le ha criticado la falta de reconocimiento hacia sus precursoras feministas ya que apenas estudia a las escritoras, si se exceptúa una alusión a **Virginia Woolf y Charlotte Brönte**. En este sentido, **Millet** no confronta el problema de cómo leer a las escritoras y lo deja sin resolver pese a la preocupación que mostró por denunciar el exceso de dominación masculina en la literatura. Aunque hay que reconocerle el mérito de ser la primera autora en rechazar las teorías psicoanalíticas freudianas que definían a la mujer como un ser de segunda clase.

Años 70. La crítica feminista se va a centrar en las obras escritas por mujeres una vez que se vio la necesidad de estudiarlas en grupo y de relacionarlas con determinados movimientos estéticos. **Ellen Moers** publicó *Literary Women (1976)* y en esta obra aseguraba que era necesario trazar la historia literaria de las mujeres; para ello, era preciso recuperar los textos escritos por ellas, a lo largo de diferentes épocas y así afirmaba: *el claro ocultamiento de la historia literaria de las mujeres por la misma Historia. He sacado una lección: debemos conocer la historia de las mujeres para comprender la historia de la literatura.*

En 1979 se publica *The Madwoman in the Attic* escrita por **Sandra Gilbert y Susan Gubar**, quienes estudian las escritoras angloamericanas del siglo XIX: **jane Austin, las hermanas Brönte, Mary Schelley, Emily Dickinson, Cristina Rossetti, George Eliot**, entre otras. Sus acercamientos proporcionan la base de una tradición literaria femenina distinta, donde se presenta una poética y una creatividad propia a las escritoras. Asimismo, puntualizan la necesidad de leer entre líneas a estas mujeres, acostumbradas como han estado al ocultamiento y a la invisibilidad y afirman que las arriba mencionadas han escrito obras que, en cierto modo, son como palimpsestos, obras cuyas superficies ocultan y oscurecen niveles de significación más profundos, menos accesibles y menos aceptados socialmente. Así, estas autoras alcanzaron una meta: una autoridad literaria auténticamente feminista, oponiéndose y adaptándose simultáneamente a los modelos literarios masculinos. Como resultado de sus investigaciones, aseguran que las autoras del siglo XIX tienen en común el mostrar una **esquizofrenia femenina**, debida a la presión que el patriarcado y los escritores han ejercido sobre ellas durante siglos. Cuestiones acerca de la autoridad y la autoría del texto, la paternidad del texto y, por

ende, la ansiedad de influencia, la ideología patriarcal y las peculiaridades de la escritura femenina, en definitiva, son tratadas por **Gilbert y Gubar** con el propósito de suscitar el principal problema con el que se confronta la crítica literaria angloamericana: la contradicción existente entre la política feminista y la estética patriarcal.

Por otro lado en esta década, debemos destacar a **Elaine Showalter** *A Literature of their Own* (1977). Esta profesora de literatura inglesa distingue 3 periodos en la novela inglesa escrita por mujeres; la primera es la que ella denomina **femenina (1840-1880)**, en la que las autoras como **George Eliot** o **Acton Bell** asimilan una estética literaria masculina y usan de seudónimos para publicar; la segunda fase, llamada **feminista (1880-1920)** rechaza la anterior e incluye autoras como **Charlotte Parkins**; en la tercera fase, denominada **mujer**, autoras como **Katherine Mansfield** o **Dorothy Richardson** apuntan una estética propia que reflejaría la experiencia y la problemática de las mujeres. Posteriormente ha publicado en numerosas revistas entablando diálogos muy productivos con el marxismo y con los epígonos del postestructuralismo (**Foucault, Deriida, Iacan. Barthes**) y con las teorías feministas francesas.

Si el feminismo francés se centra más bien en teorías psicoanalíticas, el angloamericano, vinculado al marxismo, se centra mucho más en el ámbito de la opresión.

Años 80. La **Ginocrítica**. **Elaine Showalter** se dedicó a la crítica literaria centrada exclusivamente en textos de mujeres, publicando en 1989 una aclaratoria a su primera obra, en el que confirmaba la evolución y el desarrollo de la crítica feminista a lo largo de las tres etapas sucesivas. La primera, que ella denomina crítica feminista se centra en las mujeres como lectoras y su objetivo fundamental es el de denunciar estereotipos misóginos y degradantes en textos escritos por autores varones, en la línea ilustrada de **Millett**. A segunda fase pretendía llevar a cabo una labor arqueológica literaria mediante la recuperación de textos escritos por mujeres a lo largo de la historia, los cuales habían sido tradicionalmente ignorados por los críticos varones. Esta autora propone el término **ginocrítica** para referirse a la segunda fase en la que pergeña la necesidad de relacionar la anatomía con la textualidad sin caer en esencialismo biológicos. Esta etapa tiene como objetivo el establecimiento de una tradición literaria propia que incidiese, por un lado, en géneros eminentemente femeninos como **el diario, la autobiografía o la novela sentimental** y, por otro lado, que confirmase la existencia de motivos e imágenes recurrentes en la literatura escrita por mujeres. Obviamente, en esta fase lo que predomina es el análisis de las mujeres como escritoras con la consiguiente confirmación de que el lenguaje se convierte en una herramienta decisiva para las estudiosas feministas implicadas en el desarrollo de una teoría crítica. La tercera fase que llama **crítica cultural** florece en los años 80 y es la más compleja, en ella plantea la elaboración de un discurso teórico propio relacionado con la problemática relativa a cuestiones tan esenciales para la mujer como las **conexiones entre naturaleza y cultura**, e incluso, con **la experiencia de la maternidad**. Mediante el diálogo y la revisión de aspectos aledaños a la antropología cultural, **Showalter** defiende que la tarea de las teóricas feministas siguen siendo la de cuestionar, rescribir, releer y revisar las diferentes aproximaciones de la teoría crítica feminista, con el fin de consolidarla y hacerla más eficaz en relación con el enriquecimiento y fortalecimiento de la literatura escrita por mujeres desde sus más divergentes pluralidades.

Cabría recordar en este punto que el feminismo anglosajón experimenta una enorme sacudida a finales de los 70 con la aportación de las pensadoras francesas como **Kristeva**, **Cixous**, **Irigaray**. Sumamente influidas por los conceptos del postestructuralismo como el de la “diferencia” acuñado por el filósofo **Derrida**, y sobre todo, por la fase imaginaria de **Lacan**. Estas propugnan un feminismo más abstracto y menos empírico, que presta más atención a cuestiones como la **formación del sujeto o la construcción del concepto de “lo femenino”**. Así, **Cixous** llega a proponer desde una óptica lacaniana una **“escritura femenina”** transgresora, capaz de subvertir la lógica occidental, tal como ilustran, no solo los textos de **Marguerite Duras**. Un feminismo puramente intelectual y elitista que ignora los problemas reales a los que han de enfrentarse millones de mujeres en todo el mundo. De hecho este ha sido uno de los aspectos más controvertidos desde dentro de las propias filas del feminismo anglosajón, sobre todo en un país tan multicultural como EEUU, donde desde un primer momento, las orientaciones críticas feministas se centraron en las experiencias de las mujeres blancas heterosexuales de clase media-alta, ignorando casi por completo otras formas de opresión simultáneas como las de raza, credo religioso, clase u orientación sexual.

Por otro lado, el concepto de **feminismo cultural** fue acuñado por **Alice Echols** para reconocer una escisión del movimiento feminista norteamericano, **Mary Daly** y **Adrienne Rich** son sus representantes más notorias *“la crisis de la identidad en la teoría feminista”*. **Mary Daly** es autora del libro *Gyn/Ecology (1985)* y **Rich** *A Woman Born*. Los objetivos del feminismo cultural giran alrededor de la defensa y revitalización de una esencia femenina reapropiada por las propias feministas, además de reivindicar unos presupuestos andróginos.

En *A Woman Born*, **Rich** sugiere que las mujeres no han nacido para ser madres; antes bien, desmitifica la maternidad y concluye que ser una buena madre no es algo natural, biológicamente determinado, De ninguna manera hace presunciones biológicamente esencialistas de que las mujeres, en su naturaleza, poseen aptitudes nutritivas. Bien al contrario, sugiere que la biología no ha dotado a las mujeres con una feminidad esencial, ni existe una esencia biológica que determina que la madre será una cuidadora virtuosa y afectuosa de sus hijos. Los argumentos de Rich implican que, para ella, el cuerpo materno está sometido a los ámbitos de lo social y de lo político, y, por ende, es el espacio crucial donde diversas instituciones psicoanalíticas, sexuales, tecnológicas, económicas, médicas, legales y de otros tipos se empecinan y adiestran para conseguir y ejercitar el poder.

La Crítica Feminista Afroamericana. A finales de los 80 es notoria la insistencia en lo inapropiado de aislar el género de otras categorías como raza, clase, edad, sexualidad y credo religioso. En esta línea aparecen diversas teóricas y especialistas afroamericanas, que llevaron a cabo una tarea de recuperación y de análisis de la literatura escrita por las mujeres de su raza, enfatizando las peculiaridades condiciones de existencia de esta producción y las características particulares de la historia de la crítica feminista afroamericana. Las autoras de las primeras antologías y obras que reflexionaban sobre las autoras afroamericanas son **Barbara Christian** con *Black Women Novelists*.

Ecofeminismo. En los años 80 surgió en EEUU un movimiento que ligaba el pacifismo, la ecología y el feminismo. Se constataba la depredación de la naturaleza de parte de los varones y se proponía a las mujeres como salvadoras destinadas a evitar y contrarrestar

tal depredación. Los antecedentes se encuentran en **Mary Daly** y su obra *Gyn/Ecology*, en la que postulaba una aproximación biologista y esencialista al identificar a la mujer con la tierra y la naturaleza. Otras ecofeministas angloamericanas son **Carolyn Merchant**, **Susan Griffin** autora de *Woman and Nature*. El **ecofeminismo** es una postura fundamentada sobre diferentes reivindicaciones de un lado se afirma que existen importantes puntos en común entre la represión de la naturaleza y la de las mujeres; de ahí que sea necesario entender el carácter de esta relación para toda la comprensión cabal de la represión de la naturaleza y la de las mujeres. De ahí deriva la crítica a las formas de pensamiento divididas en dicotomías, sobre todo las referidas a un dualismo naturaleza/sociedad, mujer/hombre, cuerpo/mente y las confrontan con la exigencia de relacionar teóricamente todas las formas de represión (sexismo, racismo, dominio de clase, explotación del tercer mundo, etc.); de otro lado, sugieren una actitud positiva frente a la utopía, la idea de “sobrevivir” frente a la actitud hostil de la ideología patriarcal.

Años 90. Crítica feminista Posmoderna. En 1990, **Judith Butler** publicó *Feminism and the Subversion of Identity*. Esta obra hay que situarla en la coyuntura que surge en torno a las relaciones entre la posmodernidad como movimiento estético e ideológico y la crítica feminista. **Linda Nocholson** y **Seyla Benhabib** son otras de las teóricas más notables en relación con la posmodernidad y el sujeto femenino.

En primer lugar partimos de la base de que la modernidad ha concluido. Ya no podemos hablar de la historia como algo unitario, porque no hay una historia única sino múltiples imágenes del pasado proyectadas desde distintos puntos de vista y perspectivas; además de la crisis de la concepción única de la historia surgida en la posmodernidad, asistimos a partir de los años 70 a la clausura del imperialismo y del colonialismo y al auge de los medios de comunicación de masas así como a los continuos movimientos migratorios que desembocarán en las denominadas “identidades transnacionales”. Por consiguiente, el pensamiento posmoderno cuestiona el sujeto unitario y único, lo cual conlleva un enorme potencial crítico que perfila asuntos teóricos capitales: el sujeto uniforme, la historia como ficción, la diversidad, el progreso, la capacidad de agencia de los sujetos; para resumir, en la posmodernidad se cuestionan los fundamentos teóricos más tradicionales, y de esta forma se pone en tela de juicio la crítica feminista pues se plantean asuntos y cuestionamientos y abre la posibilidad para reformular la agencia, la localización y el empoderamiento de las mujeres. **(Derrida y la desaparición del sujeto unitario).** **Butler afirma:** *Deconstruir el sujeto femenino no es censurar su utilización, sino, por el contrario, dejar el término libre en un futuro de múltiples significaciones, emanciparlo de las ontologías raciales o maternas a las que han sido restringido y darle juego como un sitio donde puedan ver la luz significados aún no previstos.* Las ideas de Butler gira en torno la categoría de “sexo femenino” como un espacio donde se ejerce la violencia de todo tipo y en este hecho se centran gran parte de sus reflexiones. Butler plantea cuestiones sobre la política de identidad en relación al sujeto político “mujer” y también al concepto “agencia”, que cobra importancia a medida que se abre la posibilidad de superar el determinismo discursivo. De acuerdo, a Butler no interesaría tanto ser productos del discurso sino, más bien, ser constructoras de discursos para así reivindicar la posición de mujer – sujeto – heterogéneo: una mujer sujeto del discurso y una mujer sujeta al discurso.

Feminismo Cibernético. **Donna Haraway** es una de las figuras más originales y controvertidas en el heterogéneo campo de los estudios culturales de la ciencia y la tecnología. Obra de la autora *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1990). Los cyborgs, organismos cibernéticos inspirados en la ciencia ficción, son los sujetos del mundo posmoderno en el que las fronteras se difuminan, bien entre lo animal y lo humano, bien entre los organismos y las máquinas, bien entre lo físico y lo no físico. La tecnología hace posibles estos sujetos de identidad fragmentaria, provistos de puntos de vista contradictorios (la perversión de la era tecnológica). Los cyborgs seres contradictorios e inquietantes pero a la vez sugerentes. **Haraway** plantea una visión feminista del ciborg, mito masculino y machista de la ciencia ficción en general, al mismo tiempo sugiere un cuerpo-máquina abierto a las ambigüedades y a las diferencias, que constituye en sí mismo un organismo híbrido, mitad orgánico, mitad máquina, el cual es, asimismo, naturaleza y cultura, ciencia ficción y realidad. En suma, propone a las teóricas del feminismo que hagan uso de los avances tecnológicos para transgredir las fronteras que separan los dualismos jerárquicos, y exhorta a las mujeres a que hagan uso de la tecnología y de la ciencia para liberarse de sus ataduras biológicas.

Feminismo postcolonial. **Gayatri Spivak** nació en Calcuta, por ello se considera a sí misma como un miembro de la primera generación de intelectuales indios formados con posterioridad a la independencia de Gran Bretaña, su obra más comentada *Can de Subaltern Speak?*, dedicado a perseguir, en la historia y en la literatura, la voz del subalterno o, más exactamente, a diagnosticar su ausencia de voz en la Historia oficial. **Spivak** afirma la idea de que el imperialismo no es solo un fenómeno económico, territorial y estratégico, sino que, en otro plano, es también un proyecto que construye e instituye los sujetos y las conciencias.

El imperialismo es también un modo de establecer una normatividad universal del modo de producción narrativa, o si se prefiere, un modo de contar el mundo.

Para que el subalterno (sujeto postcolonial) se convierta en una figura visible es necesaria una nueva práctica crítica, una nueva intervención sobre los textos, una nueva construcción de la historia. Como resultado de esta propuesta surgen los grupos de estudios subalternos, que tienen como objetivo hallar una nueva manera de narrar la historia, que prescindan de los grupos dominantes que han monopolizado tanto el discurso histórico como las ideas nacionalistas tras la independencia. En el mismo sentido, se proponen descubrir, para rescribirla, una historia del imperialismo contemporáneo alternativa a la de los colonizadores, que perciben su objeto en los términos de la administración-colonia o en los términos de las élites locales, esto es, en los de la ciudad letrada, la única capacitada para llevar a la independencia y a la autonomía a la gran colectividad iletrada.

Los principios más preciados de una parte de la teoría postcolonial recientes son los que conciernen a las alegorías nacionales, las autobiografías simbólicas, la literatura testimonial o la recuperación, mediante la ficción literaria de la comunidad perdida o de la historia precolonial. Así, se une a las teorías afroamericanas.

9. Estrategias disidentes, vindicaciones y formas del discurso (protofeminista) en la tradición literaria española

Pilar Oñate apunta en su tradicional estudio, *Feminismo en la literatura española*, sobre el feminismo en la literatura española que “la verdadera discusión feminista versa en el teatro clásico sobre dos temas principales: el derecho de la mujer a disponer de su corazón...y el derecho a la posesión de una cultura análoga a la masculina.

Es cierto que ambos temas, cultura y amor-matrimonio, son los argumentos más recurrentes en un estudio de superficie de la literatura aurisecular, pero, a la luz de las nuevas investigaciones de los estudios literarios de género y de los significados explícitos e implícitos que se desprenden de los discursos textuales de autoría femenina, se pueden destacar otros temas y otros modos y formas de ver la vida, de nombrar la realidad y de escribir sobre sí mismas.

Se deben abordar los frentes dialécticos abiertos en torno a la capacidad intelectual femenina, sus vindicaciones de ser educadas e instruidas en paridad y a las incidencias derivadas de la formación cultural, del despertar intelectual y de la aprehensión del mundo, del espacio público, de la realidad o de la vida personal por parte de las mujeres, para lo que capacita el ejercicio de la lectura y la escritura.

Las imposiciones y controles sobre la lectura y la cultura realizadas por las fuerzas dominantes, en contraposición al deseo de las mujeres de que les fuesen permitidos el acceso a los libros, la cultura y la pluma, se constituyen en ejes centrales de una prolífica temática proto- o anti- femenina.

Los procesos lectores, las operaciones escriturales y los niveles culturales de las personas son índices importantes en su progreso, desarrollo y prosperidad y en la apertura de horizontes de las civilizaciones y de las perspectivas discursivas con las que ponen al descubierto o polemizan sobre los presupuestos subyacentes a la lógica interna de las sociedades patriarcales.

Con las reclamaciones femeninas, las transformaciones en los modos de ver, entender y descifrar la vida, la cultura y el sexo se planteó el problema de la **transgresión** con la que la mujer subvertía los órdenes simbólicos androcéntricos tal y como lo expresa **Sor Juana Inés de la Cruz**.

Sor Filotea de la Cruz, desde el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, el 25 de noviembre de 1690, escribió a Sor Juana la siguiente carta:

*"Señora mía: He visto la carta de v.md. en que impugna las finezas que de Cristo discurrió el R. P. Antonio Vieira en el **Sermón del Mandato**, con tanta sutileza, que a los más eruditos ha parecido que, como otra águila de Ezequiel, se había remontado este singular talento sobre sí mismo, siguiendo la planta que formó antes el Ilmo. César Meneses, ingenio de los primeros de Portugal; pero, a mi juicio, quien leyere su apología de v.md. no podrá negar que cortó la pluma más delgada que ambos y que pudieran gloriosos de verse impugnados de una mujer que es honra de su sexo. Yo, a lo menos, he admirado la viveza de los conceptos, la discreción de las pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto, compañera inseparable de la sabiduría, que por eso la primera voz que pronunció la Divina fué luz, porque sin claridad no hay voz de sabiduría. Aun la de Cristo, cuando hablaba altísimos misterios entre los velos de las Parábolas, no se tuvo por admirable en el mundo; sólo cuando habló claro mereció la aclamación de saberlo todo. Este es uno de los muchos beneficios que debe v.md. a Dios; porque la claridad no se adquiere con el trabajo e industria: es don que se infunde con el alma. Para que v.md. se vea en*

este papel de mejor letra, le he impreso, y para que reconozca los tesoros que Dios depositó en su alma y le sea, como más entendida más agradecida --que la gratitud y el entendimiento nacieron siempre de un mismo parto--. Y si como v. md. dice en su **Carta**, quien más ha recibido de Dios está más obligado a la correspondencia, temo se halle v.md. alcanzada en la cuenta; pues pocas criaturas deben a su Majestad mayores talentos en lo natural, con que ejecuta al agradecimiento, para que si hasta aquí los ha empleado bien --que así lo debo creer, de quien profesa tal religión-- en adelante sea mejor. No es mi juicio tan austero censor que esté mal con sus versos, en que v.md. se ha visto tan celebrada después de Santa Teresa, el Nacianzeno y otros santos que canonizaron con los suyos esta habilidad; pero deseara que los imitara, así como en el metro, también en la elección de los asuntos. **No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio, no sin alabanzas de S. Jerónimo. Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber; porque sólo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, siempre propenso a la vanidad.** A Sarai le quitó una letra la Sabiduría Divina y puso una más al nombre de Abraham, no porque el varón ha de tener más letras que la mujer, como sienten muchos, sino porque la **i** añadida al nombre de Sara explicaba temor y denominación. Señora mía, se interpreta Sarai. Y no convenía que fuera en la casa de Abraham, señora, la que tenía empleo de súbdita; **letras que engendran elación no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente. Notorio es a todos que el estudio y saber ha contenido a v.md. en el estado de súbdita y que la han servido de perfeccionar primores de obediente; pues si las demás religiosas por la obediencia sacrifican la voluntad, v.md. cautiva el entendimiento, que es el más arduo y agradable holocausto que puede ofrecerse en las aras de la Religión.** No pretendo, según este dictamen, que v.md. mude el genio renunciando los libros, sino que le mejore, leyendo alguna vez en el de Jesucristo. Ninguno de los Evangelistas llamó libro a la Genealogía de Cristo, sino es San Mateo, porque en su conversación no quiso este señor mudarle la inclinación, sino mejorarla, para así antes, cuando publicano, se ocupaba en libros de sus tratos e intereses, cuando Apóstol mejorase el genio mudando los libros de su ruina en el libro de Jesucristo. Mucho tiempo ha gastado v.md. en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perficionen los empleos y que se mejoren los libros. ¿Qué pueblo hubo más erudito que el egipcio? En él empezaron las primeras letras del mundo y se admiraron los jeroglíficos. Por grande ponderación de la sabiduría de José le llama la Santa Escritura, consumado en la erudición de los egipcios; y con todo eso el Espíritu Santo dice, abiertamente, que el pueblo de los egipcios es bárbaro, porque toda su sabiduría, cuando más, penetraba los movimientos de las estrellas y cielos, pero no servía para enfrenar los desórdenes de las pasiones; toda su ciencia tenía por empleo perficionar al hombre en la vida política; pero no ilustraba para conseguir la eterna. Y ciencia que no alumbraba para salvarse, Dios que todo lo sabe, la califica por necedad. Así lo sintió Justo Lipsio, pasmo de la erudición (estando vecino a la muerte y a la cuenta, cuando el entendimiento está ilustrado), que consolándole sus amigos, con los muchos libros que había escrito de erudición, dijo, señalando a un Santo Cristo: Ciencia que no es del Crucificado, es necedad y sólo vanidad. No repruebo por esto la lección de estos autores; pero digo a v.md. lo que aconsejaba Gerson: préstese v.md., no se venda, ni se deje robar de estos estudios. Esclavas son las letras humanas, y suelen aprovechar a las divinas; pero deben reprobarse cuando roban la posesión del entendimiento humano a la Sabiduría Divina, haciéndose señoras las que se destinaron a la servidumbre: comendables son cuando el motivo de la curiosidad que es vicio se pasa a la studiosidad que es virtud. A San Jerónimo le azotaron los ángeles porque leía en Cicerón, arrastrado y casi no libre; prefiriendo el deleite de su elocuencia a la solidez de la Sagrada Escritura; pero loablemente se aprovechó este Santo Doctor de sus noticias y de la erudición profana que adquirió en semejantes autores. No es poco el tiempo que ha empleado v.md. en estas ciencias curiosas; pase ya, como el gran Boecio a las provechosas, juntando a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral. Lástima es que un tan grande entendimiento de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra; que no desee penetrar lo que pasa en el cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el infierno; y si gustare algunas de inteligencia dulces y tiernas, aplique su entendimiento al Monte Calvario, donde viendo finezas del Redentor e ingratitudes del redimido, hallara gran campo para ponderar excesos de un amor infinito y para formar apologías, no sin lágrimas, contra la ingratitud que llega a lo sumo. ¡Oh que últimamente se engolfara ese rico galeón de su ingenio en la alta mar de las perfecciones divinas! No dudo que le sucedería a v.md. lo que a Apeles, que copiando el retrato de Campaspe,

cuantas líneas corría con el pincel por el lienzo, tantas heridas hacía en su corazón la saeta del amor, quedando al mismo tiempo perfeccionado el retrato y herido mortalmente de amor del original el corazón del pintor. Estoy muy cierta y segura que si v.md., con los discursos vivos de su entendimiento, formase y pintase una idea de las perfecciones divinas (cual se permite entre tinieblas la fe), al mismo tiempo se vería ilustrada de luces su alma y abrasada su voluntad y dulcemente herida de amor de su Dios, para que este Señor que ha llovido tan abundantemente beneficios positivos en lo natural sobre v.md., no se vea obligado a concederla beneficios solamente negativos en lo sobrenatural, que por más que la discreción de v.md. los llame finezas, yo los tengo por castigos, porque sólo es beneficio el que Dios hace al corazón humano, previniéndole con su gracia para que le corresponda agradecido disponiéndole con un beneficio reconocido; para que no represada la liberalidad divina se los haga mayores. Esto desea a v.md. quien desde que la besó, mucho años ha, la mano, vive enamorado de su alma, sin que se haya entibiado este amor, por la distancia, ni el tiempo, porque el amor espiritual no padece achaques de mudanzas ni le reconoce el que es puro, sino es hacia el crecimiento. Su Majestad oiga mis súplicas y haga a v.md. muy santa y me la guarde en toda prosperidad. De este Convento de la Sta. Trinidad de la Puebla de los Angeles y noviembre 25 de 1690.

B.L.M. de v.md. su afecta servidora:

Sor Juana Inés de la Cruz *Hombres necios que acusáis.*

10. El deseo femenino a través de los textos: erotismo y pornografía. El cuerpo de la mujer.

Como diría **Jane Austen** *Es bien sabido que si una mujer escribe sobre sexo es una escritora erótica.* Si un hombre hace lo mismo es un escritor, sin más.

“La literatura, sobre todo la erótica, es uno de los pocos reductos abiertos a la transgresión”, así lo aseguraba el director **Luis García Berlanga**, reconocido y asumido pornógrafo y fetichista. Y es que el hecho de que sea tan difícil definir la línea que separa lo “erótico”, lo “pornográfico” y lo “obsceno” alude a una transgresión implícita en la literatura erótica, pues se trata de distinciones inútiles que solo adquieren significado en un contexto de represión.

Lo que era obsceno o pornográfico hace 50 años hoy nos parece aburrido. Por ejemplo, la publicación de *El amante de Lady Chatterley* suscitó en su momento un tremendo escándalo: en Inglaterra solo se permitió su edición en 1960, aunque el autor la había terminado en 1924, y la novela siguió prohibida en varios países, España entre ellos, sufriendo no solo la represión policiaca, sino la piratería, ya que -como todo lo prohibido- se trataba de algo cotizado. Sin embargo, a día de hoy la novela antaño pornográfica resulta muy bien escrita, pero poco excitante a ojos de un lector moderno.

La literatura erótica se ha etiquetado tradicionalmente como un género menor. Todo escritor que haya tocado el género despierta sospechas, pero muy en particular si se trata de una mujer. De ahí que las autoras se vean en la obligación de defender la existencia de una sutil frontera que divide el erotismo y la pornografía, para dejar claro que lo que ellas hacen es literatura erótica y no pornográfica. Y afirmar inmediatamente después que sugerir es erótico y literario y mostrar, pornográfico y poco artístico.

Aunque estos matices son engañosos si se pretende ser objetivos, porque en realidad el valor erótico está más en el receptor que en el emisor, y lo que para unos es escandaloso para otros puede ser un asunto trivial. En realidad, el límite de lo erótico y lo

pornográfico se traza desde la percepción de aquellos que consumen y producen este género.

Catherin Millet, autora de una de las obras eróticas más vendidas del mundo *La vida sexual de Catherine Millet*, lo explica de la siguiente manera:

Para mí, literatura erótica y pornográfica son lo mismo: es un poco hipócrita establecer una diferencia. Suscribo la idea de que la pornografía es el erotismo de los otros. No quise escribir una novela erótica, quise contar la historia de mi vida centrándome en el hecho sexual. Y es curioso porque muchos lo han encontrado excitante y otros les ha decepcionad porque no les ha parecido erótico: cada uno tiene su propia libido y su propia lectura del libro.

Para que entendamos lo imposible que resulta establecer una divisoria entre erotismo y pornografía conviene recordar que, como su propio nombre indica (en latín), lo **obsceno** es lo que está fuera de la escena, aquello que no se puede / no se debe enseñar. Como ejemplo, podríamos recordar que nos sorprende mucho cuando descubrimos que la contemplación de unos pies femeninos resultaba turbadoramente erótica en el siglo XIX, y que la mera visión de unos chapines de charol podía causar mareos a más de uno. Así, si leemos *Madame Bovary* o *La Regenta*, esas contemplaciones hacen relamerse los labios. De ahí que a Flaubert le ocasionara un proceso judicial acusado de “inmoralidad”.

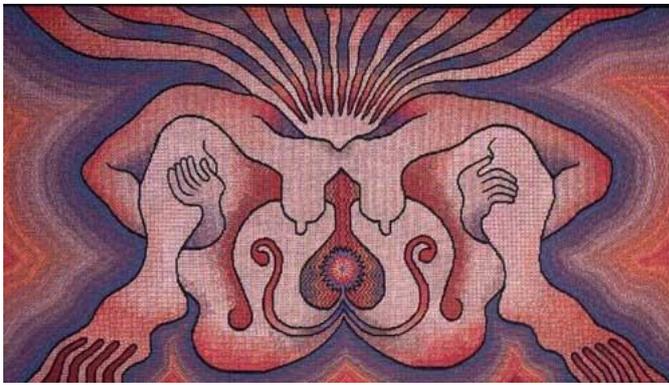
Recogemos el fragmento de la *Regenta*, cuando Ana descalza transita por las calles de Vetusta. Todos la contemplan y se pone en ciernes la primera escena lésbica de la literatura española.

Y era natural; todo Vetusta, seguía pensando Obdulia, tiene ahora entre ceja y ceja esos pies descalzos, ¿por qué? Porque hay un cachet distinguidísimo en el modo de la exhibición, porque... esto es cuestión de escenario. “¿Cuándo llegará?” preguntaba la viuda, lamiéndose los labios, invadida de una envidia admiradora, y sintiendo extraños dejos de una lujuria bestial, disparatada, inexplicable por lo absurda. Sentía Obdulia en aquel momento así... un deseo vago...de...de...ser hombre.

Las asociaciones libidinosas de los pies desnudos de la Regenta resultan **aún más transgresoras al estar situadas en un contexto religioso**. Ahora podemos entender a partir de este momento, lo que supuso la canción de Madonna *Like a Virgin* o *Like a prayer*. Siguiendo con Clarín, no olvidemos que se le acusó de inmoral y obsceno, razón por la que el libro estuvo casi desaparecido durante el periodo franquista. Y, sin embargo, en esta ocasión, el lector moderno no repara en las connotaciones sexuales de la escena.

A día de hoy, por ejemplo el **cuerpo femenino desnudo no resulta obsceno**. Aparece a menudo en la publicidad, y sirve para anunciar champús, cremas, coches, ropa interior o clínicas de cirugía estética. Sin embargo, se trata siempre de cuerpos muy particulares, esbeltos, normativos. Los anuncios citados muestran siempre a figuras que apenas tienen pecho o caderas. Pero si la modelo tuviera unos 10 kilos más, los pechos caídos y un gran trasero, la misma imagen resultaría obscena, y puede que incluso desagradable. Y es que el sexo no solo está en los genitales, está sobre todo en la cabeza.

Esta reivindicación del cuerpo femenino y de la misma vulva se observa en ensayos como *Vagina* de Naomi Wolf, o por ejemplo en la pintura de Judy Chicago.



Por lo tanto, definir la línea entre erotismo y pornografía supone establecer una diferencia entre lo superior contra lo inferior. En esta dicotomía tiene mucho que ver el hecho de que el sexo se considere todavía una cuestión vergonzante.

La novelista **Alicia Steinberg** dice:

El acto de escribir literatura erótica, es decir, una literatura que apela la sensualidad, la provoca, la excita, es un acto masturbatorio para el que la escribe y para el que la lee, y probablemente es por eso, y no por lo que describe, que le da un poco de vergüenza al autor y al lector.

Y en esta vergüenza radica el hecho de que se trate de “exculpar” a cierta literatura excitante por medio de la confrontación erótico/pornográfico. Es decir, lo erótico sería lo bueno, lo que no avergüenza, por contraste lo pornográfico, lo vergonzante.

Desde esta oposición de lo bueno, aceptable y respetable frente a lo malo e inaceptable se traza una estrecha línea que diferencia erotismo de pornografía y se establece, a su vez, una jerarquía de estilos: lo que es literario (erotismo) frente a lo que no lo es (pornográfico)

Alberto Acereda en su estudio *La actual novela erótica española* afirma:

La pornografía tiene un carácter obsceno, impúdico, torpe y ofensivo al pudor [...] el arte nunca es pornográfico. En cambio el erotismo opera en la novela en un plano más alto.

Esta diferenciación que suele admitir determinada parte de la crítica y el pública, y está basada en la idea de que el arte (eso que nunca es pornográfico) se basa en un concepto estético inmutable, un concepto que se crea a partir de una tradición, una historia y un canon preestablecidos. Ahora bien, la diferenciación no resulta válida ni eficiente porque la tradición es dinámica y el canon está en permanente transformación. De la misma forma que hace un siglo se consideraba erótica una mujer entrada en carnes (películas pornográficas de Alfonso XII) y hoy resulta para muchos casi disuasoria; lo que hace un siglo resultaba pornográfico hoy parece naif o deja indiferentes.

Así que, cuando se escribe sobre sexo, **¿Dónde se sitúa el límite entre erotismo y pornografía?** ¿Entre el arte y la basura? ¿Entre la sugerencia y la descripción gráfica? ¿Entre la admiración y la ginecología? No hay límite, quizá lo defina cada uno por cuestión de gusto o de reacción personal. En este sentido, el “porno” es el “erotismo” de otros: un amplio subgénero narrativo cuyos materiales se articulan en torno de la experiencia sexual.

Se dice que, en el erotismo, al limitarse a sugerir, el artista respeta la sensibilidad y se limita a estimular la imaginación del lector o espectador. Pero el que muestra, y aun el que muestra hasta la minucia, también estimula la imaginación del consumidor, simplemente la pone a funcionar a un nivel distinto: cree que solo puede alcanzar el nivel que aspira siendo exhaustivamente concreto. Y, en cuanto a las sensibilidades, queda claro que hay para todos los gustos.

Se dice que la pornografía es de mal gusto, y el erotismo no. Pero el buen y el mal gusto no tienen nada que ver con el arte. Si no, **Damien Hirst** no podría exponer sus “obras de arte”



Además, lo que se entiende por buen o mal gusto es una cuestión muy subjetiva. La cuestión de buen o mal gusto tiene que ver más con la decoración que con la literatura, con el cine, o con el arte plástico.

En realidad la distinción erotismo/pornografía no responde sino a la expresión estético-conceptual de la necesidad profunda que tiene nuestra sociedad de marginar y esconder la sexualidad.

El crítico **James Mandrel** en un artículo comentando el Premio Sonrisa Vertical advierte:

Definir lo pornográfico es casi imposible, tan difusa es la línea fronteriza que lo separa de lo erótico, e incluso la etimología eros nos lleva a otra frontera, pues originariamente la palabra quería decir “amor”. Mientras que la mayoría de la gente encuentra repugnante la pornografía, en general parece haber un acuerdo en convenir que el erotismo es tolerable, e incluso excitante. Pero además lo que para algunos hombres es erotismo sería pornografía para otros, aunque sospecho que en el actual momento político y social lo más acertado sería decir que lo que para un hombre resulta erótico puede parecerle pornográfico a una mujer.

Ahora bien, **¿por qué damos por hecho en nuestra cultura que el varón tiene una sensibilidad y una tolerancia ante las cuestiones sexuales diferentes a las de la mujer?**

Por ejemplo, en España la tradición erótica promueve de una escuela que promovió y mantuvo la diferenciación entre hombre-mujer, sujeto-objeto, alta cultura-subcultura. **El objeto del erotismo**, tradicionalmente, ha sido el placer masculino a través de la **objetivización de la mujer** y esto es observable a lo largo de toda la literatura española. En este sentido, si un hombre escribía sobre sexo, hacía literatura, pero una mujer no

podía hacer lo propio, pues sería pornografía, brujería. Es por eso por lo que la censura franquista permitió novelas con escenas sexuales explícitas, como por ejemplo en *La colmena* de **Cela** y censuró la publicación de *La isla y los demonios* de **Laforet** (si la escena hubiera sido escrita por un hombre no hubiera sido censurada – a los censores no les escandalizó lo excitante del texto, sino el hecho de que la protagonista fuera dueña de su cuerpo y sus emociones en una época en la que se entendía que las mujeres debían casarse vírgenes para pasar a depender tanto económica como emocionalmente de su marido), o *Luciérnagas* de **Ana María Matute**.

La idea de que la mujer y el hombre conciben la experiencia sexual de maneras diferentes es la base desde la que se entrelaza el dilema de “¿dónde situar el límite de la representación erótica y la pornográfica?” con cuestionamientos de género para gran parte de las activistas y críticas feministas. **Para ellas la asociación entre pornografía y erótica se puede también entender en términos de géneros sexuales, pues sostienen que enfrentar los conceptos “erotismo” y “pornografía” es enfrentar lo que se ha entendido como placer masculino y lo que se quiere construir como deseo femenino.**

Es decir, especialmente en EEUU y en los **años 60** fueron las propias mujeres las que ahondaron en esta diferenciación entre pornografía y erotismo. Y crearon una nueva diferencia. En lugar de las afirmaciones tradicionales de que “el erotismo es arte y la pornografía no” o “el erotismo es aceptable y la pornografía es vergonzante”, las **feministas** esgrimieron un nuevo argumento: **“La pornografía es vejatoria para la mujer, y el erotismo no”**. Es decir, de nuevo la diferenciación entre erotismo como algo aceptable y pornografía como inaceptable.

El **erotismo** suele asociar amor y sexo, y se supone que esta identificación entre ambos términos era propia de las mujeres y no de los hombres. Y de ahí se infería que el término “literatura erótica” referido a la literatura sexualmente explícita escrita por mujeres no degradaba a estas, puesto que representaba, en otras palabras, la esencia de la concepción de la naturaleza femenina.

Es decir, en el contexto de la libertad sexual de los años 60 las activistas del **movimiento antipornografía** se vieron obligadas a distinguir entre erótica y pornografía. Para demostrar que no eran ni unas aguafiestas ni unas sexófobas decidieron que estaban a favor de la libertad sexual, pero desde sus propios términos. Así que para ellas la pornografía sería aquella representación sexual que es vejatoria para la mujer y el erotismo, aquella representación sexual que no agrede a la mujer.

La activista **Gloria Steinem**, una de las feministas históricas en la lucha por la consecución de la igualdad de las mujeres, definía desde esta idea el erotismo como *“una expresión sexual mutuamente placentera entre personas que revistan el poder suficiente para estas allí gracias a su libre elección”*, mientras que la pornografía, según ella, *“lleva el mensaje de la violencia, del dominio y de la conquista. Es la utilización del sexo con el fin de reforzar o crear una situación de desigualdad”*.

Pero otras activistas feministas aseguraron desde el principio que no existía ninguna diferencia sustancial entre erotismo y pornografía. **Andrea Dworkin** lo expresaba así en *Pornografía: Hombres que poseen a mujeres: Mi libro no trata de la diferencia entre la pornografía y el erotismo. Las feministas han hecho un honorable esfuerzo para definir la diferencia entre ambos, alegando generalmente que el erotismo conlleva mutualidad*

y reciprocidad, mientras que la pornografía implica dominio y violencia. Pero en el léxico sexual masculino, que es el vocabulario del poder, el erotismo es simplemente una pornografía de lujo, solo que mejor presentada y diseñada para una clase de consumidores más sofisticados. Ocurre lo mismo que entre la prostituta de lujo y la puta callejera: la primera va mejor arreglada, pero ambas dan el mismo servicio. Sobre todo los intelectuales llaman "erotismo" a lo que ellos producen y codician, para indicar que detrás de este producto hay una persona tremendamente inteligente. En un sistema machista el erotismo no es más que una subcategoría de la pornografía.

Para esta autora los dos conceptos son lo mismo, pero ella, como mujer, no quiere aceptar aquellas obras de arte en las que el placer del lector se deriva del hecho de que se asocia la excitación sexual con la sumisión de la mujer.

Lo cierto es que a día de hoy la totalidad del material pornográfico que los hombres consumen está relacionada con la connotación erótica de la subordinación de las mujeres, y los lectores o espectadores se excitan merced a la cosificación, la fetichización y la humillación de las hembras con las que el macho copula (dominación)

Pero cuando las mujeres escriben los textos eróticos o pornográficos el rol cambia. En la literatura erótica o pornográfica, como quiera llamarse, escrita por mujeres **se le presupone a la protagonista una sexualidad femenina activa y se preconiza el goce sexual soberano de la mujer. A veces presenta a las mujeres como objetos, pero lo hace a través de los ojos y para los ojos de otras mujeres como sujetos** (es el caso del relato de Silvia Uslé). En los relatos pornoeróticos escritos por mujeres las hembras aparecen como seres fuertes, sexualmente exigente y realizadas, versátiles y capaces de alternar roles de activas y pasivas a su gusto y conveniencia. Y siempre asertivas.

El último campo de transgresión que queda en la literatura erótica se abona en la literatura erótica femenina, dado que una estigmatización y un silencio de siglos se ciernen aún sobre la sexualidad de las mujeres. Si algo nuevo se puede escribir sobre sexo, lo pueden escribir las mujeres porque pueden hablar de lo que no se ha dicho, de lo que no se ha contado. De aquello que los hombres no saben.

Como explicaba **Shere Hite**, desde el momento en el que el arquetipo familiar de nuestra sociedad está marcado por el modelo **José, María, Jesús** podemos entender por qué se ha evitado durante siglos escribir sobre mujeres sexualmente activas. El análisis de este icono lleva a comprender cómo la mujer ha perdido su lugar y su importancia dentro de la sociedad. En la Sagrada Familia no hay una hija, la niña no tiene lugar dentro del mundo. Solo existe el hijo. La mujer pasa a desempeñar exclusivamente el papel de María, la esposa y madre virgen. Su función es ocuparse de "sus" hombres. Y así reniega del sexo. Por eso durante siglos, las "buenas mujeres" eran aquellas que se ocupaban del cuidado de los otros, las que concebían el amor como servicio. La **pasión femenina** tenía mala reputación y el goce impensable, hasta el punto de que los médicos de la Inglaterra victoriana estaban convencidos de que solo las prostitutas podían experimentar placer. Si una esposa disfrutaba del sexo, se la catalogaba como enferma: sufría de **ninfomanía**. De ahí, que después se hablara de las **histéricas, de las desviaciones sexuales, del onanismo y de otros trastornos sexuales** (la mujer que deseaba tener sexo era una histérica) como cualquier otro desviado sexual.

De ahí la dicotomía **Madonna/puta** inscrita en general en el imaginario erótico moderno. Frente a la madre, esposa o hermana que no solo debe ser honesta, sino también parecerlo, las mujeres solas y sexualizadas despiertan un cierto recelo instintivo (el poder y la masculinización – androginia - desexualización). Observemos como en el cine pornográfico la cámara se recrea en la eyaculación eterna masculina y el placer del hombre y brevemente en la femenina.

De ahí el primer escollo: el problema de la mujer para sentirse bien con su propio cuerpo de mujer sexuada, como sujetos y no como objetos sexuales. En este sentido hablar sobre sexo, escribir sobre sexo, antes que un pecado, una grosería o una provocación, es una manera de romper el silencio, de emprender la conquista de nuevos territorios – físicos, mentales y sociales- más justos y placenteros: aprender no solo a disfrutar, sino a reivindicar el derecho a hacerlo. Pero para escribir hay que leer. Escribir sobre la propia sexualidad femenina pasa por el conocimiento y la reflexión previos en torno a la aportación de la literatura erótica femenina. Por eso el hecho de escribir literatura erótica no se reviste tan solo de un valor o unas connotaciones literarias, sino también políticas.

La escritora contemporánea rompe con el statu quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología. El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y expresada desde un discurso no antropocéntrico. Una nueva imagen de la mujer como agente provocador que ahora se plasma en una abundante publicación de textos, los que han llegado a constituir un corpus con su propio contexto, su propia voz y su propia visión.

A este respecto decía *Erica Jong en su libro Miedo a volar*

Se habló mucho de sexo en esta novela, pero el asunto no era el sexo: era la sensación de “no estoy sola, alguien más tiene estos pensamientos”. Los relativos al sexo, pero también los que tenían que ver con la rebeldía, con la ira, con la frustración. Lo que quise hacer fue deslizarme dentro de las cabezas de las mujeres y mostrar todo lo que pasaba dentro: sus fantasías, sus odios, sus sueños.

Esas fantasías y esos sueños han sido los grandes desconocidos del erotismo o la pornografía modernos, que se han escrito siempre desde el punto de vista masculino, más que nada porque hasta bien entrado el siglo XX la mayor parte de la literatura era masculina, y las mujeres no tenían acceso a la cultura. Y las pocas que podían escribir eran monjas (Santa Teresa, Hildegarda de Bingen) o aristócratas (Madame de Sevigné), así que no iban a narrar experiencias sexuales, pues arriesgaban la pérdida de sus privilegios. Existen dos presuntas autobiografías sexuales femeninas escritas antes del siglo XX, las famosas *Fanny Hill* y *Memorias de Cora Pearl*, pero en realidad las escribió un hombre. ¿Safo de Lesbos? Más un icono pues su literatura nos llega fragmentada.

De esta manera, como en literatura la narración de la experiencia sexual había sido siempre masculina, la producción de textos pornoeróticos escritos por mujeres abre una nueva vía a la (re)presentación del sujeto narrativo en la pornoerótica española: por fin la mujer deja de ser objeto sexual para ser sujeto sexual – **Almudena Grandes** y *Las edades de Lulú* o *Malena es un nombre de Tango* – lo curioso en la novela es que nunca se describen los orgasmos de la protagonista.

Por ejemplo, durante muchos años, cuando el objeto erótico era un hombre se describía siempre desde el punto de vista de otro hombre. La literatura erótica que celebraba el cuerpo masculino era homosexual. Pero los códigos homosexuales no son los mismos que los códigos femeninos, porque el hombre se reconoce en el cuerpo de otro hombre, mientras que una mujer desea a un hombre como a su Otro en el sentido más lacaniano del término.

Algunos críticos del tema opinan que los textos eróticos escritos por mujeres todavía mantienen una economía del deseo que va encaminada a la satisfacción del hombre, porque es cierto que algunas novelas eróticas femeninas parecen más bien un intento de complacer a un público masculino que una aventura de indagación sobre el propio deseo.

Esta idea se resume en una frase recogida en el artículo de **Agustín Cadena** “*La literatura erótica escrita por mujeres en México*”, en la que cita a **Cornelia Arnhold**, una de las cuatro escritoras alemanas que crearon, a principios de los 90, el primer cabaret literario del mundo *Noche de las putas literarias*.

En literatura pornográfica las mujeres han producido hasta ahora solo un kistch insensato, Pero el porno del futuro es femenino.

El crítico **Gregorio Morales** dice a este respecto:

*El avance de Eros, desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, se puede adscribir al proceso de igualdad entre hombres y mujeres. Así, al comienzo, la mujer es vista como un objeto de perdición y asociada claramente al mal, como ocurre en la historia que nos relata el Papiro Doulaq, donde Setna llega a matar a su propia familia en la consecución de los favores de la sacerdotisa Tbusui. Posteriormente, cuando el mundo griego inventa el amor, las mujeres están excluidas de él; el amor se establece exclusivamente entre el maestro, siempre un hombre maduro, y el discípulo, un adolescente; por ejemplo, Platón nos cuenta en El banquete como Alcibíades quiso tomar a Sócrates por amante. El amor provenzal, ya en la Edad Media, produjo una revolución, al traspasar la función de discípulo a la mujer, por lo que esta se convirtió, por primera vez en la historia, en sujeto digno de amor. El erotismo llega así a un importante grado de desarrollo. Pero el verdadero erotismo solo es posible cuando cada uno trata de comprender al otro, logra ponerse en su lugar y hacer propias sus fantasías. Y esto solo se puede conseguir con la más rigurosa igualdad entre hombre y mujer, de modo que ambos se hablen de tú a tú, o si queremos emplear la expresión griega, **de erasta a erasta (de maestro a maestro)**. Este es el paso que se está dando en la actualidad y la razón por la que hay una gran abundancia de literatura erótica femenina.*

Es en las escenas eróticas escritas por mujeres en la actualidad, cuando el cuerpo femenino se textualiza, cuando la mujer se autodefine como sujeto y no como objeto y cuenta su historia, al margen de la que le habían inventado los varones. El resultado ha sido una literatura desinhibida y polifónica en la que las fantasías se codifican con un notable predominio de metáforas y en la que las convenciones del decoro en el discurso femenino tradicional se desafían abiertamente. **La literatura pornoerótica femenina** se configura desde una abundante producción caracterizada por una escritura dinámica, elíptica y sincopada, que intenta subvertir la represión y la censura desde la imaginación

y la fantasía, y **cuestiona el juego de poder y la violencia implícita** en la pornografía tradicional y en la **construcción del deseo masculino**.

Conviene advertir que el **cuerpo femenino narrado en primera persona** se incorpora en la literatura no solamente desde la dimensión erótica, puesto que también se textualiza desde la experiencia del cuerpo la violencia sexual ejercida contra la mujer: *el cuerpo como víctima* en las escenas en las que la mujer es agredida, frente al cuerpo como *agente* que se define en las escenas en las que la mujer consiente y no se somete. Pero, al contrario de lo que sucede en la literatura femenina, la víctima habla con su propia voz, no por la de otros, y puede expresar su odio, su frustración y su rabia.

Y al comparar las escenas sexuales que las mujeres escriben con las que durante siglos han escrito los hombres y se han leído, nos encontramos con que hay notorias diferencias tanto de objetivos como de procedimientos.

Así lo explica el psicoanalista **Eugenio Niñez lang**:

*La literatura escrita por mujeres se encuentra inscrita en la necesidad de Sherezade: manifestarse para continuar viviendo, sacar a la luz lo oculto, atrapar con sus historias al seducido lector. Al escribir, la mujer intenta descubrirse a sí misma, para mostrarse al otro, para ser reconocida y establecer el pacto comunicativo, el encuentro. Porque la lengua, denotativa y connotativamente, puede convertirse en el lugar de la máxima transferencia: la amorosa y la literaria. Freud plantea los mecanismos de la creación como resultante de una importancia en el artista para encontrar satisfacción en la realidad, impotencia que motiva el repliegue sobre la vida imaginativa en un proceso que denominó **sublimación**. Catherine Millet presupone que “la escritura procede de una imposibilidad, la de un goce en nombre del cual todo otro goce será recusado como muy desigual”. A la mujer se le impuso el silencio, por tanto empezó a bordar susurros y cuchicheos, pero encontró en el revés de su tejido otras formas para decir lo que tenía que callar. De allí, la prominencia de diarios, relatos autobiográficos, cartas, una literatura del íntimo yo, frecuentemente metamorfoseado, bordado en imágenes donde figura y fondo ocultan lo que muestran. En especial, todo aquello que Sherezade entretejía en sus historias: el goce del cuerpo, los múltiples y variados goces de la sexualidad metaforizada.*

Cuando las mujeres escriben sobre sexo ¿lo hacen de manera diferente a los hombres?

La respuesta es totalmente afirmativa. Bastaría comparar los textos eróticos en obras de Maupassant y de Colette, de Henry Miller y Anais Nin, de Bukowski y de Pauline Réage, para apreciarlo.

Y es que el sexo no es simplemente sexo. El sexo es conocimiento y reconocimiento. El sexo suele estar asociado a las historias de amor, como dice **Kristeva** el amor suele constituir el hito más importante de una biografía, un núcleo.

Foucault en su *Historia de la sexualidad* escribe sobre una tríada que en la sociedad moderna articula **poder, saber y sexualidad**. El **poder** es el que determina, modela y rige el saber. El **saber** es a su vez una forma de poder; de modo que se somete a los intereses y a las conveniencias del sistema. De un sistema que mantiene un doble discurso sobre la sexualidad dependiendo del género; por un lado la exalta en la figura de los hombres, por otro lado la reprime, prohíbe y oculta en las mujeres. Así **la sexualidad** se vuelve una

de las principales tecnologías del poder. Sobre todo el poder patriarcal que se manifiesta muy en particular en el cuerpo de las mujeres. Las mujeres son las representantes de la sexualidad por antonomasia, debido a su función reproductora y los efectos visibles de la misma. Es decir, si una mujer pierde su virginidad se puede quedar embarazada, pero un hombre no. Por eso es sobre ella la que se ejerce la coacción y el sometimiento (pureza)

Si asumimos que la visión del sexo está asociada a determinados rasgos muy particulares de cada persona, a sus fantasías y a sus sueños, y que estas fantasías y sueños de cada cual tienen que ver con su infancia, con su biografía, con su lugar de origen y con su socialización, entenderemos por qué las películas porno francesas no se parecen a las norteamericanas o por qué la imaginaria erótica manga se diferencia tanto en la occidental. Porque la sociedad en la que uno vive influye de forma definitiva en la construcción del deseo, de las fantasías e imágenes sexuales. Y como a hombres y mujeres, por desgracia, se nos educa y socializa de manera diferente, nuestra forma de vivir el sexo, y por lo tanto de escribirlo, será, necesariamente, diferente.

La **psicoanalista francesa Hirigoyen** nos afirma:

Cuando hablamos de soledad, los hombres piensan en la falta de vida sexual, mientras que a las mujeres les parece más importante la falta de relaciones afectivas. Las mujeres están más dispuestas que los hombres a renunciar a una vida sexual, o sublimarla a favor de otras actividades (una vida religiosa o entregada a los otros) que los hombres, dado que durante siglos se ha considerado socialmente integrada a la mujer célibe, pero no así al hombre célibe, a no ser que perteneciera a la Iglesia. Quizá por ello cuando las mujeres escriben sobre sexo en general lo hacen desde una visión mucho menos cruda y gráfica, y siempre más reflexiva, imaginativa o lúdica.

Ana Istarú reflexiona de la siguiente manera en una entrevista:

Pienso que concretamente en la literatura escrita por mujeres la diferencia está en la óptica, en la perspectiva, en la forma de ver y presentar las relaciones humanas, las relaciones entre los géneros. Yo, por ejemplo, que he escrito literatura erótica, digo que la escribí porque quería leer algo que me placiera, porque lo que había leído escrito por varones me resultaba agresivo y entonces fue como proponer un tipo de erotismo partiendo de un punto de sensibilidad distinta. Intento alejarme de los estereotipos y derribar mitos, tabúes e intentar dar una presencia a la mujer y a sus conflictos específicos, es una literatura que es más subversiva, irreverente y transgresora que la masculina, porque muchas veces el varón en un orden social patriarcal se siente más cómodo, y no tiene la necesidad de rebelarse, en tanto que la literatura que escriben las mujeres es más corrosiva, crítica, irónica, incisiva e iconoclasta.

Premisa 1. Los hombres son directos, las mujeres, sinuosas.

En general los hombres cuentan las cosas sin tapujos. Hablan de la polla o del agujero del culo y describen las escenas gráficamente, casi como lo haría una cámara. Las mujeres hablan del miembro o del ariete, y utilizan complicadas metáforas o elipsis para dar a entender lo que sucede. La represión en la voz femenina y sobre el cuerpo femenino ha provocado que las propias mujeres intenten aludir palabras malsonantes (recato – puritanismo), pero esto, por otra parte, ha supuesto la invención de un

lenguaje nuevo, poético constelado de imágenes sensuales y sexuales que proponen una nueva expresión de la experiencia sexual femenina. En la literatura femenina siempre ha habido una necesidad de **recurrir al subterfugio**, sea en la persona o sea en el discurso. Sea masculinizándose en el seudónimo, o como habían las escritoras del XIX (Fernán Caballero, George Sand), sea escribiendo con metáforas y símiles, para ocultarse en piel de cordero una identidad de lobo.

Según **Laura Freixas** en los textos eróticos femeninos predominan la fantasía, los símbolos, las sensaciones; en los masculinos los actos.

Llama la atención la importancia decisiva de la fantasía como puesta en escena del deseo en los textos femeninos (libro más importante de la literatura erótica femenina *Historia de O*, sucede precisamente en un castillo onírico, por ejemplo), fantasía en la que lo prohibido también está presente en la formación de dicho deseo.

No por casualidad tres de los relatos de este libro son de género fantástico (3 últimos). Así **Coché Echarren** afirma que los “sueños no cuentan”. Es decir, da la impresión de que si nos situamos en un escenario soñado nada de lo que contamos no hará sentir culpables o avergonzados. El hecho de centrar la acción erótica en un contexto imaginario, fantástico, onírico, nos permite salirnos de lo rutinario de la vida para hablar de un lugar y un tiempo en el que todo está permitido y en el que el sexo es fantástico.

Es en este sentido la escritura erótica femenina es muchas veces **una escritura velada**. El velo de la escritura es, como el hiyab islámico, un símbolo polisémico, ya que recibe una serie de significados, muchos de ellos contradictorios. El hiyab, en la medida en la que aparta a las mujeres de los hombres, conserva su belleza, las protege, no es tanto una obligación como una necesidad de seguridad para ellas en la convicción real que tienen los individuos hacia él como símbolo, y lo mismo sucede con ciertos recursos estilísticos de la literatura femenina, que se convierten en una estrategia para enfrentar la cosificación.

En la gran mayoría de los cuentos, relatos, novelas no presentan escenas explícitas, sino que dejan a la imaginación del lector la reconstrucción de estas a partir de imágenes, símiles, metáforas y símbolos que la escritora deja como pistas. El resultado es más sugerente que una escena directa, pues al tener que imaginar el lector lo sucedido puede situar la temperatura de la escena a los grados que le apetezca.

Premisa 2. Las mujeres son prolijas, los hombres son concretos.

El psicoanalista **Eric Laurent** dice.

De lado hombre, se goza en silencio. El fantasma opera en silencio [...] Del lado mujer, es necesario sin embargo que el ser amado hable: “háblame”, y la mujer no puede consentir a la sexualidad sino después de una larga preparación que consiste esencialmente en ser envuelta con palabras, después de consentir.

Las palabras son el termómetro que diferencia las prácticas sexuales ligadas al amor de las prácticas de sexo rápido que solo se relacionan con lo carnal. Pero como las mujeres, tienden por educación y socialización a vincular sexo y amor, y asocia el sexo a la palabra, y por ende, cuando escriben las mujeres de sexo son mucho más prolijas.

Pero en realidad el sexo no es amor. El tiempo del sexo es concreto, no lineal, sin un antes u un después. **Roland Barthes** afirma en *Fragmentos de un discurso amoroso* que existe un tiempo amoroso, un tiempo que él define como el de “la novela de amor”. La novela narra un episodio dotado de un comienzo, el flechazo, y de un fin, que sitúa en el suicidio, el viaje, el desapego, la retirada, el abandono, el convento. El amor crea una historia, y el sexo solo puede crear una escena. No hay en el sexo rápido sino un colapso de los tiempos, una contradicción que anula la posibilidad de verificar ninguna posición subjetiva e histórica. Pero cuando las mujeres escriben alargan las escenas sexuales enormemente, como lo demuestran las novelas de **Catherine Millet**, que se recrean morosamente en los escenarios, los preámbulos e incluso las reflexiones que la protagonista hace en el mismo momento de practicar el sexo.

Premisa 3. Los hombres son visuales, las mujeres sensoriales.

Mientras que los hombres describen los pechos enormes, grandes caderas, pezones erectos, las mujeres se pierden en descripciones sobre la tersura de la piel, la temperatura, el olor de los cuerpos o el sabor de los fluidos. Hay una tendencia femenina a buscar su placer desde todos los sentidos y no solo desde la vista. Baste con comparar descripciones masculinas y femeninas para advertir que las mujeres son eróticamente multisensoriales.

Premisa 4. Los hombres son simples, las mujeres complicadas.

Las escenas de necrofilia las encontramos en Anaïs Nin, no en Miller. Los tríos en Colette, no en Maupassant. Los escenarios oníricos están en Pauline Réage, no en Bukowski. Quizá sea debido a que durante siglos a las mujeres solo se las haya permitido fantasear y no a actuar, de ahí que estas fantasías sean más elaboradas. Y de ahí que muchas de las escritoras traten el sexo como medio de expresión, de afirmación, de revolución, e incluso de asunción del lugar en el mundo.

Premisa 5. Hay muchos más textos de sumisión y sadomasoquismo entre los escritos por mujeres.

Desde Pauline Réage hasta Emily Maguire, pasando por Almudena Grandes, la sumisión es un clásico femenino. Pero una **sumisión transgresora**, subversiva, en la que la presunta víctima en realidad controla la situación y es quien, en última instancia, tiene sometido al verdugo que depende de ella para obtener el placer. Una **falsa posición sumisa** que adopta imágenes estereotipadas, subvirtiéndolas por completo tanto en su intención como en su contexto, a veces con un toque de humor. Las interpretaciones psicoanalíticas o sociológicas de este fenómeno ofrecen posibilidades infinitas.

¿Se trata de una catarsis simbólica? Es decir, que el sexo que ha sido tradicionalmente sometido juega a la inversión de rol como forma de escapar de la dominación masculina.

¿O quizás es que a las mujeres se les ha enseñado durante tanto tiempo a sentirse culpables por practicar el sexo o que solo pueden excitarse si simbólicamente se les castiga por ello? Es decir, que el rol pasivo de la que es castigada sería el *precio que paga* la mujer que desea, para alcanzar la expresión de ese deseo, en el contexto social de una condenación pública a la mujer abiertamente sexual. De esta manera las autoras buscan recuperar la *agencia* de la mujer: las fantasías sadomasoquistas son acciones

evasivas de la mujer que desea, para expresar su sexualidad a costa de la fantasía en que ella *activamente* reclama su castigo para alcanzar *pasivamente* placer sexual.

La psicoanalista **Helen Deutch** postula en su libro *Psicología femenina* el **narcisismo, la pasividad y el masoquismo** como los 3 rasgos fundamentales de la psique femenina (una afirmación absolutamente machista). Pero es cierto que a menudo en la erótica femenina se puede apreciar la doliente manifestación de una psique en permanente sufrimiento (masoquismo) y obsesionada con el propio dolor (narcisismo).

Premisa 6. **Las imágenes sexuales de las mujeres son distintas a las de los hombres.**

Es recurrente, por ejemplo, en la literatura de mujeres la **imagen del agua**. Las mujeres se humedecen cuando desean, y cuanto más mojadas estén, más receptivas. La escritora **Clementina Suárez** lo define de la siguiente manera:

La pasión con que me desgarras en el lecho del mismo torrente inabarcable.

De ahí que aparezca el agua tantas veces en los relatos eróticos femeninos, desde el clásico de **Anaïs Nin** en el que un pescador encuentra a una mujer ahogada y la penetra.

El lector que se ponga a buscar asociaciones entre agua y deseo en la literatura femenina se va a cansar de encontrarlas. Ofrecemos unas cuantas imágenes poéticas:

Como el agua en los cristales

Caen mis besos en tu faz

Gabriela Mistral.

Ahora quiero amar algo lejano...

A algún hombre divino

Que sea como un ave por lo dulce...

Siento un vago rumor... toda la tierra

Está cantando dulcemente... Lejos

Los bosques se han cargado de corolas,

Desbordan los arroyos de sus cauces

Y las aguas se filtran en la tierra

Alfonsina Storni.

Yo creí que tus ojos negaban el mundo

Fluían de tu rostro profundo

Como dos manantiales graves y venenosos

Fraguas a fuego y sombra ¡tus pupilas!

La medianoche húmeda de tu mirar sin astros.

Delmira Agustini

Lo que siento por ti es tan difícil.

No es de rosas abriéndose en el aire,

Es de rosas abriéndose en el agua

Idea Vilariño

Es tu lengua

Acierto de vigilia

Dejándose llevar

Por el lascivo

Inquieto

Travieso

Viento moreno

De mis muslos.

Hebra de agua tibia

Descubriendo

Mis pechos despiertos.

Dina Posada

Sean mis manos como ríos

Entre tus cabellos.

Mis brazos

Como puertos para tus tempestades.

Gioconda Belli.

En los días buenos,

De lluvia,

Los días en que nos quisimos...

Estabas a mis márgenes

con el agua mía

riéndose a tus carnes

escasamente,

mi nivel no alcanzaba

siquiera el cáliz de tu cuerpo

Matilde Alba Swann

Y sé que mi sed solo se sacia con tu agua

Y que nadie podrá darme de beber

ni amor, ni sexo, ni rama florida

Gioconda Belli

el agua de mis ojos

llena de tu recuerdo

a refrescar la aridez de mi cuerpo

Mi cuerpo como tinaja

Gioconda Belli

Recogió toda el agua tierna

Que derramaste sobre mí,

Y ahora,

En estos días secos

En que tu ausencia duele

Y agrieta la piel,

No solo el agua, también la **sangre** tiene un significado distinto desde lo femenino y lo masculino. Biológicamente, es algo obvio, el menstruo. Por eso, las mujeres, a diferencia de los hombres, no asocian la sangre con la violencia, sino con la sexualidad y la fertilidad. Así se altera el valor simbólico del lenguaje con el trueque de perspectiva. La sangre del flujo menstrual, ausente en la literatura masculina, en el imaginario femenino actual se convierte en metáfora de fertilidad y creación. De ahí que tan a menudo las mujeres sientan al objeto de su deseo en su sangre y digan *“te siento en el pulso de mi sangre”* (estudio sobre la copla) o como diría **Alejandra Pizarnik** *“ya no más sangre anonadada”*, imagen recurrente en sus poemarios. Véase *“Ese pobre instante adoptado por mi ternura / desnuda de sangre de alas”*. Otras poetas / poetisas como ejemplificación:

Por sentirme despierta en la cautiva

Sangre sería y me fuese en las palmas

Morada oscura de su sangre

de tu labor y en tu boca de mosto

Stella Sierra

Gabriela Mistral

Afuera ruge el viento.

Tu cabeza está

En mis piernas

Tú peinas y despeinas mi cabello

Mientras el mar arrastra sangre y lodo

Clementina Suárez

Premisa 7. El propio cuerpo es valorado de manera diferente entre hombres y mujeres.

El propio cuerpo se valora de una forma diferente desde lo femenino y lo masculino, pues la mujer suele referirse al suyo desde una **identidad escindida**. Una especie de escisión paradójica constante *“este cuerpo que es mío y no es mi cuerpo”* *“Fuera y dentro de este cuerpo vive ella y vivo yo”*. Estas disociaciones siempre se emparenta con la imagen del espejo y todas las mujeres que suelen habitar en una misma mujer

(problema de identidad – cuerpo), y el mismo acto sexual (terreno conquistado e invadido – rendición)

Esta disociación viene porque el significante “cuerpo”, expresado de distintas formas y maneras en las diferentes autoras, suele tener un doble sentido; el cuerpo que una habita y el cuerpo que se le ofrece al otro. Así lo expresa **Gabriela Mistral**

Mentiría

Al decir que te entrego

Mi amor en estos brazos extendidos,

En mi boca, en mi cuello,

Y tú, al creer que lo bebiste todo,

Te engañarías como un niño ciego.

Porque mi amor no es solo esta gavilla

Reacia y fatigada de mi cuerpo.

Alejandra Pizarnik también habla de este cuerpo que se cede y entrega al otro (otro femenino, en su caso) en su poema *Los trabajos y las noches*.

He sido toda ofrenda

Un puro error

De loba en el bosque

En la noche de los cuerpos

Y **Aleyda Quevedo** se define a sí misma desde un cuerpo que solo puede definir a través de la huella de otro cuerpo.

¿Quién soy?

Quizá este cuerpo encendido

Que aún guarda tus huellas en los pliegues.

El hombre no diferencia entre el cuerpo para él mismo y para su compañera, ya que podríamos pensar que es sobre la base de una negación del cuerpo que se desarrolla la identidad masculina. Mientras que la mujer se refiere obsesivamente a su cuerpo, y desde él entiende el sexo, los hombres, en las escenas eróticas, describen, sobre todo, el sexo de su contraria (o contrario si son homosexuales)

Por eso el cuerpo femenino recibe diferentes significados y puede expresar diferentes opciones.

A veces se utiliza para expresar una angustia existencial que critica la opresión del poder sobre lo corpóreo de la que hablaba **Foucault**; para ilustrar la contradicción del ser mujer, las propias y frustrantes contradicciones personales y afectivas:

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo

Esencial de los troncos discordantes

Del placer y el dolor, plantas gigantes.

Delmira Agustini

A veces es un **canto a la felicidad**, y es un cuerpo pleno y celebrante:

¡Su cuerpo excelso derramado en fuego

Sobre mi cuerpo derramado en rosas

Delmira Agustini.

Un cuerpo largo, largo, de serpiente,

Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!

Delmira Agustini

Y a veces el cuerpo femenino se convierte en instrumento de venganza simbólica, una revancha sexual, pero que se expresa en una sexualidad falsa, calladamente agresiva hacia el otro, hacia el tú masculino. Este hecho se puede observar perfectamente en la pintura de **Artemisia Gentileschi**





Una venganza que se nutre de los miedos y las fantasías que los hombres proyectan sobre el propio cuerpo que se concebirá como **instrumento de venganza**. Proyecciones como la fidelidad, el pudor o la dependencia. Es decir, se revierte el propio control que se ejerce sobre el cuerpo femenino contra el controlador. En los siguientes versos de **Emilia Cornejo** se puede observar una reflexión existencial que pasa por una conciencia del cuerpo, sus limitaciones y padecimientos, en diálogo crítico con modelos ficticios y perfectos que oprimen a la mujer.

Soy

La muchacha mala de la historia,

La que fornicó con tres hombres

Y le sacó lo cuernos a su marido.

Soy la mujer

Que lo engañó cotidianamente

Por un miserable plato de lentejas,

La que le quitó lentamente su ropaje de bondad

Hasta convertirlo en una piedra

Negra y estéril.

Soy la mujer que lo castró

Con infinitos gestos de ternura

Y gemidos falsos en la cama.

En la **literatura masculina**, por lo general el Cuerpo de Mujer ha engendrado un imaginario a través del cual se ha reforzado su posición subalterna: la mujer es en tanto es cuerpo, y si una mujer no es un cuerpo hermoso, no podría ser amada, y casi no siquiera podrá ser visible. Si es amada, lo será desde una mirada protectora y a veces temerosa, pero siempre ajena. Porque la mujer no bella, la mujer anciana, la mujer enferma, la mujer cuyo cuerpo no se considera deseable según ciertos cánones, apenas ha tenido lugar en la literatura tradicional. Desde Medea a Nora, pasando por Ana Karenina, Ana Ozores o Bovary, las grandes heroínas de la literatura escrita por hombres tenían una cosa común: **eran bellas**. Tuvieron que empezar a escribir las mujeres para que apareciera un nuevo tipo de heroína que no se define por su belleza, sino simplemente por sus acciones y así aparece *Jane Eyre – Orgullo y prejuicio*, pues no solo

son bellas sino que tampoco conocen un final trágico. **Porque un cuerpo bello es un enemigo**, o eso ha querido enseñar la imaginación masculina, pues una mujer bella acaba atrayendo la tragedia (**Helena de Troya**), **la mujer hermosa destruye pero se convierte en esclava de su propio cuerpo.**

Las mujeres al escribir su propio cuerpo no solo implica reconfigurar la identidad. Pues ser verdaderamente una misma implica tener conciencia del encadenamiento original e irremisible del propio cuerpo; y sobre todo aceptar el propio encarcelamiento. Las mujeres están en pleno proceso de apoderarse de su propio cuerpo y en lugar de tener que cederlo a otro y volverse dependientes de los deseos de su propio cuerpo que a su vez dependen de los caprichos de quien posee ese cuerpo, en el sentido más tradicional de la palabra, cuando se entendía que un hombre gozaba con una mujer no podía sino convertirse en su dueño.

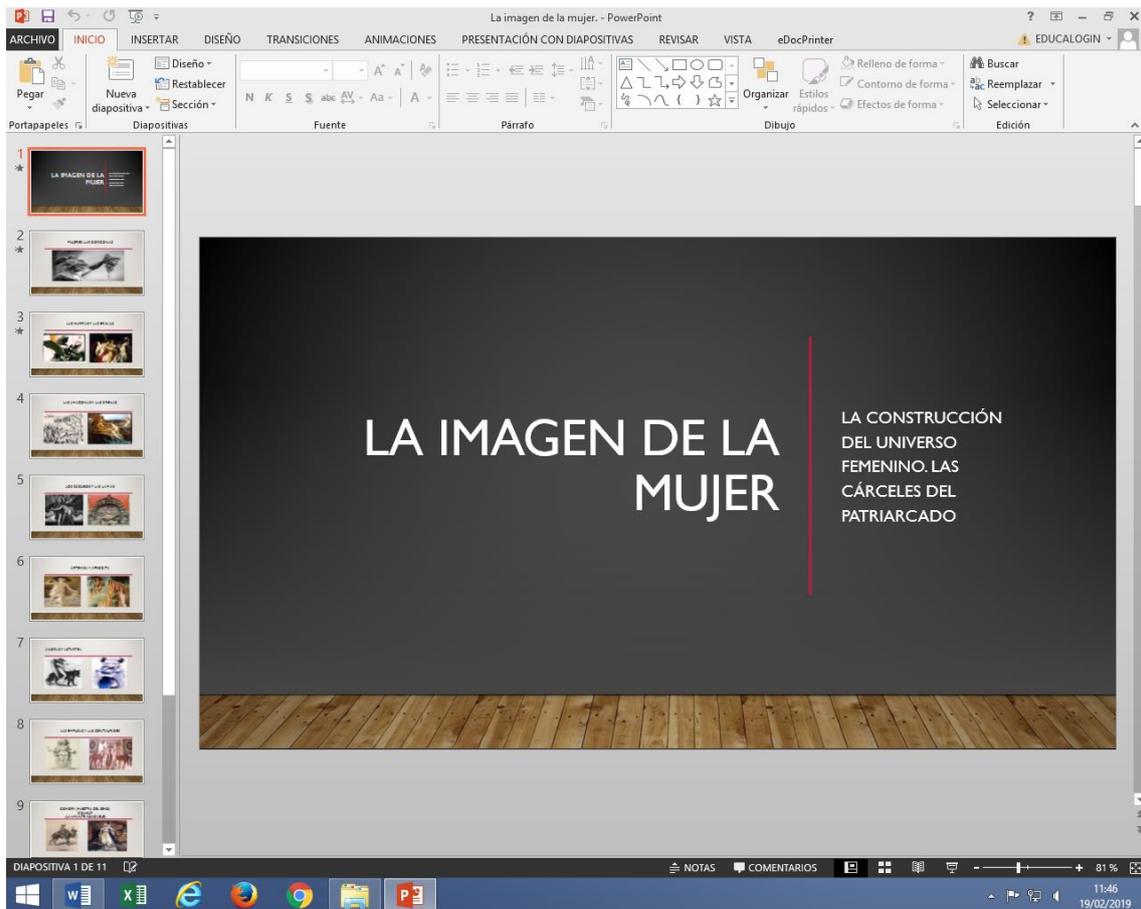
Un cuerpo femenino, polisémico, multifuncional, un cuerpo habitado y cedido, un cuerpo que se ofrenda y se reclama. **Ese cuerpo sobre el que la mayoría de las mujeres duda, ese cuerpo al que se odia y se ama a partes iguales, ese cuerpo fuente de placer y de desdicha, ese cuerpo fragmentado y escindido, ese cuerpo desecho y reconstruido, ese cuerpo de caja de Pandora**, ese cuerpo que se va construyendo día a día, desde el cuerpo biológico con el que nacen hasta el cuerpo erógeno que se descubre en relación con el otro, ese cuerpo que define la identidad y el deseo, ese cuerpo es territorio inexplorado, país colonizado y liberado, herramienta de venganza, lienzo en blanco, espejo, imán, arma revolucionaria, surco y arado. Ese cuerpo que tradicionalmente ha sido objeto de posesión o botín de guerra **se convierte, en la literatura escrita por mujeres, de la construcción de su identidad, de sus fantasías, de sus sueños, sus deseos y de su futuro.**

11. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

ÍNDICE

- 1. Visualización de Power Point. Análisis de estereotipos femeninos. Creación del patriarcado. Diosas y monstruas.**
- 2. Visualización de Power Point. El deseo femenino. Erotismo y pornografía. El cuerpo de la mujer.**
- 3. Revisión de estereotipos en la publicidad. Análisis de la publicidad actual: arquetipos femeninos.**
- 4. Día de la mujer. Realización de un árbol genealógico de mujeres que han hecho historia y han luchado por la igualdad y la defensa de la mujer. Literatas y feministas.**
- 5. Lectura de textos: vindicaciones. Análisis de textos feministas.**

1. Visualización de Power Point. Análisis de estereotipos femeninos. Creación del patriarcado. Diosas y monstruas.



La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter

Pegar Nueva diapositiva Sección Fuente Párrafo Dibujo

1 LA IMAGEN DE LA MUJER
2 MÚJERES LAS GORGONAS
3 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
4 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
5 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
6 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
7 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
8 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
9 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS

MUJERES. LAS GORGONAS



DIAPOSITIVA 2 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 11:46 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter

Pegar Nueva diapositiva Sección Fuente Párrafo Dibujo

1 LA IMAGEN DE LA MUJER
2 MÚJERES LAS GORGONAS
3 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
4 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
5 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
6 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
7 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
8 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS
9 LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS

LAS HARPIAS Y LAS ERINIAS



DIAPOSITIVA 3 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 11:47 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter EDUCALOGIN

Pegar Nueva diapositiva Restablecer Sección

Portapapeles Diapositivas Fuente Párrafo Dibujo Organizar Estilos rápidos Efectos de forma Rellenos de forma Contorno de forma Efectos de forma Buscar Reemplazar Seleccionar Edición

1 LA IMAGEN DE LA MUJER

2

3

4 LAS AMAZONAS Y LAS SIRENAS

5

6

7

8

9

DIAPPOSITIVA 4 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 81% 11:48 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter EDUCALOGIN

Pegar Nueva diapositiva Restablecer Sección

Portapapeles Diapositivas Fuente Párrafo Dibujo Organizar Estilos rápidos Efectos de forma Rellenos de forma Contorno de forma Efectos de forma Buscar Reemplazar Seleccionar Edición

1 LA IMAGEN DE LA MUJER

2

3

4

5 LOS SÚCUBOS Y LAS LAMIAS

6

7

8

9

DIAPPOSITIVA 5 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 81% 11:49 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter EDUCALOGIN

Pegar Nueva diapositiva Restablecer Sección

Portapapeles Diapositivas

Fuente Fuente Párrafo Dibujo

Relleno de forma Contorno de forma Efectos de forma

Organizar Estilos rápidos

Buscar Reemplazar Seleccionar

Edición

4

5

6

7

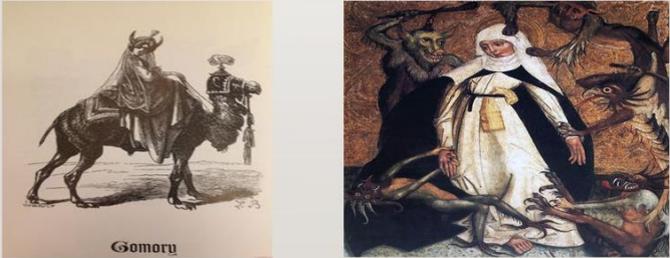
8

9

10

11

**GOMORY (MAESTRA DEL SEXO)
IS DAHUT
(LA AMANTE INSACIABLE)**



Gomory

DIAPOSITIVA 9 DE 11

NOTAS COMENTARIOS

81%

11:52 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter EDUCALOGIN

Pegar Nueva diapositiva Restablecer Sección

Portapapeles Diapositivas

Fuente Fuente Párrafo Dibujo

Relleno de forma Contorno de forma Efectos de forma

Organizar Estilos rápidos

Buscar Reemplazar Seleccionar

Edición

4

5

6

7

8

9

10

11

Artemisa y afrodita

**PERSÉFONE (REINA DEL INFRAMUNDO)
ZALIR (LA LESBIANA)**



DIAPOSITIVA 10 DE 11

NOTAS COMENTARIOS

81%

11:52 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter

Pegar Nueva diapositiva Sección

Portapapeles Diapositivas Fuente Párrafo Dibujo Organización Estilos rápidos Efectos de forma

1 LA PRACIN DE LA PUEBLA
2 PUEBLA DE LA PUEBLA
3 LA PRACIN DE LA PUEBLA
4 LA PRACIN DE LA PUEBLA
5 LA PRACIN DE LA PUEBLA
6 LA PRACIN DE LA PUEBLA
7 **LA PRACIN DE LA PUEBLA**
8 LA PRACIN DE LA PUEBLA
9 LA PRACIN DE LA PUEBLA

ANDRAS Y ASTARTEA



DIAPOSITIVA 7 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 81% 11:50 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter

Pegar Nueva diapositiva Sección

Portapapeles Diapositivas Fuente Párrafo Dibujo Organización Estilos rápidos Efectos de forma

1 LA PRACIN DE LA PUEBLA
2 PUEBLA DE LA PUEBLA
3 LA PRACIN DE LA PUEBLA
4 LA PRACIN DE LA PUEBLA
5 LA PRACIN DE LA PUEBLA
6 LA PRACIN DE LA PUEBLA
7 LA PRACIN DE LA PUEBLA
8 **LA PRACIN DE LA PUEBLA**
9 LA PRACIN DE LA PUEBLA

LAS EMPUSAS Y LAS CENTAURIDES



DIAPOSITIVA 8 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 81% 11:51 19/02/2019

La imagen de la mujer. - PowerPoint

ARCHIVO INICIO INSERTAR DISEÑO TRANSICIONES ANIMACIONES PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS REVISAR VISTA eDocPrinter

Pegar Nueva diapositiva Sección Fuente Párrafo Dibujo

Portapapeles Diapositivas

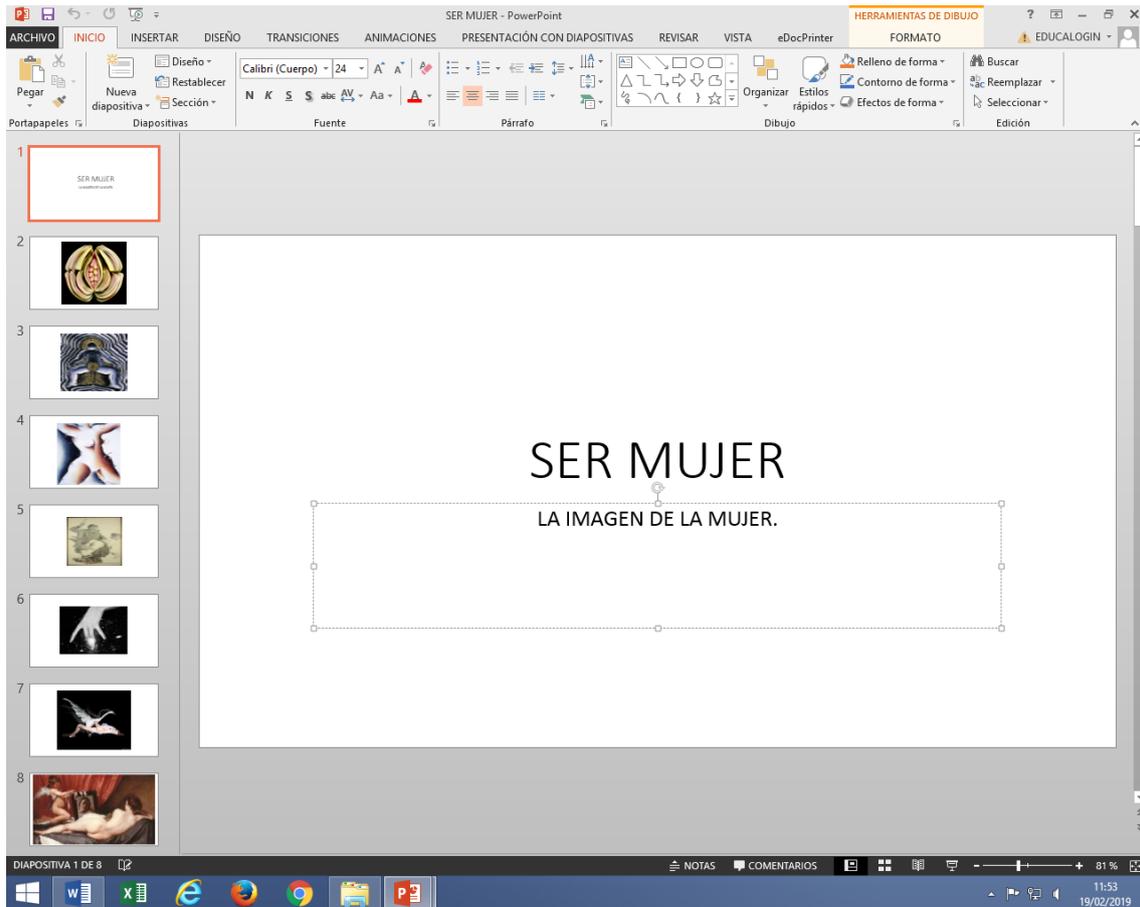
4 5 6 7 8 9 10 11 *

HERA (ESPOSA) / ZEMUNIN (PROSTITUTA)



DIAPOSITIVA 11 DE 11 NOTAS COMENTARIOS 81% 11:52 19/02/2019

2. Visualización de Power Point. El deseo femenino. Erotismo y pornografía. El cuerpo de la mujer.



The image shows a screenshot of a Microsoft PowerPoint presentation. The title bar at the top reads "SER MUJER - PowerPoint". The ribbon includes tabs for ARCHIVO, INICIO, INSERTAR, DISEÑO, TRANSICIONES, ANIMACIONES, PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS, REVISAR, VISTA, eDocPrinter, HERRAMIENTAS DE DIBUJO, and FORMATO. The main slide area displays the text "SER MUJER" in a large, black, sans-serif font, with "LA IMAGEN DE LA MUJER." centered below it. A dashed rectangular box surrounds the text below the title. On the left side, a vertical slide sorter shows eight thumbnails: 1. Title slide, 2. Golden anatomical diagram, 3. Abstract blue and white image, 4. Female torso, 5. Landscape painting, 6. Hand holding a pen, 7. White swan, 8. Classical painting of a woman.

1 SER MUJER

2

3

4

5

6

7

8

SER MUJER

LA IMAGEN DE LA MUJER.

DIAPOSITIVA 1 DE 8

NOTAS COMENTARIOS

11:53 19/02/2019

Microsoft PowerPoint interface showing slide 2. The title bar reads "SER MUJER - PowerPoint". The ribbon includes "ARCHIVO", "INICIO", "INSERTAR", "DISEÑO", "TRANSICIONES", "ANIMACIONES", "PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS", "REVISAR", "VISTA", and "eDocPrinter". The "DISEÑO" ribbon is active, showing options for "Fuente", "Párrafo", "Dibujo", and "Edición".

The slide thumbnail on the left shows a series of 8 images. Slide 2 is highlighted and contains a 3D anatomical illustration of a female pelvis, showing the uterus and ovaries in a yellowish-gold color against a black background.

The status bar at the bottom indicates "DIAPOSITIVA 2 DE 8", "NOTAS", "COMENTARIOS", and a zoom level of "81%". The system tray shows the date "19/02/2019" and the time "11:54".

Microsoft PowerPoint interface showing slide 3. The title bar reads "SER MUJER - PowerPoint". The ribbon includes "ARCHIVO", "INICIO", "INSERTAR", "DISEÑO", "TRANSICIONES", "ANIMACIONES", "PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS", "REVISAR", "VISTA", and "eDocPrinter". The "DISEÑO" ribbon is active, showing options for "Fuente", "Párrafo", "Dibujo", and "Edición".

The slide thumbnail on the left shows a series of 8 images. Slide 3 is highlighted and contains a stylized, abstract illustration of a female figure. The figure is rendered in a dark blue/purple color with intricate, wavy, concentric patterns around her, set against a black background.

The status bar at the bottom indicates "DIAPOSITIVA 3 DE 8", "NOTAS", "COMENTARIOS", and a zoom level of "81%". The system tray shows the date "19/02/2019" and the time "11:54".

Microsoft PowerPoint interface showing slide 4 of 8. The slide features a colorful, abstract painting of a woman's face and hands, with the signature 'Serafina Moragas' visible in the bottom right corner. The software interface includes the ribbon (ARCHIVO, INICIO, INSERTAR, DISEÑO, TRANSICIONES, ANIMACIONES, PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS, REVISAR, VISTA, eDocPrinter), a taskbar at the bottom with icons for Word, Excel, Edge, Chrome, and PowerPoint, and a system tray showing the time as 11:54 and the date as 19/02/2019.

Microsoft PowerPoint interface showing slide 6 of 8. The slide features a black and white photograph of a hand reaching out against a dark, starry background. The software interface is identical to the first image, showing the ribbon, taskbar, and system tray with the time as 11:55 and the date as 19/02/2019.

Microsoft PowerPoint interface showing slide 8. The title bar reads "SER MUJER - PowerPoint". The ribbon includes "ARCHIVO", "INICIO", "INSERTAR", "DISEÑO", "TRANSICIONES", "ANIMACIONES", "PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS", "REVISAR", "VISTA", and "eDocPrinter". The slide thumbnail on the left shows a woman with wings. The main slide area displays a painting of a winged cherub (putto) holding a mirror to a reclining nude woman. The status bar at the bottom indicates "DIAPOSITIVA 8 DE 8" and "11:56 19/02/2019".

Microsoft PowerPoint interface showing slide 7. The title bar reads "SER MUJER - PowerPoint". The ribbon includes "ARCHIVO", "INICIO", "INSERTAR", "DISEÑO", "TRANSICIONES", "ANIMACIONES", "PRESENTACIÓN CON DIAPOSITIVAS", "REVISAR", "VISTA", and "eDocPrinter". The slide thumbnail on the left shows a woman with wings. The main slide area displays a photograph of a woman with large white wings, reclining against a black background. The name "Derrick Santini" is visible in the bottom right corner of the image. The status bar at the bottom indicates "DIAPOSITIVA 7 DE 8" and "11:56 19/02/2019".

3. Revisión de estereotipos en la publicidad. Análisis de la publicidad actual: arquetipos femeninos.

Los alumnos deberán analizar los estereotipos femeninos sexistas en los siguientes anuncios publicitarios e imágenes publicitarias.



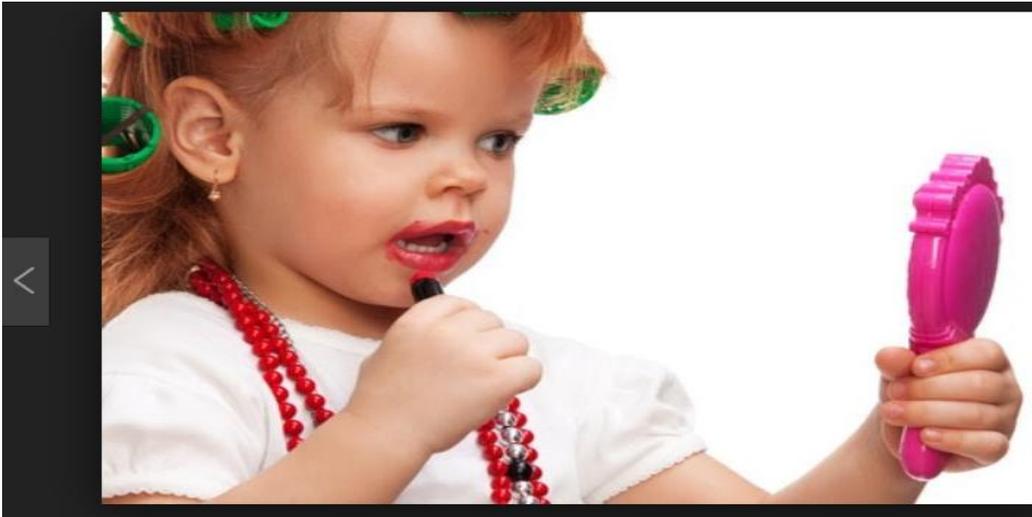
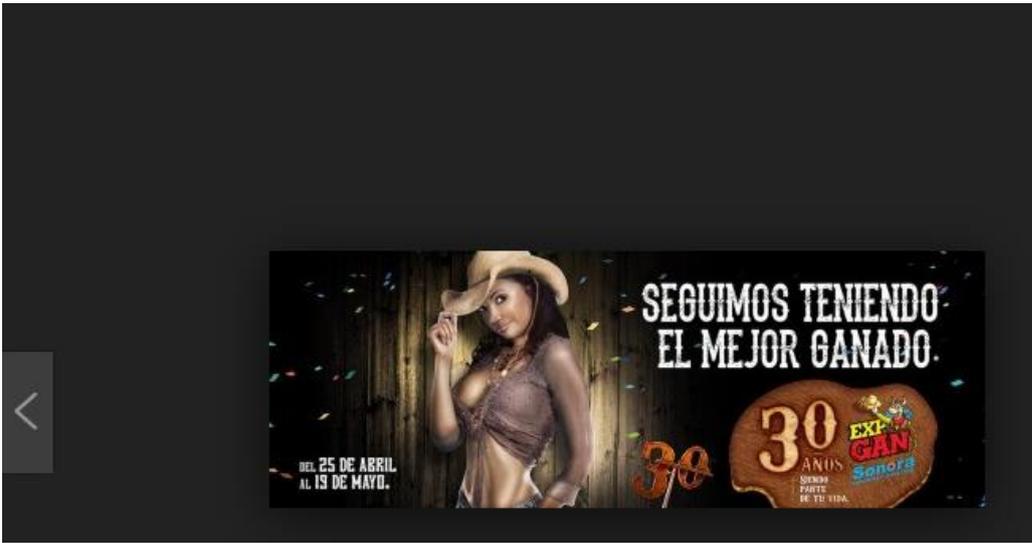
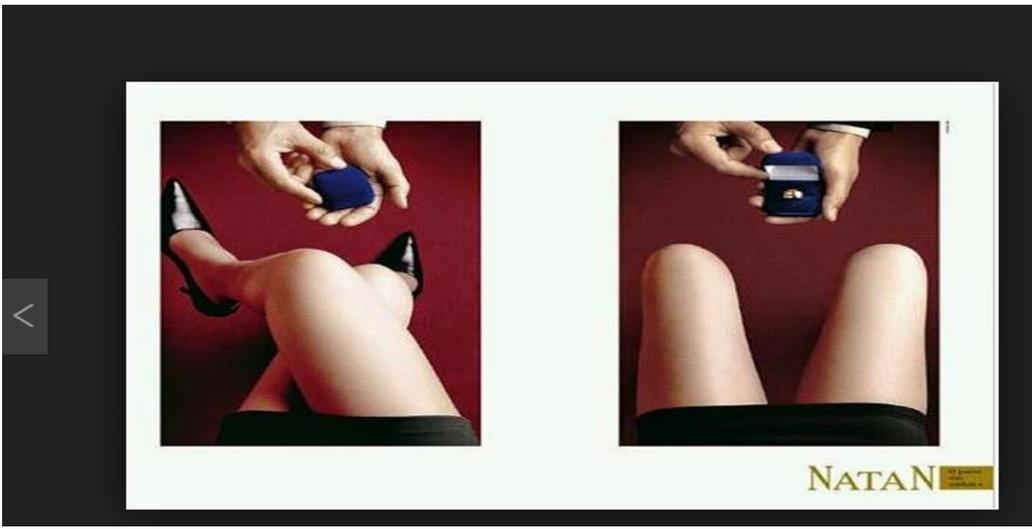


533 x 400 - Las imágenes pueden estar protegidas por derechos de autor. Más información

Keep her where she belongs...

It's nice to have a girl around the house.

Though she was a tiger lady, our heels didn't have to fire a shot to their feet. After one look at his Mr. Leggs slacks, she was ready to have him walk all over her. That noble styling, made possible by the advanced technology of our new, ultra-soft, full carpeting, built up a pair of these he-man Mr. Leggs slacks. Such as our new automatic wash wear blend of 85% "Dacron"™ and 15% rayon—incomparably wrinkle resistant. Size 44-46. \$14.95. © 1988 Levi Strauss & Co.





4. Relación de textos para leer y analizar en las aulas. Estereotipos. Literatura femenina y literatura feminista.

- *La ciudad de las damas*. Christine de Pizan. PDF
- *Las moradas*. Santa Teresa de Jesús. PDF
- Poemas de Sor Juana Inés de la Cruz.
- *Medea*. Eurípides.
- *Hécuba*. Eurípides.
- *Hipólito*. Eurípides.
- *Insolación*. Emilia Pardo Bazán.
- *Fragmentos de la Regenta*. Clarín.
- Cuentos de Lourdes Ortiz. Revisión de arquetipos (Circe, Penélope, Eva)
- *Urraca*. Lourdes Ortiz.
- *Una habitación propia*. Virginia Woolf.
- *Vindicaciones*. Mary Wolstonecraft.
- *Donde el corazón te lleve*. Susana Tamaro.
- *La Celestina*. Fernando de Rojas.
- *Antología de poesía cancioneril*. Amor cortés. Perfecto cortesano.
- *Yo, Julia*. Santiago Posteguillo.
- *El cuento de la criada*. Margaret Atwood.
- *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Lucía Etxebarría.
- *Beatriz y los cuerpos celestes*. Lucía Etxebarría.
- *El discurso único*. Chimamanda Ngozi.
- *Cómo instruir en el feminismo*. Chimamanda Ngozi.
- *Todos debemos ser feministas*. Chimamanda Ngozi
- *La flor púrpura*. Chimamanda Ngozi.
- *Ser mujer. Antología de cuentos y ensayos*. Laura Freixas.
- *Voces de mujer*. Lourdes Ortiz.

5. Fragmentos de autoras conocidas y reconocidas feministas, recogidos por temas para comentar en el aula.

1. FEMINISMOS

En estos textos se examinan algunas definiciones del feminismo y lo que es ser feminista para diferentes autoras. Como pensamiento crítico, movimiento social y forma de entender la vida.

Las feministas no solo han tenido (y tenemos) que luchar por la igualdad, la libertad, la autonomía y el empoderamiento de las mujeres sino que han tenido que luchar también por desasirse de las ridiculizaciones, malinterpretaciones y ataques que buscan desdibujar los planteamientos feministas. Unos planteamientos que defiende la idea radical de que las mujeres son personas.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921). *La cuestión feminista (la mujer española)*

Y el discurso de Concepción Aleixandre me trae la mano a consagrar algunas líneas del movimiento feminista, la única conquista totalmente pacífica que lleva trazas de obtener la humanidad. El mejoramiento de la condición de la mujer ofrece estas dos notas que conviene no perder nunca de vista: a) que no cuesta ni puede costar una gota de sangre; b) que coincide estrictamente su incremento con la prosperidad y grandeza de las naciones donde se desenvuelve.

Carmen de Burgos (1867-1932). *La mujer moderna y sus derechos.*

Pocas doctrinas han sido tan combatidas y tan mal comprendidas. Se hizo caer sobre el feminismo el descredito que solo merecía la conducta de algunas mujeres que no entendieron su significación, y las campañas de hombres y mujeres que ridiculizaron a las que luchaban por la liberación de una parte de la humanidad.

La primera conquista importante del feminismo fue la de hacer que se le tomase en serio, que cesasen las fáciles bromas y chistes de mal gusto, que hombres eminentes que declarasen partidarios de la liberación de la mujer y se definiera con claridad que feminismo significa: partido social que trabaja para ligar una justicia que no esclavice a la mitad del género humano, en perjuicio de todo él. Se alejó de la palabra feminismo el concepto de desequilibrios y ridiculeces, la idea de hegemonía femenina y de peligro para la sociedad.

Rara vez puede encerrarse una idea en los estrechos moldes de una definición y menos el feminismo, que tiene tan amplias acepciones y más acción que doctrina, para lograr la liberación de la mujer y mejore su condición a fin de garantizar sus derechos individuales en nombre del principio de derecho humano y en interés de la colectividad, que realizará más fácilmente su misión contando con el concurso de las dos mitades que la constituyen: así, pues, el feminismo encierra como doctrina los principios más puros de libertad y de justicia y como obra, entraña una gran utilidad social.

El feminismo no es una simple teoría, sino un hecho. Representa la aspiración a la libertad de la mujer oprimida y vejada.

María de Maeztu (1881-1948). Lo único que pedimos.

Soy feminista: me avergonzaría de no serlo, porque creo que toda mujer que piensa debe sentir el deseo de colaborar, como persona, en la obra total de la cultura humana. Y eso es lo que significa para mí, en primer término, el feminismo: es, por un lado, el derecho que la mujer tiene a la demanda de trabajo cultural, y, por otro, el deber en que la sociedad se halla de otorgárselo. En efecto: cultura es, en realidad, trabajo, operación; es pensar nuevas soluciones científicas, cumplir nuevos actos morales, crear nuevos sentimientos estéticos; es dinamismo y no un conjunto de cosas estáticas. Si, pues, cultura es trabajo, la mujer tiene derecho a participar en el trabajo, esto es, en la cultura. Negarlo será inmoral, sería tratarla como una cosa, como a ser extrahumano, indigno de trabajar.

Roxane Dunbar (1939) No more Fun and Games.

Soy una revolucionaria, Soy feminista. No sé si soy una feminista revolucionaria o una revolucionaria feminista. Creo que soy una mujer revolucionaria y una feminista. El hecho es que soy una mujer, muy limitada por este hecho y consciente de mi posición como mujer, comprometida con la liberación de todas las mujeres. No tengo posibilidad de liberarme, excepto si se liberan todas las mujeres, y eso significa poder y control en un nivel político y económico, no una libertad personal e individual de las restricciones o la fama personal. Al no haber tenido nada, no me conformaré con migajas.

Victoria Sau (1930-2013) Diccionario ideológico feminista.

Feminismo. Atareadas en hacer feminismo, las mujeres feministas no se han preocupado demasiado en definirlo. En el Diccionario (patriarcal) Ilustrado de la Lengua la voz feminista es definida torpemente así: "Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados ante a los hombres". Así de breve, falsa y sentenciosidad la asume la academia de la lengua (patriarcal). La propia definición incurre en aquello contra lo que el feminismo lucha: considerar que la suprema mejora es elevar a la mujer a la categoría de hombre como ser modélico, y suprimir o disimular cualquier imagen de la mujer que la presente como ser activo, dueño de su propia luca. El Diccionario (patriarcal) Larousse dice: "feminismo. Tendencia a mejorar la posición de la mujer en la sociedad". Una definición global, que puede reunir todas las tendencias que se manifiestan en el seno del feminismo podrá ser la siguiente. El feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres, como grupo o colectivo humano, de la opresión, la dominación y la explotación de la que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiere. Marcuse dice que el movimiento feminista actúa a dos niveles, uno el de la lucha por conseguir la igualdad completa en lo económico, en lo social y en lo cultural: otro "más allá de la igualdad" tiene como contenido la construcción de la sociedad en la que quede superada la dicotomía hombre-mujer, una sociedad con un principio de la realidad nuevo y distinto.

Germaine Greer (1939). *La mujer completa.*

Por todas partes vemos mujeres angustiadas, agotadas, mutiladas, solas, culpabilizadas, escarnecidas por el éxito, proclamado en grandes titulares de una minoría. La realidad de las mujeres es una vida de trabajo, en su mayor parte no remunerado y, lo que es peor aún, no valorado. Cada día tenemos noticia de malos tratos contra las mujeres: cada día tenemos noticia de nuevos tipos de atrocidades perpetradas contra la mente y el cuerpo de las mujeres y, sin embargo, cada día nos dicen que ya no queda nada por lo que luchar. Hemos recorrido un largo camino, pero la senda es cada vez más empinada, pedregosa y arriesgada, y hemos sufrido muchas bajas. Hemos llegado a un punto en el que frente a nosotras parece borrarse la huella. Los antiguos enemigos, no derrotados, han ideado nuevas estrategias; nuevos atacantes nos acechan emboscados. No nos queda otra alternativa que volverles la cara y luchar.

Amelia Valcárcel (1949). *Feminismo en el mundo global.*

¿Por qué el feminismo tiene mal nombre?, se pregunta en ocasiones. Respuesta: ¿Y por qué habría de tenerlo bueno? Se ha levantado y se levanta contra un orden antiguo y poderoso que no ha querido nunca ceder un ápice: un orden que se asienta en las prácticas normativas e incluso cognitivas de varones y mujeres por igual; un orden, por último, que se resiste a abandonar la escena, así que no se ve la razón de que pusiera por las nubes y admirara a su adversario. El feminismo ha sido objeto de persecución, rabia y burla, allá donde se haya llegado a convertir en una opinión sólida y su agenda haya alcanzado visos de verosimilitud. Pero *feminismo* es un término, como *democracia*, tiene por vocación legar a ser aceptado. Sugiero *democracia* porque además van juntos.

Florence Thomas (1945). *Feminista. Soy feminista.*

Nunca he declarado la guerra a los hombres; no declaro la guerra a nadie, cambio la vida: soy feminista. No soy ni amargada ni insatisfecha: me gusta el humor, la risa, pero sé también compartir los duelos de las miles de mujeres víctimas de violencia: soy feminista.

No soy proabortista, soy proopción porque conozco a las mujeres y creo en su enorme responsabilidad: soy feminista. No soy lesbiana, y si lo fuera, ¿cuál sería el problema? Soy feminista.

Soy feminista porque creo que hoy en día el feminismo representa uno de los últimos humanismos en esta tierra desolada y porque ha apostado a un mundo mixto hecho de hombres y mujeres que no tienen la misma manera de habitar el mundo, de interpretarlo y de actuar sobre él.

Soy feminista porque me gusta provocar debates desde donde puedo hacerlo. Soy feminista para mover ideas y poner a circular conceptos; para deconstruir viejos discursos y narrativas, para desmontar mitos y estereotipos, derrumbar roles prescritos e imaginarios prestados.

Soy feminista para defender también a los sujetos inesperados y su reconocimiento como sujetos de derecho, a gais, lesbianas y transgeneristas, a ancianos y ancianas, a niños y niñas, a indígenas y afrodescendientes, y a todas las mujeres que no quieren parir un solo hijo más para la guerra.

Soy feminista y escribo para las mujeres que no tienen voces, para todas las mujeres, desde sus incontestables semejanzas y sus evidentes diferencias. Soy feminista porque el feminismo es un movimiento que me permite pensar también en nuestras hermanas afganas, ruandesas, croatas, iraníes, en todas las mujeres del mundo maltratadas, víctimas de abusos, violadas, y en todas las que han pagado con su vida esta peste mundial llamada misoginia. Sí, soy feminista para que podamos oír otras voces, para aprender a escribir el guion humano desde la complejidad, la diversidad y la pluralidad.

Soy feminista para mover la razón e impedir que se fosilice en un discurso estéril al amor. Soy feminista para reconciliar razón y emoción y participar humildemente en la construcción de sujetos sentipensantes como los llama Eduardo Galeano. Soy feminista y defiendiendo una epistemología que acepte la complejidad, las ambigüedades, las incertidumbres y las sospechas.

Sé hoy que no existe verdad única. Historia con "h" mayúscula, ni Sujeto universal. Existen verdades, relatos y contingencias; existen, al lado de la historia oficial tradicionalmente escrita por los hombres, historias no oficiales, historias de las vidas privadas, historias de vida que nos enseñan tanto sobre la otra cara del mundo, tal vez su cara más humana.

En fin, soy feminista tratando de atravesar críticamente una moral patriarcal de las exclusiones, de los exilios, de las orfandades y de las guerras, una moral que nos gobierna desde hace siglos. Trato de ser feminista en el contexto de una modernidad que cumple por fin sus promesas para todos y todas.

Un día, no muy lejano, espero, dejaremos de atraer e inquietar a los hombres; dejaremos de escindirnos en madres o putas, en Marías o Evas, imágenes que alimentaron durante siglos los imaginarios patriarcales; habremos aprendido a realizar alianzas entre lo que representa María y lo que significa Eva. Habremos aprendido a ser mujeres, simplemente mujeres. Ni santas, ni brujas; ni putas ni vírgenes; ni sumisas ni histéricas, sino mujeres, resignificando ese concepto, llenándolo de múltiples contenidos capaces de reflejar novedosas prácticas de sí que nuestra revolución nos entregó; mujeres que no necesiten más ni amos, ni maridos, sino nuevos compañeros dispuestos a intentar reconciliarse con ellas desde el reconocimiento imprescindible de la soledad y la necesidad imperiosa del amor.

Por eso repito tantas veces que ser mujer hoy es romper con los viejos modelos esperados para nosotras, es extraviarse como lo expresaba tan bellamente Alessandra Bocchetti. Sí, no reconocerse en lo ya pensado para nosotras. Por eso soy una extraviada, una feminista. Y lo soy con el derecho también a equivocarme.

Rosa Cobo (1956) Educar en la ciudadanía. Perspectiva feminista.

¿Por qué el feminismo ha construido un discurso y su práctica política sobre el principio de igualdad? Porque de este principio se infiere una fuerte crítica a aquellas realidades sociales y culturales que segregan a los individuos y a los grupos humanos e categorías, clases, estatus o género que, a su vez, se traducen en relaciones de dominación y subordinación. Los diversos feminismos de la igualdad han analizado la realidad del género como un principio de segregación social asimétrica en términos de recursos y a partir del cual se estructura toda la sociedad. De ahí que los pensamientos feministas

que asumen la igualdad reconocen la diferencia sexual como un hecho social empíricamente indiscutible pero sostienen que esa diferencia sexual ha sido históricamente fuente de opresión y discriminación para las mujeres. La conclusión, como señalan diversas teorías feministas, no puede ser otra que la desaparición del género si se aspira a construir un discurso y una práctica política no sexista.

En esta dirección, hay que hacer un esfuerzo por clarificar el concepto de igualdad y no hacerlo sinónimo de identidad o de uniformidad. La igualdad no presupone la uniformidad social ni se basa en los presupuestos de la identidad entre todos los individuos ni tampoco en la idea de que las personas deban ser tratadas exactamente igual. La igualdad no es la enemiga de la diversidad ni de las diferencias, sino de los privilegios de determinados colectivos y grupos sociales. La igualdad es un principio ético y político que rechaza la discriminación, la explotación, la exclusión, la subordinación y, en general, todas las opresiones.

Nuria Varela. *Feminismo para principiantes.*

El feminismo es la linterna que muestra las sombras de todas las grandes ideas gestadas y desarrolladas por las mujeres y en ocasiones a costa de ellas: democracia, desarrollo económico, bienestar, justicia, familia, religión...

Las feministas empuñamos esta linterna con orgullo por ser la herencia de millones de mujeres que partiendo de la sumisión forzada y mientras eran atacadas, ridiculizadas y vilipendiadas, supieron construir una cultura, una ética y una ideología nuevas y revolucionarias para enriquecer y democratizar el mundo.

La llevamos con orgullo porque su luz es la justicia que ilumina las habitaciones oscurecidas por la intolerancia, los prejuicios y los abusos. La llevamos con orgullo porque su luz nos da la libertad y la dignidad que hace ya demasiado tiempo nos robaron en detrimento de un mundo que sin nosotras no puede considerarse humano.

2. CONCEPTUALIZAR ES POLITIZAR.

Las feministas son conscientes de la importancia que tiene nombrar para visibilizar, a continuación se recogen algunas aportaciones conceptuales en torno al patriarcado, al género y a la feminidad, y diversas reflexiones en torno a la construcción de un “nosotras” como sujeto político del feminismo.

PATRIARCADO: DOMINACIÓN MASCULINA.

Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) *Discurso pronunciado ante la Asamblea Legislativa del Estado de Nueva York.*

Vosotros, los que habéis leído la historia de los pueblos, desde Moisés hasta nuestras últimas lecciones, ¿dónde habéis visto que una clase cuide de los intereses de otra? Cualquiera de vosotros puede fácilmente darse cuenta de los defectos de otros gobiernos y hacer un juicio contra los que han sacrificado a las masas atendiendo solo a su beneficio personal; pero cuando se trata de nuestro caso, os ciegan las costumbres y los intereses creados. Aquellos de vosotros que carecéis de capital, podéis calibrar la injusticia a la que está sometido el trabajador; aquellos de vosotros que no tenéis esclavos podéis

daros cuenta de la crueldad de esta opresión: pero ¿cuál de vosotros se da cuenta de la amarga humillación, de la refinada degradación a la que están sometidas las mujeres, las madres, las esposas, las hermanas y las hijas de los hombres libres en esta segunda mitad del siglo XIX? ¿Cuántos de vosotros han leído siquiera las leyes que les afectan y que deshonran vuestros códigos? En cuanto a crueldad, no les sobre pasa ninguno de los estatutos referentes a la esclavitud de los Estados del Sur.

Gerda Lerner (1920-2013). La creación del patriarcado.

El patriarcado es una creación histórica elaborada por hombres y mujeres en un proceso que tardó casi 2500 años en completarse. La primera forma de patriarcado apareció en el Estado arcaico. La unidad básica de su organización es la familia patriarcal, que expresaba y generaba constantemente sus normas y valores.

Las funciones y la conducta que se consideraban las apropiadas de cada sexo venían expresadas en los valores, las costumbres, las leyes y los papeles sociales. También se hallaban representadas, y esto es muy importante, en las principales metáforas que entraron a formar parte de la construcción cultural y del sistema explicativo.

La sexualidad de las mujeres, es decir, sus capacidades y servicios sexuales y reproductivos, se convirtió en una mercancía antes incluso de la creación de la civilización occidental. El desarrollo de la agricultura durante el periodo neolítico impulsó "el intercambio de mujeres" entre tribus, no solo como una manera de evitar las guerras incesantes mediante la consolidación de alianzas matrimoniales, sino también porque las sociedades con más mujeres podían producir más niños. Por necesidades económicas en las sociedades cazadoras y recolectoras, los agricultores podían emplear mano de obra infantil para incrementar la producción y acumular excedentes. El colectivo masculino poseía ciertos derechos sobre las mujeres, cosa que no ocurría en sentido contrario. Las mismas mujeres se convirtieron en un recurso que los hombres adquirían, igual que se adueñaban de las tierras. Las mujeres eran intercambiadas o compradas para matrimonio en provecho de su familia; más tarde se las conquistaría o compraría como esclavas, con lo que las prestaciones sexuales entrarían a formar parte de su trabajo y sus hijos serían propiedad de sus amos. En cualquier sociedad conocida los primeros esclavos fueron las mujeres de grupos conquistados, mientras que a los varones se los mataba.

Carole Pateman (1940). El contrato sexual.

La dominación de los varones sobre las mujeres y su derecho a disfrutar de un igual acceso sexual a las mujeres son dos puntos incluidos en el pacto original. El contrato social es una historia de libertad, el contrato sexual es una historia de sujeción. El contrato original se constituye, a la vez, la libertad y la dominación. La libertad de los varones y la sujeción de las mujeres se crean a través del contrato original, y el carácter de la libertad civil no se puede entender sin la mitad despreciada de la historia, la cual revela cómo el derecho patriarcal de los hombres sobre las mujeres se establece a partir del contrato. La libertad civil no es universal. La libertad civil es un atributo masculino y depende del derecho patriarcal. Los hijos destronan al padre, no solo para ganar su libertad sino para asegurarse las mujeres para ellos mismos. Su éxito en esta empresa se relata en la historia del contrato sexual. El pacto originario es tanto un pacto sexual como un contrato social. Es sexual en el sentido de que es patriarcal – es decir, el contrato

establece el derecho político de los varones sobre las mujeres- y establece un orden de acceso de los varones al cuerpo de las mujeres. El contrato original crea lo que denominaré: “la ley del derecho sexual masculino”. El contrato está lejos de oponerse al patriarcado; es el medio a través del cual el patriarcado moderno se constituye.

EL DISCURSO MARGINAL

FEDERICO GARCÍA LORCA

Ay voz secreta del amor oscuro

Ay voz secreta del amor oscuro

¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!

¡ay aguja de hiel, camelia hundida!

¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!

¡ay perro en corazón, voz perseguida!

¡silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Deja el duro marfil de mi cabeza,
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!
¡que soy amor, que soy naturaleza!



Simone de Beauvoir

"... siempre ha habido mujeres, éstas lo son por su estructura fisiológica; por lejano que sea el tiempo histórico al cual nos remontamos, han estado siempre subordinadas al hombre: su dependencia no es consecuencia de un acontecimiento, o de un devenir, no es algo que ha llegado. La alteridad aparece aquí como un absoluto, porque escapa en parte al carácter accidental del hecho histórico. Una situación que se ha creado a través del tiempo puede deshacerse en un tiempo posterior (...). En cambio, parece que una condición natural desafía al cambio. En verdad, **la naturaleza no es un dato inmutable, del mismo modo que no lo es la realidad histórica.** Si la mujer se descubre como lo inesencial que nunca vuelve a lo esencial es porque ella misma no opera esa vuelta. "

"El hombre se eleva sobre el animal al arriesgar la vida no al darla: Por eso la humanidad acuerda superioridad al sexo que mata y no al que engendra. **Tenemos aquí la llave de todo el misterio [...] El hombre asegura la repetición de la Vida al trascender la Vida por la existencia, y por medio de esa superación crea valores que niegan todo valor a la pura repetición [...]** Al plantearse como soberano encuentra la complicidad de la mujer misma, porque ella es también un existente, está también habitada por la trascendencia y su proyecto no es la repetición, sino su superación hacia un otro porvenir; ella encuentra también en el corazón de su ser la confirmación de las pretensiones masculinas. [...] **Su desgracia es haber sido consagrada biológicamente a repetir la Vida, cuando a sus mismos ojos la Vida no lleva en sí sus razones de ser y esas razones son más importantes que la vida misma.**"

"Poco a poco el hombre ha mediatizado sus experiencias, y tanto en sus representaciones como

en su existencia práctica, ha triunfado el principio macho. El Espíritu le ha hecho triunfar sobre la Vida, la transcendencia sobre la inmanencia, la técnica sobre la magia, y la razón sobre la superstición. La desvalorización de la mujer representa una etapa necesaria en la historia de la humanidad, porque su prestigio no provenía de su valor positivo, sino de la debilidad del hombre; en ella se encarnaban los inquietantes misterios naturales: el hombre escapa de su autoridad cuando se libera de la naturaleza."

"Así el triunfo del patriarcado no fue ni un azar ni el resultado de una evolución violenta. Desde el origen de la humanidad su privilegio biológico ha permitido a los machos afirmarse solos como sujetos soberanos, y no han abdicado nunca ese privilegio, (...) Es posible, sin embargo, que si el trabajo productor hubiese seguido siendo proporcionado a la medida de sus fuerzas la mujer hubiera realizado la conquista de la naturaleza con el hombre (...) Lo que le ha sido nefasto es que, al no convertirse en una compañera de trabajo para el obrero, ha sido excluida del Mitsein humano: esa exclusión no se explica por el hecho de que la mujer sea débil y de capacidad productora inferior; el macho no reconocía en ella a un semejante porque ella no participaba de su manera de trabajar y pensar y porque permanecía sujeta a los misterios de la vida; dado que no la adoptaba, dado que conservaba ante sus ojos la dimensión del otro el hombre no podía sino hacerse su opresor. La voluntad macho de expansión y dominación ha transformado la incapacidad femenina en una maldición."
El segundo sexo (1949; Cátedra, 2005)

"Porque el hombre es trascendencia, jamás podrá imaginar un paraíso. El paraíso es el reposo, la transcendencia negada, un estado de cosas ya dado, sin posible superación. Pero en ese caso **¿qué haremos? Para que el aire sea respirable tendrá que dejar paso a las acciones, a los deseos, que a su vez tenemos que superar: tendrá que dejar de ser paraíso. La belleza de la tierra prometida es que ella prometía nuevas promesas.** Los paraísos inmóviles no pueden prometer más que un eterno aburrimiento (...)

Si Dios es la infinitud y la plenitud del ser, no hay distancia entre su proyecto y su ser realidad, su voluntad es el fundamento inmóvil de su ser. Lo que quiere se hace, quiere cuanto es... Tal Dios no es una persona singular, es el universal, el todo inmutable y eterno. Y lo universal es silencioso... La perfección de su ser no deja ningún lugar al hombre porque el hombre no podría trascenderse en Dios si Dios ya está todo entero dado. En tal caso el hombre no es más que un accidente indiferente a la realidad del ser; está en la tierra como un explorador perdido en el desierto; puede ir a la derecha o a la izquierda, puede ir a donde quiera; jamás irá a ningún lugar y la arena cubrirá sus huellas. "

Pirro y Cineas (1944)

"Extraordinario decorado el de este bosquejo de ciudad abandonada en los confines de un pueblo y al margen de los siglos. Bordeé la mitad del hemiciclo, subí por las escalinatas del pabellón central: contemplé largo rato la sobria majestad de estas construcciones edificadas con fines utilitarios y que nunca sirvieron para nada. Son sólidas, son reales: sin embargo, su abandono las transforma en un simulacro fantástico: uno se pregunta de qué. La hierba tibia, bajo el cielo de otoño, y el olor de las hojas muertas me aseguraban que no había abandonado este mundo, pero había retrocedido doscientos años atrás. **Fui a buscar unas cosas en el auto; extendí una manta, almohadones, puse la radio a transistores, y fumé mientras escuchaba Mozart.** Detrás de dos o tres ventanas polvorientas adivino presencias: sin duda son oficinas. Un camión se detuvo ante uno de los portones, unos hombres abrieron, cargaron bolsas en la parte trasera del vehículo. Ninguna otra cosa ha alterado el silencio de esta siesta: ni un visitante. El

concierto terminado, me puse a leer. Doble sensación de extrañamiento: me iba muy lejos, a orillas de un río desconocido; alzaba la vista y volvía a encontrarme en medio de estas piedras, lejos de mi vida”.

La mujer rota (1968; Edhasa, 2007)

Carta de Simone de Beauvoir a Jean Paul Sartre

Querido pequeño ser:

Quiero contarle algo extremadamente placentero e inesperado que me pasó: hace tres días me acosté con el pequeño Bost. Naturalmente fui yo quien lo propuso, el deseo era de ambos y durante el día manteníamos serias conversaciones mientras que las noches se hacían intolerablemente pesadas. **Una noche lluviosa, en una granja de Tignes, estábamos tumbados de espaldas a diez centímetros uno del otro y nos estuvimos observando más de una hora, alargando con diversos pretextos el momento de ir a dormir.** Al final me puse a reír tontamente mirándolo y él me dijo: "¿De qué se ríe?". Y le contesté: "Me estaba preguntando qué cara pondría si le propusiera acostarse conmigo". Y replicó: "Yo estaba pensando que usted pensaba que tenía ganas de besarla y no me atrevía". Remoloneamos aún un cuarto de hora más antes de que se atreviera a besarme. Le sorprendió muchísimo que le dijera que siempre había sentido muchísima ternura por él y anoche acabó por confesarme que hacía tiempo que me amaba. Le he tomado mucho cariño. Estamos pasando unos días idílicos y unas noches apasionadas. Me parece una cosa preciosa e intensa, pero es leve y tiene un lugar muy determinado en mi vida: la feliz consecuencia de una relación que siempre me había sido grata. Hasta la vista querido pequeño ser; el sábado estaré en el andén y si no estoy en el andén estaré en la cantina. Tengo ganas de pasar unas interminables semanas a solas contigo.

Te beso tiernamente,
tu Castor.

Su pensamiento en retazos:

“El problema de la mujer siempre ha sido un problema de hombres”.

“El secreto de la dicha en el amor consiste menos en ser ciego que en cerrar los ojos cuando hace falta”.

“Es absolutamente imposible encarar problema humano alguno con una mente carente de prejuicio”.

“La belleza es aún más difícil de explicar que la felicidad”.

“Encanto es lo que tienen algunos hasta que empiezan a creérselo”.

“Las arrugas de la piel son ese algo indescriptible que procede del alma”.

“No hay muerte natural: nada de lo que sucede al hombre es natural puesto que su sola presencia pone en cuestión al mundo. La muerte es un accidente, y aún si los hombres la conocen y la aceptan, es una violencia indebida”

“¿Qué es un adulto? Un niño inflado por la edad”.

“Lo más escandaloso que tiene el escándalo es que uno se acostumbra”.

“Las personas felices no tienen historia”.

“Es lícito violar una cultura, pero a condición de hacerle un hijo”.

“Me parecía que la tierra no hubiera sido habitable si no hubiese tenido a nadie a quien admirar”

“La longevidad es la recompensa de la virtud”.

“La naturaleza del hombre es malvada. Su bondad es cultura adquirida”.

“¿Qué es en el fondo actuar sino mentir? ¿Y qué es actuar bien, sino mentir convenciendo?”.

(Revisión de fragmentos de *La Regenta*)

CAP. XXIX

El Magistral estaba pensando que el cristal helado que oprimía su frente parecía un cuchillo que le iba cercenando los sesos; y pensaba además que su madre al meterle por la cabeza una sotana le había hecho tan desgraciado, tan miserable, que él era en el mundo lo único digno de lástima. La idea vulgar, falsa y grosera de comparar al clérigo con el eunuco se le fue metiendo también por el cerebro con la humedad del cristal helado. «Sí, él era como un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula.... Su mujer, la Regenta, que era su mujer, su legítima mujer, no ante Dios, no ante los hombres, ante ellos dos, ante él sobre todo, ante su amor, ante su voluntad de hierro, ante todas las ternuras de su alma, la Regenta, su hermana del alma, su mujer, su esposa, su humilde esposa... le había engañado, le había deshonrado, como otra mujer cualquiera; y él, que tenía sed de sangre, ansias de apretar el cuello al infame, de ahogarle entre sus brazos, seguro de poder hacerlo, seguro de vencerle, de pisarle, de patearle, de reducirle a cachos, a polvo, a viento; él atado por los pies con un trapo ignominioso, como un presidiario, como una cabra, como un rocín libre en los prados, él, misérrimo cura, ludibrio de hombre disfrazado de anafrodita, él tenía que callar, morderse la lengua, las manos, el alma, todo lo suyo, nada del otro, nada del infame, del cobarde que le escupía en la cara porque él tenía las manos atadas.... ¿Quién le tenía sujeto? El mundo entero.... Veinte siglos de religión, millones de espíritus ciegos, perezosos, que no veían el absurdo porque no les dolía a ellos, que llamaban grandeza, abnegación, virtud a lo que era suplicio injusto, bárbaro, necio, y sobre todo cruel... cruel.... Cientos de papas, docenas de concilios, miles de pueblos, millones de piedras de catedrales y cruces y conventos... toda la historia, toda la civilización, un mundo de plomo, yacían sobre él, sobre sus brazos, sobre sus piernas, eran sus grilletes.... Ana que le había consagrado el alma, una fidelidad de un amor sobrehumano, le engañaba como a un marido idiota, carnal y grosero.... ¡Le dejaba para entregarse a un miserable lechuguino, a un fatuo, a un elegante de similar, a un hombre de yeso... a una estatua hueca!... Y ni siquiera lástima le podía tener el mundo, ni su madre que creía adorarle, podía darle consuelo, el consuelo de sus brazos y sus lágrimas.... Si él se estuviera muriendo, su madre estaría a sus pies mesándose el cabello, llorando desesperada; y para aquello, que era mucho peor que morir, mucho peor que condenarse... su madre no tenía llanto, abrazos, desesperación, ni miradas siquiera... Él no podía hablar, ella no podía adivinar, no debía.... No había más que un deber supremo, el disimulo; silencio... ¡ni una queja, ni un movimiento! Quería correr, buscar a los traidores, matarlos... ¿sí? pues silencio... ni una mano había que mover, ni un pie fuera de casa.... Dentro de un rato sí, ¡a coro a coro! ¡Tal vez a decir misa... a recibir a Dios!». El Provisor sintió una carcajada de Lucifer dentro del cuerpo; sí, el diablo se le había reído en las entrañas... ¡y aquella risa profunda, que tenía raíces en el vientre, en el pecho, le sofocaba... y le asfixiaba!..

INSOLACIÓN

Bien sabe Dios que cuando al siguiente día, de mañana, salí a oír misa a San Pascual, por ser la festividad del patrón de Madrid, iba yo con mi eucologio y mi mantillita hecha una santa, sin pensar en nada inesperado y novelesco, y a quien me profetizase lo que sucedió después, creo que le llevo a los tribunales por embustero e insolente. Antes de entrar en la iglesia, como era temprano, me estiré a dar un borde por la calle de Alcalá, y recuerdo que, pasando frente al Suizo, dos o tres de esos chulos de pantalón estrecho y chaquetilla corta que se están siempre plantados allí en la acera, me echaron una sarta de requiebros de lo más desatinado; verbigracia: «Ole, ¡viva la purificación de la canela! Uyuyuy, ¡vaya unos ojos que se trae usted, hermosa! Soniche, ¡viva hasta el cura que bautiza a estas hembras con mansanilla e lo fino!». Trabajo me costó contener la risa al entreoír estos disparates; pero logré mantenerme seria y apreté el paso a fin de perder de vista a los ociosos. Cerca de la Cibeles me fijé en la hermosura del día. Nunca he visto aire más ligero, ni cielo más claro; la flor de las acacias del paseo de Recoletos olía a gloria, y los árboles parecía que estrenaban vestido nuevo de tafetán verde. Ganas me entraron de correr y brincar como a los quince, y hasta se me figuraba que en mis tiempos de chiquilla, no había sentido nunca tal exceso de vitalidad, tales impulsos de hacer extravagancias, de arrancar ramas de árbol y de chapuzarme en el pilón presidido por aquella buena señora de los leones... Nada menos que estas tonterías me estaba pidiendo el cuerpo a mí. Seguí bajando hacia las Pascualas, con la devoción de la misa medio evaporada y distraído el espíritu. Poco distaba ya de la iglesia, cuando distinguí a un caballero, que parado al pie de corpulento plátano, arrojaba a los jardines un puro enterito y se dirigía luego a saludarme. Y oí una voz simpática y ceceosa, que me decía: -A los pies... ¿Adónde bueno tan de mañana y tan sola? -Calle... Pacheco... ¿Y usted? Usted sí que de fijo no viene a misa. -¿Y usted qué sabe? ¿Por qué no he de venir a misa yo? Trocamos estas palabras con las manos cogidas y una familiaridad muy extraña, dado lo ceremonioso y somero de nuestro conocimiento la víspera. Era sin duda que influía en ambos la transparencia y alegría de la atmósfera, haciendo comunicativa nuestra satisfacción y dando carácter expansivo a nuestra voz y actitudes. Ya que estoy dialogando con mi alma y nada ha de ocultarse, la verdad es que en lo cordial de mi saludo entró por mucho la favorable impresión que me causaron las prendas personales del andaluz. Señor, ¿por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos a los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten (aunque para manifestarlo dijesen tantas majaderías como los chulos del café Suizo)? Si no lo decimos, lo pensamos, y no hay nada más peligroso que lo reprimido y oculto, lo que se queda dentro. En suma, Pacheco, que vestía un elegante terno gris claro, me pareció galán de veras; pero con igual sinceridad añadiré que esta idea no me preocupó arriba de dos segundos, pues yo no me pago solamente del exterior. Buena prueba di de ello casándome a los veinte con mi tío, que tenía lo menos cincuenta, y lo que es de gallardo...

Pocas cosas que me ha mandado la obediencia, se me han hecho tan dificultosas como escribir ahora cosas de oración; lo uno, porque no me parece me da el Señor espíritu para hacerlo ni deseo; lo otro, por tener la cabeza tres meses ha con un ruido y flaqueza tan grande, que aun los negocios forzosos escribo con pena 2. Mas, entendiendo que la fuerza de la obediencia suele allanar cosas que parecen imposibles, la voluntad se determina a hacerlo muy de buena gana, aunque el natural parece que se aflige mucho; porque no me ha dado el Señor tanta virtud que el pelear con la enfermedad continua y con ocupaciones de muchas maneras se pueda hacer sin gran contradicción suya. Hágalo el que ha hecho otras cosas más dificultosas por hacerme merced, en cuya misericordia confío. 2. Bien creo he de saber decir poco más que lo que he dicho en otras cosas que me han mandado escribir, antes temo que han de ser casi todas las mismas; porque así como los pájaros que enseñan a hablar no saben más de lo que les muestran u oyen, y esto repiten muchas veces, soy yo al pie de la letra. Si el Señor quisiere diga algo nuevo, Su Majestad lo dará o será servido traerme a la memoria lo que otras veces he dicho, que aun con esto me contentaría, por tenerla tan mala que me holgaría de atinar a algunas cosas que decían estaban bien dichas, por si se hubieren perdido. Si tampoco me diere el Señor esto, con cansarme y acrecentar el mal de cabeza por obediencia, quedaré con ganancia, aunque de lo que dijere no se saque ningún provecho 3. 3. Y así, comienzo a cumplirla hoy, día de la Santísima Trinidad, año de 1577 4 en este monasterio de San José del Carmen en Toledo adonde al presente estoy, sujetándome en todo lo que dijere al parecer de quien me lo manda escribir, que son personas de grandes letras 5. Si alguna cosa dijere que no vaya conforme a lo que tiene la santa Iglesia Católica Romana, será por ignorancia y no por malicia 6. Esto se puede tener por cierto, y que siempre estoy y estaré sujeta por la bondad de Dios, y lo he estado a ella 7. Sea por siempre bendito, amén, y glorificado. 4. Díjome quien me mandó escribir 8 que como estas monjas de estos monasterios de nuestra Señora del Carmen tienen necesidad de quien algunas dudas de oración las declare, y que le parecía que mejor se entienden el lenguaje unas mujeres de otras, y con el amor que me tienen les haría más al caso lo que yo les dijese, tiene entendido por esta causa será de alguna importancia, si se acierta a decir alguna cosa; y por esto iré hablando con ellas en lo que escribiré, y porque parece desatino pensar que puede hacer al caso a otras personas. Harta merced me hará nuestro Señor, si alguna de ellas se aprovechara para alabarle algún poquito más: bien sabe Su Majestad que yo no pretendo otra cosa; y está muy claro que, cuando algo se atinara a decir, entenderán no es mío, pues no hay causa para ello, si no fuere tener tan poco entendimiento como yo habilidad para cosas semejantes, si el Señor por su misericordia no la da.[...]

No sería tiempo perdido, hermanas, el que gastaseis en leer esto ni yo en escribirlo, si quedásemos con estas dos cosas, que los letrados y entendidos muy bien las saben, mas nuestra torpeza de las mujeres todo lo ha menester; y así por ventura quiere el Señor que vengan a nuestra noticia semejantes comparaciones. Plega a su bondad nos dé gracia para ello. 7. Son tan oscuras de entender estas cosas interiores, que a quien tan poco sabe como yo, forzado habrá de decir muchas cosas superfluas y aun desatinadas para decir alguna que acierte.[...]

Es menester tenga paciencia quien lo leyere, pues yo la tengo para escribir lo que no sé; que, cierto algunas veces tomo el papel como una cosa boba, que ni sé qué decir ni cómo comenzar. Bien entiendo que es cosa importante para vosotras declarar algunas interiores, como pudiere; porque siempre oímos cuán buena es la oración, y tenemos de constitución tenerla tantas horas 26, y no se nos declara más de lo que podemos nosotras; y de cosas que obra el Señor en un alma declárase poco, digo sobrenatural 27. Diciéndose y dándose a entender de muchas maneras, sernos ha mucho consuelo considerar este artificio celestial interior tan poco entendido de los mortales aunque vayan muchos por él. Y aunque en otras cosas que he escrito 28 ha dado el Señor algo a entender, entiendo que algunas no las había entendido como después

acá, en especial de las más dificultosas. El trabajo es que para llegar a ellas como he dicho 29 se habrán de decir muchas muy sabidas porque no puede ser menos para mi rudo ingenio.

MEDEA MATERIAL. MÜLLER.

MEDEA: Jasón mi primero y mi último Nodriza
Dónde está mi marido
NODRIZA: Con la hija de Creonte Señora
MEDEA: Dijiste con Creonte
NODRIZA: Con la hija de Creonte
MEDEA: Has dicho con la hija de Creonte Sí
Por qué con la hija de Creonte que quizás no tiene poder
Sobre Creonte, su padre quien
Puede otorgarnos el derecho para vivir en Corinto
O arrojarnos a otra tierra extraña
Quizás en este mismo instante puede que esté acariciando a Jasón
Entre las súplicas de sus tersas rodillas
Todo por mí y por sus hijos a quienes ama
Esas son lágrimas de alegría o tristeza Nodriza
NODRIZA: Señora yo soy más vieja que mi alegría o mi tristeza
MEDEA: Cómo haces para vivir en la carcasa de tu cuerpo
Con los fantasmas de tu juventud Nodriza
Trae un espejo Esta no es Medea
Jasón

JASÓN: Mujer qué tono es ése
MEDEA: Yo
No soy deseada aquí Si tan sólo me llevase la muerte
Tres veces cinco noches Jasón tú no me has
Llamado ni con tu voz
Ni siquiera con la voz que se dirige a una esclava
Ni con las manos ni con la mirada
JASÓN: Qué quieres
MEDEA: Morir
JASÓN: Eso lo he oído constantemente
MEDEA: No significa este cuerpo
Ya nada para ti Quieres tomar de mi sangre Jasón
JASÓN: Cuándo terminará esto
MEDEA: Cuándo empezó esto Jasón
JASÓN: Qué eras antes de mí Mujer
MEDEA: Medea
Me debes un hermano Jasón
JASÓN: Te di dos hijos a cambio de un hermano
MEDEA: Tú Yo Jasón Amas a tus hijos
Quieres tener a tus hijos de vuelta
Son tuyos Qué podría ser mío siendo tu esclava
Todo en mí es tu instrumento todo lo que fue mío
Lo he matado y he dado a luz
Yo tu perra yo tu puta
Yo un escalón en la escalera de tu fama

Ungida con tus excrementos La sangre de tus enemigos
Y cuando deseaste celebrar
tu victoria sobre mi patria y mi pueblo
Esa fue mi traición trenzar una corona
Alrededor de tus sienes con sus intestinos Es toda tuya
Mis posesiones las imágenes de los derrotados
Los gritos de los mutilados en mi propiedad
Desde que dejé la Cólquide mi patria
Siguiendo tu rastro de sangre Sangre de mis semejantes
Hacia mi nueva patria la traición
Cegada por las visiones sorda por sus gritos
Hasta que desgarraste la red
Tejida para mi placer y el tuyo
El cual fue nuestro hogar ahora mi exilio
Me siento dislocada sobre semejante devastación
La ceniza de tus besos sobre mis labios
La arena de nuestros años entre los dientes
Tan sólo el sudor es mío sobre la piel
En tu aliento el hedor de otra cama
Un marido da a su mujer la muerte como despedida
Mi muerte no tiene otro cuerpo que el tuyo
Eres mi esposo Aún soy tu esposa
Ojalá pudiera arrancarte tu puta a dentelladas
Aquella por la que me traicionaste
Traición que fue tu placer Gracias por tu
Traición que me ha dado ojos
Para ver una vez más Las visiones que vi Jasón
Que pintaste con las botas de tus guardias
Sobre mi Cólquide Oídos para escuchar
De nuevo la música que interpretaste
Con las manos de tus guardias y las mías
Quién fue tu perra y tu puta
Sobre los cuerpos huesos tumbas de los míos
Y mi hermano Mi hermano Jasón
Que arrojé al camino de tus perseguidores
Despedazado por estas mis manos de hermana
Para que escaparas de nuestro padre despojado
El mío y el suyo Amas a tus hijos
Quieres tenerlos de regreso a tus hijos
Me debes un hermano Jasón
A quién quieres más Al perro o a la perra
Si su padre los mira dulcemente
Y a su nueva perra y al rey
De entre los perros de Corinto he aquí a su padre
Tal vez su lugar esté en el desagüe
Toma lo que me fue dado Jasón
Los frutos de la traición de tu semilla
Para que se lo embarres en las entrañas a tu puta
Mi regalo nupcial para su boda y la tuya
Ve con el padre que te ama Tanto
Que echa a patadas a tu madre la bárbara

Porque hace un tanto difícil tu camino a la cima
No quieres sentarte en la mesa más alta
Yo fui la vaca lechera ahora la estera
Que querías que fuera Acaso veo un brillo en tus ojos
El brillo que anticipa la alegría de una barriga saciada
Por qué sigues atado a la bárbara
Que es tu madre y tu estigma
Eres todos los intérpretes Los hijos de la traición
Claven sus dientes en mi corazón y lárguense
Con su padre que lo hizo antes que ustedes
Déjame a los niños un día más Jasón
Y después me iré a mi propio desierto
Me debes un hermano Jasón
No puedo odiar mucho tiempo lo que tú amas
El amor viene y se va No fui sabia
Para olvidarla Ningún rencor entre nosotros
Toma mi vestido nupcial como regalo de bodas para
-La palabra apenas y pasa por mis labios- tu novia
Que abrazará tu cuerpo para llorar
En tu hombro a veces gemirá hasta de éxtasis
El vestido del amor mi otra piel
Bordado con las manos de los saqueados
Con el oro de la Cólquide y teñido con sangre
De los padres hermanos hijos en la cena nupcial
Tu nuevo amor estará vestido como si
fuera mi piel Así estaré cerca de ti
Cerca de tu amor totalmente distante de mí
Ahora vete a tu nueva boda Jasón
Haré de la novia una antorcha nupcial
Miren a su madre crear un espectáculo
Quiéren verla arder miren a la nueva novia
El vestido nupcial de la bárbara tiene el poder
De enlazarse fatalmente con la piel de una extraña
Heridas y cicatrices fabrican un buen veneno
Y el fuego escupe la ceniza que fue mi corazón
La novia es joven su piel se tensa firme como el cristal
Aún no desgastada por la edad ni por el embarazo
Ahora escribo mi drama sobre su cuerpo
Quiero oírles reír cuando ella grite
Antes de medianoche arderá en llamas
Mi sol se levantará sobre Corinto
Quiero verlos reír cuando se levante sobre mí
Compartir mi alegría con mis hijos
Ahora el novio entra en la cámara nupcial
Ahora se pone a los pies de la novia
El vestido de boda de la bárbara su regalo de bodas
Empapado con el sudor de mi sumisión
Ahora la puta se contonea ante el espejo
Ahora el oro de la Cólquide le cierra los poros
Siembra un bosque de cuchillos en su carne
El vestido nupcial de la bárbara celebra su matrimonio

con tu Virgen novia Jasón
La primera noche es mía Es la última
Ahora ella grita Tienes oídos para el grito
Grita igual que la Cólquide cuando estaba en mi cuerpo
Y aún grita Tienes oídos para el grito
Y aún grita Te estás riendo quiero verlos a todos reír
Mi drama es una comedia Pero acaso ríen
Acaso esas son lágrimas para la novia Ah mis pequeños
Traidores No lloraron en vano
Quiero arrancarles del todo de mi corazón
Carne de mi corazón Mi memoria Mis amor
Devuélvanme mi sangre de sus venas
A sus tripas de vuelta a mi cuerpo
Hoy es día de pago Jasón Hoy tu Medea
cobra sus deudas
Si tan sólo pudieran reírse ahora La muerte es un regalo
Destinado a ser recibido de mis manos
He roto con todo lo que está detrás
Lo que llamaba mi patria ahora quedo atrás mi exilio
Para que no se convierta su patria en mi ausencia
Con estas mis manos humanas Ah
Si tan sólo fuera el animal que fui
Antes de que un hombre me hiciera su esposa
Medea la bárbara Ahora maldecida
Con estas mis manos de bárbara
Las manos agrietadas desgarradas una y otra vez
Quiero partir a la humanidad en dos
Y vivir en el vacío del centro Yo
Ni mujer ni hombre Por qué gritan Peor que la muerte (2)
Es la vejez sus besos dignifican
Qué les otorga la muerte Acaso conocen la vida
Esto era Corinto Quiénes eran Quién los ha vestido
Con los cuerpos de mis hijos
Qué clase de animal acecha detrás de sus ojos
Se hacen los muertos Pero no engañarán a su madre
Todos ustedes no son más que actores Mentirosos y traidores
Poseídos por perros ratas serpientes
Que aúllan y chillan y sisean los oigo claramente
Oh soy tan sabia Soy Medea Yo
No les queda más sangre ya Ahora todo está tranquilo
Los gritos de la Cólquide también han enmudecido Y nada más
JASÓN: Medea
MEDEA: Nodriza Conoces a este hombre



Representación de Lilith (1892), por John Collier - abc

Lilith, la demoniaca primera mujer que abandonó a Adán según la tradición judía

Algunas interpretaciones rabínicas aseguran que durante la creación aparece insinuada una tercera presencia humana, Lilith, que hunde sus orígenes en la tradición mesopotámica. El Judaísmo no la ha deificado, pero la ha empleado para introducir el concepto del mal ligado al erotismo femenino

«Y de la costilla que Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre. Dijo entonces a Adán: **Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne**; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada», relata **el libro del Génesis** sobre la creación bíblica de la primera mujer en la faz de la tierra, Eva. No en vano, [una extendida interpretación rabínica](#) considera que la referencia, en un versículo anterior, a que «Dios creó varón y hembra los creó» significa que hubo otra mujer antes, la cual terminó abandonando **el Paraíso**. Según esta tradición judía, **Lilith es esa mujer que precedió a Eva**, y que, una vez lejos de Adán, se convirtió en un demonio que rapta a los niños en sus cunas por la noche y una encarnación de la belleza maligna así como la madre del adulterio.

Más allá de esta tradición hebrea, **el origen del mito de Lilith parece contar con raíces sumerias o acacias**. En concreto había en Mesopotamia, según el arqueólogo británico **Reginald Campbell Thompson**, [un grupo de demonios femeninos derivado de la criatura Lilitú](#) (Lilu, Lilitu y Ardat Lili) con unas características que responden a esta figura mitológica: eran mitad humanas y mitad divinas, usaban la seducción y el erotismo como armas; y la noche era su hábitat natural. Todos estos súcubos, en cualquier caso, tenían las cualidades de lo que luego se ha representado como los vampiros, aunque cubiertos de pelo, y derivaban de la palabra «viento» o «espíritu». Esta tradición habría pasado más tarde a la cultura judía a través de los semíticos residentes en Babilonia. **Los judíos adaptaron así al hebreo el nombre de esta criatura maligna** hasta vincularlo posiblemente a la palabra «laila» (traducido como noche).

Lilitú perdió varias cualidades con su versión hebrea, como es su carácter divino, pero adquirió una personalidad más compleja. Su presencia es frecuente en el folclore y los textos del Judaísmo, entre ellos el Génesis, según defienden algunas interpretaciones rabínicas. Así, frente a las dudas que ha generado **el fragmento del Génesis** «y creó Dios al hombre (Adán) a su imagen, a imagen de Dios los creó; [varón y hembra los creó](#)», han surgido interpretaciones de diferentes rabinos a lo largo de la historia que plantean que, o bien **Adán fue creado inicialmente como un andrógino** –que poseía un cuerpo femenino y uno masculino unidos por la espalda–, o, como recoge repetidas veces en su obra el mitólogo inglés **Robert Graves**, hubo otra mujer antes que Eva, la rebelde y lujuriosa Lilith, que finalmente abandonó el paraíso.

«Yo también fui hecha con polvo»

Según el **Yalqut Reubeni** –una colección del siglo XVII de midrashim (interpretaciones de textos antiguos) por el rabino **Rubén Hoschke Kohen**–, «[Dios formó a Lilith del mismo modo que había formado a Adán](#), aunque utilizó inmundicia y sedimento en lugar de polvo puro». La inmundicia habría convertido a esta criatura en un demonio del que, a su vez, nacieron otras criaturas malignas que «todavía atormentan a la humanidad». Estos demonios hembras se dedicaban a atacar a las madres durante los partos con el fin de robar al recién nacido para luego matarlo, como retrata un sello cilíndrico expuesto en **el Museo de Oxford**.

En este sentido, existe otra interpretación que presenta a Lilith como una criatura igual a Adán, hecha de polvo puro, que se rebela contra los designios divinos y muestra un marcado carácter. En **el Alfabeto de Ben Sira** (escrito entre el siglo VIII y el XI), se narra cómo **Lilith se resistió a yacer por debajo de Adán**: «[¿Por qué he de yacer debajo de ti?](#) Yo también fui hecha con polvo y por tanto, soy tu igual», afirmó Lilith, que, al ser forzada por Adán a obedecerle, pronunció el nombre de Dios en vano y decidió abandonar el **Edén** con dirección al **Mar Rojo**.

Esta versión de Lilith se ha emplazado como una representación de las mujeres canaanas y su visión de las relaciones sexuales en un periodo, hacia el 586 a.C, en el que se fusionaron parcialmente los panteones propios de los canaanitas con los hebreos. De esta manera, **la demonización de Lilith es una crítica a las prácticas de las mujeres canaanas dadas a [mantener relaciones sexuales pre-matrimoniales](#)** y a una sexualidad más abierta que la mostrada por las hebreas. Lilith es el demonio rebelde, el mal ejemplo que precedió a Eva, **más obediente a lo que Adán esperaba de una mujer**. No en vano, algunas de las cualidades de esta versión de Lilith parecen haberse inspirado en el principal culto femenino de los canaanitas –el pueblo que según **el Antiguo Testamento** conquistaron los judíos tras el éxodo por el desierto–, **Asheráh**, diosa de los partos y la fertilidad.

Tras abandonar el paraíso, Lilith se asentó en la costa del Mar Rojo. Esta región se caracterizaba, según esta tradición mitológica, por la presencia de innumerables demonios, con los cuales engendró nuevas criaturas, «a razón de más de cien por día». Ante este hecho, **Dios envió a un grupo de ángeles para exigirle que volviera con Adán**: «Regresa con Adán de inmediato o te ahogaremos». A lo que ella respondió que ya no podía regresar porque «Dios me ha ordenado que me haga cargo de todos los recién nacidos, de los niños hasta el octavo día de vida (el de la circuncisión) y de las niñas hasta el vigésimo día». Finalmente, [Dios permitió vivir a Lilith](#), pero la castigó haciendo que cientos de sus hijos demoniacos perecieran cada día. Desde entonces, **la hermosa criatura se propuso matar a todos los hijos de Adán** y a todas las madres durante el nacimiento y los días siguientes al parto.

Lamia, cuerpo de dragón y esencia de Lilith

La leyenda Lilith es posiblemente también el origen del popular mito griego de la reina Lamia, que, tras matar a sus propios hijos por culpa de un engaño de Hera, sintió envidia de las otras madres y se dedicó a devorar a sus hijos. Transformada en una bestia, [tenía el cuerpo de una](#)

[serpiente y los pechos y la cabeza de una mujer](#). Este relato dio lugar a que, en la Antigüedad, las madres griegas y romanas acostumbraran a amenazar a sus hijos traviesos con este personaje. La creencia grecorromana a su vez se transmitió a leyendas medievales, repartidas por toda la geografía europea, donde estos seres son representados con rostro de mujer y el cuerpo de dragón. También se alimentaban de niños.

Así y todo, **la presencia del nombre de Lilith en la Biblia** se limita a una única mención. Aparece en **Isaías34:14**: «Los gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilith y en él encontrará descanso», lo cual fue traducido en la **Vulgata** como **Lamia**, [su versión medieval](#). No obstante, resulta imposible saber con certeza si para el autor del texto era un nombre propio –la célebre criatura del folklore judío– o simplemente se trata de una bestia salvaje o de una rapaz nocturna.

