

# En busca de una habitación propia

*Miradas feministas en  
once escritoras latinoamericanas*

LUCÍA MELGAR



## Índice

1. Introducción .....	11
2. María Luisa Bombal .....	31
3. Silvina Ocampo .....	53
4. Rosario Castellanos .....	75
5. Elena Garro .....	95
6. Inés Arredondo .....	117
7. Clarice Lispector .....	135
8. Cristina Peri Rossi .....	153
9. Carmen Boullosa .....	171
10. Feminicidios .....	189
11. Mariana Enríquez .....	209
12. Alejandra Costamagna .....	227
Conclusión .....	243

## 1. Introducción

Todo mi agradecimiento a la Fundación para las Letras Mexicanas y a la Casa Estudio *Cien Años de Soledad*, a Juan Villoro y a Geney Beltrán, por darme la oportunidad de compartir con ustedes mi interés por la literatura, y en particular por la literatura escrita por mujeres. Esta primera sesión va a ser introductoria: un repaso de cuáles han sido o pueden ser los aportes de la crítica literaria feminista y de la crítica de género. Antes de empezar, sólo quisiera comentar brevemente que la selección que hice de las autoras, y la decisión de sólo presentar narradoras, tiene que ver con mi deseo de darle un poco de coherencia al curso. Podría haber hecho otra selección. A mí me gusta mucho también la literatura sobre las dictaduras y sobre las cuestiones históricas en América Latina, y hay excelentes escritores en esa tradición. La primera consideración que hice fue aprovechar para difundir más ampliamente lo que han hecho grandes escritoras latinoamericanas y lo que están haciendo nuevas escritoras que me parecen muy interesantes. Por otro lado, habrá quien diga: “¿por qué no está tal autora o tal otra?” o “¿por qué no hay ninguna escritora centroamericana o caribeña?”. Reconozco que la selección es arbitraria, en el sentido de que es muy difícil seleccionar autoras. Sin embargo, intenté que no hubiera demasiadas mexicanas para que el curso fuera verdaderamente latinoamericano. La decisión de incluir a Brasil obedece a que creo que perdemos mucho si no incluimos este país sólo por no saber portugués o porque no nos gustan las traducciones. Desde luego, Clarice Lispector ha impactado en muchísimas escritoras y escritores, en muchísimas lectoras y lectores, no solamente en América Latina, sino también en Europa y Estados Unidos. Como verán, a lo largo de las sesiones trataré de mencionar también a otras escritoras que están relacionadas con las que vamos a leer.

También quise incluir ciertas corrientes o tendencias representativas. Por ejemplo, la literatura fantástica es el tema de Silvina Ocampo, Elena Garro o Mariana Enríquez; el tema de la condición de la mujer lo vamos a ver en muchas de estas autoras. De alguna

manera, empezar y terminar con una autora chilena sirve para ver una especie de contraste entre ambas, lo mismo que entre Silvina Ocampo y Mariana Enríquez (veremos que tienen algunos puntos en común). Y, por otro lado, también se trata de explorar la historia en la literatura, que es algo que podemos ver en autoras como Elena Garro, Rosario Castellanos, Carmen Boullosa y Alejandra Costamagna.

Obviamente, podríamos haber incluido muchas más autoras. En algún momento puse en la descripción del curso que no se trataba de buscar un “contracanon”, porque, como sabemos, muchas de estas autoras quedaron fuera del canon en su momento, o fuera de grupos como el *boom* o la “generación del *crack*”. No tenemos un grupo de autoras que hayan creado un manifiesto o ese tipo de expresiones que los hombres suelen tener. Pero no es exactamente un contracanon, porque alguien puede objetar que no hay poetas o dramaturgas. Invito al público a leer a estas autoras para tener un punto de partida para leer más literatura de estos países y de otros, y para leer más autoras latinoamericanas y ver todo lo que han aportado no sólo a la visión de la mujer o a la crítica del poder y de la violencia, sino también a la textura literaria. Todas las autoras que escogí, me parece, trabajan el idioma y usan recursos literarios interesantes.

Voy a empezar con una exposición general sobre cuáles son las preguntas que se han hecho acerca de la literatura escrita por mujeres. Propongo básicamente dos autoras, Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, pero también sugiero un artículo de Linda Nochlin, una crítica estadounidense. Su artículo es de 1971 y trata sobre pintura, pero se hace muchas preguntas que aún son vigentes y pueden aplicarse a otras artes, pues, si bien nuestras escritoras son mucho más leídas y han sido más reconocidas que antes, todavía hay una diferencia en la valoración de *las* artistas en general —pintoras, escultoras, escritoras— en comparación con la de *los* artistas.

Voy a empezar con las preguntas que se hace Linda Nochlin en “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. Nos sirve para hacer una serie de preguntas acerca de la valoración de las escritoras no sólo en América Latina o México, sino en el mundo en general. Su primera pregunta es: “¿por qué no ha habido mujeres

genio?”. Una respuesta tentativa es que en el siglo XIX el genio se atribuyó sobre todo a hombres, mientras que las mujeres geniales eran consideradas locas. Ésa es una explicación que hemos oído y creo que es válida en el sentido de que hay una serie de prejuicios sociales que no han permitido valorar a las mujeres estrafalarias. Podríamos hablar de un montón de autores borrachos o drogadictos o mujeriegos, pero ese tipo de artista mujer no sería vista como un genio, sino como una loca o una mujer que rompía con todas las convenciones sociales. El caso de Camille Claudel es de los más conocidos —hasta hay una película sobre ella—. Cierta tipo de artistas no fueron comprendidas y los prejuicios sociales acabaron no solamente con ellas, sino con científicas u otro tipo de creadoras. Nochlin no toma la ruta fácil, que sería decir: “No, sí ha habido grandes mujeres artistas” y luego nombrar cinco o seis que hayan sido reconocidas, como sería el caso de sor Juana Inés de la Cruz o de María de Zayas en la literatura hispánica. La autora no toma esa ruta, porque hacerlo sería hablar sólo de mujeres extraordinarias o decir que los criterios masculinos las han excluido. Eso ya lo sabemos. El canon fue hecho dentro de instituciones: las universidades, la crítica literaria, la edición y la mercadotecnia de la literatura. Sí, es una respuesta verdadera: ha habido muchos factores que han excluido a las mujeres. Se creía que las mujeres sólo escriben cosas sentimentales, que su literatura es cursi o que aborda temas que a nadie le interesan, o que escriben de maneras que no alcanzan los altos valores de la belleza total o del arte por el arte... Pero Nochlin se va por algo mucho más básico y por eso me interesa retomarlo, porque vamos a ver qué puntos en común tiene con Virginia Woolf y Simone de Beauvoir.

Lo que ella se pregunta es cuáles son las condiciones de producción para que haya una artista genial: las condiciones materiales, culturales y sociales para que pueda haber un gran arte. Y cuando hace esta revisión, nos habla, por ejemplo, de que las mujeres no recibían una educación artística del mismo tipo que los hombres. Las mujeres casi nunca tenían acceso a las academias y, cuando sí lo tenían, incluso ahí se enfrentaban a varias restricciones. Nochlin da un ejemplo llamativo: en el siglo XIX, las mujeres todavía no podían copiar o aprender a dibujar un cuerpo desnudo. Si vamos a los valores icónicos del arte clásico —la escultura grie-

ga o romana—, los artistas tenían que saber representar el cuerpo desnudo. Luego, dibujar el cuerpo humano desnudo era la consagración de un artista. Y las mujeres no tenían acceso a eso, porque se censuraba que una mujer viera a un hombre desnudo (o incluso a otra mujer). En cambio, los hombres podían ver mujeres desnudas sin ningún problema y tenían modelos para aprender a representar su cuerpo.

Ése es uno de los puntos: la falta de educación artística o la falta de exigencias que sí experimentaba un hombre involucrado en las artes. Por otro lado, Nochlin analiza que muchos de los pintores famosos venían de familias de artistas y los padres les enseñaban el oficio a sus hijos, mientras que rara vez se lo enseñaban a sus hijas (algunas sí pudieron aprender de sus padres, como Artemisia Gentileschi, pero muchas no). Incluso si vivían en un ambiente artístico, rodeadas de pinturas, no necesariamente se les impulsaba para aprender el oficio. Éste es otro punto importante respecto del grado de maestría que puede tener una persona en términos artísticos.

Por otro lado, está el peso de las expectativas de género. El peso de la femineidad tradicional sobre las mujeres. Como vamos a ver, todavía en el siglo xx, Simone de Beauvoir habla de cómo se socializa a las mujeres para la maternidad, para la casa, para ser esposas, madres o hijas ejemplares. Lo que dice Nochlin es que las pintoras no podían dedicar todo su tiempo al arte cuando se casaban; muchas de ellas prefirieron no casarse por eso. Esto también implica que deben tener cierta independencia económica, que muchas no tenían. Algunas pudieron vivir de su arte (como Rosa Bonheur, que fue la gran pintora de escenas con animales en la Inglaterra del siglo xix). En todo caso, estamos hablando de que en el ámbito artístico sí cuenta la base material, la autonomía o por lo menos un cierto grado de bienestar para dedicarse al arte, o tener la capacidad de vender o de saber usar el mercado (como, precisamente, fue el caso de Bonheur, que aprovechó la idea de que a la burguesía le gustaba tener cuadros en sus casas para decorarlas). Estamos hablando de que no sólo tiene que haber un reconocimiento, sino una preparación y ciertas condiciones materiales para la preparación de las mujeres.

La escritura, como la pintura, no “molesta” tanto como otros ti-

pos de arte (no ocupa espacio, como la escultura, y no hace ruido, como la música; la mujer, recordemos, tiene que estar silenciosa en casa y no estorbar). Por eso, podemos tener imágenes como la de las hermanas Brontë escribiendo en la sala de su casa y escondiendo sus textos cuando llegaba una visita. Pero esa misma imagen también nos permite ver las condiciones sociales que dificultan que las mujeres tengan, como dice Virginia Woolf, “una habitación propia” para poder desarrollar su arte y no sólo en cuanto a la lectura sino también en cuanto a la escritura y a la libertad de lo que pueden decir.

Virginia Woolf es la primera autora que voy a presentar en relación con una crítica cultural escrita desde una perspectiva feminista, aunque Simone de Beauvoir y ella no se llaman a sí mismas “feministas” en el momento en que están escribiendo: son escritoras que están haciendo un cuestionamiento del orden social en que están insertas las mujeres. Woolf publica *Una habitación propia* en 1928. Es muy interesante que una escritora de grandísimas novelas —como *Las olas*, que sería una gran obra del modernismo, o como *Orlando*, que es una novela que precisamente atraviesa todas las fronteras del género (en términos sexo-genéricos)— empiece su ensayo planteando que le encargaron una conferencia sobre mujer y ficción. Entonces, frente a la página en blanco, se pregunta: “¿qué voy a escribir al respecto?”. Recordemos que ella escribe para los lectores comunes; le interesa que quienes no tienen una educación universitaria, o no necesariamente están especializados en cierta materia, puedan dialogar con ella de alguna forma. Woolf nos presenta en su libro una combinación de reflexiones y escenas que ella atraviesa: nos cuenta qué le va sucediendo y qué es lo que pasa con una mujer que está preparando su ensayo acerca de la ficción. Lo primero que hace es preguntarse: si las mujeres escriben ficción, ¿cómo la escriben?, ¿y cómo se representan las mujeres en la ficción? En su recorrido intelectual, también hay un recorrido físico. Nos cuenta cómo, en su tiempo, las mujeres no tienen acceso a la universidad (al menos, no a las grandes universidades de élite, como Oxford y Cambridge). Primero se pregunta cuáles son las condiciones reales para las mujeres escritoras y luego se pregunta lo mismo para las lectoras. Ella va a una universidad en donde dialoga con unos académicos y cuenta que la regañan por caminar so-

bre el pasto cuando no es una *fellow* de la institución. Obviamente, es una excelente metáfora para decir que hay espacios públicos que están vedados a las mujeres. En ese mismo recorrido, Woolf habla de cómo no la dejan entrar a la biblioteca, lo cual es aún más representativo de cómo se le ha cerrado la educación a las mujeres. En esto de las condiciones culturales necesarias para el gran arte, conviene pensar en el caso de sor Juana Inés de la Cruz: logró ser una gran artista porque pudo recluirse en un convento para estudiar y escribir, además de que tuvo una mecenas que la protegió (en el momento en que pierde la protección de la condesa de Paredes, pierde la posibilidad o la libertad de escribir como ella quiere). Podemos en este sentido establecer un paralelismo entre lo que dicen Nochlin y Woolf acerca de las condiciones materiales necesarias: el espacio que deben tener las mujeres para desarrollar su creatividad.

Woolf continúa explicándonos cuáles son las dificultades, en la ficción, de escribir acerca de la mujer (o de la ficción escrita por mujeres). Nos cuenta que va a cenar al comedor de una universidad de mujeres. Con la ironía que la caracteriza, y que es una de las formas en que las mujeres también rompen con la seriedad de todos los códigos sociales, plantea que en ese lugar la cena es muy escasa y el establecimiento es muy pobre. Empieza por preguntarse por qué hay un contraste tan grande entre la comodidad y la abundancia de las universidades para hombres y las que son para mujeres. La conclusión a la que llega es que no hay mujeres que puedan ahorrar y que le hayan podido dejar un legado a esas universidades, por lo que éstas son instituciones pobres. No se puede trazar una genealogía de mujeres intelectuales porque, si tienen hijos o si tienen que trabajar o apoyar a sus maridos, no tienen muchas posibilidades de entregar dinero a esos espacios educativos. Esos dos puntos son fundamentales para entender por qué Virginia Woolf nos va a decir que la mujer necesita una habitación propia y una renta de 500 libras (algo que va a repetir a lo largo de su libro).

Aparte de eso, otra escena genial de este libro es cuando ella va a la biblioteca del Museo Británico, a la que sí puede entrar, y se queda atónita viendo cómo cierto joven toma muchas notas y parece estar muy bien preparado para su investigación, mientras que

ella empieza a leer lo que los hombres han escrito sobre las mujeres: pronto se desespera y siente que no puede tomar notas, que no está haciendo investigación como debería... Y lo que descubrimos con ella es que el muchacho probablemente está tomando notas citando a los grandes autores. Ella también toma algunas citas de grandes autores, pero cada vez le indigna más lo que lee, porque todos ellos —que escriben sobre la mujer y la naturaleza, o la mujer y la religión, o la mujer en Europa, etcétera— están descalificando constantemente a las mujeres, pues son inferiores, su cerebro es más pequeño... Lo que la autora muestra es que las mujeres que se acercan a esa literatura se enfrentan con una enorme bibliografía escrita por hombres sobre las mujeres, en la que hablan sobre el tema con una voz de autoridad —que ellas mismas no tienen—, y que no hay literatura escrita por mujeres sobre los hombres. Éste es el otro tema que ella plantea.

Algo que se olvida a veces es que, cuando Woolf dice que la mujer debe tener una habitación propia que se pueda cerrar con llave, está aludiendo a algo que también es muy importante. Contra la sala de estar de las hermanas Brontë, en donde, si las visitas entran, ellas tienen que esconder sus manuscritos, contra las interrupciones de los niños o de quien sea que entre, ella dice que la mujer necesita encerrarse con llave para escribir. Ése es el planteamiento principal del texto.

Obviamente, hay otros puntos que podemos destacar, como se ve en las siguientes citas:

Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. Sin este poder, la tierra sin duda seguiría siendo pantano y selva. [...]

Por eso, tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que, si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse. Así queda en parte explicado que a menudo las mujeres sean imprescindibles para los hombres.

Cuando cuenta cómo lee en la biblioteca lo que los hombres han escrito, percibe que los hombres están muy molestos. Y se pregun-

ta: “¿por qué están furiosos?”, ¿de dónde viene tanta rabia hacia las mujeres?. Concluye que, en realidad, más que estar enojados, están buscando una forma de reafirmar su autoridad. Es decir, ¿por qué los hombres necesitan esa imagen de la mujer que ellos construyen? Lo que Virginia dice es que ciertos hombres denuestan a las mujeres porque así logran sentirse grandiosos ellos mismos. Desde entonces, menciona a un grupo de patriarcas, de hombres que dirigen naciones, que organizan guerras; de alguna forma, si las mujeres son más pequeñas, esos hombres se van agrandando y reafirmando. Recordemos que, tanto en este libro como en *Tres guineas*, Woolf critica la guerra, el nacionalismo y las conquistas. Por otro lado, también es importante ver —y más ahora, en esta nueva época de populismos— que la autora habla de figuras como Napoleón o Mussolini y cómo se relacionan con la representación de las mujeres. En el caso de Mussolini y el fascismo, habla de cómo, en la época en que ella escribe, en Italia se está hablando de crear una literatura masculina o viril; es decir, hay un proyecto literario que se asocia, por estereotipo, con lo masculino. En esa línea, podríamos hablar, por ejemplo, de la Revolución mexicana: aunque no fue un proyecto fascista, en la canonización de la novela de la Revolución había una búsqueda de una literatura viril. Y en esa literatura viril, la mujer no tiene voz (o tiene muy poca) y está subordinada por completo a los hombres. A eso se refiere Woolf también con esas representaciones de la mujer. Puede ser grandiosa cuando representa a la patria o la justicia, pero es reducida cuando está representada en cierto tipo de literatura, o cuando los hombres con voz y autoridad hablan de ellas.

La siguiente cita que escogí es cuando Woolf habla de por qué es tan importante recibir un dinero propio: una renta mensual o anual. Cuenta algo que puede parecer muy escandaloso:

La noticia de mi herencia me llegó una noche, más o menos al mismo tiempo en que se aprobaba una ley que les concedía el voto a las mujeres. Una carta de un notario cayó en mi buzón y al abrirla me encontré con que mi tía me había dejado quinientas libras al año por el resto de mis días. De las dos cosas —el voto y el dinero—, el dinero, lo confieso, me pareció mucho más importante.

Podríamos preguntarnos por qué. Lo que Woolf defiende es que la independencia económica les da autonomía a las mujeres. Sobre todo, les da la posibilidad de decirles a los hombres lo que piensan. Es muy interesante que ella asocie esta renta no sólo con la posibilidad de escribir, sino de decir lo que piensa, de juzgar, de decir “este libro o este cuadro no me gusta”, sin tener que esperar a que cierto hombre le diga primero qué piensa él. Ella considera que, de esa manera, nadie la puede “chantajear”, por así decirlo; no se va a sentir amedrentada de decir su opinión, porque ya no depende del hombre. Y por lo tanto puede expresar lo que ella piensa.

Creo que ese punto es muy importante, porque no se trata solamente de poder crear o de poder ser reconocida como creadora. Un punto central para muchas de las críticas feministas —y en particular para Woolf y Beauvoir— es el tema de la libertad de la mujer. Un ser humano libre es el que puede desarrollarse de forma plena. (Obviamente, sabemos que hay otras constricciones que no son de género; para su fortuna, ambas son autoras de clase media, acomodada, educadas, etcétera.) Ellas están planteando que la libertad de pensamiento y la libertad de expresión son lo más importante.

Finalmente, algo que quiero destacar de *Una habitación propia* (y que también nos sirve para ver cómo el tema de la gran mujer artista se va retomando a lo largo del tiempo) es la figura que Woolf crea de la hermana de Shakespeare. Dice: “Dejadme imaginar, puesto que los datos son tan difíciles de obtener, lo que habría ocurrido si Shakespeare hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada, llamada Judith, pongamos.” Ella propone que nos imaginemos a esa hermana como alguien tan inteligente y tan genial como Shakespeare, alguien con la misma euforia creativa y que también hubiera querido desarrollarse artísticamente. Pero resulta que, si ella se hubiera encerrado a leer, la habrían regañado, porque tendría que hacer algo más útil que estar leyendo. Woolf se imagina que, a los veinte años, su padre habría querido casarla, que ella se habría rehusado y que entonces el padre le habría armado todo un escándalo y le habría dicho que iba a poner a su familia en vergüenza. Y entonces Judith habría escapado de su casa y de su pueblo para irse a Londres, porque quería ser actriz. Imaginemos con Woolf la posibilidad de que, en el siglo XVII, una mujer huya de su pueblo, viaje sola, se exponga a todos los peligros de

los caminos y llegue a Londres a un teatro, donde dice que quiere ser actriz. Le dirían que las mujeres no pueden ser actrices. Como es una mujer guapa e inteligente, llama la atención de un director que le promete el sol, la luna y las estrellas, pero que la va a dejar embarazada y la va a abandonar, y el triste final de Judith es el suicidio. Es enterrada en un cruce de caminos, o sea, un no lugar, un lugar no sacro, oculto, de paso.

Lo que Woolf dice es que, en ese entonces, una mujer que hubiera sido tan genial como la hermana de Shakespeare habría estado condenada a la soledad, a la locura, a la incomprensión o al suicidio. Tristemente, ésa es una de las cuestiones que se van a repetir a lo largo de la historia. ¿Por qué sor Juana tuvo que recluirse en un convento? Porque era la salida que tuvo, una salida decente o adecuada en su época. Pero vamos a ver que a otras autoras las han criticado también por su manera de comportarse, porque eran estrafalarias, porque eran apasionadas... La figura de Judith, la hermana imaginaria de Shakespeare, es muy representativa de ese problema de la mujer artista.

¿Y qué es lo que propone Woolf al final de su obra? Todo el discurso está escenificado como una conferencia en una universidad para mujeres, y les dice a las alumnas que, dentro de cien años, la mujer va a dejar de ser un sexo protegido y que existirá la posibilidad de una mujer independiente que escriba lo que quiera y que pueda decir lo que piensa, que más mujeres van a ser profesionistas. Pero lo importante es que las mujeres escriban, y que no solamente escriban literatura, sino que también escriban sobre ciencia y sobre todo tipo de temas. Ése es el mundo en el que estamos hoy. Dice que no necesariamente todas van a ser geniales, pero necesitamos que haya mucha masa crítica —como diríamos ahora—, que haya muchas mujeres escritoras, que haya una tradición de escritura femenina para que pueda haber grandes mujeres artistas. De alguna manera, se ha ido haciendo real la propuesta de Virginia Woolf.

Por último, una de sus propuestas, en ese momento, más originales —aunque la crítica feminista no siempre lo ha tomado como una buena reflexión— es que ella habla de una “mente andrógina”. Woolf, de alguna manera, quiere romper con el binarismo de lo masculino y lo femenino, y cuando ve una escena en la que un

hombre y una mujer entran a un taxi al mismo tiempo, se pone a pensar en la posibilidad de esa mente andrógina. Dice que toda mente humana es, a la vez, femenina y masculina, pero que hay mentes dominadas por el lado masculino o por el femenino, y que en realidad, si pensáramos el mundo en términos de cooperación y no de rivalidad entre los géneros, también podríamos imaginar una mente en la que los dos lados cooperarían. Menciona a Coleridge, que también hablaba de una mente andrógina: “Coleridge quizá quiso decir que la mente andrógina es sonora y porosa, que transmite la emoción sin obstáculos, que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa.” Ése sería el ideal. Es el tipo de mente que ella le atribuye a Shakespeare (aunque aclara que no sabemos realmente cómo era la mente de ese autor).

Por todo ello, uno de los antecedentes para el feminismo y para la crítica literaria y cultural sería *Una habitación propia* de Virginia Woolf. Obviamente, también hay que leer *Tres guineas*, en el que repite el tema de la educación de las mujeres, pero también se manifiesta contra la guerra y toma una postura muy clara contra el autoritarismo, contra el fascismo, contra el asesinato de civiles y la destrucción brutal en la Guerra Civil española.

Otro antecedente importante, en términos de cómo vamos llegando a una crítica literaria feminista, y cómo vamos a llegar a los estudios de género, es *El segundo sexo*. Solamente quiero señalar algunos puntos útiles e importantes. Como ustedes saben, Simone de Beauvoir es una de las grandes intelectuales francesas del siglo XX y una de las precursoras o madres del feminismo. En realidad, ella no se considera feminista sino hasta los años setenta; antes se considera principalmente una filósofa. Yo la considero también una gran narradora y novelista —tiene una estupenda obra autobiográfica: *Memorias de una joven formal*—, pero, en términos ensayísticos, *El segundo sexo* es su gran obra. El libro se inicia pensando en cómo se ve a la mujer en el mundo. Beauvoir no hace alusión a que tenga que escribir una conferencia ni tampoco se refiere únicamente a la ficción; habla de las mujeres de carne y hueso. ¿Cómo ha llegado a pensarse a la mujer y cómo ha llegado a ser como es? Veremos que no estamos hablando de una mujer esencial, porque las esencias no existen. Una de las primeras cosas que ella menciona en el segundo volumen de esa obra es que no se “nace mujer”: la

mujer no nace, se hace o se llega a ser. Y eso alude a la socialización de las mujeres y de los hombres para entender la subordinación de las primeras. En la introducción al libro, Simone de Beauvoir plantea cuál es el sentido de su obra. Y enfatiza el tema de la libertad:

Lo que define de manera singular la situación de la mujer es que, siendo como cualquier ser humano una libertad autónoma, se descubre y se escoge en un mundo en que los hombres le imponen asumirse como la Otra: se pretende congelarla como objeto y destinarla a la inmanencia, ya que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana.

Es decir, ¿qué quiere decir ser “la Otra”? Pues ser la “otra” del “yo”. Si Virginia Woolf hablaba de un “yo” que ella encontraba todo el tiempo en los escritos de los hombres que hablaban desde el “yo” y dejaban en la esterilidad a la figura femenina, Simone de Beauvoir habla de cómo se pretende congelar a la mujer como objeto y destinarla a la inmanencia. El hombre sí tiene conciencia soberana, sí tiene autonomía, sí dice “yo”, pero la mujer es la “otra”. A partir de su filosofía, que de alguna manera sigue manteniendo un pensamiento dualista, dice que las mujeres están condenadas a la inmanencia —no pueden trascender, mientras que los hombres sí pueden—. ¿Por qué? Porque las mujeres están hechas, educadas y socializadas para ser las reproductoras de la especie, básicamente las conservadoras del mundo como madres y como esposas. Beauvoir se pregunta: ¿cómo puede desarrollarse un ser humano en la condición femenina? Es decir, está planteando que la condición femenina es un punto de partida constrictivo para que un ser humano pueda desarrollarse libremente.

En el primer volumen de su libro, hace una revisión de cómo ha sido vista la mujer a lo largo del tiempo. Obviamente, es muy sintético y es una perspectiva muy particular de su época, pero dice algunas cosas muy relevantes. Primero, parte de la biología y de ahí retoma toda la idea de cómo la mujer es interpretada —no es que esté destinada o que haya una justificación natural— como la reproductora de la especie o cómo los sexos se consideran complementarios para ese fin. Luego, habla de cómo la psicología —en particular, la de Freud— pone a la mujer como la “otra”: como un

continente oscuro, como un misterio. Luego habla de las mujeres en la historia y de cómo la historia ha sido escrita desde una perspectiva masculina, en la que se habla sobre todo de historia política: la historia de las guerras o la historia de la violencia (aunque la violencia en contra de las mujeres no siempre se incluye). Pero la historia escrita por hombres, durante mucho tiempo —no digo que sea el caso actual—, ha sido la historia de las conquistas, los imperios y sus caídas. En este contexto, las mujeres han tenido también un rol menor.

Y el otro punto que analiza Beauvoir es la figura de la mujer en el mito. Ella dice que los mitos han sido creados, una vez más, por los hombres, ya sea que hablemos de la Biblia o de la mitología griega y romana, de otros tipos de religiones o de arquetipos que existen en diferentes culturas. Dice que, en estos mitos, lo que los hombres expresan es sus deseos o sus temores. Podemos pensar, por ejemplo, en Eva; desde entonces hay una idea de cómo se legitima o se justifica la subordinación de las mujeres. Podríamos pensar en otras figuras, como una madre poderosa, que también es temida: las grandes diosas que son aterradoras, figuras como Medusa, las madres asesinas que abundan en las tragedias griegas. El problema en muchos de esos mitos es que a la mujer se le asocia con una naturaleza peligrosa que hay domesticar, domar y cultivar. La violencia está relacionada también con esa asociación que hay de la mujer con la naturaleza y del hombre con la cultura.

Pero también puede ser la buena y la mala mujer. La buena es aquella que representa el ideal —podemos hablar de la mujer del amor cortés o como “el ángel del hogar”, que es algo típico del siglo XIX—, mientras que la mala mujer por un lado es descalificada por la sociedad, pero por otro fascina a los hombres, porque es lo que desean. Hay que recordar que en estas figuras arquetípicas también está manifestado su deseo. Por una parte, hay un deseo de una mujer deseante o de una mujer que no sea casta, pura y sosegada. Y por otra, también se le teme a esa mujer, porque la sexualidad femenina se ha presentado como pecado, como tentación, como peligro o como algo que devora a los hombres. Simone de Beauvoir nos presenta ese tipo de contradicciones dentro de la mitología, diciendo que esas construcciones tienen una función para la sociedad, que básicamente es poner a las mujeres en cierto tipo

de rol; también inspiran a los hombres para conquistar a una mujer o conquistar territorios o conquistar el ascetismo. Ponen a las mujeres en roles fijos que no les permiten ejercer y desarrollar la libertad que podrían alcanzar de otra manera.

Llevemos esto a México, por ejemplo. Podemos por un lado ver figuras como la Virgen de Guadalupe: la gran matrona, la virgen buena, la madre de los pobres y los sufrientes. Y por otro lado la figura de la Malinche, denostada durante muchísimo tiempo, hasta que la crítica cultural feminista la rescató y dejó de señalarla como traidora. Lo interesante es que, si en el siglo XIX, se denuestaba a la Malinche por toda la idea del nacionalismo, a mediados del siglo XX, Octavio Paz retoma a la Malinche y reproduce su estereotipo de ella como traidora y, peor aún, como una “entregada” al conquistador. Y tenemos ahí el arquetipo de una mujer violentada, pero cuya victimización se niega; es decir, se le revictimiza. Autoras como Margo Glantz han retomado esta figura y la han presentado desde otra perspectiva: la Malinche era la traductora, la mediadora o la diplomática. Rosario Castellanos también tiene un poema sobre la Malinche, en el que ella habla en primera persona y se queja de la herida que le han causado. Ésta es una pequeña digresión para plantear cómo lo que expone Simone de Beauvoir tiene un sentido social y también, por ende, un sentido político de cómo funcionan los mitos o los arquetipos sobre las mujeres.

No voy a extenderme en esto, pero, en la segunda parte, Simone de Beauvoir habla de cómo el hecho de que la mujer no nazca, sino se “haga”, apunta a la socialización de la mujer y de cómo eso implica que los hombres también están sometidos a roles de género: si las mujeres dejan de hacer ciertas cosas —no pueden subirse a los árboles o correr— y tienen que hacer otras —casarse—, los hombres tienen que seguir reafirmando su masculinidad, tienen que ser capaces de mantener una casa, etcétera. Aunque ella no lo haga explícito así, hay varias referencias en su obra que nos permiten ver cómo es una socialización de ambos lados. Lo que la autora busca para las mujeres es la igualdad, que es un ideal criticado desde ciertas posturas feministas, que proponen que la idea no es sólo ser igual a los hombres, pero, para su tiempo, para 1949, eso era un gran avance. Hay que pensar en cuánto tiempo se tardó Francia —más que Inglaterra o Estados Unidos— en concederle el voto a

la mujer. Cuando las mujeres salieron de la segunda Guerra Mundial y dejaron de trabajar en las fábricas, el Estado las regresó a su casa y promovió una política natalista para reponer la población que se había perdido. Ése es el contexto en el que está escribiendo Simone de Beauvoir, por lo que el mero hecho de hablar de la posibilidad de la igualdad ya era un gran avance.

Veamos ahora rápidamente a Adrienne Rich, que, en una conferencia, habla sobre la idea de revisar, o de escribir como “revisión”. *Revisión* en el doble sentido de “revisar” y de “volver a ver”; yo lo pongo como una necesidad de releer. Me parece muy interesante la pregunta que ella hace: ¿cómo se nos ha llevado a imaginarnos? Está retomando lo que dice Simone de Beauvoir, pero desde otro lugar. También retoma una discusión que se dio en los años setenta del siglo XX en Francia y Estados Unidos sobre el lenguaje con el que nos vamos a expresar. También plantean ese problema las feministas afroamericanas: ¿cómo vamos a usar “los instrumentos del amo” para liberarnos? Rich se pregunta cómo el lenguaje nos ha aprisionado, nos ha encorsetado en una serie de formas, códigos o expectativas de cómo se escribe o cómo se debe escribir. Pero, por otro lado, el lenguaje, ya sea el oral o el escrito, nos ha liberado, en la medida en que nos ha dado la posibilidad de expresarnos. Una diferencia importante es que, mientras Virginia Woolf creía que las mujeres escritoras de su tiempo eran mejores cuanto más se distanciaban de cierto enojo o frustración —por ejemplo, cree que Charlotte Brontë en cierto momento estaba enojada y que por eso su obra no era tan buena—, Adrienne Rich piensa que las mujeres tienen que reconocer su enojo y pueden usarlo para expresarse. Es interesante, porque está dándoles permiso de enojarse, lo cual ha sido un gran tabú para las mujeres; todavía hoy, si la mujer se exalta, se le considera una histérica. Tiene que hablar suavemente. Igual tendríamos que escribir suavemente para no enojarnos y para no protestar contra todas las cosas que nos digan. Lo más interesante de todo es que, a pesar de eso que dice Rich, también es una autora que tiene un manejo impresionante del silencio: ella capta toda la expresividad del silencio. Es una escritora —ensayista y poeta— que está reflexionando desde su lugar como escritora.

Aparte de este tipo de reflexiones, que a mí me parecen muy importantes, podemos hablar muy brevemente de lo que la crítica fe-

minista ha propuesto para leer la literatura. Estamos hablando sobre todo de críticas literarias, es decir, de lectoras o estudiosas de la literatura, y creo que es importante señalarlo, porque no es lo mismo leer o estudiar literatura que escribirla. Hay varias etapas de la crítica literaria feminista que son anteriores a los estudios de género. La crítica literaria feminista se desarrolla en Estados Unidos, en Francia y en otros países a partir sobre todo de los años setenta, lo que coincide con la entrada de los estudios de la mujer en las universidades a partir del movimiento feminista de los sesenta y setenta. Una de las primeras cosas que hace esta crítica literaria es cuestionar el canon: ¿dónde están las mujeres?, ¿por qué no las leemos?, ¿por qué no se publican? Su cuestionamiento es doble; por un lado, van a rescatar autoras olvidadas, es decir, van a escribir no solamente sobre sor Juana Inés de la Cruz, sino sobre otras mujeres escritoras de diferentes siglos, sobre autoras desconocidas del mismo siglo en el que estaban, o sea, el siglo XX. El segundo punto es releer a los escritores y preguntarse por qué esos autores representan el canon. Al mismo tiempo, releen la literatura desde una perspectiva feminista buscando cómo se ha representado a las mujeres. Y lo que encuentran es que en la mayoría de las obras que leen —tanto en Estados Unidos como en Francia, y podríamos hacer el ejercicio en México— es que los hombres han reproducido estereotipos sexistas de las mujeres. Podemos ver que, en el *Quijote*, extrañamente, hay figuras femeninas muy avanzadas o liberadas, pero ¿qué pasa con *Santa*, por ejemplo?, ¿qué pasa en la novela de la Revolución?, ¿qué tipo de mujeres se representan ahí? Y no sólo qué tipo de mujeres, sino cómo hablan o cómo callan estas mujeres, porque muchas veces no pueden ni siquiera hablar. Es decir, el estudio de cómo las mujeres han sido representadas mediante la mirada masculina es lo que también se da en ese primer movimiento. (A quien le interese esto, puede leer el artículo “La mirada masculina”, de Laura Murvey, que habla sobre la mirada en el cine. Ella muestra cómo el cine de Hollywood representa a las mujeres para ser vistas por los espectadores varones; el hombre es un *voyeur* y la mujer se identifica con la mujer que está ahí, que es un objeto del deseo o una víctima. Si las mujeres ven una violación en la película, y la violación está expuesta gráficamente, ellas están revictimizadas por la película, son puestas en la po-

sición de víctima, mientras que el hombre es puesto en la posición de *voyeur*. Este tipo de acercamiento que se da en el cine también se ha pensado para la literatura.)

En un segundo momento, en los años ochenta, surge lo que se conoce como “ginocrítica”, que es la lectura de la literatura escrita por mujeres desde una perspectiva feminista. La idea ahí es la búsqueda de una literatura propia: analizar qué escribían las mujeres en el siglo XIX. Hay un libro famoso, *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar, en el que se habla de cómo las escritoras del siglo XIX eran vistas como mujeres trastornadas o transgresivas. Es decir, la escritura femenina era vista como una transgresión de un orden en el que ellas no tenían el lenguaje o no podían decir “yo” o crear cierto tipo de personajes. Por un lado, este tipo de estudios cuestionaron también la interpretación canónica que se hacía de la literatura de las mujeres. Hay una crítica interesante que se hace en el sentido de decir que las mujeres necesitan representaciones que no las constriñan, que no las atrapen o aprisionen. No es que haya una prescriptiva de cómo deben escribir las mujeres, pero sí hay un deseo de una escritura diferente. En esta época, y dentro de este tipo de crítica, hay un artículo muy interesante de Josefina Ludmer titulado “Las tretas del débil” sobre la *Respuesta a Sor Filotea*, que es la autobiografía intelectual de sor Juana Inés de la Cruz. Ahí habla de cómo sor Juana escribe haciendo como que no sabe, o diciendo que sabe pero no sabe todo —porque saber es peligroso—, diciendo que no va a decir pero diciendo algo entre líneas, etcétera. Es decir, es muy interesante cómo hace un análisis del decir, del saber y del poder en función del contexto, que se aplica muy bien a la propia sor Juana pero que también podemos usar para otras escritoras en otros contextos. Porque siempre está aquello de lo que se debe escribir y aquello de lo que no se debe escribir, lo que se puede decir y lo que no se puede decir, y también hay maneras de decir lo que no se puede decir, ya sea de manera indirecta, por elipsis, por subtexto, por silencios, etcétera. Dentro de esta misma modalidad, también está la idea, que se da sobre todo en Estados Unidos, de ver cómo las mujeres han usado ciertos recursos como la ironía o la parodia para criticar el orden social existente. Podríamos ver que Rosario Castellanos hace un gran uso de la ironía, por ejemplo, en “La mujer y su imagen”,

que es un artículo genial sobre los estereotipos estéticos, culturales y sociales de la mujer.

Paralelamente, en Francia hay toda una discusión sobre si hay una escritura femenina. Su principal representante sería Hélène Cixous. Luego, en esta misma época, dentro de lo que se llama el “feminismo francés”, estarían Julia Kristeva y Luce Irigaray. Cada una, desde una disciplina distinta, reflexiona acerca de la diferencia. Hay una búsqueda de la particularidad de lo que es ser mujer y una valoración de lo que es la diferencia sexual y genérica. Como seguimos hablando de una dualidad, ése es parte del problema de todas estas críticas. Hay que entender que tiene un sentido político y un sentido crítico, que es tratar de entender qué es lo que las mujeres son o han escrito o cómo escriben para poder darles un lugar dentro de un contexto que básicamente ha sido dominado por valores masculinos. Ésta podría ser la explicación que podríamos dar de que de alguna forma se reproduzca este dualismo. La discusión sobre la escritura femenina no llegó a ninguna parte, pero es una reflexión interesante. Críticas como Cixous o Annie Leclerc hablan de la escritura desde el cuerpo, y en particular desde el cuerpo femenino. Hay quienes han dicho que lo que hace Cixous es más poesía que crítica académica, porque empieza a hablar de cómo la mujer escribe a través del cuerpo y sus fluidos, o de cómo su escritura es erotismo. Vamos a ver que esto también lo encontramos en otras escritoras, que están escribiendo con placer acerca del placer en el texto, un placer en el texto y en la escritura. En Francia, entonces, las preguntas acerca de la escritura femenina parecen destinarse más a la sustancia, a la textura de la escritura, y en Estados Unidos tratan más sobre los temas.

Sabemos que en los años sesenta y setenta del siglo pasado se da un corte con el posestructuralismo, con la idea de la muerte del autor, la muerte del sujeto, el estallido de la idea del individuo, de la identidad. El sujeto está fragmentado y está atravesado por la cultura, por la violencia... Todo eso configura la subjetividad. Hay una distancia entre las nuevas corrientes que se dan en la crítica literaria a partir del posestructuralismo. No podemos hablar de una sola crítica literaria feminista; hay muchísimas. Además, a partir del posestructuralismo, hay muchas otras formas, porque va a entrar el tema del sujeto fragmentado, o sea, ya no podemos hablar de una

feminidad, sino de feminidades (o de ninguna). Ya no se habla sólo de feminismo, sino de feminismos de todos los colores, del feminismo interseccional, es decir, en relación con género, clase, orientación sexual, etnia, etcétera. Se va a hablar, entonces, de cómo las mujeres también transgreden esas dualidades, cómo representan sujetos fragmentados ahora y desde antes.

De los años noventa en adelante, se da un peso muy importante a las teorías de género. El género se trata como una construcción social, que es una idea que, por un lado, retoma la idea de la dualidad masculino/femenino, pero lo presenta como algo socialmente construido. Es decir, no es que se niegue la biología, sino que naturaleza y cultura van juntas, no se pueden separar. Pero, además, para algunos autores, también el cuerpo es algo que se construye a partir de la forma en que vemos el cuerpo: por qué clasificamos en función de los órganos sexuales y no del tamaño de la nariz o de la barba (o de la no barba). Lo que es muy importante para la teoría de género dentro la literatura es que no podemos buscar esencias: esa idea de una esencia masculina o femenina en la sociedad o en la cultura no existe. No vamos a poder decir que hay una “esencia” de la mujer escritora; no es “esencialmente” sensible o poética, como se creía en el siglo XIX. Ni tampoco hay una “literatura viril” pues no existe una esencia masculina. Lo que hay es una construcción de las masculinidades y las feminidades. También va a haber un cuestionamiento de los roles sociales, un cuestionamiento de la historia y del discurso. Retomando a Rich y pasando por las teorías del discurso de Michel Foucault, se reflexiona sobre cómo se moldea el discurso y cómo el discurso nos moldea y, en ese sentido, cómo la literatura propone, de acuerdo con Teresa de Lauretis, una tecnología de género, o sea, una forma de reproducir o de proponer configuraciones de género, de “hacer género”, de crear esas masculinidades y feminidades y esas relaciones de poder. Lo más interesante para mí es cómo el discurso atraviesa a esos sujetos y cómo los sujetos también tienen una forma de moldear el discurso. Si bien el discurso, como decía Rich, puede aprisionarnos, también podemos hacerlo estallar y podemos hacerlo decir otras cosas. Por eso tenemos autoras que han explorado los límites del discurso, los límites de lo decible y de lo indecible, que no han seguido los códigos normativos de la literatura. Pensemos en la obra de

Margo Glantz, que es una obra fragmentaria o que son perlas que fue juntando. Es una forma de escribir diferente, pero no quiere decir que no sea literatura: sin duda es literatura. Su libro *Saña* es tan literatura como *Apariciones* o como *Las genealogías*, pero es otra forma de hacer literatura. Igualmente, hay otras escritoras que van a buscar esa otra forma de expresarse. Digamos que, a partir de los estudios de género, tenemos estudios de cómo se representa la homosexualidad, el lesbianismo, en la literatura, cómo se representa lo *queer*, cuáles son las figuras no binarias... Hay escritoras para quienes su orientación sexual es importante y entonces escriben poesía lésbica o han escrito novelas con personajes homosexuales o *queer* o bisexuales, autoras que no le ponen un sexo a su narrador —no sabemos exactamente si es hombre o mujer—. En fin, hay otros acercamientos que se pueden hacer para ver cómo hay una multiplicidad de figuras de género o una variedad de seres humanos que la literatura siempre ha tenido, pero que podemos estudiarlos desde esa perspectiva, como lo plantea Donna Haraway en *El manifiesto cyborg*: la idea de que el ser humano no es nada más ser humano, también es animal y máquina. Ahí podemos pensar en la ciencia ficción, desde *Frankenstein* hasta ahora: hay seres imaginarios que tal vez son metáforas de lo que hoy somos los seres humanos. Desde luego, también podemos pensar en las distopías, como *The Handmaid's Tale*, que hace una crítica desde una perspectiva de género. La cuestión es cómo el género también atraviesa esas utopías o distopías. En las distopías, pasa muy seguido que las mujeres quedan silenciadas o reducidas a su papel de reproductoras.

Como vamos a ver, todas estas teorías cada vez se relacionan más con otras disciplinas. Creo que es importante ver que los estudios de género echan mano de otras disciplinas, como la historia, la psicología, la sociología. Mi propuesta aquí será básicamente estudiar los textos.