



---

# Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Cómo se construye la figura femenina a lo largo de la literatura europea y los tópicos relacionados con ella

**Por: Cristina Molina Conde**  
**Tutorizado por: Sara Molpeceres Arnáiz**

Año Académico 2016-2017



## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es estudiar la problemática de la voz femenina, las distintas resoluciones que se han propuesto a ésta y cómo se ha ido construyendo, hasta la actualidad, ese 'yo' femenino basándose en dichas resoluciones.

Para realizar este trabajo se ha recurrido a fuentes escritas, tanto impresas como electrónicas, y audiovisuales. Debido a limitaciones prácticas, este documento no puede proporcionar una revisión exhaustiva de el tema a tratar, dado que la investigación sobre este tema podría ser amplísima y nosotros disponemos de un número limitado de páginas en las que exponer nuestro estudio, por lo que hemos seleccionado la información más relevante y la hemos intentado plasmar de forma clara y precisa. Debido también a la exposición en este trabajo ciertos temas que actualmente gozan de gran divulgación, ya sea por parte de medios de comunicación, políticos, estudios, etc. se ha trabajado de forma objetiva e imparcial.

El estudio consta de dos partes: en la primera expondremos las teorías más destacadas y aceptadas sobre la literatura femenina, según cada escuela de crítica literaria.

En la segunda parte encontraremos, primero, un breve estudio de la evolución de la figura femenina en la historia y la problemática de la construcción de un "yo" femenino, según cada género literario, y analizaremos después diversas obras escritas por mujeres: dos poemas, uno de Alfonsina Storni y otra de Delmira Agustini, Una obra teatral escrita por Ana Diosdado, y una obra narrativa de Christa Wolf.



## INDICE DE CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN	p.6
2.	MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	p. 8
2.1	Principales escuelas de crítica literaria feminista	p. 9
2.1.1	Crítica norteamericana	p. 9
2.1.2	Crítica francesa	p. 14
2.1.3	Crítica inglesa	p. 19
2.2	Elaine Showalter y su teoría literaria	p. 21
3.	IDENTIDAD FEMENINA EN LA LITERATURA: EL 'YO' EN EL TEATRO, LA POESÍA Y LA NARRATIVA. ANÁLISIS DE OBRAS.	p. 25
3.1	La mujer en la narrativa. Análisis de la obra de Christa Wolf	p. 26
3.1.1	<i>Cassandra</i> , de Christa Wolf	p. 27
3.2	La lírica femenina. Análisis de la obra de Storni y Agustini	p. 31
3.2.1	<i>Tú me quieres blanca</i> , de Alfonsina Storni y <i>Nocturno</i> de Delmira Agustini	p. 35
3.3	Las dramaturgas en busca de la identidad y la figura femenina en el teatro. Análisis de la obra teatral de Ana Diosdado	p. 39
3.3.1	<i>El cielo que me tienes prometido</i> , de Ana Diosdado	p. 42
4.	CONCLUSIÓN	p. 47
5.	BIBLIOGRAFÍA	p. 49

## 1.- INTRODUCCIÓN

En los últimos años hemos visto cómo la mujer, el feminismo, se ha convertido en un tema o personaje recurrente en diversos medios artísticos (literatura, cine, televisión, arte gráfico) y no artísticos (publicidad), así como en debates sociales, ideológicos y culturales. Si bien el tema de la mujer siempre ha estado presente en la historia literaria, este ha sido un tema conflictivo durante toda ésta, cambiando los tópicos relacionados con ella pero acabando siempre con el mismo mensaje: La mujer es débil e inferior.

Las voces femeninas siempre han sido acalladas en la literatura y, cuando se les ha comenzado a permitir romper algo este silencio, ha surgido una nueva problemática: Cómo dar voz a la mujer, cómo representarla sin caer en los tópicos anteriores.

El objetivo de este trabajo es estudiar la problemática de la voz femenina, las distintas resoluciones que se han propuesto a ésta y cómo se ha ido construyendo, hasta la actualidad, ese 'yo' femenino basándose en dichas resoluciones. Para llevar a cabo dicho objetivo, se ha dividido el presente trabajo en dos apartados diferenciados, el primero de carácter teórico y el segundo de carácter práctico, siendo introducido de manera teórica.

En el primero (punto 2, 'Marco teórico-metodológico') se busca establecer un marco teórico en el que basar el análisis posterior, a la vez que estudiar las principales escuelas de crítica feminista (Norteamericana, francesa e inglesa, dándole especial importancia a los estudios de la crítica americana Elaine Showalter) y sus intentos de resolver el dilema que exponemos, es decir, la construcción de las voces femeninas dentro del ámbito literario. Estudiaremos en él la crítica feminista: qué es, cómo surge y sus escuelas más importantes.

Debido a la extensión limitada de este trabajo, y al ser el estudio de este tema muy amplio, no podremos cubrir todo lo que abarca y nos centraremos, sobre todo, en las críticas literarias feministas.

En el apartado práctico, realizaremos un análisis de tres obras literarias escritas por mujeres, cada una de estas obras perteneciente a un género literario distinto, cubriendo así la lírica, la dramática y la narrativa.

Al igual que apuntábamos antes desde el punto de vista teórico la amplitud temática de la cuestión escogida, en la práctica, las obras y estudios dentro de la literatura feminista son, sobre todo en los últimos años, bastante numerosas; pero la longitud y la naturaleza de este trabajo nos ha llevado a hacer una selección que creemos acertada, de tres de ellas: Relacionaremos en la lírica los poemas *Tú me quieres blanca* de Alfonsina Storni y *Nocturno* de Delmira Agustini con los de sus contemporáneos *De blanco* de Manuel Gutiérrez Nájera y *El Cisne* de Rubén Darío.

Como obra dramática a analizar hemos escogido *El cielo que me tienes prometido* de Ana Diosdado, obra muy actual que ni siquiera ha sido aún publicada, pero de la que disponemos contenido audiovisual en el que basar nuestro análisis.

Por último, hemos escogido la novela de Christa Wolf, *Cassandra*, para el apartado de análisis narrativo, novela que hemos consultado tanto en castellano como en su idioma original, el alemán.

Hay que tener en cuenta que nuestro propósito no es un análisis literario como tal, sino que utilizaremos las obras mencionadas para observar en ellas la problemática del 'yo' femenino y los tópicos relacionados a la mujer, para conseguir entender esta cuestión cultural y social en la que basamos nuestro trabajo, que hoy en día ha cobrado gran importancia. Para terminar con este resumen, nos queda indicar que nuestro trabajo entra dentro de la disciplina de Literatura Comparada, debido no sólo a la comparación que realizamos entre obras literarias y estudios de investigación en el ámbito de la crítica literaria feminista, sino porque el estudio de la mujer como figura literaria permite observar la importancia de este símbolo femenino en distintas sociedades a lo largo del tiempo, y la evolución de la imagen de la mujer en dichas sociedades.

## 2.- MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO. LA CRÍTICA FEMINISTA

A la hora de definir ‘crítica literaria feminista’ hay que tener en cuenta que ya desde hace varios años se ha reiterado que ésta no es, ni ha sido nunca, una teoría única (Golubov, 2012: 19). Existen, por el contrario, diferentes vertientes dentro de este movimiento teórico feminista, al cual se podría decir, de hecho, se le otorga una sola definición simplemente por economizar y simplificar (Moreno, 1994: 107).

La definición global que propone Hortensia Moreno (1994: 109-112) expone la crítica literaria feminista como un discurso que reflexiona sobre el poder y el dominio masculino, tanto físico como ideológico, así como un análisis de “las creencias, conocimientos y prohibiciones que producen y reproducen a las personas reales dentro de un universo de símbolos que organizan las vivencias de la diferencia sexual” (Moreno, 1994: 109). Es esta crítica una lucha política que busca el reconocimiento de la mujer como escritora y como figura que, dentro de la tradición, representa la opresión masculina. (Moreno, 1994: 109-112).

En el ámbito literario, el feminismo se remonta a la antigua Grecia, con ejemplos como la obra poética de Safo de Mitilene e incluso en la obra teatral *Lisístrata* de Aristófanes (Habib, 2008: 42), pero los primeros textos orientados al estudio de la mujer en la literatura, de los cuales dice Irenne García en su estudio *Crítica y teoría literaria; Una guía de lectura* (1994): “Si bien estos textos no pueden considerarse propiamente como teoría literaria feminista, sí proporcionan la visión de las escritoras respecto a sus literaturas y su identidad genérica” (1994: 239), fueron escritos por mujeres ya consideradas como ‘clásicas’ dentro del feminismo.

Considera García (1994) a autoras como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir o Rosario Castellanos como dichas precursoras del feminismo (íbidem) quienes organizan los argumentos de sus obras en gran parte en una reflexión sobre la literatura. A partir de ellas la producción feminista en la literatura se vuelve inmensa y puede decirse que tan importante como en otras disciplinas (Moreno, 1994: 107).

Es en el Siglo XX cuando la literatura y la crítica feminista toman una mayor importancia debido a la lucha política por los derechos de la mujer, llevándonos a una



situación de auge literario entre las mujeres en la que se cuenta con numerosas autoras y una enorme cantidad de personajes femeninos (Habib, 2008: 42).

Así surge también a principios de este siglo la crítica feminista, que busca, como ya hemos dicho, centrarse en una serie de problemáticas, tales como la inclusión de la contribución femenina a la historia de la literatura, las teorías de la sexualidad y las diferencias sexuales, la representación de la mujer en la literatura, el análisis de las escritoras y sus textos a través de una perspectiva femenina, etc. (Habib, 2008: 43).

## **2.1 PRINCIPALES ESCUELAS DE CRÍTICA FEMINISTA**

Durante gran parte de la historia no sólo fueron las mujeres privadas de la educación y de una independencia económica, si no que tuvieron que sufrir también la ideología masculina que les condenaba a la obediencia y el silencio (Habib, 2008: 43). No es hasta el Siglo XX con la lucha feminista por los derechos políticos de la mujer, que surge una crítica literaria sistemática (íbidem).

Dentro de la crítica literaria feminista encontramos tres grandes ramas: la norteamericana, de carácter textual; la francesa de carácter psicoanalítico y la inglesa de carácter marxista. En cada una de ellas surgen una serie de problemáticas distintas y/o en diferente orden cronológico, que expondremos brevemente, pues, como ya hemos dicho, no podemos, debido a la extensión de este trabajo, abarcar su contenido en toda su amplitud.

Estas ramas surgen como nuevas tendencias críticas a partir de los años sesenta, dentro del ‘feminismo moderno’ (íbidem).

### **2.1.1 LA ESCUELA NORTEAMERICANA**

En los años 60 comienza en Estados Unidos un periodo de actividad feminista conocido como ‘tercera ola feminista’. Esta ola se reconoce como una fuerza política de gran potencia por primera vez desde la legalización del sufragio femenino, debido, como ya hemos dicho, al movimiento de lucha feminista por los derechos civiles (Habib, 2008: 128). Las mujeres, quienes durante la Segunda Guerra Mundial se habían movilizad

masivamente, se veían de nuevo desplazadas y relegadas a las tareas del hogar. Varela (2008) señala al respecto que:

Parece que los soldados, tras la dura guerra, quisieron hacer realidad el mito del reposo del guerrero y consiguieron vivir aquello con lo que soñaban durante las sangrientas batallas: casas grandes con mujeres amorosas pendientes de sus deseos y de un montón de lujos que tanto se necesitaban en todos los países después de los millones de muertos. (Varela, 2008: 73)

Esto, así como los problemas racistas, clasistas e imperialistas que reinaban en Norteamérica a mediados del siglo XX llevaron a un resurgimiento de los activismos sociales contrarios a estos problemas, entre ellos, el feminismo. El activismo feminista tomó gran importancia, la defensa de los derechos civiles y el compromiso político fueron comunes entre las mujeres feministas de la época. (Guerin, Labor, Morgan, Reesman y Willingham, 2005) cabe el rechazo del movimiento feminista norteamericano a las teorías freudianas como ‘la envidia de pene’ (Solleiro, 2016). Freud establece las diferencias entre hombre y mujer por la presencia o falta de falo, explicando que la mujer sólo busca ser madre por la necesidad de un hijo poseedor de ese falo que a ella le falta (íbidem). Explica Freud también la diferencia entre el niño y la niña: Mientras el niño rechaza a la niña por percibir los genitales de ésta como ‘mutilados’, en la niña surge ya la ‘envidia de falo’ que permanecerá en ella también en su fase adulta, planteando también que la emotividad, la belleza femenina y la necesidad de ser amada de la mujer como un intento de esconder su ‘defecto genital’ (íbidem).

Contra este pensamiento, sugiere una reconstrucción de la teoría, ‘La envidia por dar vida’, planteando que toda la cultura patriarcal en la que el hombre es considerado como superior a la mujer, no es más que el intento de ocultar el terror que siente el género masculino por el poder de los genitales femeninos, capaces de dar vida (íbidem).

Este activismo social y político afectó también, como era de esperar, al mundo literario y se considera la obra de Betty Friedan (Illinois, 1921) *The Feminine Mystique* (1963), o en castellano *La mística femenina*, como la primera prueba del descontento entre las mujeres americanas ante la situación social del momento (Moi, 1988: 35). Fue Friedan una mujer adelantada a su tiempo, preocupada por reestructurar la paridad económica y laboral entre hombres y mujeres, así como el ámbito familiar de la época. Estudió psicología en la Universidad de Berkley y comenzó, tras graduarse, a trabajar como redactora en varios periódicos sindicales (Piquer, 2000). Fundó en 1966 la Organización Nacional de Mujeres

(NOW), organización que presidió hasta 1970, posicionándose de forma radical en su lucha (Fox, 2006). También opinó, en contra del pensamiento freudiano, que no tenían las mujeres envidia de pene sino envidia del estatus social que se había creado el hombre (Solleiro, 2016).

Con referentes como Friedan y su ya citada obra *La mística femenina*, Elaine Showalter y su *Una literatura propia* o Sandra Gilbert y Susan Gubar con su obra *La loca del desván*, los intereses de la crítica literaria feminista en Estados Unidos son esencialmente textuales, preocupándose dicha crítica por la construcción de los textos escritos por mujeres y sus características, la ideología de los cánones literarios y sus intereses, reivindicando tanto a las autoras canónicas como no canónicas (Guerin et al., 2005).

Estudia Toril Moi, en su libro *Teoría literaria feminista* (1988), el papel de la crítica literaria dentro de este fenómeno feminista de los años 60, concluyendo, en primera instancia, que la base de esta crítica norteamericana se encuentra formada por cinco obras de autoras tanto ‘clásicas’ como contemporáneas a este movimiento: *Una habitación propia* de Virginia Woolf (1927) *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949), *The troublesome Helpmate* de Katharine M. Rogers (1966), *Thinking about women* de Mary Ellman (1968) y *Sexual Politics* de Kate Millet (1969), pero también que en la primera etapa de la tercera ola del movimiento feminista la crítica literaria careció de gran importancia, debido quizás al intento de unión por parte de muchas mujeres feministas de un radicalismo político y la literatura, lo que llevó a confrontaciones y diferencias dentro de la crítica literaria (Moi, 1988: 35-38). “Para muchas críticas feministas – dice Moi– el problema fundamental ha sido pues, tratar de combinar el compromiso político con lo que tradicionalmente se ha considerado «buena» crítica literaria” (1988: 37).

Tras esta primera fase, la crítica literaria feminista cobra más importancia y adopta un tipo de crítica denominado ‘Imágenes de mujer’ que se centra sobretudo en la imaginaria femenina, en cómo romper estereotipos. Es este tipo de crítica, de hecho, una de las ramas más fértiles dentro de la crítica literaria feminista en cuanto a la cantidad de obras especializadas en ella (Moi, 1988: 54). Se atiende en ésta segunda etapa de la crítica americana a la imagen de la mujer en la historia de la literatura, embarcándose en la lectura revisionista de la herencia literaria y cultural (Suárez Briones, 2002), es decir, el crítico feminista de esta segunda fase estudia los estereotipos femeninos en las obras literarias masculinas (Moi, 1988: 54).

Así se publica, en 1972, el libro de texto *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Koppleman, 1973 en Moi, 1988)<sup>1</sup>, como una colección de ensayos de uso académico en la que se estudian básicamente los estereotipos femeninos en autores y autoras de los siglos XIX y XX, criticándose la creación de personajes femeninos ‘irreales’ (íbidem).

La denuncia social que los críticos de este momento pretenden realizar mediante la literatura encuentra sus bases en el hecho de que esta literatura debería reflejar la realidad del ser humano de una forma precisa, conduciendo esta premisa a veces a un realismo exagerado, el cual lleva a su vez a una pérdida de creatividad por parte del autor a favor de la veracidad de las situaciones humanas de un texto. (Moi, 1988: 53-58) Para las teóricas de la llamada crítica prescriptiva, representada por Cheri Register (1945) autora de siete libros, entre ellos el famoso *Packinghouse daughter: A Memoir*, (2001), la literatura debía ofrecer una realidad reconstituida, sirviendo sólo aquella que promueva la androginia, la sonoridad y la autoconciencia y su personaje modélico debía ser la mujer nueva (Fariña Busto y Suárez Briones, 1994: 323).

De esta forma define Register la crítica prescriptiva que, defiende, ha de ser la que guíe la teoría literaria feminista: “(...)para ganar la aprobación feminista, la literatura debe cumplir una o varias de las funciones siguientes:(1) servir de foro a las mujeres; (2) promover la androginia cultural; (3) proveer personajes modélicos; (4) promover la sonoridad y (5) aumentar la autoconciencia” (Register, 1975 en Fariña Busto y Suárez Briones, 1994: 323). La crítica prescriptiva supone, pues, que la experiencia de las mujeres debe ser palpable en el texto, y que este ganará valor a medida que dicha experiencia sea más auténtica. (Suárez Briones, Martín Lucas y Fariña Busto (eds), 2000: 29).

Esta idea, sin embargo, no tiene en cuenta que el texto literario no es sólo el reflejo de una realidad coetánea, sino también una forma de creación y transmisión de realidades. (íbidem)

Por ello, opina Moi que no hay que caer en “posiciones «ultrarrealistas» ridículas” (1988: 56) como contraposición a las falsas y perjudiciales imágenes que se han creado de la mujer a lo largo de la historia. Aunque es lógica la crítica de aquellos textos influenciados por ‘prejuicios opresores’, esto, llevado al extremo, puede conducirnos a considerar que la mayor parte de la literatura mundial carece de sentido, al considerar toda obra literaria como

---

<sup>1</sup> Se hablará de esta obra basándonos en lo que explica Moi en su ya citado libro *Teoría Literaria Feminista*, ya

una suerte de autobiografía. (1988: 57). Debido a ésta problemática con respecto a la crítica de la ‘Imagen de la mujer’, la crítica angloamericana comienza a dividirse en dos ramas diferentes, algunas críticas literarias feministas siguen interesadas en las lecturas revisionistas del canon literario; otras, sin embargo, comienzan a centrar su atención en la recuperación de autoras olvidadas y el establecimiento de un canon alternativo (Suárez Briones, 2002). También los intereses feministas de otras áreas no literarias comienzan, simultáneamente, a fraccionarse (íbidem). Es lo que define Showalter (1981) como ‘crítica feminista’ y ‘ginocrítica’, denominando ‘crítica feminista’ a aquella que trata a la mujer como lectora, reduciendo su análisis a obras de escritores masculinos y ‘ginocrítica’, aquella que se dedica a la mujer como escritora (Showalter, 1981 en Araújo y Delgado, 2010: 385-389).

La primera coincide con la crítica que el feminismo ha venido haciendo a la construcción y el uso de los estereotipos de ‘feminidad’ y ‘masculinidad’ por convención del género ‘dominante’, en la literatura masculina y trata, básicamente y como hemos visto, de resistir a la idealización de la figura femenina, de censurar los estereotipos impuestos por el hombre (Suárez Briones, 2002: 7). Frente a esto, se va desarrollando una segunda corriente de crítica literaria feminista cuyo interés se vuelve ahora hacia la mujer escritora, a la escritura como modo de resistencia (íbidem). Es esta la versión de la crítica a la que, suponemos, se refiere Moi al hablar de las obras de Woolf, Beauvoir, Rogers, Ellman y Millet como bases de la crítica literaria feminista, mencionadas al principio de este apartado (1988: 35-38). Es lo que se considera como la ‘segunda ola’ o ‘segunda fase’ de la crítica feminista.<sup>2</sup>

Paulatinamente fue haciéndose más y más evidente el hecho de que las mujeres escritoras tenían una literatura propia cuya importancia histórica había sido olvidada o infravalorada. Este interés feminista por las escritoras ocasionó también un importante auge editorial<sup>3</sup>, al comenzar a releerse gran cantidad de obras de escritoras olvidadas (Suárez Briones, 2002: 7).

A mediados de los años 70 aparecen tres estudios acerca de la literatura escrita por mujeres que gozan de gran importancia: *Literary Women* (1976) de Ellen Moers, *A Literature*

---

<sup>2</sup> Por supuesto, no hay que confundir la Segunda Ola del movimiento feminista, que se remonta al siglo XIX, con esta ‘segunda ola’ a la que nos referimos, que alude al cambio de la crítica literaria feminista americana a partir de los años 70.

<sup>3</sup> Con la creación de editoriales especializadas o la apertura de líneas editoriales específicas en editoriales ya consolidadas. En España sirven de ejemplo las editoriales Horas y Horas o Egales, y las colecciones de feminismo en editoriales como Anthropos, Cátedra, Icaria y Castalia.

*of their own* (1977) de Elaine Showalter y *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, estudios especialmente realizados para recopilar y analizar todas las obras de las grandes escritoras angloparlantes hasta el momento, los cuales son hoy en día considerados como verdaderos clásicos de la crítica literaria feminista (Habib, 2008: 128). Ya no interesan los estereotipos de la mujer en los textos masculinos, y comienza a ganar aceptación una nueva forma de estudio propuesta por Showalter: El estudio de los textos escritos por mujeres como una literatura aparte (Moi, 1988: 61-63).

Ambas tendencias, sin embargo, tienen en común su interés por la literatura desde un punto de vista textual (Suárez Briones, 2002: 8). En la primera época, aproximadamente durante su primera década de andadura, la crítica literaria feminista se centró en el estudio de la representación, en las imágenes de las mujeres en la literatura masculina, centrándose en su lenguaje, en su texto (íbidem). También se supone, en la segunda época, que la escritura femenina, poco conocida hasta el momento, marca una diferencia con respecto a la tradicionalmente conocida, la masculina (íbidem).

Suponen ambas que texto y lenguaje son medios transparentes a través de los cuales se percibe directamente una realidad objetiva y preexistente, Así observamos que ese realismo casi ridículo del que hablamos unas líneas atrás, sigue presente en esta segunda fase, casi una década después. Pese a todo, esta premisa ha ido devaluándose con relativa rapidez (íbidem).

### **2.1.2 LA ESCUELA CRÍTICA FRANCESA**

En comparación con la producción norteamericana, los textos feministas de las autoras francesas son menos numerosos, aunque no por ello menos importantes.

Simone de Beauvoir (1908) es sin duda -dice Moi- una de las mayores teóricas feministas hasta nuestros días, y la teórica de referencia para la escuela crítica francesa (1988: 101). Cuando en 1949 publica su conocida obra *El segundo sexo*, en la que trata la cuestión de la mujer y su rol históricamente secundario, siendo la figura femenina relegada por el hombre como 'la otra', Beauvoir sienta las bases del activismo político y la teoría feminista que surgieron en los años 60 en América y Europa occidental, y aún hoy en día su tesis sigue teniendo un gran impacto en el feminismo (Habib, 2008: 50).

Beauvoir demuestra con esta obra cómo estas preconcepciones de la mujer como ente inferior dominan, no sólo la literatura, sino todos aspectos de la vida social, cultural y

política, y cómo también las mujeres aceptan esta opresión como algo que no debería cambiar (íbidem). Así, esta autora realiza un estudio feminista-marxista de la literatura, dando por hecho que, si la sociedad llegase al socialismo marxista deseado, los problemas de la mujer acabarían con esta llegada (Moi, 1988: 101).

A partir de 1968 surge un ‘nuevo’ feminismo francés hijo de la revuelta estudiantil de mayo de dicho año, pues al luchar en las barricadas junto a los hombres, y descubrir que, pese a todo, se seguía esperando que satisficieran las necesidades sexuales y de alimentación de sus compañeros, las mujeres comienzan a formar grupos exclusivamente femeninos, siguiendo el ejemplo de las mujeres americanas, con la diferencia de que mientras las segundas criticaron las teorías freudianas, las francesas creían, a favor de Freud, que sólo el psicoanálisis emanciparía a la mujer del patriarcado al que estaba sometida (Moi, 1988: 105-107).

Como autoras destacadas de la crítica feminista de esta época encontramos a Hélène Cixous, Luce Irigaray o Julia Kristeva, quienes tratan la cuestión de la escritura femenina: ¿Cómo escribir diferenciándonos del hombre? ¿Cómo crear nuestro propio espacio literario? La respuesta según estas críticas no es otra que buscar un espacio que exista, pero al que el hombre no haya tenido acceso (Cabanilles, 1988: 82). Hablar de aquello que nos diferencia del hombre, como la maternidad, el cuerpo de la mujer o la voz de madre (íbidem).

Hélène Cixous es una crítica feminista, también novelista y dramaturga nacida en Algeria en 1937 (Sartori, Eva y Zimmerman, Dorothy, 1991: 66-73). Pese a vivir en una colonia por aquel entonces francesa, hablaba principalmente en alemán, al ser su madre una alemana de origen judío. Fue profesora en Burdeos y la Sorbona y ha escrito más de 68 obras narrativas y teatrales y 17 ensayos (Hilfrich, sf).

En el análisis que realiza Cixous (1937) (En Moi, 1988), en su libro *La Jeune Néé* (1975) se observa la crítica al falogocentrismo, reflejando en él el “pensamiento binario machista” (Moi, 1988: 114). Comienza su estudio sobre la feminidad con una pregunta “Where is she?” seguido de una contraposición de conceptos que se podrían relacionar con cada género:

Actividad/Pasividad  
Sol/Luna  
Día/Noche  
Cultura/Naturaleza  
Padre/Madre  
Cabeza/Corazón  
Inteligible/Sensible  
Logos/Pathos (Cixous,1975)

Estas oposiciones pueden interpretarse como una jerarquía machista, en la que lo femenino siempre es lo débil, lo negativo, lo oscuro (1988: 115). Además asegura que la razón por la que esto es así, es que una oposición binaria siempre implica que un concepto reprima al otro (Suárez Briones et al., 2000: 42-45). Por ejemplo, para que ‘Día’ pueda significar, tiene que reprimir a ‘Noche’. En la oposición de arriba, encontramos que lo que se relaciona con la mujer siempre acabará suprimido en el proceso de significación, a favor de lo masculino (íbidem).

Así, el feminismo de Cixous buscaba desvelar la mentira de la ‘superioridad masculina’ invirtiendo el sistema jerárquico existente por uno nuevo, feminista (Mayne, 1985: 31-40).

No obstante, críticas como Luce Irigaray (1932) y Julia Kristeva (1941) deciden rechazar cualquier definición de mujer, escritura de mujer o palabra de mujer ya que su aceptación lleva, según Julia Kristeva, filósofa psicoanalista y crítica de origen búlgaro, a una discriminación, a una marginalización de la mujer debido a la negatividad implicada culturalmente en toda representación de la mujer, que va en contra del feminismo (Moi, 1988: 170). Dice que entiende por mujer “aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y las ideologías” (Kristeva, 1974 en Moi, 1988: 170-171).

Respecto al tema de una escritura *femenina*, si bien Kristeva admite que pudiera ser posible encontrar algunas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por mujeres, ella no aseguraría que tales características deban atribuirse a una “especificidad auténticamente femenina, a una marginalidad social, o sencillamente a una determinada estructura (la histórica, por ejemplo) que el mercado actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino” (íbidem).

En resumen, no cree Kristeva que exista una escritura específica de mujer, ni que deba existir una imagen o definición de mujer, y si existe, sería una invención de los



hombres para hacer de ellas lo que crean conveniente.

Luce Irigaray, lingüista y crítica feminista, nacida en Bélgica en 1932, que examinó los usos del lenguaje en relación a las mujeres, estudió en la Universidad Católica de Leuven en Bélgica y más tarde en la Universidad de París, para luego estudiar, en los años sesenta, el psicoanálisis en la Escuela Freudiana de París, fundada en 1964 por Jacques Lacan, quien será un gran referente en las obras de Irigaray, tanto a la hora de coincidir en ideas como a la hora de criticar su pensamiento (Donovan, sf.: p 1).

De hecho publica en 1974 su tesis doctoral *Speculum de l'autre femme*, gran crítica del psicoanálisis freudiano y lacaniano que denunciaba la exclusión de las mujeres en el ámbito de la filosofía y la psicoanalítica, creando tal controversia que es expulsada de su puesto de profesora en la Escuela Freudiana y en la Universidad de Vincennes (íbidem).

Esta autora insiste en que las mujeres cuentan con una 'especificidad' que las distingue de los hombres y que éstos han intentado (con éxito durante mucho tiempo) invalidar, atribuyéndose a ellos mismos la subjetividad y reduciendo a la mujer a la condición de objeto sexuado (Fariña Busto y Suárez Briones, 1994: 323). Por ello reivindica ella la "cultura del sujeto sexuado" exigiendo que no sea ya el cuerpo femenino "objeto de discurso de los hombres ni de sus distintas manifestaciones artísticas, sino que se convierta en objeto de una subjetividad femenina, que se experimenta y se identifica a sí misma" (Irigaray, 1992, 56 en íbidem).

Como ya hemos dicho el pensamiento de Lacan es una pieza clave en la obra de Irigaray, no sólo a la hora de criticarlo, tomando ésta prestada la teoría de las etapas del sujeto del filósofo (Donovan, sf.: p 3). Lacan afirma que existen dos momentos clave en la formación de la identidad del niño: el establecimiento de un cuerpo imaginario y la asignación lingüística de diferencias sexuales (íbidem). La idea del cuerpo imaginario la introduce Freud en su obra *El Yo y el Ello* (Freud, 1923), y la expande Lacan en sus estadios del Espejo, afirmando que el primer momento clave en la formación de un sujeto es la proyección de un cuerpo imaginario, siendo cuando el infante aún no tiene movilidad, y al ser este posicionado delante de un espejo, o de su madre, o de otro niño, cuando crea su propia imagen del 'yo' y de la biología de éste 'yo', el cual nunca reflejará su propia identidad, sólo a otro ser humano con la que el infante se identificará. Es con imaginación y lenguaje, dice Lacan, que creamos el ego (íbidem).

Irigaray coincide con Lacan en que nuestra visión de la biología propia está culturalmente influenciada, y en la idea de que de un 'yo' que es 'otro' imaginario es creado en el infante, y manipulada luego por el lenguaje y la cultura. Rechaza Irigaray el 'estadio simbólico', el del lenguaje y la cultura como simbolismo patriarcal que sirve de influencia en la visión del ego, reivindicando un primer estadio 'imaginario', que ve como maternal, con características opuestas al lenguaje falo-logo-centrista (íbidem).

Importante también del pensamiento de Luce Irigaray es el término 'hom(m)osexualité' que crea en su obra *Spéculum* (Moi, 1988: 140). En ella, se basa en la crítica a Freud para determinar que culturalmente, lo femenino se ha descrito siempre como algo 'prohibido', pues estaba en dicha cultura la mujer fuera de representación (Moi, 1988: 144). De la 'hom(m)osexualité' son productos esta representación (o falta de ella) y otras estructuras sociales y culturales (íbidem).

Pero, ¿qué interpreta Irigaray como *hom(m)osexualité*? Este término es un juego de palabras en francés, de *homo* (mismo) y *homme* (hombre): el deseo masculino de lo mismo.(íbidem) Esto quiere decir que, al estar el género femenino sujeto a normas y modelos impuestos por el hombre, no existen, en la práctica, dos sexos sino uno (Evans, 1996: 24). Existe sólo una práctica de lo sexual, normada por el hombre. Así afirma que la cultura convierte la diferencia sexual en indiferencia de un sexo, el femenino (Lauretis, 1988: 156-162). Por ello dice Irigaray que la sexualidad es, culturalmente, para el hombre y para su propio disfrute (Moi, 1988: 144).

La mujer tiene, ante esto, dos opciones: Resignarse o representarse a ella misma como un hombre inferior, lo que califica la estudiosa como un estadio de histeria. La mujer, en esta histeria, expresa su sexualidad propia desde un punto de vista masculino, al ver esta como única forma de poder obtener de nuevo algo de su propio deseo (Moi, 1988: 144).

Observamos pues, que las críticas francesas planteaban problemas feministas que, al contrario de la textualidad política americana, tenían su base en la ética y la filosofía psicoanalítica. Surgía en la escuela francesa la necesidad de diferenciarse de la escritura masculina mediante el estudio de la relación entre la psique femenina, sus creaciones y su lenguaje.

Aunque esta teoría francesa llegó a su auge ya a mediados de los años 70, tardó bastante más en llegar a otras mujeres 'no-francesas', debido, nos dice Toril Moi, al carácter

intelectual de las teorías angloamericanas, que hacían sombra a las críticas francesas, y a que parecían las segundas dirigirse sólo al público parisino, dándole a sus obras un carácter esencialmente elitista (1988: 104-106).

Es pues la crítica francesa, una búsqueda de la diferencia lingüística entre el hombre y la mujer, intentando, con esta diferencia, elevar a la mujer al mismo nivel en el que se encuentra el segundo, o incluso a uno superior a este.

### **2.1.3 LA ESCUELA CRÍTICA INGLESA**

La escuela británica de crítica literaria feminista es considerada como una de las más fieles seguidoras del pensamiento de la etapa marxista de Simone de Beauvoir (Moi, 1988: 102-103).

El feminismo inglés ha estado siempre mucho más abierto a ideas socialistas que el americano, explica Moi, pero poco de la obra feminista-marxista de Gran Bretaña se corresponde al ámbito teórico-literario (Moi, 1988: 103). Son los políticos y filósofos feministas los que se embarcan, hacia los años 80, hacia unas ideas socialistas y estas ideas son transferidas, no tanto a la literatura, como a otro tipo de estudios artísticos más modernos, como la cinematografía y los medios de comunicación (íbidem). Pero no ha sido Beauvoir la única influencia marxista en la crítica feminista británica, también las teorías de los franceses Louis Althusser y Pierre Macherey calaron en dicha crítica, que usaron para analizar la marginalización de las escritoras en términos sexistas o clasistas (Moi, 1988: 103).

Este tipo de crítica marxista feminista se ha centrado con especial interés en la identidad femenina como construcción sociocultural, lo que entra dentro de la tendencia descrita por Showalter como ‘constructivista’, que veremos más adelante (íbidem).

Con el estudio de la creación de las categorías de género en la historia y la importancia de la cultura en dicha creación, la crítica marxista feminista ofrece, dice Moi, una alternativa a las otras escuelas ya citadas (1988: 104).

Pero esta crítica también supone un problema: Al mezclarse con el marxismo, limita en gran parte su crítica al concepto de clase y categorización, y pierden valor al no haber

generalmente intentado, quizás por un conflicto de intereses, analizar las obras de teóricos marxistas que podrían suponer un problema, o quizás una vez estudiado una ayuda, para el feminismo (Moi, 1988: 105).

Hemos de mencionar como representantes de esta escuela, en primera instancia, a la escritora inglesa considerada como la precursora de la emancipación femenina en la literatura: Mary Wollstonecraft (1759). Madre de Mary Shelley, tuvo que comenzar a ganarse la vida como mujer de compañía, institutriz, modista y profesora, a la vez que principiaba a nacer en ella el gusto por la escritura y la lectura, muestra de su gran inteligencia (Mediavilla Calleja, 1997).

En su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (Wollstonecraft, 1998) se exponen muchos de los planteamientos feministas del S.XX, a pesar de los casi dos siglos de diferencia (íbidem). Este libro surge como respuesta a Talleyrand, sacerdote y diplomático francés, quien expuso en la Asamblea Nacional Constituyente Francesa su *Rapport sur l'instruction publique* (“informe sobre la educación pública”, 1791), en la que firmaba que sólo para los hombres es el mundo, y las mujeres deberían ser educadas para agradecer lo que se les ofrece, y no para aspirar a más (Mediavilla Calleja, 1997). La respuesta de Wollstonecraft acaba exigiendo no sólo la educación igualitaria que se les niega, ella va más allá, exigiendo el fin de la subordinación de la mujer por parte del Estado y un sistema de enseñanza gratuita y universal para ambos sexos (íbidem).

Se considera que el feminismo del S. XX comenzó con Virginia Woolf, en cierto modo pionera de la crítica literaria feminista, que denunciaba en sus obras los problemas en temas como el contexto social y económico de la mujer escritora, la naturaleza ‘sexuada’ del lenguaje, la necesidad de establecer una tradición literaria femenina y la construcción social del género, temas que siguen siendo el centro de estudio para el feminismo (Habib, 2008: 44-50). El estado mental que ésta considera más creativo es el que ella misma denomina ‘la unidad de la mente’ o ‘unidad mental’, un estado en el que los sexos ya no se ven distintos. Llama a una androginia, basa su teoría en que la mejor versión del ser humano será aquel que resulte de la cooperación natural entre sexos, comenzando así su explicación de esta teoría de la androginia (Habib, 2008: 44-50):

Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en

armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella.

Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades. Quizás una mente puramente masculina no pueda crear, pensó, ni tampoco una mente puramente femenina. (V. Woolf, 2008: 71)

La mayoría de la crítica feminista británica ha tenido siempre una orientación política, llevando los textos literarios a un contexto meramente ideológico (Habib, 2008). Es importante mencionar en esta crítica a Juliet Mitchell, psicoanalista y crítica feminista, fundadora del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Cambridge, que, aprovechando para ejemplificar esta mencionada imposición de la ideología, en su libro *Women's Estate* (1971, en Habib 2008) examina el patriarcado basándose en las categorías marxistas de producción y propiedad privada, así como en teorías psicoanalíticas del género (Habib, 2008: 129).

Ya desde la década de 1960 el feminismo británico estuvo influenciado por la deconstrucción francesa y el psicoanálisis, que cuestionan la idea del sujeto humanista, considerando la sexualidad como base de la construcción social e individual de cada ser humano (Suárez Briones, 2002). Se adentran las críticas psicoanalíticas británicas en la visión edípica de esta construcción, la cual dicen, comienza a formarse en la fase preedípica, cuando el infante está simbióticamente unido a su madre, a la que percibe como omnipotente (íbidem). Pero en la fase culminante, el complejo de Edipo, esta unión perece y es sustituida por el triángulo madre/hijo/padre, y el padre se interpone en la relación madre-hijo amenazando con la castración. Esto supone que los deseos deben sucumbir a la conciencia social colectiva: Así comienza el ingreso en la cultura y sociedad patriarcales (íbidem).

En resumen, esta tercera escuela está sobre todo influenciada por las ideas marxistas de la época, así como por el psicoanalismo y la reivindicación de los derechos femeninos.

## **2.2 ELAINE SHOWALTER Y SU CRÍTICA LITERARIA**

Elaine Showalter, escritora, periodista y activista nacida en Boston en 1941, es considerada una de las ‘madres fundadoras’ de este movimiento, también uno de los mayores referentes a la hora de hacer y estudiar crítica literaria feminista (Showalter, 2012: En línea).

Autora de más de una veintena de libros, sus principales obras son, entre otras muchas: *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), en la que estudia a la mujer en la tradición literaria, centrándose en novelistas inglesas desde el 1800 hasta la actualidad y comparando estas con sus contemporáneos masculinos del género contrario, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980* (1981) y *La nueva crítica feminista: Ensayos sobre mujeres, literatura y teoría* (1985) en la que encontramos una amplia colección de ensayos de distintas autoras feministas. (Moi, 1998: 85) Es también autora de más de cien artículos académicos (Showalter, 2012: En línea).

En *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Showalter categoriza la literatura escrita por mujeres en la tradición literaria inglesa a través de la historia, se propone describir la tradición de las novelistas inglesas, como bien indica el título, desde las hermanas Brönte hasta la actualidad, y divide esta tradición literaria en tres fases de evolución (Moi, 1988: 66).

La primera es la denominada *Escritura Femenina*, que comprende de 1840 a 1880, y se caracteriza por la imitación por parte de la mujer de la tradición masculina (Showalter, 1978: 4). Ella misma se pregunta ya en el primer capítulo, si quizás la mujer del siglo XIX, se excluida por la educación del momento, de la posibilidad de distinguirse en la poesía, el drama o la narrativa, se había simplemente apropiado de un género masculino, en vez de desarrollar su propia voz femenina (Showalter, 1978: 4).

La segunda fase que distingue es la de la *Literatura Feminista*, comprendida entre 1880 y 1920. Esta fase se caracteriza por la defensa de los derechos de la mujer y el intento de desvelar la misoginia escondida en los textos masculinos. Se trata de una fase de protesta, en la que se busca acabar con los modelos establecidos (Guerin et al., 2005).

Y por último, llega a una tercera fase a la que denomina *Literatura de Mujer* (1920- ) que se centra ya no sólo en protestar y reivindicar unos derechos, si no también en la unicidad de lo femenino (íbidem). Busca definir lo estrictamente femenino, es una búsqueda de identidad. Aquí encontramos otra gran preocupación: La construcción de un ‘Yo’ femenino, de un sujeto estable que pueda definirse como femenino sin caer en tópicos y estereotipos. (íbidem) Dentro de esta última fase, diferencia también Showalter en su artículo “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), cuatro tendencias principales a la hora de

hablar de las mujeres: La crítica biológica, la crítica lingüística, la psicoanalítica y la constructivista o cultural. Éstas se refieren, respectivamente, a:

- La experiencia femenina con su yo biológico, siendo la biología uno de los hechos más claramente diferenciadores entre géneros, ya usado en el pasado para retratar a las mujeres como seres físicamente inferiores y para asociar la literatura patriarcal con el pene de forma metafórica, es decir, con la virilidad (González-Ortega, 2002: 8). Showalter relaciona la literatura, sin embargo, con el vientre materno, ve la creatividad literaria como una forma de “dar a luz” (íbidem). También indica que el uso de imágenes anatómicas en textos de autores masculinos y autoras femeninas supone una gran diferencia entre ambos pero que no solo se diferencian ambos géneros por lo anatómico, sino que también en lo fisiológico encuentran distinción (íbidem).

- La diferencia lingüística entre hombres y mujeres, siendo el primero sexista y dominante hace necesaria la búsqueda por parte de la mujer de nuevas formas de expresión, que al tomar conciencia de la existencia de un lenguaje patriarcal, denuncien el registro masculino tradicional para incluir en él un lenguaje femenino sin marcas de opresión genérica (íbidem). Esta tendencia ha tenido sus mejores representantes en Francia, como Cixous y su *Where is she?* (Moi, 1988). Su objetivo central es investigar si hombres y mujeres usan el lenguaje de forma diferente y si es así, hasta que punto tal posible diferencia, estaría genéricamente marcada por la biología (González-Ortega, 2002: 9).

- La relación entre la psique de la autora y su proceso creativo, y la diferencia entre dicho proceso y el masculino. Insiste Showalter en que la crítica feminista debería intentar establecer unos nuevos principios de psicoanálisis feministas que diferenciasen las identidades de género, en vez de seguir teorías freudianas. (Showalter en Araújo y Delgado, 2010: 388-404). En este ámbito podríamos señalar la obra de Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (Yale University Press, New Haven, 1979), como representante de la corriente psicoanalítica de la que habla Showalter (íbidem).

- Y por último la tendencia cultural, englobante de las tres anteriores, considera que todos estos factores dependen de la influencia cultural en la mujer: “Se considera la situación de la mujer como derivada de una subcultura, en lucha constante con una macrocultura

dominante y propone un análisis de la literatura femenina semejante al empleado para el análisis de la situación socio-cultural de las otras minorías”(González Ortega, 2002: 11).

La historia no ha incluido la experiencia femenina, y por ello, la historia es inadecuada para entender la experiencia femenina (González-Ortega, 2002).

Es Showalter, como ya mencionamos antes, la que propone también una distinción entre las corrientes de la crítica literaria feminista (primera y segunda ‘ola’) como ‘crítica feminista’ y ‘ginocrítica’, idea a la que seguirá aludiendo en muchas de sus obras.

Showalter establece el concepto de ‘ginocrítica’ para referirse al estudio de la mujer como escritora, con el objetivo de crear nuevos modelos de análisis y una nueva teoría literaria, y de otorgar a la mujer una voz propia basada en su experiencia femenina(Meza, 2000: 26). Esta fase es la que ubica en la ‘segunda ola’, la etapa revisionista, en la que se trabaja ya desde una mirada femenina (íbidem)

Considera que, a diferencia de la ‘crítica feminista’, ‘la ginocrítica’ ofrece una mayor cantidad de oportunidades teóricas (Showalter en Araújo y Delgado, 2010: 386).

Aparte de todas sus teorías y categorizaciones literarias, nos ha parecido pertinente destacar de Showalter su gran recopilación de obras de autoras femeninas, haciendo con ella un recuento y una crítica de la historia feminista desde 1800 hasta finales del siglo XX (Showalter, 2012: En línea).

La historia de la crítica feminista va, como hemos podido comprobar, de la mano con el movimiento feminista, y podría decirse que experimenta los mismos desafíos de definición e indefinición, que llevan a ambas a una situación en la que encontramos más preguntas que respuestas.



### **3. IDENTIDAD FEMENINA EN LA LITERATURA: EL 'YO' EN EL TEATRO, LA POESÍA Y LA NARRATIVA. ANÁLISIS DE OBRAS.**

Una vez identificadas las teorías feministas y la problemática sobre la que trabajan, vamos a tratar a continuación en qué consiste y cómo ha ido evolucionando a través del tiempo la problemática del 'yo' femenino en cada uno de los géneros literarios, para después centrarnos en el análisis de una o dos obras literarias de cada uno de ellos, utilizando lo ya estudiado.

Como ya hemos dicho, la figura femenina en la literatura ha pasado por fases, más o menos afortunadas, a la hora de ser dibujada por los autores. A medida que la mentalidad en la sociedad occidental fue evolucionando, también pasó la literatura por dicha evolución. Pero, al contar ésta con una aceptación a la que, desgraciadamente, no estaba acostumbrada, tanto la mujer escritora como la mujer personaje pasan a una crisis de identidad, en la que no saben si considerarse víctimas o luchadoras, seres oprimidos o seres que se han librado de sus cadenas.

Cuando busca construir una imagen más realista de su propio 'yo' femenino, estas dudas cobran más intensidad. ¿Cómo representar a esa imagen femenina de forma realista, siempre vista de manera irreal? A medida que se construía esta nueva identidad, los autores han caído en segregaciones, demagogias y victimismos muchas veces infundados.

La lucha por la igualdad de género era, y sigue siendo, no sólo objeto de recelo y crítica, si no también una difícil cuestión para aquellos dispuestos a librarla, que es capaz de llevar a radicalismos e incongruencias, al no saber cómo encontrar ese 'yo' del que tanto tiempo privaron a la mujer.

Esta misma lucha de género también constituyó un problema (así como un apoyo) para la visión de la figura masculina, que fue desprovista ya mínimamente de la obligación imperiosa de destacar su virilidad y heroicidad para demostrarse superior. Pero, paradójicamente, esto ha causado el miedo a perder la masculinidad que 'debe' caracterizar al hombre, llegando también a una radicalización, por un lado, de lo masculino, y una búsqueda de la liberación del hombre frente a este estereotipo.

Así, hoy en día ambos géneros, tanto en la literatura como dentro de la sociedad, se encuentran en un momento de incertidumbre en el que no saben qué ser y qué no ser. En vez de encontrarse a si mismos y conseguir una mayor libertad de expresión, la búsqueda de ambas cosas ha llevado al ser humano occidental a no ser capaz de expresar con libertad lo que verdaderamente es como persona, creyendo poder elegir en base a una u otra proposición, entre las que tampoco sabe cuál es la correcta. Es por esto que sigue siendo tan difícil construir un ‘yo’ femenino en la literatura, pues no se ha encontrado antes a ese ‘Yo’ femenino en la vida real.

Intentaremos pues, de forma más o menos acertada, estudiar la construcción de esta identidad dentro de los tres grandes géneros literarios: El dramático, el lírico y el narrativo.

### **3.1 LA MUJER EN LA NARRATIVA. ANÁLISIS DEL TEXTO NARRATIVO DE CHRISTA WOLF**

Si observamos la narrativa femenina actual proliferante en Europa, nos damos cuenta de la notable inclinación de ésta a la narración en primera persona, subrayando el alto porcentaje de autoras que utilizan este tipo de estilo narrativo, y en muchas de estas novelas, de hecho, la protagonista no sólo es mujer, sino que también escritora. Hablamos aquí de la emancipación de la mujer en “dos niveles diferentes” (Ezergailis, 1982).

La forma personal parece ser una característica de la escritura femenina a lo largo de la historia, aunque su función y forma de uso han ido cambiando (Ciplijauskaité, 2016: 397-405). En un principio la prosa femenina se limitaba a la escritura de cartas y memorias, lo que no dejaba cabida para un personaje ficticio o un narrador con vida propia (íbidem).

Más adelante, desde finales del siglo XVIII como ya hemos visto, las narraciones femeninas buscan imitar a las masculinas, adoptando los modos narrativos corrientes de la época (Showalter, 1978: 4), pues todavía en el siglo al que nos referimos significaba un acto de gran valentía presentarse a una misma como escritora. (Ciplijauskaité, 2016: 397-405).

Ya a partir de los siglos XIX y XX comienza la escritura femenina a experimentar transformaciones, que sugerían que la era autobiográfica en la escritura femenina era cosa del pasado, pues la mujer ya podía concebir la escritura como arte, ya era más libre. Estas

autoras cultivaron diversos géneros y modelos de escritura como el artículo periodístico, la carta privada, el diario, la memoria, la poesía íntima, el cuento, el drama y la novela para cuestionar su exclusión del discurso patriarcal dominante y las relaciones de dominación y dependencia (Ciplijauskaité, 2016: 397-405) y (González Ortega, 2002).

Pero la ola feminista de los 60 trajo consigo a mujeres que querían escribir como mujeres, escribir ya no sobre su propia experiencia, si no sobre la experiencia de la mujer, siendo ésta una manera de escribir en primera persona que ya no implicaba autobiografía (Ciplijauskaité, 2016: 397-405) . Se usa el ‘yo’ como síntesis de la conciencia femenina, como representación psicológica de la mujer como ser protagonista (Auburtin, 1979 en Ciplijauskaité, 2016: 397-405). Este intento de representar el ‘yo’ femenino como protagonista y narrador, es una forma de demostrar que la mujer puede llevar las riendas en todo momento. Es un intento de imponer una superioridad sobre el papel que se le había otorgado con anterioridad (Ciplijauskaité, 2016: 397-405).

Comienza la tendencia psicoanalista típica francesa y, según Showater, esta es la época de la *Literatura de Mujer*, de su propio descubrimiento y la búsqueda de su identidad.(Guertin et al., 2005) En esta búsqueda de identidad encontramos un intento de escapar de la influencia social en la escritura femenina. La mujer ha escrito históricamente menos novelas filosóficas o críticas y más novelas líricas o intimistas porque la mujer ha sido siempre relacionada con los sentimientos, y ese es el lugar que se le ha otorgado en la literatura, por ello, como respuesta a esta imposibilidad y opresión, desarrolla su imaginación, convirtiéndose su escritura en su ‘santuario’ fantástico, en el que buscan protagonizar sus historias y que otras mujeres puedan, al leerlas, sentir también que poseen aquello de lo que la sociedad les privó (Ciplijauskaité, 2016: 397-405).

Se puede observar la problemática del ‘yo’ femenino en obras como *Cassandra*, de Christa Wolf, que analizaremos a continuación.

### **3.1.2 ANÁLISIS DE CASANDRA DE CHRISTA WOLF**

Christa Wolf fue una novelista, filóloga, ensayista y guionista nacida como Christa Ihlenfeld vivió en la antigua República Democrática Alemana tras la caída de Hitler, al que

admiraba su familia.<sup>4</sup> Escribe la obra a tratar, *Casandra*, en 1983, que se publica a la vez en las dos Alemanias, algo muy poco usual en aquella época.

En esta novela encontramos a *Casandra*, hija del rey *Príamo* y de *Hécuba*, hermana del joven *Paris* el ‘príncipe que sentenció a Troya’, que posee un don que le otorgó *Apolo* a cambio de que esta se entregase a él: es capaz de predecir el futuro. Pero también *Apolo*, al haber ella incumplido el trato una vez entregado el don también consigue que nadie confíe en dichas predicciones. La decisión de realizar este trato con *Apolo* por parte de la protagonista se debía a la intención de evitar su destino como paridora.

Vive de primera mano la vida política de su pueblo, debido a ser la hija predilecta de su padre, pero es también rechazada de esta por su condición de mujer, por lo que se siente impotente.

La novela comienza en medio de la guerra de Troya, como un lamento de *Casandra* por haber deseado el don de la profecía, para presenciar aquel desastre. De hecho comienza con la profecía de lo que está ocurriendo, para luego pasar a un ‘presente’ ficticio en el que se presenta a si misma como un ‘yo’ narrativo. Se nos presentan ya en la segunda página a otros dos personajes, *Agamenón*, con el cual dice que compartía puesto y que éste se encontraba gimiendo y vomitando, y *Marpesa*, que, dice *Casandra*, no quería hablar con ella, pero que no era la primera vez que ocurría (Wolf, 2005: 8). Pero estos personajes son introducidos sin explicarnos quiénes son o qué hacen allí exactamente, por lo que, si el lector no conoce la mitología griega, al principio le descolocaría la mención de ambos personajes. Tampoco sabemos bien dónde se encuentran, aparte de que desde donde están se ve la ciudad siendo destruida, según la profecía al comienzo del texto:

Esos leones de piedra, sin cabeza ahora, la miraron. Esa fortaleza, un día inexpugnable, ahora un montón de piedras, fue lo último que vio. (Wolf, 2005: 7)

Vemos también en este momento, cuando habla de *Marpesa*, un cambio de actitud. Mientras anteriormente define su estado de ánimo como atemorizada, pero por encima de ello, furiosa por la indiferencia de los dioses ante tal horror, ahora dice sentir placer por todo lo que ve. Se cuestiona entonces porqué desearía ella el don de la profecía.

---

<sup>4</sup> Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Christa\\_Wolf](https://es.wikipedia.org/wiki/Christa_Wolf)

Cassandra es conocida en la mitología griega esencialmente por sus predicciones en dos momentos cruciales en la historia de Troya. La primera predicción cuenta que Paris - siendo aún desconocido- traería la ruina a la ciudad.

Además, cuando el famoso caballo de madera llega a Troya, ella se niega a que lo recojan y lo introduzcan en la ciudad, pues predice la trampa. En este momento, cuenta la leyenda, El adivino Laocoonte apoya esta decisión, pero, de nuevo por actuación de Apolo, nadie les cree, y la entrada del caballo a la ciudad se realiza. Esta falta de confianza por la que los troyanos acaban introduciendo el caballo en la ciudad, el miedo de su gente por las profecías que recita, el cual acaba convirtiéndose en odio, es uno de los ejes centrales de la novela.

Es la obra un monólogo reflexivo en el que no sólo se nos relatan los acontecimientos de la Guerra de Troya desde la perspectiva de una mujer que sabía lo que iba a pasar, sino que también nos hace ver cada una de sus emociones, en un análisis psicológico de su propio 'yo' como mujer, como persona fuerte, como humana que ama, que sufre y que se repone de todo ello para demostrar una indiferencia sutil, un humor ante la aceptación de su propia muerte.

En esta obra, Wolf desmitifica no sólo al personaje histórico de Cassandra, si no la heroicidad introducida por Homero en la Guerra de Troya, desvelando Wolf conflictos de intereses en su origen y desarrollo. También opina Cecylia Dreymüller en su artículo *¿Una autoridad moral? Literatura y política en Christa Wolf*, que la autora perfila a Cassandra como una denuncia a la censura sufrida por ella misma, por ser mujer y escritora.

Así, cuando a Cassandra se le castiga por predecir horrores, Wolf denuncia la marginalidad y el castigo que ella misma sufre por buscar un feminismo literario, en un ámbito que había sido exclusivo de los hombres. (Dreymüller, 2004)

Se trata también el conflicto familiar en el que ella, viendo que su familia no es capaz de ver la realidad y que usa la manipulación para conseguir sus fines, no puede decidir entre la necesidad de abandonarla o su obligación moral de quedarse con ella a pesar de todo. El libro se puede considerar como una narración en forma de monólogo hacia el lector, con un 'yo' femenino representado por la protagonista, que explica cómo presencia la caída de su pueblo y la deshonra de su familia, y cómo sufre al no ser escuchada por estos.

Una vez Troya es tomada, Casandra es capturada y transportada al pueblo del rey Agamenón. Es en este barco donde comienza la reflexión acerca de su vida.

De este libro llama también la atención el componente histórico y mitológico. Wolf decide escribir sobre la mitología griega, pero sigue siendo la novela una crítica social, un grito feminista y una denuncia política aplicable a su tiempo. De hecho, Christa Wolf ve la mitología antigua como “Origen y reflejo de nuestra civilización” (orig.: Ursprung und Spiegelbild unserer Zivilisation) (Minjun, sf: 327)<sup>5</sup>

Así, mediante esta obra, analiza Wolf la relación histórica y social entre la degradación de lo femenino y la construcción de héroes masculinos, lo que le ha interesado siempre:

Inwieweit gibt es wirklich "weibliches" schreiben? In so weit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine andere Wirklichkeit erleben als Männer und dies ausdrücken. Insoweit Frauen nicht zu den Herrschenden, sondern den Beherrschten gehören, jahrhundertlang, zu den Objekten der Objekte. Objekte zweiten Grades, oft genug Objekte von Männern, die selbst Objekte sind . . ." (Wolf, 1989)<sup>6</sup>

También resulta de interés la exaltación de la mujer como guerrera. Vemos cómo Casandra, pese a la mala relación entre ella y las Amazonas Mirina y Pentesilea, quienes sólo le demostraron desprecio por sus predicciones y su forma burlona de dejárselas saber, siente una profunda admiración por ellas, por ser mujeres fuertes y guerreras. de Pentesilea dice:

Vi contenta cómo ella, una mujer, fue la única que se armó cuando los hombres de Troya, sin hacer caso a mi protesta, metieron en la ciudad el caballo de los griegos; la apoyé en su decisión de velar junto al monstruo, y yo con ella, desarmada. (Wolf, 2005)

Aunque luego acaba esta reflexión explicando que la alegría que sintió fue por verla caer al surgir del caballo los primeros griegos, se deja ver en el texto un deje de orgullo por la mujer que, pese a no creer en sus predicciones, supo sospechar de aquella trampa y luchó

---

<sup>5</sup> En Mingjun, Lu (sf), *Eine andere Medea: Über Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, recuperado en Universidad de Heidelberg, Literaturstrasse: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/litstr/article/view/39927> que referencia a Gerhard Rupp (1999) “Weibliches Schreiben als Mythoskritik: Christa Wolfs Roman “Medea Stimmen””, en Gerhard Rupp (Hg), *Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Ed. Königshausen und Neumann, Würzburg.

<sup>6</sup> Trad.: ¿Hasta qué punto se da una escritura realmente "femenina"? Hasta ahora las mujeres experimentaban una realidad diferente a la de los hombres por razones históricas y biológicas. Por lo que, durante siglos, las mujeres no han pertenecido a la clase dominante, sino a la dominada, a los objetos del objeto. Objetos de segundo grado, demasiado a menudo objetos de los hombres quienes son, a su vez, objetos.

hasta morir. También admira de Pentisilea su independencia de e indiferencia hacia los hombres:

Vale más morir luchando que vivir como esclavas, decía a sus mujeres, a las que dominaba y excitaba o calmaba, como quería, moviendo un dedo. No luchaba sólo contra los griegos: luchaba contra todos los hombres.(Wolf, 2005)

A Casandra nadie la escucha, es la representación de las mujeres dentro de una sociedad que las silencia. Casandra 've' lo que los demás ni siquiera intuyen. Sabe más, pero a nadie le importa, nadie la quiere escuchar. Hasta su padre, por no oírla, la encierra en una canasta de mimbre dentro de un pozo bajo tierra. Pero ella no cede a las presiones, ella sigue intentando ser escuchada, alzar la voz: "Yo dije: 'No'. Las palabras tienen consecuencias físicas. El No tiene un efecto de contracción, el Sí de relajamiento." (Wolf, 2005).

En cuanto a Eneas, con el que mantiene una relación, se dice en el texto que sobrevivió al retirar a sus tropas de aquella masacre, y es por ello que Mirina le califica de traidor, a lo que Casandra argumenta que no debería ser calificado como traidor aquel que ejerce política para salvar a sus hombres, que hizo bien, pues es necesario en una guerra que queden supervivientes (Wolf, 2005: 8-9).

Esta es una forma de justificación a su amado, pero también una crítica a la 'heroicidad', al estereotipo de valentía que al final, no sirve más que para acabar con la vida de los hombres.

Es sin duda esta novela no sólo una crítica política y social, si no una obra de arte psicológica, con personajes humanizados, que se equivocan, que mueren sin honor y que se manipulan los unos a los otros en nombre de una ética difusa. Y es también una exaltación de lo femenino, de la mujer como igual e incluso como superior al hombre que la ignora por creerla débil, lo que le lleva a caer en todos los males de los que fueron advertidos.

"La batalla femenina del siglo XX en literatura ha sido la reivindicación del derecho a contar desde el yo mujer y aspirar a producir una mirada igual de universal que la masculina desde una perspectiva femenina". (Grandes en Pruneda Paz, sf).

### **3.2 LA LÍRICA FEMENINA. ANÁLISIS DE LOS POEMAS DE ALFONSINA STORNI Y DELMIRA AGUSTINI.**

Ser poeta para una mujer implica la necesidad de crear su propio yo, su propio sujeto, buscar una voz propia usando la herramienta del lenguaje (Montagut, 2014). Durante la historia la mujer fue siempre el otro, la mujer que escribe poesía se ve enfrentada a una lengua cuyos parámetros debe romper, fracturar y forzar lograr olvidar la perspectiva de la otredad (íbidem).

Para una mujer que desea escribir poesía recurrir a la tradición supone una gran preocupación, ya que dicha tradición, como ya hemos visto, implica la superioridad del hombre y la dominación de la mujer por parte de este, que se ha ido transmitiendo a través de la enseñanza y de la crítica literaria construyéndose un canon del que se marginan las obras que no se atienen a dicha visión ideológica, que no es más que la visión androcéntrica del mundo (íbidem).

Hasta el S. XV no encontramos en España poetisas mujeres que escriban en castellano, aunque en el resto de Europa surgen ya en el S. XII con el amor cortés, como las famosas *trobairitz* occitanas (íbidem). Los nombres más destacados son la *Conmtesa de Dia*, *Castelloza*, *Maria de Ventadorn*, *Gilhelma de Rosers*, *Tibors* y *Beiris de Romans*, o *María de Francia* en el norte de este país (íbidem).

En el Renacimiento, con el florecimiento del Humanismo, las autoras líricas siguen aumentando en cantidad e invierten, en este momento, el modelo de belleza de la dama (íbidem). Pasan, dice Montagut, de ser objetos contemplados a sujetos que contemplan y transgreden el canon mediante la individualización de sus voces (2014). Como representantes de esta nueva poesía femenina humanista encontramos a las italianas *Gaspara Stampa* y *Vittoria Colonna*, y la francesa *Louise Labé* (íbiem).

Tras la Ilustración y la lucha considerada como la ‘Primera Ola Feminista’ contra la opresión de la mujer de la mano de poetisas como *Rosa Gálvez* o la ya mencionada *Wollstonecraft* y en base a la filosofía de su coetáneo *Rousseau*, llega el Romanticismo, que surge en Alemania a comienzos del S. XVIII y trae con él a poetisas muy importantes (íbidem).



Es una época en la que la idea de mujer como ser de la naturaleza cuya función esencial es la de ser madre. Vuelve la mujer a convertirse en objeto a idealizar, y esto es también aceptado por las autoras de este siglo, tanto a la hora de escribir como a la hora de vivir la realidad. Karoline von Günderrode y Adele Schopenhauer son ejemplos de autoras importantes del momento (íbidem).

Lo más importante de este movimiento en cuanto a evolución social femenina es la vuelta al amor romántico, que es el antecedente de la idea de amor actual. La invasión de esta idea amorosa sólo tuvo lugar en el seno de las familias de clase media-alta. Eran mujeres lectoras y que no trabajaban, al contrario que las mujeres de clases inferiores, analfabetas y sin tiempo libre (Herrera Gómez, 2010: 4).

“A medida que retrocedía la costumbre de imponer un marido a las jóvenes, éstas soñaban con integrar el amor en su vida matrimonial, aspiraban a mayor intimidad en las relaciones privadas, a oír hablar de amor, a expresar sus sentimientos.” (Herrera Gómez, 2010: 3).

Como sabemos, mientras el Romanticismo vive su auge en Europa, en España se lucha contra la invasión francesa y se impone una monarquía absolutista. Son los intelectuales españoles exiliados en Europa e incluso América Latina después del fracaso del Trienio Liberal, los que introducirán esos nuevos aires a la sociedad española a mediados del S XIX.

La añoranza de un pasado medieval hará que los autores románticos y luego modernistas vuelvan al tono trovadoresco donde las mujeres eran musas, heroínas o vírgenes, creándose entonces el estereotipo de la mujer angelical: blanca, con ojos azules, casta, pura y perfecta (Dupláa, 1988: 56-57).

Así, se observa en obras como *De Blanco*, poema de Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859) o *El Cisne* de Rubén Darío.

¿Qué cosa más blanca que cándido lirio?  
¿Qué cosa más pura que místico cirio?  
¿Qué cosa más casta que tierno azahar?  
¿Qué cosa más virgen que leve neblina?  
¿Qué cosa más santa que el ara divina  
de gótico altar?  
(...)  
¡Oh mármol! ¡Oh nieves! ¡Oh inmensa blancura

que esparces doquiera tu casta hermosura!  
¡Oh tímida virgen! ¡Oh casta vestal!  
Tú estás en la estatua de eterna belleza;  
de tu hábito blanco nació la pureza  
¡al ángel das alas, sudario al mortal! (Gutiérrez Nájera, 1896: 277).

Nájera describe a la mujer como una diosa idealizada, una diosa sumisa. Como una estatua hecha de mármol, hermosa pero quieta, callada e impasible.

En cuanto a *El Cisne* de Rubén Darío, se describe aquí también la idea de lo que debe ser una mujer: blanca como una diosa, llena de gracia y pura. Darío utiliza imágenes de los dioses mitológicos para enfatizar la importancia y la elegancia del cisne. El poema habla de la violación de Leda por Zeus en forma de cisne, y concluye con el nacimiento de Helena.

Helena se asocia con el color blanco, que es la pureza y la inocencia.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena  
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,  
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,  
  
bajo tus alas la nueva Poesía  
concibe en una gloria de luz y de armonía  
la Helena eterna y pura que encarna el ideal. (Darío, 1915: 110)

Como respuesta a esta visión de la mujer como objeto al que admirar y utilizar, surge un movimiento entre las escritoras del modernismo tardío.

Encontramos, por ejemplo, en *Tú me quieres Blanca*, famoso poema de Alfonsina Storni, una respuesta al poema de Nájera, escrito dos décadas atrás, y una crítica al poema antes mencionado de Rubén Darío en *Nocturno* de Delmira Agustini, Pero estos poemas los estudiaremos en el apartado de análisis.

Si bien es cierto que hoy en día, tras los movimientos feministas y el auge de la literatura femenina, las mujeres han adoptado la lírica como suya más fácilmente que el resto de géneros literarios, esto también tiene su razón de ser en la antigua teoría de la tradición literaria: La mujer representa la suavidad, el sentimiento, lo hermoso, al igual que lo hace la poesía y no es hasta el siglo XX que las poetisas deciden rebelarse contra estos estereotipos, escribiendo una poesía cruda, que representa cómo es su propio yo sin tapujos y a veces rozando lo desagradable, con la década de los setenta como la época de toma de conciencia,

de la solidaridad, de la exploración del yo (Montagut, 2014). La nueva poesía se apoya en el marxismo, el psicoanálisis, el lesbianismo, la contracultura, se escribe sobre el sexo, la escritura, la americanidad, el cuerpo, lo cotidiano. Madeleine Gagnon, France Théoret, Louky Bersianik, Marie Uguay son los nombres más destacados (íbidem). Pese a todo, todavía hoy en los manuales escolares no aparece ninguna mujer en la lista de los poetas del 27 (íbidem).

El 'yo' de la mujer que escribe es complejo, puesto que no solo debe transformar el lenguaje que la oculta o la muestra como lo que no es, sino también transformar todo un universo de símbolos y connotaciones que se han superpuesto a su propio ser. Esto lleva a una confusión en la poeta. ¿De qué puedo escribir? Por no caer en lo que la sociedad espera de nosotras, por luchar contra ello, se nos atan más las manos. Ser una mujer poeta que busque rebelarse ante la tradición, y llenar su poesía feminista de todo aquello que no quieren escuchar también significa renunciar a hablar de cualquier preocupación típicamente femenina que lleva estereotipando a la mujer, si bien ocurre. Se vive hoy en día en la creación lírica femenina una constante y sistemática destrucción de tópicos que al final, nos quita la libertad de escribir sobre ellos si sentimos esa necesidad.

### **3.2.2 ANÁLISIS LÍRICO DE LOS POEMAS DE ALFONSINA STORNI Y DELMIRA AGUSTINI**

Estas poetas, aunque muy diferentes entre sí, comparten las circunstancias de ser mujeres en un mundo poético dominado por los hombres y por no encajar por eso mismo ni en el modernismo ni en las vanguardias que vinieron después.

Agustini, por ejemplo, aunque es, quizás, la más modernista de las poetas mencionadas, no suele incluirse en el canon modernista, en parte porque era muy joven, incluso con respecto a la llamada segunda generación modernista (Dettman, 2009).

Storni, por su parte, aunque era muy leída, no encontró un espacio propio en el mundo literario argentino porque no se conformó con la estética patriarcal dominante del momento (Dettman, 2009).

En *Tú me quieres blanca* Storni critica ese pensamiento modernista del que hablamos anteriormente.

### TÚ ME QUIERES BLANCA

Tú me quieres alba,  
Me quieres de espumas,  
Me quieres de nácar.  
Que sea azucena  
Sobre todas, casta.  
De perfume tenue.  
Corola cerrada

Ni un rayo de luna  
Filtrado me haya.  
Ni una margarita  
Se diga mi hermana.  
Tú me quieres nívea,  
Tú me quieres blanca,  
Tú me quieres alba.

Tú que hubiste todas  
Las copas a mano,  
De frutos y mieles  
Los labios morados.  
Tú que en el banquete  
Cubierto de pámpanos  
Dejaste las carnes  
Festejando a Baco.  
Tú que en los jardines  
Negros del Engaño  
Vestido de rojo  
Corriste al Estrago.

Tú que el esqueleto  
Conservas intacto  
No sé todavía  
Por cuáles milagros,  
Me pretendes blanca  
(Dios te lo perdone),  
Me pretendes casta  
(Dios te lo perdone),  
¡Me pretendes alba!

Huye hacia los bosques,  
Vete a la montaña;  
Límpiate la boca;  
Vive en las cabañas;  
Toca con las manos  
La tierra mojada;  
Alimenta el cuerpo  
Con raíz amarga;  
Bebe de las rocas;  
Duerme sobre escarcha;  
Renueva tejidos  
Con salitre y agua;  
Habla con los pájaros  
Y lévate al alba.

Y cuando las carnes  
Te sean tornadas,  
Y cuando hayas puesto  
En ellas el alma  
Que por las alcobas  
Se quedó enredada,  
Entonces, buen hombre,  
Preténdeme blanca,  
Preténdeme nívea,  
Preténdeme casta. (Storni, 1918)

Se observa en ambos poemas, tanto el de Nájera como el de Storni, la dualidad expuesta por Cixous con su “Where is she?”. Storni rechaza esta dualidad de simbolismo lingüístico, cuando dice que

Ni un rayo de luna  
Filtrado me haya.  
Ni una margarita  
Se diga mi hermana.  
Tú me quieres nívea,  
Tú me quieres blanca,  
Tú me quieres alba. (Storni, 1918).

No va a resignarse a la imagen impuesta para ella como mujer, no va a ser lo oscuro, lo débil.

Con "Me pretendes casta (Dios te lo perdone), me pretendes alba," quiere que veamos cómo el hombre se engaña a sí mismo al pensar que la mujer debe de ser blanca y casta, ya que es una idea que contradice la de la mujer madre de familia y la mujer esposa. Critica a los autores (y los hombres en general) y les dice que deben “ir al monte” y “poner sus manos en la tierra” ambos (monte y tierra) representando la realidad. Lo que necesitaban era ensuciarse y ver las cosas más claramente. Es un llamamiento al hombre, que ponga los pies en el suelo y viva la realidad, en vez de un sueño en el que la mujer tiene que representar lo que él desee.

Devuelve de esta forma al texto bequeriano y rubendariano su léxico con un significado nuevo, un verdadero significado femenino. Rechaza Storni a “la flor” como metáfora del mundo femenino, convirtiéndola en prisión de éste, cambiando así su signo.

Hay que tener en cuenta que la época en la que escribe Storni, a principios del postmodernismo, hace más difícil la labor realizada por esta poetisa. Un ejemplo es la opinión de Borges sobre ella, calificando su poesía como “chillonería de comadrita” por su

feminismo a veces algo radical, la introducción en todos sus poemas de posiciones ideológicas y la brusquedad de sus obras (Genovese, 1998: 22).

En contraste con los versos de Darío, no sólo en su poema ya citado, ya que las referencias a los cisnes blancos como representantes de la mujer angelical están presentes en todas sus obras, tenemos a Delmira Agustini.

Al hablar de la relación entre Agustini y Darío, cabe destacar el intercambio de misivas que realizaron durante un tiempo. Agustini envió la primera, pidiéndole a Darío, al que admiraba como poeta, consejo. Las respuestas de éste hacen a la mujer de menos, dando a entender que la mujer no debería escribir, al no tener la inteligencia suficiente para ello. Agustini parece comenzar a desanimarse, aunque sigue manteniendo la correspondencia de forma cordial (Dettman, 2009)

Es comprensible pues, que tras este desencanto Agustini comience a alejarse de las formas modernistas (Genovese, 1998: 22), y que en su *Nocturno* tome la voz del que ella deseaba anteriormente que fuese su maestro, dándole, como hace Storni, un nuevo significado al símbolo del cisne a través de un ‘yo’ femenino. Parece que quisiera decirle “Yo soy ese cisne del que hablas, y soy lo contrario de lo que dices sobre mí”:

#### NOCTURNO

Engarzado en la noche el lago de tu alma,  
diríase una tela de cristal y de calma  
tramada por las grandes arañas del desvelo.

Nata de agua lustral en vaso de alabastros;  
espejo de pureza que abrillantas los astros  
y reflejas la cima de la Vida en un cielo...

Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,  
voy manchando los lagos y remontando el vuelo. (Agustini, 2013)

Agustini da la vuelta, en este poema, a los tópicos femeninos impuestos por el hombre. Utiliza también términos ya expuestos por Cixous, como la noche, el cristal, los astros, el cisne... para romper, de forma casi irónica, con esta imagen de la feminidad, en los últimos dos versos.

Agustini nos dice que la mujer representada en el cisne, sangra y mancha los lagos. "Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros, voy manchando los lagos y remontando el vuelo". Quiere decir que la mujer tiene hijos, también sufre y no es pura. La mujer es sangre, la mujer es lucha y dureza. Utiliza el pensamiento del pos-modernismo donde la mujer se describe como sujeto e incluye la realidad de la vida de la mujer.

Estas dos autoras, que hicieron un llamamiento a los escritores modernistas pidiéndoles que representaran la verdadera realidad, que dejaran de representar a seres humanos como estereotipos cosificados, lucharon, junto a muchas otras que comenzaron a hacerse un sitio público en la literatura, por la igualdad y los derechos de la mujer.

### **3.3 LAS DRAMATURGAS EN BUSCA DE LA IDENTIDAD Y LA FIGURA FEMENINA EN EL TEATRO. ANÁLISIS DE LA OBRA TEATRAL DE ANA DIOSDADO.**

Resulta notable que a pesar de la atención prestada a las poetas, novelistas y periodistas en la crítica literaria feminista, los estudiosos no hayan, aún en la actualidad, realizado una investigación detallada y seria de las dramaturgas. (Gies, 2005: 149-158) Si bien parecería que la mujer dramaturga no hubiera existido hasta bien entrado el S. XX, hemos encontrado varios estudios que lo contradicen. El más interesante es un trabajo realizado por Margarita Raiz denominado: *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español* para la escuela de teatro RESAD, en Madrid, en el que estudia cómo la mujer dramaturga lleva existiendo desde, al menos, quince siglos antes de Cristo. No nos centraremos en su estudio, ya que nos parece más adecuado investigar la dramaturgia femenina cercana a la actualidad debido a la dirección que hemos propuesto en este trabajo y por tener este una extensión limitada, aunque hemos considerado importante mencionarlo, pues resulta un artículo muy esclarecedor de la problemática de ocultación de la figura femenina como autora dramática.

La dramaturgia femenina queda casi inadvertida en los trabajos de los historiadores, lo que nos lleva a la conclusión de que en toda la historia de la literatura, las piezas dramáticas escritas por mujeres han tenido una importancia mínima (Aszyk, 1922).

Sin embargo, las mujeres dramaturgas que son también reconocidas en otros géneros literarios parecen ser más afortunadas, sobre todo en el resto de Europa (Aszyk, 1922). Ejemplo de ello es la escritora francesa Simone de Beauvoir, quien, pese a escribir tan sólo

una obra teatral, *Las bocas inútiles*, y ser esta una obra histórica escrita tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, tuvo una buena aceptación aunque muy mala crítica (Domínguez, 2009). Su obra *Las bocas inútiles* surge de la motivación a causa de su incipiente relación con J.P Sartre y A. Camus, quienes también empezaron a escribir teatro (íbidem). Las bocas inútiles habla sobre la población marginada durante los asedios de muchas ciudades, como mujeres, ancianos y niños, que eran ejecutados para que no consumiesen los víveres escasos que conseguían almacenar las ciudades (íbidem).

Podemos observar, en primera instancia, que las mujeres europeas comenzaron a escribir obras teatrales muy tarde en comparación con el resto de géneros, aún en la segunda mitad del S. XIX se deja ver un desprecio hacia la mujer por parte de los dramaturgos (Aszyk, 1922). Ejemplos de este desprecio en autores españoles hay muchos, como la obra misógina de Juan Gutiérrez de Alba en su obra *Una mujer literata*, en la que insiste que la una ocupación que debería tener la mujer es la de servir al hombre, siendo el único lugar adecuado para ella la cocina. Ésta será la idea dominante en el discurso teatral masculino durante éste siglo, aunque también es esta idea rechazada en la época por varias generaciones de mujeres, como Concepción Gimeno de Flaquer (Gies, 2005: 149-158): “Cuanto más estudie la mujer más defectos de educación podrán corregirse. El estudio es tan necesario al alma de la mujer, como el aseo a su cuerpo».” (*Antología*, 257 en Gies, 2005).

En lo que se refiere al teatro, las espectadoras españolas del Siglo de Oro ocupaban un sitio separado de los hombres en los corrales de comedias y muy lejos del espacio escénico, en la cazuela. Las que como actrices salían al escenario se convertían ya en ‘mujeres públicas’ (O’Connor, 1990).

Es el oficio de dramaturga posterior al de actriz, debido de hecho, a que estas mismas actrices comienzan a demostrar interés por la dramaturgia, y empiezan pues, a escribir ellas mismas sus propias obras teatrales (Aszyk, 1922). Pese a ello, en el S.XIX tuvieron muy poca aceptación y no llamaron demasiado la atención, siguiendo ésta fijada en el dramaturgo masculino (íbidem). Incluso escritoras ya reconocidas en otros géneros, como Emilia Pardo Bazán, que se aventuran en este siglo a la dramaturgia, descubren con decepción que sus creaciones teatrales no son, ni por asomo, recibidas con el mismo éxito (íbidem).

Existen, aún así, al menos una docena de dramaturgas en el S. XIX que “al conceptualizar y escribir sus personajes femeninos, recurren a un gran panorama de tipos y posibilidades” (Gies, 2005). Son mujeres tanto fuertes como débiles activas y pasivas,



soberbias y humildes... En resumen, son mujeres reales, que representan cada perfil de ellas que existe en la sociedad del momento. Esta contraposición de personajes, de caracteres y de discurso refleja también, nos dice Gies, la tensión interna que sienten las mujeres del día (2005).

En el S.XX, la actuación de la censura franquista frenaba la evolución natural de la literatura nacional en España, y para la mujer dramaturga esta era una doble censura: La censura política se juntaba con la censura social y moral de una sociedad machista en la que la mujer sólo podía encajar en el papel de esposa y madre. Claro que, por tradición, culturalmente la mujer era aceptada en la música como cantante, en la actuación y en la poesía principalmente, siempre que esta no se rebelase (Aszyk, 1922).

Interesante es también que no haya encontrado datos de obras escritas por mujeres dramaturgas entre las primeras manifestaciones teatrales de oposición frente al franquismo, constituido por el teatro de Buero Vallejo y su Realismo (íbidem).

Esto es en el fondo, bastante comprensible. La mujer escritora, al elegir el género dramático, elige también la posibilidad de dirigir su mensaje desde el escenario por medio de los actores y la puesta en escena, el cual llega directamente a la sociedad, lo cual es inadmisibles en un sistema dictatorial y patriarcal como el de la época (íbidem).

Un caso excepcional es Ana Diosdado, única dramaturga española presente de forma permanente en la dramaturgia a partir de 1970 (íbidem). Su éxito se debe quizás en gran parte a su conocimiento amplio de la técnica escénica, gracias a su carrera, así como la de sus padres, en el ámbito de la actuación, pero pese a su excepción, sigue sin solucionar la cuestión de la falta de obras teatrales escritas por mujeres, incluso en los años posteriores a la muerte de Franco (íbidem). Esto preocupa a las propias autoras españolas, llegando incluso a hablarse de “incapacidad femenina de crear textos teatrales” (íbidem).

La nueva ola de feminismo en España vive su momento de expansión a partir de 1975, coincidiendo con la ‘I Conferencia sobre la Mujer’ de Naciones Unidas y con el ‘Año Internacional de la Mujer’.

¿Pero porqué, siendo el teatro el género más fácil para expresarse y reivindicar la figura femenina, no se encuentran casi signos de autoras que se dediquen a este género hasta mediados del S. XX? (Ibidem).

La mujer norteamericana surge como dramaturga también en el S.XIX y no es, como cabía esperar, hasta el siglo siguiente que toma importancia y poder en éste género, algo antes que la española. Se centraron en el realismo como forma de expresión, tratando de hacer público lo que hasta entonces era privado (García Rayego y Piñero Gil, 2002). Son obras feministas, según los primeros estudios del teatro de la mujer, aquellas obras escritas por mujeres, desde el punto de vista de las mujeres y que exponen los problemas y preocupaciones de las mujeres en un escenario (íbidem).

En Gran Bretaña, mientras el movimiento feminista de finales del XIX se encuentra en auge, la mujer entra en el mundo teatral, si no como escritora, sí como tema y problema (íbidem). Es el hombre el que representa, como autor dramático, el problema de la mujer contemporánea a él, muchas veces caricaturizando la imagen de feminista y lanzando un mensaje de rechazo a dicho movimiento, muchas otras apoyando la igualdad femenina y criticando los estereotipos sexuales que habían sido impuestos anteriormente (íbidem).

No es hasta la nueva ola feminista de los años 60 (S. XX) que la mujer irrumpe en el género dramático, con obras de carácter feminista, que suponen una crítica a la sociedad contemporánea, ya expresada unos años antes en Francia y otros lugares de Europa Occidental y en Estados Unidos (íbidem).

En la actualidad, la mujer como dramaturga sigue sin tener el peso que posee la novelista o la poeta. Es cierto, pese a todo, que hoy en día las autoras de teatro son más aceptadas y reconocidas como tales. Programó el CDN, (Centro Dramático Nacional) el pasado año 2016 siete obras de mujeres contemporáneas, lo que nos indica que, aunque la diferencia en cantidad y aceptación entre autores y autoras sigue vigente, las dramaturgas en España están creciendo en estos aspectos más que nunca, aunque sigan aún menos consideradas que sus contemporáneos masculinos (CDN: En línea).

### **3.3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA TEATRAL DE ANA DIOSDADO**

Es un hecho indiscutible que Ana Diosdado reivindicó con su teatro el papel de la mujer en la sociedad más allá del ámbito doméstico, así como la igualdad de derechos, en una España dominada aún por los resquicios de un régimen dictatorial y una democracia en construcción (Alonso Torres, 2017). En este apartado del trabajo se analizará la obra *El cielo*

*que me tienes prometido* de Diosdado. Dicha obra, que Diosdado no pudo ver en gira debido a su fallecimiento en octubre de 2015 se estrenó en abril del mismo año, en el teatro *María Guerrero* de Ávila (Agencia Ed. EFE, 2015) aún no ha sido publicada en texto, sin embargo, ha sido presenciada su representación en Ávila, en Septiembre de 2016, tras año y medio de gira, de la que poseemos una grabación.<sup>7</sup>

La obra a tratar se centra en la vida de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y su caótica relación con doña Ana de Mendoza, princesa de Éboli (1540-1592). Refleja así dos formas distintas de enfrentarse al mundo por parte de dos mujeres fuertes que se encuentran frente a frente, y su duro enfrentamiento por la fundación de un convento carmelita en Pastrana, donde quiso la segunda ingresar como monja tras morir su marido y así mantener allí una vida inactiva y lujosa. Así comienza un pulso entre la monja sacrificada, afanosa y viajera y la aristócrata caprichosa y malcriada, que vertebra toda la obra.

Diosdado nos presenta así a dos mujeres fuertes, una atada al amor divino y otra al amor profano. Es importante destacar el papel de los personajes masculinos en esta obra, que se muestran tan sólo como secundarios, o incluso son solo mencionados sin aparecer en escena durante toda la obra. El personaje fuerte es el femenino. Hasta Mariana, sirvienta de Ana de Mendoza, que es arrastrada al convento para ingresar como novicia y poder, así, seguir sirviendo a la princesa se atreve a interrumpir, en un momento de la obra en el que la santa está despojándose de los hábitos para acostarse, un monólogo reflexivo de Teresa de Jesús, y osa contradecirla defendiendo un amor profano, frente al divino de la monja, tan transparente y puro que conmueve a la religiosa. Vemos de hecho en Teresa una emotividad hacia la sirvienta y su pena, que no casa con esa idea de amor divino pues le conmueve todo lo terrenal. También, por ejemplo, demuestra el final de la obra una gran empatía por la pérdida que siente la princesa de Éboli por su marido, Ruy Gómez de Silva, una vez se da la esperada escena del enfrentamiento entre ambas. Pese a esta inclinación por el amor profano, la antipatía entre estas dos mujeres con personalidades muy marcadas no les permite empatizar profundamente más que al final de la obra.

Un ejemplo podría ser el reproche por parte de la santa a Ana de Mendoza, no entiende que llore por su marido tras haberle sido infiel con Felipe II. Aún así, le permite explicarse y defender sus acciones reivindicando la princesa el amor por encima de los

---

<sup>7</sup> Por ser un texto visionado, no podremos ofrecer en el análisis la referenciación tradicional para las citas.

constructos sociales. También le reprocha su dependencia del hombre con el que se casó, su creencia de que la vida acaba pues no tiene ya nada, de que todo lo perdió al perder a su marido:

ANA DE MENDOZA: Desamparada y sola me hallo, sin el que fue mi amigo, mi esposo, mi amante y mi maestro, el padre de mis diez hijos, mi protector. Mi vida entera... Mi vida entera... (llora)

TERESA DE ÁVILA: Sosegaos hija mía, sosegaos. ¿Qué extremos son esos? ¡Ya va siendo menester de que aceptéis la voluntad de Dios! ¡De que tengáis paciencia y resignación!

ANA DE MENDOZA: ¡Ah! ¡Desamparada y sola! Desamparada y sola... (llora)

TERESA DE ÁVILA: ¡No! ¡No lo estáis! ¡Ni desamparada ni sola! Aunque fuese hervido Dios de llevarse a nuestro buen príncipe de este mundo, ¡Aún tenéis a vuestros hijos!

ANA DE MENDOZA: ¡Pobres! ¡Pobres mis hijos que tanto lo amaban!

TERESA DE ÁVILA: Pero ahora podrán... podrán rezar por él, para que nuestro señor acoja cabesí a tan buen caballero.

ANA DE MENDOZA: ¡Con su mujer era donde tenía que estar! ¡Nuestro Señor podía esperar cumplidamente un poco más! A que nos fuéramos juntos...(sigue llorando)

TERESA DE ÁVILA: El dolor es el que os hace desbarrar de esta manera... ¡No estáis sola! (...)

En este reproche vemos no sólo a una religiosa convencida de que la oración lo arregla todo, sino a un ser humano que no entiende que deba la mujer depender de ningún hombre, ni que sienta una mujer que su vida se acaba cuando el hombre deja de estar presente. Es quizás, demasiado radical, no busca comprender a la mujer que sufre a su lado, sólo hacer que ésta la comprenda a ella.

“Lo que cuenta Ana”, explica el productor de la obra, Salvador Collado, “no solo es el enfrentamiento entre dos mujeres, sino el choque de dos mundos: el de las ideas de Teresa y el de una mujer que amaba el lujo y se encontraba metida en la política, lo cual era imposible en un mundo dominado por hombres” (Corral Arche, 2016).

Los personajes están humanizados, no se nos presenta alguno como perfecto, todos cometen fallos, y ninguno es tan santo como parece ni tan perverso como se cree. Se entiende en ello la búsqueda de realismo, de plasmar en la obra los problemas y vicisitudes de las mujeres tanto actuales como coetáneas de las protagonistas, denunciando así la autora que, por desgracia, no se ha evolucionado tanto como se cree: sigue existiendo una dependencia del hombre, si no económica, social y romántica.

Santa Teresa es la única independiente en este sentido, pero parece no poder conformarse con esta independencia, necesitando subordinarse a un Dios al que acogerse. Así, la princesa de Éboli y su criada Mariana expresan su necesidad del hombre al que aman, encontrando la primera al suyo fallecido y la segunda la imposibilidad, por culpa de la

princesa, de un encuentro con su aún vivo amado, pero Santa Teresa de Jesús se supedita también a su amado, en este caso un ser divino e impersonal, aunque no comprenda la misma actitud en otras mujeres.

El amor que las tres mujeres sienten, Teresa de Ávila hacia su Dios, Ana de Mendoza por su difunto esposo y Mariana por ese amor prohibido a causa de su estancia como novicia en el convento contra su voluntad, expresan un mismo sentimiento: La imposibilidad física de estar con su amado, y también la imposibilidad de amar a alguien más, de dejar de amar a aquel por el que suspiran.

Así incluye Diosdado el poema de Santa Teresa, que recita su 'yo' ficticio en un monólogo:

(...)  
Hirióme con una flecha  
Enherbolada de amor  
Y mi alma quedó hecha  
Una con su Creador.  
Yo ya no quiero otro amor  
Pues a mi Dios me he entregado  
Mi amado es para mi  
Y yo soy para mi amado.

“Ya toda me entregué”, Santa Teresa de Jesús

Se representa aquí esta imposibilidad, este no querer amar a otro ser que no sea el amado. En este amor las tres coinciden, jugando así con lo diferente, lo igual, y lo diferente en lo igual.

Las dos protagonistas, Santa Teresa y Ana de Mendoza, son totalmente opuestas, pero a medida que la obra avanza, vamos descubriendo que quizá se parecen más de lo que quisieran admitir. Son caracteres que chocan porque ambos son autoritarios y dominantes.

Es interesante que Ana Diosdado decidiese escribir una obra sobre Teresa de Jesús, siendo esta precursora de diversas poetisas feministas, como la ya citada en el apartado anterior: Alfonsina Storni. Desde el momento en que Teresa de Jesús toma la pluma, lo hace sabiendo que vive en una época en la que la mujer no tiene voz, y en la que la Inquisición considera todo acto femenino que se salga de la posición inferior y servicial a la que estaba condenada la mujer, como digno de sospecha y censura (Pérez González, sf). “Los jueces del mundo, como son hijos de Adán y, en fin, todos varones, no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa (...)” (Teresa de Ávila, 1958: cap. 4,1). Esta frase, tachada de su libro

*Camino de perfección* por la Inquisición, nos dice mucho de la personalidad fuerte y dominante de la santa, así como de su feminismo ya a mediados del siglo XVI.

En este otro extracto de su obra refleja Teresa de Ávila su perspectiva de género, su intención de hacer visibles a las mujeres, criticando los aspectos nocivos y destructivos de una sociedad que no contempla como posibilidad una igualdad entre hombres y mujeres:

Así que, hermanas, dejasos de estos miedos; nunca hagáis caso en cosas semejantes de la opinión del vulgo. Mirad que no son tiempos de creer a todos, sino a los que viereis van conforme a la vida de Cristo. Procurad tener limpia conciencia y humildad, menosprecio de todas las cosas del mundo y creer firmemente lo que tiene la Madre Santa Iglesia, y a buen seguro que vais buen camino. (Teresa de Ávila, 1958: cap. 21,9-10)

Entendemos, tras esta pequeña revisión de la obra y el pensamiento de la religiosa, que fuera su personaje de gran interés para Diosdado. Tampoco nos sorprende, conociendo un poco la historia de la princesa de Éboli, la elección de la susodicha como coprotagonista de la santa, menos aún si nos fijamos en la mala relación entre ambas coetáneas, queriendo Diosdado basar, de hecho, su obra en el último conflicto histórico ocurrido entre ambas. Vemos pues en la obra, a dos mujeres que no cesan de contraponerse y armonizarse, dos mujeres que se encierran en un convento por amor a su amado, dos mujeres que aún encerradas, siguen siendo libres. Por el contrario, de hecho, encontramos a Mariana, tercer personaje de la obra, que es encerrada en contra de sus sentimientos y siente la imposibilidad de escapar, de ser libre.

En cuanto a la acción de la obra, es una función totalmente textual, no existe apenas acción, no hay cambios ni efectos teatrales. Son mujeres hablando, discutiendo, reflexionando, mujeres fuertes, mujeres inteligentes, mujeres que piensan. Por ello, pese a la falta de acción, el interés del espectador se mantiene hasta el final.

Esta obra, la última de Ana Diosdado, es ahora un homenaje a su trabajo y su vida, homenaje a una mujer que, como las protagonistas, fue capaz de sobrepasar los límites impuestos por el dominio masculino del teatro convirtiéndose en un referente del género dramático, una mujer fuerte que representó en sus obras los problemas sociales y económicos, el feminismo y la identidad de género, entre otros temas (Aszyk, 1992: 45-60). Su obra aquí estudiada representa así la búsqueda que realiza la mujer de su propio 'yo', su necesidad de autodeterminación independiente, sin tener en cuenta a otros hombres que las definan. Son mujeres atadas a los tópicos que se crearon para ellas, pero de los que, por su fuerza y su estatus social consiguen deshacerse y gritar por su libertad.

#### 4.- CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo era explorar las diferentes teorías y variados estudios sobre la mujer en la literatura, como autora y personaje, observar cómo se ha tratado la problemática de la silenciada voz femenina, y la construcción de una identidad de mujer, para, de este modo, demostrar que el problema sigue, en nuestros días, existiendo. No se ha podido abarcar todo lo que éste área engloba, y ha sido presentada la cuestión de manera resumida y acortada, centrándonos sólo en diversos puntos que nos han parecido pertinentes para el estudio.

Como hemos expuesto y creemos haber argumentado a lo largo del presente trabajo, una de las razones principales por las que existe éste problema es el ambiente cultural y social dominado por lo masculino, que no permite a la mujer ser mujer ni ser literata, llevando a ésta a una frustración que se vuelve lucha. Pero cada batalla ganada lleva a ésta mujer a otro problema, el de cómo crear su propia representación escrita, pues no puede escapar de su propia educación cultural, no sabe cómo hacerlo sin el referente literario masculino tanto a la hora de rechazarlo como de basarse en él. A lo largo de los diferentes puntos de este trabajo hemos ido recopilando datos que nos han llevado a confirmar la hipótesis de la persistencia de dicha problemática, observando el planteamiento del problema entre las mujeres del S. XX y las diferentes influencias que tuvieron a la hora de cuestionar y proponer soluciones a este dilema según su situación geográfica. De ahí que podamos hablar, como hemos hecho, de la existencia de tres escuelas principales en la crítica literaria feminista. También hemos comentado las tres etapas en la literatura femenina expuestas por Showalter, que coinciden en el tiempo con las 'Olas feministas' y que representan una evolución a la hora de entender la literatura femenina, su 'ginocrítica' y las cuatro tendencias críticas que plantea.

Hemos visto también de forma resumida, en nuestro recorrido por los géneros literarios y la construcción del 'yo' en cada uno de ellos, cómo se ha creado la imagen femenina a lo largo de la historia literaria y cómo ha buscado la mujer su hueco en la escritura.

Todo ello nos ha llevado a comprobar, mediante un análisis de varias obras literarias que, efectivamente, la construcción de la figura femenina supone un gran problema para las escritoras que buscan su sitio en el mundo literario, al que aún no se le ha hallado solución.

Por supuesto, podemos seguir considerando que el feminismo ha conseguido hoy en día, todas las metas que proponía, no obstante, creemos que los distintos puntos desarrollados en el presente trabajo apuntan en una dirección muy distinta. La mujer sigue siendo silenciada, siguen los estereotipos y tópicos de ésta muy presentes no sólo en la literatura, sino en toda la cultura actual y sigue, la mujer, sin saber cómo solucionar el problema de su propio 'yo'.

Es esto lo que, consideramos, hace del estudio propuesto algo necesario y relevante en el mundo actual.



## 5.- BIBLIOGRAFÍA

- **Obras literarias y audiovisuales analizadas:**

Agustini, Delmira (1913), *Los Cálices Vacíos*, Ed. Point de Lunettes, Sevilla, 2013

Storni, Alfonsina (1918), *El dulce Daño*, Ed. Buenos Aires, 1920

Wolf, Christa (1983), *Cassandra*, Ed. El País, Madrid, 2005

Diosdado, Ana (2015), *El cielo que me tienes prometido*, grabación audiovisual particular, Septiembre, 2016

- **Otras obras literarias y audiovisuales citadas:**

Ángel, Alba Lucía (1970), *Los girasoles en invierno o el viaje de exploración a Europa*, Ed. Linotipia Bolivar, Bogotá.

Ávila, Teresa (1566), *Camino de Perfección*, Ed. Espasa, Madrid, 1958.

Darío, Rubén (1896), *Prosas Profanas*, Ed. La Vda de C. Bouret, México, 1915.

Gutiérrez Nájera, Manuel (1896), *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera: Poesía*, Ed. Estab. Tipográfico de la Oficina, Impresora del Timbre.

Woolf, Virginia (1929), *Una habitación propia*, ed. Seix Barral, Barcelona, 2008.

Wollstonecraft, Mary (1998), *Vindicación de los derechos de la mujer*, Ed. Debate, Madrid.

### **Obras teóricas sobre la crítica literaria feminista y la literatura**

- **femenina:**

Acosta, Luis A. (2009), *Violencia contra la mujer en el cantar del Mío Cid y el Nibelungenlied (trab)*, Universidad Complutense de Madrid, Revista de Filología Alemana vol. 17, Madrid.

Andermatt Conley, Verena (1991), “Helene Cixous (1937- )” en *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*,

Aszyk, Urszula (1992), “Las mujeres dramaturgas en busca de la identidad”, en Lou Channon-Deutsch, *Estudio sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Ed. Castalia, Madrid, pp 45-60

Auburtin, Graziella (1979), *Tendenzen Der Zeitgenössischen Frauenliteratur In Frankreich* Frankfurt/Main, Haag U. Herchen en Ciplijauskaité, Biruté (1986) “La novela femenina como autobiografía”, Edición digital a partir de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de*

- agosto de 1983, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 397-405. Encontrado en la publicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016.
- Burke, Carolyn G. (Primavera 1978), "Report from Paris: Women's Writing on the Women's Movement". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* vol. 3. Ed. Signs, Chicaaco, Estados Unidos, pp. 843-855.
- Cabanilles, Antònia (1988), "Crítica literaria feminista", Ed. digital a partir de 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. VI-VII pp. 79-85
- Cipliauskaitė, Birutė (1986), *La novela femenina como autobiografía*, Edición digital a partir de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 397-405. Encontrado en la publicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016.
- Dreymüller, Cecilia (1 de agosto de 2004), "¿Una autoridad moral? Literatura y política en Christa Wolf", en *Revista de Libros*, n<sup>o</sup> 91-92.
- Dupláa, Cristina (1988), "La mujer como objeto literario", en *Historia 16 Vol. 145*, pp 54-58
- Evans, Jo (1996) *Moving Reflections. Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Angela Figuera Aymerich*, ed. Tamesis, Londres.
- Ezergailis, Inta (1982), *The Divided Self in Women's Novels, analysis of novels by Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Doris Lessing, and others*, ed. H. Grundmann, Bonn.
- Fariña Busto, María Jesús; Suárez Briones, Beatriz (1994), "La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad", *Semiótica y modernidad. Investigaciones Semióticas V*, Ed. Universidad da Coruña, Servicio de publicaciones, 1994, pp: 322-332
- García, Irenne (Marzo 1994), "Crítica y teoría literaria; Una guía de lectura", *EmPLAZAdas*, Ed. Debate Feminista Vol. 9.
- García Rayego, Rosa y Piñero Gil, Eulalia (2002), *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del S. XX*, Ed. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Genovese, Alicia (1998), *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Ed. Biblos, Buenos Aires.
- Gies, David (2005), *La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX*, University of Virginia, (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002) / coord. por Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, 149-158

- Golubov, Natti (2012), *La crítica literaria feminista, una introducción práctica*, Ed: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Coyoacán, México.
- González-Ortega, Nelson (2002), *Teoría feminista como intertexto en novelas de escritoras latinoamericanas de fines del siglo xx* (trabajo universitario) , Universitetet i Oslo, Noruega. Publicado en: *Síntomas de la prosa hispánica contemporánea 1990-2001*, Ed. University Press of Southern Denmark, 2004, pp. 219-246.
- Hilfrich, Carola (sf.), *Hélène Cixous*, en línea, Recuperado de: <https://jwa.org/encyclopedia/article/Cixous-H%C3%A9l%C3%A8ne>
- Irigaray, Luce (1992), *Yo, Tú, Nosotras*, Ed. Cátedra, Madrid, (citado por María Jesús Fariña Busto y Beatriz Suárez Briones en su libro arriba referenciado).
- Kristeva, Julia (1974), *La femme, 21*, citada en Moi, 1988
- Koppelman-Cornillon, Susan (1973), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Ed. Bowling Green University Popular Press, EE.UU. en Moi, Toril (1988) *Teoría literaria feminista*, Ed. Cátedra, Madrid
- Mayne, Judith (1985) “The Feminist Analogy”, *Discourse, Vol. 7*, primavera 1985, pp. 31-40.
- Lauretis, Teresa de (Mayo, 1988) “Sexual Indifference and Lesbian Representation”, *Theatre Journal Vol. 40, No. 2*, ed. The Johns Hopkins University Press, pp. 155-177
- Mingjun, Lu (sf), *Eine andere Medea: Über Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, recuperado en Universidad de Heidelberg, Literaturstrasse: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/litstr/article/view/39927> 1999, p 133
- Moi, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Montagut, Cinta (2014), *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Ed. Aresta, Barcelona.
- Nieva Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Peterito Salas, Daniela (Julio 2007), “La manzana de la discordia”, en *El Gato Negro, Política, cultura y otras malas palabras n°4*, pp 29-30 Recuperado en: <http://www.redunitas.org/revista-elgato-negro-4.pdf> y encontrado más completo en <http://www.nodo50.org/mujeresred/historia-1.html>
- Piquer, Isabel (2000), “Betty Friedan desvela el difícil movimiento feminista”, *El País*, Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2000/05/14/sociedad/958255205\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/05/14/sociedad/958255205_850215.html)

- Pleitez Vela, Tania (2009), "*Debajo estoy yo*". *Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)* (María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Julia de Burgos), Tesis Docoral, Universidad de Barcelona, Recuperado en: [http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1708/TPV\\_TESIS.pdf?sequence=1](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1708/TPV_TESIS.pdf?sequence=1)
- Pruneda Paz, Dolores (sf), *Almudena Grandes y la revolución de un punto de vista femenino*, Zonaliteratura.com, Recuperado en: <http://zonaliteratura.com/index.php/2011/12/02/almudena-grandes-y-la-revolucion-de-un-punto-de-vista-femenino/>
- Raiz, Margarita (sf.), *Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro Español*, Ed. RESAD, Madrid, Recuperado de: <http://www.ucjc.edu/wp-content/uploads/15.-Margarita-Reiz.pdf>
- Register, Cheri (1975), "American Feminist Literary Criticism ... ". en M. Eagleton ed 1986, 51-82, en Fariña Busto, María Jesús; Suárez Briones, Beatriz (1994) *La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad, Semiótica y modernidad. Investigaciones Semióticas V*, Ed. Universidad da Coruña, Servicio de publicaciones, 1994, pp: 322-332
- Rupp, Gerhard (1999), "Weibliches Schreiben als Mythoskritik: Christa Wolfs Roman "Medea Stimmen""", en Gerhard Rupp (Hg), *Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Ed. Königshausen und Neumann, Würzburg, citado en Mingjun, Lu (sf)
- Sartori, Eva y Zimmerman, Dorothy, (eds.) (1991), *French Women Writers: A Biographical Source Book*, ed. Greenwood Press, New York, pp. 66-73, en Andermatt Conley, Verena (1991), "Helene Cixous (1937- )" en *Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts*, Recuperado de: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cixous/conley.html>
- Showalter, Elaine (1978), *A Literature of their Own*, ed. Virago, Londres.
- Showalter, Elaine (1981), "La crítica feminista en el desierto", en: Nara Araújo y Teresa Delgado (eds) (2010) *Textos de teorías y críticas literarias*, ed. Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona/México.
- Showalter, Elaine (2012), "Laureation Address" University of St. Andrews, Scotland, Gran Bretaña, University of St Andrews News, Recuperado de <https://www.standrews.ac.uk/news/archive/2012/title,87958,en.php>
- Solleiro, Saray (2016), "El feminismo ante Freud", en *Psiquentelequia: psicología*, Recuperado de: <http://www.psiquentelequia.com/3709-2/>
- Suárez Briones, Beatriz; Martín Lucas, María Belén; Fariña Busto, María Jesús

(2000), *Escribir en femenino; Poéticas y políticas*, Ed. Icaria, Barcelona, pp. 42-45

Suárez Briones, Beatriz (2002), *Sexualidades: Teorías literarias feministas*. Ed. Alcalá: Instituto de la Mujer.

- **Obras teóricas generales:**

Alonso Torres, Verónica (2017), “Relaciones transexuales en Cristal de bohemia”, de Ana Diosdado, *Anagnórisis, revista de investigación teatral n° 15*, pp 645-558 Recuperado en: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/VeronicaAlonso\(644-658\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/VeronicaAlonso(644-658)n15.pdf)

Besbes, K. (2011), *Rehabilitating Literary Theory. A Practical Guide for the Critical and Semiotic Analysis of Poetry and Drama*, Ed. Boca Ratón: Brown Wallker Press, 2011.

Corral Arche, Pedro del (Septiembre, 2016), *El cielo es de Ana Diosdado*, Ed. El Mundo, Madrid.

Dettman, Jonathan (Agosto, 2009), “El cisne”: *Delmira Agustini*, en Jonathandettman.net, Nebraska, EEUU, recuperado en: <http://www.jonathandettman.net/el-cisne-delmira-agustini/>

Domínguez, Antonio José (2009), “Las bocas inútiles, Simone de Beauvoir”, en revista *Mundo Obrero n° 219*.

Donovan, Sarah, (sf.), “Luce Irigaray” en *A Peer-Reviewed Academic Resource: Encyclopedia of Philosophy*, Recuperado en: <http://www.iep.utm.edu/irigaray/#H2>

Fox, Margalit (sf.), “Betty Friedan, Who Ignited Cause in 'Feminine Mystique,' Dies at 85”, *The New York Times*, 2006, Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2006/02/05/us/betty-friedan-who-ignited-cause-in-feminine-mystique-dies-at-85.html>

Guerin, Labor; W. E., Morgan L.; Reesman J. C.; Willingham J. R. (2005), *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Ed. Oxford University Press, Nueva York/ Oxford.

Habib, M. A. R. (2008), *Modern Literary Criticism and Theory*, Ed. Blackwell Publishing Ltd, Oxford, Reino Unido.

Lacarra, María Jesús; Cacho Blecua, Juan Manuel (2012), *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, ed. Crítica, Barcelona.

“María José Goyanes estrena en Ávila un nuevo espectáculo sobre Santa Teresa”,

Agencia Ed. EFE, Edición España, Ávila, 9 abril 2015. Recuperado en:  
<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/maria-jose-goyanes-estrena-en-avila-un-nuevo-espectaculo-sobre-santa-teresa/10005-2581989>

Mediavilla Calleja, Mercedes (1997), *Mary Shelley – Frankenstein*, Recuperado de:  
<http://platea.pntic.mec.es/~mmediavi/Shelley/index.html>

Pérez González, María José (sf.), *El rostro de Teresa de Jesús como escritora en el libro de la vida*, Monasterio de Carmelitas Descalzas de Puzol-Valencia. Recuperado de. <http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/estudios-14teresaj-escritoralv.htm#nota17>

Valverde, Jose María; De Riquer, Martín (2007), *Historia de la Literatura Universal* ed. Gredos, Madrid.

Varela, Nuria (2008), *Feminismo para principiantes*, ed. B. S, A, Barcelona

W. Labarge, Margaret (2003), *La mujer en la Edad Media*, Ed. Nerea, San Sebastián.

W. O'Connor, Patricia (Invierno 1990), "Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated *Canon*," En University of Chicago Press, Vol. 15, No. 2.

