

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema Universidad Abierta**

Tesina

**Los temas “feministas” en tres obras de Almudena Grandes:
la madre, el cuerpo, la comida y los afectos**

**Que presenta para obtener el título de licenciada en Lengua y
Literatura Hispánicas**

Sonia Angélica García Gómez

Asesor de tesina: José María Villarías Zugazagoitia



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre:
Puerto, ancla, mar embravecido,
el norte al que siempre vuelvo
ejemplo de fortaleza
espuma, arena,
luna nueva...*

En alta mar

Cuando uno se embarca en la aventura de la vida nunca faltan los timones que iluminan como un faro. El timonel de este barco: mi padre, ya que fue él quien, tal vez sin intención, me enseñó la magia de la literatura; guardo intacto en mi memoria el recuerdo de aquella primera lectura que él a mis nueve años aclaró: “sí, todos están muertos” cuando yo leía y releía obsesionada *Pedro Páramo*; gracias *chaparro*. Marineros tan iguales y tan distintos, hermanos que zarpan en direcciones opuestas y con quienes, no obstante, confluyo en el astillero de la sorpresa, gracias Manolo y Rafa, por los ejemplos de vida que me han regalado.

Y cuando en medio de la marejada mi personalidad veleidosa y a la deriva estaba ya dispuesta a naufragar, nunca faltaron los toques de campana que me animaron a continuar; gracias a la aventurera “venus-vaga”: Nora, que recorrió estas millas conmigo hasta llegar a tierra firme, al igual que las unciones de mar: Ana María, Florina, Lu, Ana Cristina, Ana Emilia, Alma y Ariane. Brújula también en este viaje: Candy quien me mostró nuevas coordenadas. Sin olvidar a los bucaneros que me han tomado por asalto: Román, estrella polar; Gustavo filibustero estival y Mario, corsario que ha borrado de mi vocabulario “todos los piratas son iguales”. También al batiscafo que me regresó de las profundidades...

Gracias a la guía náutica del Dr. José María Villarías Zugazagoitia; a los profesores del SUA que avivaron mi travesía con sabías y certeras bitácoras, particularmente a la Dr. Verónica Maqueo. Gracias, también, a la UNAM que ha surcado mi navegación.

Sonia
Enero 2007

Los temas “feministas” en tres obras de Almudena Grandes: la madre, el cuerpo, la comida y los afectos

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
UNA NOVELISTA MADRILEÑA ¿FEMINISTA?	
I.1. Almudena Grandes dentro de la narrativa contemporánea española	4
I.2. Grandes y su visión de la literatura	6
I.3. Almudena ¿feminista?	8
CAPÍTULO II	
MAPA DE LO FEMENINO	
II.1. Movimiento feminista	11
II.2. Teoría literaria feminista: tendencias	19
II.2.1. Antecedentes, Wolf y Beauvoir	21
II.2.2. El inicio de la crítica anglosajona	21
II.2.3. Imágenes de la “Mujer”	24
II.2.4. Ginocrítica	25
II.3. Teoría literaria francesa	29
II.3.1. Hélène Cixous	31
II.3.2. Luce Irigaray	33
II.3.3. Julia Kristeva	35
II.4. Teoría literaria hispanoamericana y española	37
CAPÍTULO III	
HIPÓTESIS SOBRE UNA ESCRITURA DIFERENTE: EL CASO DE TRES OBRAS DE ALMUDENA GRANDES	
III. 1. La ambivalencia en las relaciones madre-hija	47
III. 2. La corporalidad femenina y el mito de la belleza	55
III. 3. La comida y los afectos	63
III. 4. Las relaciones hombre-mujer	70
Conclusiones	76
Bibliografía	80

Introducción

La intención de realizar esta tesina es explorar la crítica literaria feminista que nació como consecuencia de algunas derivaciones críticas del post-estructuralismo; esta vertiente literaria es construida con base en la inquietud de acercarse a los textos para leerlos e interpretarlos desde una valoración diferente, es decir, desde un punto de vista femenino. Cabe aclarar que se define al feminismo, esencialmente, como una posición política, mientras que lo femenino hace referencia al conjunto de normas y convenciones que le han sido impuestas a la mujer. Uno de los objetivos esenciales de la crítica literaria feminista, como lo plantean Gloria Boweles y Renate Duellu, es la creación de una nueva línea de interpretación textual, desde una perspectiva femenina, que se interesa en descubrir estereotipos y tópicos negativos para la mujer.

El presente trabajo es un análisis temático de la obra *testimonial* (como define la autora a sus cuatro primeras novelas y su libro de cuentos) de Almudena Grandes, basado en la línea de la ginocrítica dedicada al análisis de las obras creadas por mujeres, a fin de explorar los valores, los métodos y las tradiciones que en esos textos se reúnen, es decir, identificar las características específicas que la escritora construye alrededor de sus personajes femeninos.

Mi elección por esta autora madrileña es, en primer término, porque su obra se enmarca en la generación de los novelistas nacidos en los años sesenta, casi a la par del surgimiento formal de la crítica literaria feminista; lo llamo formal porque como explicaré posteriormente tiene antecedentes décadas atrás con Virginia Wolf y Simone de Beauvoir, entre otras. También por ser una escritora que con su primera obra, *Las edades de Lulú*, contribuyó al debate sobre la sexualidad de las mujeres, tema que ha sido mitificado por algunos. Es una escritora prolífica y reconocida por su calidad literaria. Considero que la

construcción de sus personajes femeninos nos marca senderos que contribuyen no sólo al disfrute de la lectura, sino también a la reflexión.

Es común relacionar el concepto de literatura *feminista o femenina* con la falsa idea de que es necesario crear una obra militante a favor de las mujeres; mi intención es discernir al respecto y demostrar que la narrativa de Grandes puede definirse como femenina no por ser un manifiesto que reivindique el papel de las mujeres, sino porque su temática va encaminada a rastrear, reflejar y cuestionar las incertidumbres, los sentimientos, las obsesiones y las fantasías individuales de sus protagonistas; marca pautas para comprender cómo piensan y sienten un grupo definido de mujeres contemporáneas (clase media, profesionistas, universitarias, independientes económicamente, etc.). Los temas de Almudena en sus obras son recurrentes y tienen que ver con paradojas femeninas.

Si bien en América Latina y España la crítica literaria feminista está relativamente poco desarrollada, esta tesina es una oportunidad para hacer una revisión de las tendencias y los trabajos que en esta materia se han hecho. Considero importante un acercamiento a las nuevas corrientes de crítica literaria, como una alternativa más para acceder a la literatura; sin dejar del lado que también, de alguna manera, contribuyen, dichas teorías, a explicar el mundo femenino y el origen de la opresión de las mujeres.

La tesina está estructurada en tres capítulos; el primero llamado “Una novelista madrileña ¿feminista?” se refiere a la obra de Almudena, su encuadre dentro de la narrativa contemporánea española y su visión acerca de la literatura y del concepto feminista. El segundo capítulo, “Mapa de lo femenino”, está orientado a conocer de manera somera el surgimiento del movimiento feminista, el cual va de la mano con la creación de la teoría literaria femenina, misma que explicaré a partir de las tendencias: anglosajonas, francesas e hispanoamericanas y españolas. El último capítulo es una aproximación temática a *Las*

edades de Lulú, Atlas de geografía humana y el libro de cuentos *Modelos de mujer*. Se eligieron estas obras porque comprenden el inicio y el fin del ciclo *testimonial* de la obra de Almudena, así como su faceta de cuentista que como el título indica expone los modelos de mujer. Es a partir del apartado “Hipótesis sobre una escritura diferente: el de caso tres obras de Almudena Grandes” que analizaré bajo la línea de la ginocrítica la obra de Almudena, es decir un análisis temático de: la ambivalencia en las relaciones madre-hija, la corporalidad femenina y el mito de la belleza, la comida y los afectos y las relaciones hombre-mujer.

Esta aproximación a la narrativa de Grandes y la teoría literaria feminista busca contribuir al debate que se está creando en América Latina y España, sobre la literatura escrita por mujeres.

Capítulo I

Una novelista madrileña ¿feminista?

Existen tres tipos fundamentales de mujeres: la puta, la madre y la puta madre.

Bigas Luna

I. 1 Almudena Grandes dentro de la narrativa contemporánea española

En 1989 Almudena Grandes, con 28 años, publicó su primera novela *Las edades de Lulú*, ganando el XI Premio La sonrisa vertical de narrativa erótica. José María Izquierdo en “Narradores españoles novísimos de los años noventa” dice que el común denominador de algunos escritores de esta generación es: “el discurso intimista sicologista, donde se elaboran discursos monologados, introspectivos, de autodefinición de sus protagonistas, a partir de historias de amor”¹.

Peréz Abad respecto a la novela española y su transformación apunta:

La novela, en concreto, tras el pretendido terremoto cultural de 1968, produjo un relato que a menudo indaga en la identidad perdida del sujeto narrador, lo que transforma en ejercicio de introspección frente a los vastos frisos narrativos que admiraban los críticos a la antigua usanza. El realismo recuperado de Álvaro Pombo o Soledad Puértolas guardan estrecha relación con lo que Baroja llama “fondo psicológico del autor”.²

La producción literaria del periodo en que se encuadra Almudena Grandes refleja las profundas transformaciones acaecidas en España. “La trascendencia social de la literatura cede ante la refundamentación del ámbito privado, ante la recreación del sujeto como explorador de su intimidad y sus posibilidades sentimentales”³. Grandes, según la visión de Abad, participa plenamente de las características de la época actual, ya que la literatura ha devenido en un asunto más personal, menos literario. “Los entornos preferidos son aquellos en que el individuo es sólo él mismo y está solo consigo mismo: entornos familiares y

¹José María Izquierdo. “Narradores españoles novísimos de los años noventa”, en <http://www.hf.uio.no/ilos/studier/fleksibel/spansk/emme/spa1301/textos/sem/ultimanarrativaespizquierdo.pdf>

² Miguel Pérez Abad. “¿Feminismo en Almudena Grandes?”, en <http://www.sgci.mec.es/au/agrandes.htm>.

³ *Ídem.*

ambientes cosmopolitas. Investigan sus incertidumbres, sentimientos, obsesiones, fantasías”⁴. Almudena se cuestiona sobre los grandes temas de la humanidad, tales como la soledad, el amor, el destino, el dolor o la esperanza, pero en versión individualizada, sin pretensiones de generalidad. Enrique Murillo a este respecto menciona: “La nueva narrativa española no existe: es inclasificable, heterogénea, diversa, anárquica.”⁵

Santos Alonso, en referencia a la novela española escrita por mujeres, hace una fuerte crítica por considerarla “oportunista”:

El esquema fue muy simple: en tono de confidencia íntima, una narradora-protagonista contaba su peripecia sentimental para reflejar asuntos y tribulaciones muy cercanos en el carácter, en el espacio y en el tiempo a los de las lectoras de clase media a quienes iban dirigidas las novelas. En el fondo y en la superficie supusieron por su esquematismo y tipificación una fuerte frivolidad de los sentimientos y un medio fácil de autocomplacencia o de autoconsuelo, y no una verdadera indagación de las causas o consecuencias de dichos sentimientos.⁶

En realidad, si algo distingue a la obra de Almudena Grandes es su mirada interior, sus monólogos que otorgan respuestas, sus diálogos que retratan los nuevos y viejos problemas que incumben a las mujeres y a los hombres. El flujo de conciencia y el discurso íntimo nos acercan a los personajes, a sus sentimientos, a sus emociones, a sus miedos; es una profunda indagación de los porqués. Un ejercicio de introspección, intento permanente de profundizar en el fondo psicológico de los personajes y de su experiencia.

I. 2. Grandes y su visión de la literatura

⁴ *Ídem.*

⁵ *Ídem.*

⁶ Alonso Santos (2003), *La novela española de fin de siglo 1975 – 2001*. Madrid: Marenostrum, p. 137.

Sus primeras cuatro novelas y su libro de cuentos, *Grandes* las define como un ciclo testimonial, “había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía, cuatro miradas sobre el mismo mundo. Había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación y ya no tenía nada más que contar”⁷.

En el prólogo a su libro *Modelos de mujer*, Almudena expone cómo se inició en la literatura: iba en compañía de su padre a casa del abuelo a ver el fútbol, a ella y a otros pequeños los mantenían a distancia: “Nos obligaban a entretenernos con la boca cerrada, una cuartillas de papel y unos lápices de colores. En esas circunstancias comenzó mi carrera literaria” (Grandes, [1996] (2001), 10). En el artículo de Anover, Grandes aclara:

Creo que toda ficción es autobiográfica del mismo modo que toda autobiografía es ficción, aunque el término autobiográfico para un escritor tenga un sentido diferente al que se le atribuye en el lenguaje coloquial, puesto que hace referencia a todo lo que contiene la memoria, y ésta encierra mucho más que la vida vivida por uno mismo.⁸

La escritora madrileña inicia, de manera formal, su vida literaria con la publicación de *Las edades de Lulú*. En retrospectiva, Grandes se refiere a esta novela: “me parece que está muy mal escrita, que incluye un exceso de adverbios de modo y algunas cursilerías que ahora le quitaría, pero nunca renegaré de ella”⁹. Ya en 1991 publica *Te llamaré Viernes*, una compleja historia de amor que refleja uno de los temas que más interesa a Almudena, “la fealdad”; Benito y Manuela se desenvuelven a partir de su fealdad. Conmueve a Grandes el destino de los feos, “me impresiona mucho la soledad de los feos, hay otros personajes que inspiran solidaridad, pero el destino de los feos es duro, nadie siente

⁷ Miguel Ángel García (2004), “Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo”, Universidad de Granada. *Revista electrónica de estudios filológicos*, en <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>.

⁸ Verónica Anover (2001), “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras peninsulares*, pp. 803 -813

⁹ “Entrevista a Almudena Grandes” en [http:// elpais.es/articulo/elpepispupbab/](http://elpais.es/articulo/elpepispupbab/).

compasión por un feo, los feos tienen que demostrar, cualquier cosa, muchas más veces que un guapo”¹⁰. Valls, refiriéndose a *Te llamaré Viernes*, dice que Almudena Grandes demuestra con su segunda novela que “no pensaba dormirse en los vaporosos laureles de su grandísimo éxito comercial y que era una autora ambiciosa con un proyecto narrativo serio y riguroso”¹¹. Pero la escritora española difiere de esa crítica:

Y apenas consigo perdonarme la dosis de pusilanimidad que encierra mi segunda novela – en la que escogí deliberadamente un punto de vista masculino sólo para demostrar que mi vocación literaria era firme –, cuando recuerdo el monstruoso esfuerzo que me exigió escribirla. Estoy segura de que la próxima vez que elija escribir desde la voz de un hombre tendré mejores motivos para hacerlo. (Grandes, [1996] 2001, 13).

La tercera novela que publica en 1994, *Malena es un nombre de tango*, Almudena del Olmo la describe como: “la gran novela europea, un puente hacia la tradición decimonónica, apoyándose en uno de sus pilares fundamentales: el esfuerzo sostenido por crear en el texto mundos completos”.¹² La comida, el sexo, el deseo y su conexión con la literatura destacan de manera singular en esta novela, narrada en primera persona como las anteriores.

Ya en 1998 publica *Atlas de geografía humana*, que pone fin a su fase testimonial; novela a cuatro voces, cuatro mujeres que en primera persona narran su crisis, buscan su identidad y se descubren a través de sus semejanzas y diferencias, comparten la incertidumbre del porvenir, las contradicciones y paradojas de sus vidas.

En una conferencia impartida en la Universidad Complutense de Madrid, Almudena reflexiona acerca del quehacer literario y la construcción de la novela:

¹⁰ “Entrevista a Almudena Grandes”, (s/a) en <http://es.arcoiris.tv/modules.php?name=Unique&id=104>

¹¹ Fernando Valls (2003), “Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998”, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, p. 175.

¹² Almudena del Olmo (2000), “Malena es un nombre de tango”, en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Marina Villalba (coord.) Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 281.

Yo diría que escribir una novela es intentar la creación de un mundo, es decir, el intento de modificar el mapa histórico y sentimental donde navegan los lectores con una pequeña marca de tinta, como una isla que surgiera nueva, virgen e inexplorada en medio del océano, un territorio inocente y salvaje que los lectores están invitados a habitar y que, si hay suerte, algunos de ellos colonizarán, en el que algunos de ellos se instalarán a vivir.¹³.

I. 3. Almudena ¿feminista?

Para las mujeres contemporáneas el concepto *feminismo* puede resultar ajeno, obsoleto, porque lo identifican, algunas de ellas, con el movimiento radical feminista de los años sesenta, por tanto es una etiqueta que muchas rehuyen a portar. La Real Academia de la Lengua define feminismo como: “Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados ante los hombres. 2. Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres”. Ante tales definiciones, Almudena recalca:

Nunca he sido feminista en un sentido estricto del término, y aún más, nunca jamás he creído decir que lo fuera. Lo que ocurre es que soy una mujer, y soy tan ambiciosa como cualquier hombre. Si eso es ser feminista, me parece estupendo, y entonces sí que lo soy. Lo mismo ocurre si de lo que se trata es discutir la igualdad. Frente a un machista, desde luego soy feminista, pero no siento la necesidad de parapetarme continuamente tras ese adjetivo. ¿Si me ha podido perjudicar? A lo mejor. Pero no estoy dispuesta a renunciar a nada para hacerme agradable a ojos de cualquier imbécil.¹⁴

A lo largo de la historia del feminismo, han existido diversas concepciones de lo que significa ser feminista. Las últimas tendencias hablan del *feminismo de la diferencia* porque no podemos homogenizar a las mujeres, no todas son blancas, urbanas, occidentales, liberadas o independientes y de clase media; las hay excluidas dentro de las excluidas.

¹³“Conferencia de Almudena Grandes”, *Biblioteca histórica Marqués de Valdecilla*. (2004), en (www.ucm.es/info/fgu/foro/agrandes.pdf).

¹⁴ García (2004), *op. cit*

Ser feminista implica hablar de las mujeres *desde un ser mujer*; Almudena a través de sus personajes, contrapone a dos tipos de mujeres, aclara la escritora: “La rubia es mala, la morena es buena. Ya era hora, ¿no?”¹⁵; cuestiona los modelos de belleza, habla de la fealdad y de lo que ella llama la soledad de los feos, se burla irónicamente de las guapas tontas, expone los conflictos en las relaciones madre e hija y su repercusión en la búsqueda de identidad. ¿Esto la hace feminista? Lo es, tal vez, porque algunos de sus personajes desafían y se vengan de las limitaciones que les han sido impuestas, porque son mujeres en busca de reivindicar su papel. Habrá también otros personajes, como Lulú, que no crecen y son eternas niñas, todo ello debido al abandono de la madre y a la búsqueda constante de ese afecto perdido y que aun así, son mujeres complejas que no caben en los estereotipos impuestos. En el prólogo a la edición del 2004 de *Las edades de Lulú*, Almudena aclara: “Los críticos de ambos sexos [...] me han reprochado durante años que la sexualidad de mi personaje sea ficticia, y un simple reflejo de los tradicionales anhelos masculinos –es decir, un personaje hecho a la medida de lo que los hombres sueñan que sean las mujeres–” (Grandes, Almudena [1989], (2004), 21). Parecería pues, que los personajes ya están delimitados *a priori*, porque lo que se espera de las mujeres es ya bien sabido por todos:

Porque los deseos o fantasías masculinos se pueden calificar, y de hecho han sido calificados, con la mitad de los objetivos que aparecen en cualquier diccionario, pero ninguno ha merecido nunca la reprobación definitiva de la desnaturalización. Así, los hombres pueden llegar a obedecer impulsos sexuales de naturaleza criminal, brutal, inhumana, pero nunca, hasta donde yo sé, la sexualidad masculina se ha considerado impropia de sí misma, ni siquiera en el ámbito de la cultura homosexual. Sin embargo, cualquier posición femenina heterodoxa frente a una nebulosa ortodoxa que tampoco se ha formulado jamás con precisión –más allá de que la penetración es en sí misma una práctica sospechosa-, no merece siquiera el consuelo de la incorrección política. Es, directamente,

¹⁵ “Conferencia de Almudena Grandes”, *op. cit.*

impropia, falsa, imposible, y por tanto, para abreviar, porque parece que los matices molestan, masculina. (*Ibidem*, 22).

Muchas críticas coinciden que lo que hace a una literatura femenina diferente a la escrita por hombres, son los *temas que trata y la construcción de los personajes*. Almudena Grandes ha contribuido con su obra a la búsqueda de identidad y a la indagación de los procesos afectivos de las mujeres, intentado dar respuesta a las tribulaciones cotidianas; sin portar una etiqueta de feminista, su primera etapa de escritora está impregnada de los temas que la obsesionan y que tienen que ver, algunos de ellos, con reivindicar la posición de sus protagonistas, todas ellas mujeres.

Capítulo II

Mapa de lo femenino

II.1. Movimiento feminista

No se nace mujer: llega una a serlo.

Simone de Beauvoir

No existe un hecho concreto que determine el surgimiento del feminismo; en un sentido amplio puede decirse que siempre que las mujeres, individual o colectivamente, han buscado cambiar su condición de opresión, es indicio de lo que ahora, a través de la historia, se ha nombrado como movimiento feminista. Celia Amorós aclara que: “el feminismo para muchos es un movimiento social, y lo tratan en forma un tanto independiente de su tradición ilustrada. Como tal movimiento, habría aparecido bastante después de la segunda guerra mundial, como respuesta al nuevo sistema hegemónico entonces implantado”¹. Algunas otras teóricas, como Ana de Miguel, dividen al feminismo en cuatro etapas: premoderno, moderno, neofeminismo y feminismo de la diferencia. Para este trabajo considero relevante exponer algunos hechos e ideas que han consolidado, a mi parecer, la doctrina feminista; no intento hacer un recuento histórico como tal, sino resaltar algunos acontecimientos que sirvieron para la concreción de dicho proceso.

El Renacimiento provocó un nuevo paradigma, el de la autonomía, mismo que no incluyó a las mujeres. Los padres de la Iglesia instituyeron a lo largo de los siglos la frontera entre el hombre–razón y la mujer–sensibilidad, mientras que San Agustín dividía el universo en dos partes: la espiritual que es masculina y la material que es femenina.

¹ Celia Amorós (2001), *Feminismo, igualdad y diferencia*. 2ª ed. México: UNAM, Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (PUEG), p. 85.

A inicios del siglo XV, la medicina y otros tratados sobre la familia exaltaban la fragilidad de las mujeres y se les adjudicaba a los hombres el deber de protegerlas ante su debilidad, “governándolas con mano suave, pero firme.”²

La Francia del siglo XVII convocaba a las mujeres en salones donde tenían una notable presencia y protagonizaron el movimiento literario y social conocido como preciosismo. Para Olivia Blanco, “la especificidad de la aportación de los salones del siglo XVII al feminismo radica en que gracias a ellos la *querelle féministe* deja de ser coto privado de teólogos y moralistas y pasa a ser un tema de opinión pública.”³

Ya en los albores de la Revolución francesa quedó de manifiesto que a pesar del discurso que ponderaba que todos los hombres nacen libres e iguales, y por tanto con los mismos derechos, esto no es reflejo del trato hacia las mujeres, ya que existía una enorme contradicción, porque las mujeres no contaban con derechos civiles ni políticos. En 1791 Olympe de Gouges, una mujer del pueblo y de tendencias políticas moderadas, escribió la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadanía*; dedicó su declaración a la reina María Antonieta, con quien finalmente compartiría un mismo destino bajo la guillotina. A la par en Inglaterra, Mary Wollstonecraft publicó *A Vindication of the Rights of Women* (1792), el primer libro feminista que pedía la igualdad en un tono decididamente revolucionario. Los Jacobinos en 1793 prohibieron totalmente que las francesas participaran en cualquier actividad política, sin importar su adscripción ideológica, porque de lo contrario eran orilladas al exilio o a la guillotina. Ya que según la prensa

² Georges Duby (Dir) (1993), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX cuerpo, trabajo y modernidad*. t.8. Madrid: Taurus, p. 210.

³ Ana de Miguel “Feminismo premoderno”, en <http://www.nodo50.org/mujeresred/historia-feminismo1.html>.

revolucionaria, habían transgredido las leyes de la naturaleza abjurando su destino de madres y esposas, queriendo ser hombres de Estado.

La Revolución industrial y la transformación del trabajo provocó que las mujeres de las clases bajas ingresaran al campo laboral, de manera “formal”; se creó un modelo de producción masiva mecanizada, sus condiciones no eran buenas y los salarios que percibían eran inferiores a los de los hombres, y seguían siendo controladas legalmente por sus maridos: “Al mismo tiempo se consideraba que las mujeres de la clase media y alta debían permanecer en casa como símbolo decorativo del éxito económico de sus maridos”⁴. La única alternativa para las mujeres respetables de cualquier clase era el trabajo como profesoras, vendedoras o doncellas. Las mujeres que se quedaron en sus casas comenzaron a organizarse en torno a la reivindicación del derecho al sufragio: “las sufragistas luchaban por la igualdad en todos los terrenos apelando a la auténtica universalización de los valores democráticos y liberales”.⁵ Creían que una vez conseguido el voto y el acceso al Parlamento, podrían cambiar el resto de las leyes e instituciones. El movimiento sufragista en Estados Unidos, en un principio estuvo relacionado con el movimiento abolicionista. En 1848 más de 100 personas celebraron en Seneca Falls, Nueva York, la primera convención sobre los derechos de la mujer, dirigida por la abolicionista Lucretia Mott y la feminista Elizabeth Cady Stanton, solicitando entre sus principales exigencias la igualdad de derechos, incluido el derecho de voto, y el fin de la doble moralidad. Las feministas británicas se reunieron por primera vez en 1855. La publicación de *Sobre la esclavitud de las mujeres* (1869), de John Stuart Mill, provocó el interés del público hacia la causa feminista británica, sobre todo en lo relativo al derecho de voto: “las sufragistas fueron

⁴ Duby (1993), *op. cit.*, t.9, p. 206.

⁵ Toril Moi (1988), *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, p. 15.

encarceladas y protagonizaron huelgas de hambre y alguna encontró la muerte defendiendo su máxima votos para las mujeres”.⁶ Fue hasta 1928 que se logró el voto femenino en igualdad de condiciones.

Los movimientos feministas y sufragistas estuvieron dirigidos por mujeres de procedencia burguesa, mismas que no lograron penetrar ampliamente en el proletariado femenino, a pesar de que los planteamientos feministas eran interclasistas. Los propios ideólogos del movimiento obrero, en la primera mitad del siglo XIX, tenían posturas contradictorias respecto a la igualdad de los derechos de la mujer. Fue Flora Tristán quien incluyó a las mujeres proletarias en la lucha por sus derechos. En su obra *Unión obrera* hace el siguiente exhorto:

“A vosotros, obreros que sois las víctimas de la desigualdad de hecho y de la injusticia, a vosotros os toca establecer al fin sobre la tierra el reino de la justicia y de la igualdad absoluta entre la mujer y el hombre. Dad un gran ejemplo al mundo (...) y mientras reclamáis la justicia para vosotros, demostrad que sois justos, equitativos; proclamad, vosotros, los hombres fuertes, los hombres de brazos desnudos, que reconocéis a la mujer como a vuestra igual, y que, a este título, le reconocéis un derecho igual a los beneficios de la unión universal de los obreros y obreras.”⁷

Con la obra de Friedrich Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, (1884) se intenta explicar la opresión de las mujeres; el origen de la sujeción nada tenía que ver con causas biológicas como la capacidad reproductora o la constitución física, dice el autor, sino que su origen era social, pues con la aparición de la propiedad privada y la exclusión de las mujeres de la esfera de la producción social se tenía a las mujeres controladas en su condición. No obstante, no todos los miembros del ámbito socialista

⁶ *Ibid.*, p. 315.

⁷ Ana de Miguel, *op. cit.*

apoyaban la incorporación de las mujeres a la producción; los argumentos que exponían en contra del trabajo asalariado de las mujeres eran: “la necesidad de proteger a las obreras de la sobreexplotación de que eran objeto, el elevado índice de abortos y mortalidad infantil, el aumento del desempleo masculino, el descenso de los salarios, etc.”⁸

No es sino hasta 1949 con la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, que se inicia un cambio en el movimiento feminista. Su obra contribuyó a realizar una crítica destructiva radical del pensamiento, así como de las prácticas subjetivas y políticas tradicionales. *El segundo sexo* contiene una crítica de género feminista, cuestiona el pensamiento tradicional y el pensamiento crítico patriarcal. Simone analizó en torno a las mujeres, diversos principios que se plantearon desde disciplinas y campos científicos variados, hasta su interés en las relaciones entre mujeres y hombres, al igual que en las explicaciones legitimadoras de la opresión genérica. Construyó una visión alternativa, al realizar críticas acerca de teorías sobre la evolución, la genética, la fisiología y la neurología, y demostró la falacia del naturalismo legitimador de la desigualdad entre mujeres y hombres. Hizo un análisis exhaustivo sobre el marxismo clásico tanto en su visión histórica como en su dimensión revolucionaria y utópica, y mostró su determinismo clasista y masculinista. Gómez Redondo menciona que: “arremetía contra el sistema patriarcal, analizando la posición secundaria de la mujer en la sociedad y en sus modelos culturales: Beauvoir sostenía que el discurso masculino se afirmaba mediante perspectivas misóginas que implicaban estructuras de dominio social”⁹.

En *Feminismo, igualdad y diferencia*, Celia Amorós asegura que el feminismo “responde a la crisis de los partidos políticos en su capacidad de núcleos (...), las feministas

⁸ Duby (1993), *op. cit.*, t.8. p. 410.

⁹ Fernando Gómez (1993), *La crítica literaria del siglo XX*. Buenos Aires: EDAF, p. 322.

han tratado de legitimar su lucha ante sectores de izquierda y ante partidos marxistas”.¹⁰
Pero no han sido tomadas en cuenta en dichos núcleos.

En los años cincuenta en Estados Unidos, las mujeres comprometidas en campañas contra el racismo observaron que los valores y estrategias con que se marginaba a los negros eran un reflejo de los valores y estrategias que servían para mantener sometidas a las mujeres. Y lamentablemente “comprobaron que los abolicionistas, tanto negros como blancos, se negaban a extender sus ideales en el caso de la opresión de la mujer”¹¹.

Muchas fueron las iniciativas en los años sesenta para convocar a las mujeres a reunirse como feministas de una manera más organizada; en un inicio se unieron a la propuesta de los activistas del movimiento en favor de los derechos civiles y a las mujeres involucradas en actos de protesta contra la guerra de Vietnam.

En Francia, en mayo del 68 con la revuelta estudiantil, se creyó que la justicia social y económica así como la paz, sería un hecho que se consolidaría pronto; la decepción ante los nulos resultados provocó la reacción de grupos feministas franceses asociados a las tendencias de izquierda, como el maoísmo. Las mujeres organizadas en estos grupos descubrieron que los camaradas con los cuales habían luchado en las barricadas, esperaban que ellas proveyeran tanto servicios sexuales y secretariales como culinarios.

Debido a que no eran integradas en su totalidad a los movimientos previamente convocados por los varones, grupos feministas de Estados Unidos y Francia decidieron independizarse de los grupos políticos dirigidos por hombres. Muchas feministas “se

¹⁰ Amorós (2001), *op .cit.* p. 53.

¹¹ Margarita Rodríguez (1995), *Feminismo e historia de la literatura, recuento para no iniciados*. Puerto Rico: Yagunzo Press International, p. 21.

manifestaban contra la subordinación a la izquierda, ya que identificaban a los varones como los beneficiarios de su dominación”¹².

Obras fundamentales para lo que se nombra como feminismo radical son *Sexual Politics*, de Kate Millet, y la *Dialéctica de la sexualidad*, de Sulamit Firestone, publicadas en 1970. “Armadas de las herramientas teóricas del marxismo, el psicoanálisis y el anticolonialismo, estas obras acuñaron conceptos fundamentales para el análisis feminista como el de patriarcado, género y casta sexual”.¹³

Ya a partir de los ochenta las mujeres comienzan a organizarse sin la tutela de movimientos preconcebidos, iniciándose una etapa multidisciplinaria que congrega a las mujeres en temas diversos, como por ejemplo el de la crítica lesbiana, que “intenta demostrar que la heterosexualidad es un código de valores impuesto por sistemas políticos, nunca configurado por imperativos biológicos”.¹⁴

La diversidad y la globalización han creado grupos de mujeres que trabajan desde distintas disciplinas, algunas encaminadas al recuento de la historia de las mujeres, otras interesadas en la relación entre cultura e identidad, y algunas más en el ecofeminismo, entre otras cosas.

Este breve panorama del movimiento feminista nos permite abrir camino para la teoría literaria feminista, y comprender que es un campo que va impregnado no sólo de literatura en sí, sino que conlleva y abarca la historia de la lucha de las mujeres por terminar con la desigualdad e integrarse totalmente en la sociedad.

¹² Moi (1988), *op. cit.*, p. 25.

¹³ Gómez (1993), *op. cit.*, p. 322.

¹⁴ *Íbid.*, p.324.

II. 2. Teoría literaria feminista: tendencias.

*Me pongo en círculo
en la ciudad muerta
y me ato los zapatos rojos
(...)*

*No son míos,
son de mi madre,
de su madre antes,
heredados como una reliquia
pero escondidos como cartas vergonzosas.
Anne Sexton.*

El auge del movimiento feminista en la década de los sesenta marca pautas trascendentes, porque permite, particularmente, a las mujeres de Occidente participar activamente en la

vida política, cultural, económica y social. Una cultura femenina, con diversos intereses, empieza a crearse, y la literatura es un punto donde convergen los deseos de indagar cuál ha sido el papel de las mujeres en esta materia. Dice Toril Moi, en *Teoría literaria feminista*: “para muchas críticas feministas, el problema fundamental ha sido, pues, tratar de combinar el compromiso político con lo que tradicionalmente se ha considerado ‘buena’ crítica literaria.”¹⁵.

Borràs Castanyer en “Introducción a la crítica literaria feminista”, menciona: “la crítica feminista ha politizado la crítica literaria poniendo de manifiesto la ‘política sexual’ que domina las relaciones entre hombres y mujeres”¹⁶. En cuestión de crítica existían puntos de vista opuestos; por un lado se pretendía trabajar desde la academia y elaborar una perspectiva con “sentido feminista” sin que esto significara contradecir las bases de la crítica literaria que en ese momento prevalecían; por otro lado, se creía más conveniente hacerla fuera del ámbito académico, porque de otra manera se seguirían las normas impuestas por los varones a los que, precisamente, se buscaba desafiar. Cita Toril Moi en *Teoría literaria feminista* a Robinson: “A mí no me interesa demasiado que la crítica feminista llegue a ser una parte respetable de la crítica académica; me preocupa mucho más que las críticas feministas se conviertan en un instrumento útil para el movimiento de la mujer”¹⁷.

En *Escribir en femenino*, Beatriz Suárez menciona: “las teorías y métodos feministas se nutren de la problemática siempre más amplia que se desarrolla en el nivel

¹⁵ Moi (1988), *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Laura Borràs Castanyer (2000), “Introducción a la crítica literaria feminista”, en Martha Segarra y Ángeles Carabí, *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, p. 18.

¹⁷ Moi (1998), *op. cit.*, p. 37.

de la práctica social.”¹⁸ Iris Zavala define la teoría feminista como “un programa de percepción y de interpretación encaminado a modificar la realidad social al modificar la representación que hacen los agentes”¹⁹.

Laura Borràs, en lo que a metodología se refiere, señala que: “la crítica literaria feminista no tiene una metodología propia, sino que se basa en las contribuciones del marxismo, del psicoanálisis, la lingüística y la semiótica.”²⁰

Maggi Humm, en *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism (1993)* indaga sobre los cuatro puntos básicos de la crítica literaria feminista, como son: revisar la historia literaria y observar cómo han sido las mujeres representadas; indagar y mostrar textos escritos por mujeres que nunca habían sido considerados obras literarias; ofrecer normas de lectura para las mujeres que están acostumbradas a consumir productos hechos por hombres y, por último, crear un nuevo colectivo de lectura y escritura desde una perspectiva feminista.

II.2.1. Antecedentes, Woolf y Beauvoir

Como antecedente de la crítica literaria feminista, varias autoras coinciden en nombrar a Virginia Woolf, con su libro *A room of one's own* (1927). En esta obra, la autora reflexiona sobre los aspectos que han limitado a la mujer para que exprese su creatividad a través de la escritura. En palabras de García Aguilar es: “la primera en manifestar una rebeldía hacia el lenguaje masculino”²¹. ¿Cuáles son los obstáculos que impiden a las mujeres ejercer en plenitud la escritura?, precisamente, la carencia de un espacio privado,

¹⁸ Beatriz Suárez, Ma. Beleén Martín y Ma. Jesús Fariña (2000), *Escribir en femenino*. Barcelona: Icaria, p. 25.

¹⁹ Martha Segarra y Ángeles Carabí (2000), *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, p. 55.

²⁰ *Ídem*, p. 8.

²¹ Ma. del Carmen García Aguilar (2002), *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, p. 44.

de una habitación propia para la escritura, y alejada de los deberes de madre o esposa; al igual que su dependencia económica del hombre, limitan su espacio creativo.

También se considera antecedente a la crítica literaria *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. Decía la autora: “No se nace mujer: llega una a serlo”²². Esta afirmación impulsó un punto de vista, hasta ese entonces, no aceptado que afirma a la civilización como la creadora del significado de la pregunta qué es “ser mujer”, y concluye que en nada influyen el destino biológico, el físico o el económico. En este libro la autora francesa reflexiona agudamente sobre mitos, creencias e ideologías que han colaborado al sometimiento de las mujeres, es decir, los roles que se han asignando como masculinos y femeninos son una construcción cultural y no producto de un proceso natural.

II.2.2. El inicio de la crítica anglosajona

En *Descifrar la diferencia*, Geraldine Nichols aclara que a finales de la década de los sesenta se dan los verdaderos comienzos de la crítica literaria en Estados Unidos, con la publicación por editoriales prestigiosas de dos libros: *Thinking about Women*, de Mary Ellman (1968), y *Sexual Politics*, la tesis doctoral de Kate Millet (1970). Las tendencias manejadas por la crítica literaria feminista en un inicio, son: cómo era la imagen de la mujer en los textos escritos por hombres; los personajes como resultado de los roles que se les asignaba socialmente a las mujeres y la opresión a la que estaban sujetas. A partir de los años ochenta se construye otra línea crítica llamada *ginocrítica* y dedicada al análisis de las obras creadas por mujeres, a fin de explorar los valores, los métodos y las tradiciones que en esos textos se reúnen.

²² Simone de Beauvoir (2003), *El segundo sexo*. México: Siglo XX Alianza, p. 15.

Toril Moi dice: “la tesis fundamental de *Thinking about Women* es que el mundo occidental está impregnado de un fenómeno que ella (Ellman) denomina pensamiento por analogía sexual”²³. Mary Ellmann nos explica que a las mujeres se les ha “dotado” de ciertas características inherentes a su sexo: “speaks of certain characteristics associated with women that help form the archetype of what role a female character may take in a literary work”²⁴.

Los estereotipos femeninos que aparecen, según Ellmann, en las obras de críticos y escritores son: indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación y las figuras de la arpía y la bruja.

Sugiere Mary Ellmann:

Los críticos sencillamente no pueden dar el mismo grado de autoridad a un autor si saben que es una mujer. Incluso cuando hacen una buena crítica a una mujer, automáticamente eligen adjetivos y expresiones que tienden a hacer que la poesía de las mujeres parezca dulce y encantadora (como se supone que son las mujeres), y no seria o importante (como se supone son los hombres).²⁵

Kate Millet con su tesis doctoral, inicia una crítica a autores masculinos, escribe sobre la naturaleza de las relaciones de poder entre los sexos, el desarrollo de la lucha feminista y sus oponentes, y cómo la política de poder sexual está representada en obras de autores como D.H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet; lo hace desde una perspectiva en la que demuestra que dichos autores promueven la desigualdad en los sexos, y refuerzan el sistema patriarcal dominante. Su obra se divide en: “Sexual

²³ Moi (1988), *op. cit.*, p. 45.

²⁴ Habla de ciertas características asociadas con las mujeres que sirven para conformar un arquetipo de los roles femeninos que toman lugar en el mundo literario. Hill Savitt (s/a) *Female Stereotypes in Literature (With a focus on Latin American Writers)* <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1982/5/82.05.06.x.html>

²⁵ Moi (1988), *op. cit.*, p. 48.

Politics” (Política sexual); “Historical Background” (Raíces históricas) y “The Literary Reflection” (Consideraciones literarias): Millet define “política” como el “conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”²⁶. Utilizó este concepto de “política sexual” para el análisis de obras literarias, considerando que la posición política de un texto puede “determinarse legítimamente” a partir de la intención implícita del autor; es decir, su crítica va encaminada a cómo los personajes masculinos refuerzan los modelos de predominancia machista, por el lenguaje y los actos que realizan. Y concluye Millet en el apartado de consideraciones literarias: “para Miller, la mujer ideal es una puta. Lawrence conceptuaba la prostitución como la profanación de un templo sagrado mientras que Miller considera la comercialización de la sexualidad como una fuente de comodidad y satisfacción para el hombre (puesto que es más fácil pagar que persuadir)”²⁷. La propuesta de la autora rompe con la postura teórica que en ese momento predominaba, el *New Criticism*²⁸, que considera que el contexto histórico y cultural no influyen en la obra ni en el autor.

Toril Moi refiere: “Millet mantenía que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender auténticamente la obra literaria, creencia compartida por todas las críticas feministas posteriores”.²⁹ Es decir, apuesta por un nuevo modelo de lectura, pues las obras no son creaciones independientes del contexto del autor. Según Toril Moi, “como crítica literaria, Millet no presta ninguna atención a las

²⁶ Kate Millet (1975), *Política Sexual*. México: Aguilar, p. 7.

²⁷ *Ibidem*. p. 393.

²⁸ Uno de los representantes de esta crítica es Thomas S. Eliot, que basado en las posturas del *New Criticism*, concibe a la poesía como un método de despersonalización, como un ámbito al que el poeta debe negar su interioridad, su vida personal; las emociones y los sentimientos han de ser ajenos al proceso de la creación artística. Fernando Gómez, *op. cit.*, p. 135.

²⁹ Moi, *op. cit.*, p. 38.

estructuras formales del texto: el suyo es un análisis estrictamente de contenido. Asume sin dudar la identidad del autor, narrador, o héroe cuando le conviene”³⁰.

Como la mayor aportación de Millet a la crítica literaria puede considerarse su constante defensa del derecho del lector a crear su propia perspectiva, rechazando así, la jerarquía que tiene el texto sobre el lector.

II.2.3. Imágenes de la “Mujer”

Muchas obras se han realizado con el modelo de crítica literaria llamada “Imágenes de la mujer”. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, publicado en 1972, son 21 ensayos que estudian obras de autores y autoras de los siglos XIX y XX, criticándolas básicamente por haber creado personajes femeninos irreales: “En el modelo de crítica ‘imágenes de la mujer’ se considera la lectura como un acto de comunicación entre la vida (‘experiencia’) del autor y la vida del lector.”³¹

Algunas autoras llevan dicha premisa de realidad y experiencia a posiciones exageradas, como la que cita Moi, cuando habla de Cornillion que dice: “las mujeres americanas dedican gran parte de su vida a depilarse las piernas y a quitarse pelos de varias otras partes del cuerpo (...) a pesar de toda esta esclavitud depilatoria de las mujeres, nunca he visto que un personaje literario se quite un pelo”³². La autoras insisten en “leer” sus experiencias y verse reflejadas en personajes femeninos fuertes y combativos; desean un reflejo “auténtico” de la realidad que viven.

Dice Toril Moi:

³⁰ *Ibidem*, p. 44.

³¹ *Ibidem*, p. 54.

³² *Ibidem*, p. 56.

Es fácil censurar hoy este modelo de crítica: reprenderlo por considerar que no reconoce la “literalidad” de la literatura (...) aunque es imposible no deplorar la total falta de conciencia teórica (e incluso literaria) de estas primeras críticas feministas, pero su entusiasmo y compromiso con la causa feminista son ejemplares.³³

II.2.4. Ginocrítica

Cecilia Olivares, en *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, señala que ginocrítica es “el estudio de las mujeres como escritoras que se propone la creación de nuevos modelos de análisis, una nueva teoría y una voz propia, basados en la experiencia de las mujeres, rechazando teorías y modelos masculinos.”³⁴

Geraldine Nichols dice al respecto de Showalter, la precursora de la ginocrítica:

Se estudia a las mujeres como escritoras y sus materias son la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura femenina; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria de la carrera femenina, ora individual ora colectiva; y la evolución y las normas de una tradición literaria femenina.³⁵

Es decir, se abordan los textos desde aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos del texto escrito por mujeres, pero como bien apunta Toril Moi, a Showalter parece interesarle todo, menos el texto como “proceso significativo”. Esta actitud de rechazar la teoría por considerarla “un invento de los hombres” que sólo puede ser utilizada por ellos, desvirtúa, desde mi punto de vista, la postura autoritaria que buscan combatir. A este respecto aclara, Moi, “las únicas influencias que Showalter parece reconocer como constitutivas del texto son de carácter empírico y extraliterario”³⁶.

³³ *Ibidem*, p. 60.

³⁴ Cecilia Olivares (1997), *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, p. 56.

³⁵ Geraldine Nichols (1992), *Descifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI, p. 15.

³⁶ Moi (1988), *op. cit.*, p. 52.

Geraldine dice acerca de la autora: “zanja la cuestión al definir a las mujeres como una ‘subcultura’, un grupo que ha vivido subordinado al grupo detentador del poder”³⁷. La polémica librada aquí entre “esencialistas y contextualistas/deterministas se mantiene encarnizadamente en la crítica feminista”³⁸.

Otra obra muy importante por su contenido y su extensión es la escrita en 1977, por Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, cuya intención es indagar acerca de la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX; las autoras que analizan son Jane Austen, George Eliot, Charlotte Brontë, Mary Shelley, Elizabeth Bunet Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson. Su obra va dirigida a analizar la teoría de la creatividad literaria de las mujeres: ¿qué significaría ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones fundamentales de la autoridad literaria son, como hemos visto, franca y encubiertamente patriarcales? Las autoras responden: “es debilitador ser una mujer en una sociedad donde se advierte a las mujeres que si no se comportan como ángeles, deben ser monstruos”³⁹. La mujer-monstruo es aquella que no renuncia a tener su propia personalidad rechazando el papel sumiso que el machismo le ha asignado.

Las autoras demuestran que en el siglo XIX se interpretaba el “eterno femenino” como una especie de visión de belleza angelical y dulzura, y eso afectaba la forma y el contenido de las obras, como dice Gerladine: “buscando la aprobación de sus superiores, escriben obras que parecen apoyar la ideología patriarcal”⁴⁰.

Gilbert y Gubar encontraron semejanzas en los temas e imágenes de la narrativa de las escritoras, a pesar de sus diferencias geográficas e históricas; la respuesta que

³⁷ *Ibidem*, p. 52.

³⁸ Nichols (1992), *op.cit.*, p. 7.

³⁹ Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, p. 60.

⁴⁰ Nichols, (1992), *op.cit.*, p. 7.

encontraron a dichas relación fue: “la posición social de estas mujeres dentro del patriarcado capitalista”⁴¹. Esto conlleva a la creación de personajes como *la loca*, “por lo general la doble de la autora, en cierto sentido, una imagen de su ansiedad y de su rabia”⁴².

La autoras insisten en identificar al autor y el personaje como una sola persona, como si el personaje fuera una extensión del subconsciente, lo que Toril Moi ve “como el primer aspecto problemático de su estudio”⁴³. Gilbert y Gubar aseguran que las escritoras que analizan en *La loca del desván* “produjeron obras literarias cuyas concepciones superficiales ocultan u oscurecen niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad)”⁴⁴.

Así, pues, Jean Austen, Charlotte Brontë, etcétera, cumplieron la difícil tarea de lograr “una autoridad literaria verdaderamente femenina adaptándose a las normas literarias patriarcales y trastocándolas a la vez”⁴⁵.

⁴¹ Gilbert y Gubar (1998), *op.cit.*, p. 33.

⁴² *Ibidem*, p. 50.

⁴³ Moi (1988), *op.cit.*, p. 69.

⁴⁴ Gilbert y Gubar (1998), *op.cit.*, p. 70.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 87.

II.3 Teoría literaria francesa.

Semivíctimas, semicómplices, como todo el mundo.
J.P. Sartre

El feminismo francés toma un nuevo cauce a partir del movimiento estudiantil de mayo del 68. Los primeros grupos feministas franceses crecieron en ese ambiente intelectual politizado, dominado por diversos tipos de marxismo, específicamente, el maoísmo.

Mientras el feminismo americano de los sesenta comenzaba a denunciar a Freud, porque consideraba aberrante su teoría sobre la envidia del pene, el narcisismo y el masoquismo femeninos, el feminismo francés dio por sentado que el psicoanálisis propiciaría “una teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del subconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista”⁴⁶.

Cuando la ginocrítica en Estados Unidos era multidisciplinaria y en Reino Unido se estudiaban las condiciones materiales que afectaban la producción y el consumo de la cultura, en Francia el feminismo se orientaba hacia líneas más filosóficas: “se proponían

⁴⁶ Moi (1988), op. cit., p. 106.

nada menos que la definición y deconstrucción de 'lo femenino', junto con la descripción y /o producción de lo que llamaban '*l'écriture féminine*' (la escritura femenina)"⁴⁷. Las teóricas francesas crecieron en el contexto de la dialéctica hegeliana, el materialismo histórico de Marx, y los conceptos psicoanalíticos de Freud y Jacques Lacan. En el ámbito de la palabra es donde emprendieron su lucha por la liberación, ahí donde se forjan los significados y las insignificancias. Toril Moi aclara que: "la teoría francesa ha contribuido enormemente al debate feminista, sobre la naturaleza de la opresión de la mujer, la elaboración de la diferencia sexual y la especificidad de las relaciones de la mujer con el lenguaje y la literatura"⁴⁸.

A las teóricas francesas se les ha acusado de ser excesivamente intelectuales y de no permitir que otras críticas puedan acceder a su posición tan hermética; sus líneas van orientadas a estudiar los problemas de la teoría textual lingüística, semiótica o psicoanalítica, y a escribir textos en los que poesía y teoría se entremezclan en un desafío total a las demarcaciones de sexo establecidas. Las obras de Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva son la más representativas dentro las principales corrientes de la teoría feminista francesa, porque son las que más tratan de cerca el problema de la relación entre la mujer y la literatura o el lenguaje. Estas tres mujeres son críticas que rechazan contundentemente la igualdad, por considerarla una intención disfrazada de provocar que las mujeres sean como los hombres.

Elizabeth Russel, en su artículo "La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray", menciona acerca de estas escritoras que: "Sus obras son extremadamente difíciles de leer: su resistencia a un lenguaje lineal basado en la razón, su

⁴⁷ Nichols (1992), *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Moi (1988), *op. cit.*, p.106.

constante juego estilístico con la lectora invitándola a bailar entre ambigüedades, entre reconstrucciones de concepto, introducción de neologismos, le lleva a la conclusión de que nada es lo que era antes”⁴⁹. Lo que proponen las críticas francesas es hablar desde otro lugar, construir un espacio al que el hombre no ha tenido acceso, es decir, desde la maternidad, el cuerpo de la mujer, la voz de la madre.

II.3.1. Hélène Cixous

Entre 1975 y 1977, Cixous elaboró escritos teóricos que analizaban las relaciones entre mujer, feminidad, feminismo y producción literaria; “su estilo suele ser profundamente metafórico, poético y explícitamente antiteórico, y sus imágenes crean una densa red de significantes que no le facilitan al crítico de mente analítica un mínimo de punto de apoyo”⁵⁰.

Hélène Cixous, en *La risa de la medusa*, propone escribir sobre el cuerpo y escribir con el cuerpo:

Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornado, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. Es incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* (las cursivas son de la autora) lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo la rupturas y las transformaciones indispensables en su historia (...)⁵¹

Aunque no es posible determinar categóricamente el sexo de la autoría de un escrito, algunas teóricas feministas francesas sí reconocen una escritura sexuada en femenino, una *écriture féminine* que podría ser adoptada tanto por mujeres como por hombres. “Esta *écriture feminine* evoca un lenguaje preverbal, un lenguaje que se relaciona con la energía

⁴⁹ Elizabeth Russel (2000), “La e/vocación de la f (r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irrigaría” en Suárez, Martín y Fariña (2000), *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ Moi (1988), *op. cit.*, p. 112.

⁵¹ Hélène Cixous (1995), *La risa de la medusa*. Trad Ana María Moller. Barcelona: Anthropos, p .61.

libidinal femenina. Es una escritura que evoca la fase maternal cuando madre y bebé se comunican en un lenguaje corporal, a través de gestos, gemidos, llantos y risas”⁵².

Cixous critica el falocentrismo por haberse establecido una falsa visión del mundo a través del dualismo, ella lo llama “pensamiento binario machista”, es decir oposición hombre / mujer, y como consecuente, evaluación positivo / negativo. Cixous en *La jeune Née*, elabora una lista de oposiciones binarias: Actividad / pasividad, sol / luna, cultura/ naturaleza, día/ noche, padre/ madre, cabeza/corazón, inteligible /sensible, logos/ pathos. Estas oposiciones binarias están muy relacionadas con el sistema de valores machista: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado “femenino” siempre se considera el negativo y el más débil. Al respecto dice Russell en “La e/vocación...”: “Hombre / mujer no eran oposiciones binarias de igual a igual, sino que en su proceso de significación, el uno tenía que destruir a su otro”⁵³.

Para Cixous, los textos femeninos “tratan de la diferencia”, es decir, cómo las mujeres están orientadas en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta. Cixous logra orientar su obra a establecer alternativas para que la mujer salga de un sistema de escritura y de un pensamiento que la oprime y la anula. Una de estas alternativas es la otra ‘bisexualidad’: “Elabora lo que ella llama la *otra bisexualidad* (las cursivas son de la autora). que es múltiple, variable, eternamente cambiante, y consiente en ‘no rechazar ni la diferencia ni un sexo’⁵⁴. Es decir, la escritora creará un texto basado en una escritura no sobre el cuerpo sino a través de su cuerpo y con su cuerpo: “Esta escritura femenina desobedece las reglas de la sintaxis. Es una escritura

⁵² Suárez, Martín y Fariña (2000), *op. cit.*, p. 40.

⁵³ Suárez, Martín y Fariña (2000), *op. cit.*, p. 42.

⁵⁴ Moi (1988), *op. cit.*, p. 119.

abierta y libidinal, polivalente y metafórica, emocional y biológica. Como dice Mary Jacobus, aquí no se afirma ‘la sexualidad del texto sino la textualidad del sexo’⁵⁵. Para Hélèn, escribir es un acto libidinoso, porque la vinculación de la sexualidad con el hecho textual inaugura un campo totalmente nuevo de investigación feminista sobre las expresiones del deseo en el lenguaje, no sólo en textos escritos por mujeres, sino también en textos escritos por hombres.

II.3.2. Luce Irigaray

Filósofa y psicoanalista, una de sus obras más importantes es *Ce Sexe qui n’en est pas un* (1977), en donde analiza el lenguaje y la diferencia sexual: “El proyecto político y crítico de Luce Irigaray intenta reconstruir y cambiar los fundamentos patriarcales de la metafísica occidental a través de la diferencia sexual”⁵⁶. Irigaray propone el cuerpo femenino como el espacio en el que la mujer puede hablar como sujeto:

La mujer se toca a sí misma continuamente, sin que nadie pueda prohibírselo, pues su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente. De esta manera, en sí misma, es a la vez dos – que no se pueden dividir — que se estimulan mutuamente.⁵⁷

Irigaray no se propuso crear una nueva teoría sobre la mujer, sino que intentó producir una alianza desestabilizadora que frenara lo que ella definía como maquinaria teórica machista. Señala Moi al respecto: “Irigaray afirma que el discurso machista sitúa a la mujer fuera de la representación: ella es la ausencia, la negación, el continente oscuro o, como mucho, un hombre menor”⁵⁸. Es lo que dice Irigaray a los varones, respecto a la mujer y su discurso:

⁵⁵ Suárez, Martín y Fariña (2000), *op. cit.* P. 42.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁷ Moi (1988), *op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 143.

Es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir(se) para que el significado quede claro. Están sin duda alguna fuera del mecanismo discursivo en el que se las quiere sorprender. Se han vuelto sobre sí mismas, que no es lo mismo que “sobre ti mismo”. No experimentan la misma interioridad que tú equivocadamente crees que comparten contigo. “Sobre sí mismas” significa que en la *intimidad de ese tacto múltiple, difuso, silencioso* (las cursivas son de la autora). Si le preguntas insistentemente en qué están pensando, sólo puede contestarte: en nada. En todo.⁵⁹

A partir de la parábola de la caverna de Platón, Irigaray crea un contraste entre el vientre materno y el divino *logos* paterno, y demuestra cómo las categorías filosóficas han sido desarrolladas para relegar lo femenino a una posición de subordinación y provocar que la mujer sea ignorada o vista como lo opuesto al hombre. Según Luce Irigaray, las mujeres no pueden escapar de un solo paso del falocentrismo, ya que no es tan sencillo romper con las reglas del patriarcado. En vez de eso, propone trabajar como un virus dentro de los discursos patriarcales para infectarlos y cambiarlos radicalmente, y así abrir la posibilidad de un “idioma diferente”.

Para Moi existe una paradoja en el planteamiento de Irigaray porque “por un lado defiende la idea de la ‘mujer’ como ser múltiple, descentrado, indefinible, su enfoque demasiado simplista de las fuerzas del machismo, le obliga a analizar a la ‘mujer’ (en singular) como si se tratara de una unidad simple e invariable, sometida siempre al mismo tipo de opresión machista monolítica”⁶⁰.

Luce Irigaray propone un “orden simbólico femenino paralelo”, basado en la relación madre / hija y propone subvertir el texto masculino a través de una escritura femenina erótica y orgásmica. El análisis de Irigaray sobre lo femenino va de la mano de

⁵⁹ *Ibidem*, p. 154.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 165.

lo que ella llama *le parler femme* (el habla de la mujer), refiriéndose a un tipo de discurso creado por las mujeres y que surge espontáneamente cuando hablan entre ellas, sin censura, sin represión. Ya que hombres y mujeres utilizan de maneras diferentes el lenguaje, lo que se busca es modificar el predominio del género masculino en la lengua.

II.3.3. Julia Kristeva

Nacida en Bulgaria en 1941, Kristeva es crítica literaria, lingüista y psicoanalista. En palabras de Russell:

“Kristeva rechaza la existencia del concepto ‘mujer’. ‘La creencia de que ‘uno es mujer’ es casi tan absurdo y oscurantista como la creencia de que ‘uno es hombre’ (...) En ‘mujer’ veo algo que no se puede presentar, algo que no se dice, algo encima de y más allá de las nomenclaturas e ideologías”⁶¹.

Al igual que Cixous e Irigaray, Kristeva se centra en la relación preedípica entre madre / bebé. Considera que entre lo semiótico y lo simbólico se desarrolla el proceso de individuación y subjetividad. Un concepto importante para Kristeva es la frontera o el umbral que existe entre la conciencia y el subconsciente: “Cada vez que el sujeto habla, hay un diálogo entre lo que verdaderamente quiere decir (que viene del deseo inconsciente) y lo que dice para que se le entienda. La consecuencia de esta ‘*intertextualidad*’ es la construcción de identidad como proceso”⁶². Kristeva indica tres posiciones que pueden ocupar las niñas en el proceso de individuación: identificación con la “Ley del padre”: para ser sujetos sociales las mujeres han tenido que adoptar las normas y reglas del “orden simbólico patriarcal”; identificación con lo semiótico, con lo maternal,

⁶¹ Suárez, Martín y Fariña (2000), *op. cit.*, p. 47.

⁶² *Ibidem*, p. 48.

pero la autora critica esta posición por utópica y, a la vez, escapista; y la tercera posición que supone una dialéctica intertextual entre las dos posiciones anteriores.

Julia Kristeva cambia el lugar de las cosas. Barthes escribió: “siempre destruye la última de nuestras presunciones, aquella que nos consolaba, aquella de la que podíamos estar orgullosos... derroca la autoridad, la autoridad de la ciencia fonológica”⁶³.

Admite Kristeva la posibilidad de descubrir algunas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por mujeres; pero estas características no necesariamente deben atribuirse a una “especificidad auténticamente femenina, a una marginalidad social, o sencillamente a una determinada estructura (la histeria por ejemplo) que el mercado actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino”⁶⁴.

A lo que apuestan las críticas francesas es a hablar y escribir desde un espacio en el que no han tenido acceso los hombres, como la maternidad, el cuerpo de la mujer, la voz de la madre, etcétera. A bocajarro parece alentador, desafiante, pero finalmente puede resultar contradictorio porque vuelve a encerrarse a las mujeres en determinados caminos, hasta cierto punto autoritarios.

⁶³ Moi (1988), *op. cit.*, p. 158.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 171.

II.4. Teoría literaria hispanoamericana y española

*No creo que descubra una
Verdad Revelada cuando afirmo que la crítica literaria tiende a borrar
la identidad de las autoras y a minimizar su papel
en las generaciones o movimientos literarios en los que se integraron*
Lucía Extebarria

La crítica y teoría literaria feminista en Hispanoamérica y España han sido poco desarrolladas; es un campo escasamente estudiado, basado generalmente en las teorías sajonas y francesas. Dice a este respecto Iris Zavala: “Por desgracia, a menudo se parte de estos paradigmas para analizar la literatura hispánica sin preocuparse en absoluto de la validez de esos modelos que se aceptan como canónicos”⁶⁵. En *descifrar la diferencia*, la autora afirma: “la mayoría de las ponencias que son crítica literaria y no sociológica pertenecen a la categoría ‘imágenes de la mujer’, en las obras masculinas”⁶⁶. Es decir se recurre al sistema que las teóricas sajonas trabajaron en principio, antes de que surgiera la ginocrítica; lo que nos permite darnos cuenta del atraso en que nos encontramos.

Por ello a partir de artículos publicados en diversas revistas y libros intento dilucidar lo que autoras hispanas y españolas discuten con respecto a la crítica y teoría literaria. Comenzaré con Martha Traba, escritora colombiana, que en 1982 escribió en la revista *Quimera* un artículo titulado “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en el cual plantea una serie de características que, a su parecer, reflejan la manera de escribir de las mujeres. En tres páginas se propone descifrar “los códigos” que las escritoras utilizan. Basándose en la teoría de las funciones del lenguaje establecidas por Jakobson, sugiere que existe como característica de la literatura femenina la insistencia en el emisor, “un intercambio profuso

⁶⁵ Myriam Díaz – Diocaretz, Iris M. Zavala (coords). (1993), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, p. 43.

⁶⁶ Nichols (1992), *op. cit.*, p. 62.

de fórmulas ritualizadas... diálogos enteros con el mero propósito de prolongar la comunicación”⁶⁷. Lo que produce un tipo expresivo o emotivo de lenguaje. Y pone como ejemplos a Doris Lessing y Jean Rhys. Asegura que la orientación hacia fuera, hacia el contacto o el canal de comunicación puede aplicarse a toda la literatura escrita por mujeres.

Considera Traba que sí hay un texto femenino, o una literatura femenina diferente, y aclara: “en ningún momento me referiré a lo femenino como *calificativo* tal como las escritoras estamos acostumbradas a recibirlo paternalmente (...) sino como *diferencia de texto a texto, de escritura a escritura*”⁶⁸.

Referente a la elaboración del lenguaje femenino la autora señala algunos signos distintivos:

- a) Los textos femeninos tienden preferentemente a *encadenar* los hechos, en lugar de conducirlos a un nivel simbólico, el símbolo aparece casualmente y al final del encadenamiento. (Ejemplo, la literatura de la argentina Griselda Gambaro.)
- b) Se interesan preferentemente por una *explicación* y no por una interpretación del universo, explicación que siempre resulta dirigida al propio autor, como una forma de esclarecer lo confuso. (Como en los cuentos de Inés Arredondo)
- c) Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer y a eliminar la metáfora y acorta notablemente la distancia entre significante y significado.
- d) El texto femenino vive, lo mismo que ocurre con el relato popular, del detalle. Es decir es un relato enteramente proyectado hacia fuera, hacia el canal de comunicación. Pero el parentesco de la literatura femenina no es únicamente con el cuento popular, sino

⁶⁷ Martha Traba (1982), “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera* 13, p.11.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 12.

también con las estructuras de la oralidad, sus repeticiones, los remates precisos y los cortes aclaratorios que explican las historias.

Según Martha Traba, “la memoria, aceptada como un discurso cuyo referente permanece siempre afuera, en hechos que se rescatan para mantenerlos vivos, es típico de la literatura femenina”⁶⁹.

Considero, como aseguran otras autoras, que no existe un lenguaje femenino definido, ni se puede integrar a todas las escritoras en esas características. De suma importancia es el trabajo de Traba, porque son pocas las críticas literarias que se atreven a asegurar que existe una *literatura femenina*, ya que, algunas se rehúsan a abordar el tema por considerar que carece de autoridad y sentido hablar de *diferencias*. Estar de acuerdo o no con sus sentencias no es lo más importante, lo significativo es convocar al debate y la reflexión.

Por otro lado Alicia Redondo Goicoechea, catedrática española, en un artículo titulado “Ginocrítica polifónica”, parte del concepto bajtiano para intentar abrir en múltiples direcciones los temas del feminismo y la teoría literaria feminista.

Afirma que la literatura femenina española escrita en español siempre es blanca y burguesa aunque con ideologías diferentes; existe homogeneidad de clase, es decir tanto las protagonistas como las autoras se desenvuelven en un medio social común: el de la clase media. Y aclara que algunas autoras han optado, hasta ahora, por renovar los contenidos: “puede ser marca femenina *la selección de los temas y de los personajes que los encarnan*, (las cursivas son mías) y el punto de vista desde el que están contadas estas historias”⁷⁰.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Alicia Redondo Goicoechea (2001), “Ginocrítica polifónica” *Contexto*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol5num7/dossier57.pdf>.

En referencia a las diferencias temáticas y de personajes en las novelas contemporáneas, “éstas suelen ir orientadas a ofrecer la visión de mujeres completas, sin burlar ninguno de los motivos tradicionalmente escondidos, como por ejemplo, las referencias al cuerpo de mujer”⁷¹. También considera Redondo que existen diferencias desde un enfoque psicológico y de experiencia personal, que facilitan la incorporación, como tema central de muchas novelas, de los sentimientos amorosos y las relaciones familiares de todo tipo, que se consideran el eje de la vida de una mujer.

Asegura: “la escritura de estas mujeres nace del deseo y de la necesidad amorosa, lo cual podría expresarse, desde un feminismo polifónico actual, completando el principio de la filosofía racionalista de Descartes: pienso luego soy”⁷². Esta incorporación del deseo amoroso como una raíz de la escritura femenina trae consigo dos características importantes: “por el lado formal, un punto de vista personal, un yo en relación siempre con un tu (*sic*), que consiste en observar el mundo exterior desde una visión interior”⁷³. Por otro lado, referente al contenido, considera Redondo que el deseo produce una literatura centrada en la experiencia amorosa, así como una expresión espacial simbólicamente horizontal que muestra también la corporalidad de cosas y lugares.

El tiempo cronológico es menos importante que el tiempo interior, subjetivo, incluso que el tiempo simbólico: “el presente se suele explicar o justificar continuamente con el pasado, muchas veces enraizado en la infancia y las relaciones familiares, que, como he dicho, son la clave para comprender el difícil y controvertido yo de la mujer adulta”⁷⁴. Otros momentos clave en el proceso de constitución del ser femenino, al que suelen

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

referirse continuamente algunos relatos, es la primera experiencia amorosa que si es frustrante, suele dejar cicatrices en la personalidad femenina.

Afirma la autora que en estos espacios no suele haber descripciones globales, “sino detalles significativos vistos desde dentro, con objeto de construir una realidad no de describirla minuciosamente”⁷⁵. Y para finalizar, aclara: “En definitiva, la narrativa femenina española en español ofrece unos temas y unas formas literarias específicas pero que pocas veces son exclusivas, pues *sólo la perspectiva y ciertos motivos temáticos* (las cursivas son mías) son cualitativamente diferentes a los masculinos”⁷⁶. El trabajo de Alicia Redondo abre otros caminos, que pueden ser cuestionados, pero marcan pautas para el análisis literario y, sobre todo, pone en la mesa de discusión, aspectos que diferencian los textos masculinos de los femeninos. En otro sentido las preguntas que intentan responder algunas críticas hispanoamericanas y españolas son: ¿existe una literatura específicamente femenina?, ¿escribe la mujer de modo distinto que el hombre?, ¿se puede hablar de dos tipos de literatura: la que escriben los hombres y la que “mal” escriben las mujeres (según algunos críticos literarios)?, ¿deben las escritoras rehusar al lenguaje masculino y buscar un lenguaje propio?, ¿es el discurso literario de la mujer diferente al del hombre?

Algunas teóricas francesas han respondido ya al decir que el sexo del autor no influye para nada en la creación literaria, puesto que, a la postre, lo que importa es escribir bien; aunque otras tantas sí vislumbran una “escritura femenina” producto del contexto; ya que, “esta escritura femenina desobedece las reglas de sintaxis. Es una escritura abierta y libidinal, polivalente y metafórica, emocional y biológica”⁷⁷.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Suárez, Martín y Fariña (2000), *op. cit.*, p. 42.

Por otro lado, es común que algunos estudios se centren en la marginación de la mujer en la literatura como resultado de su exclusión de todos los ámbitos de la vida social. Se hace recuento histórico de las mujeres que tuvieron que utilizar pseudónimos masculinos para ser aceptadas en la esfera literaria.

Carme Riera en *Crítica y ficción literaria, mujeres españolas contemporáneas* presenta un artículo titulado “Femenino singular: Literatura de Mujer”. Dice la autora que según parece las escritoras hablan de “otros temas” y que tal vez ahí radique la diferencia con la escritura masculina, “puesto que la mujer que accede a la literatura con posterioridad al hombre se pregunta, de entrada, por ella misma, por su identidad. El hombre, en cambio, no se cuestiona en función de su sexo, sino como persona, ya que está seguro de su función...”⁷⁸. Riera menciona que la escritora suele verse como sujeto – objeto, y justifica que antes de mirar hacia al exterior, busca la mirada interior, la vuelta a uno mismo. Es decir, como ya lo han apuntado otras autoras, la mujer está en busca de la identidad que le ha sido negada a través del tiempo; al salir de la marginación, se pregunta ¿quién soy realmente?

Referente a la escritura femenina Riera aclara: “sí creo poder asegurar que parece claro que las mujeres describimos con mayor minuciosidad las sensaciones, nuestra riqueza léxica es mayormente en la adjetivación de colores, más exactas nuestras referencias a la órbita doméstica”⁷⁹. Y concluye Carme que tal vez la diferencia en la escritura del hombre y la mujer radique *en el tono*. Por último, hace un cuestionamiento importante: ¿el interés de las lectoras por la literatura escrita por mujeres es debido a que se ven reflejadas en los textos, y son como un espejo en sus vidas, o su interés es simplemente literario? Considero

⁷⁸Carme Riera (1989), “Crítica y ficción literaria, mujeres españolas contemporáneas” en Aurora López. *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*. Granada: Universidad de Granada, p. 31.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 32.

que más allá de verse retratadas en las narraciones, a las lectoras les interesa la literatura y todo lo que implica el mundo imaginario.

Recurrentemente en varios artículos se refieren a los textos femeninos como sentimentalistas y cursis, “que sólo hablan de sentimientos a flor de piel y viven en los espacios donde las emociones constituyen el único eje en el que se sustenta la narración”⁸⁰. Existe una línea que consiste en estereotipar la literatura femenina como un discurso “indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro, exagerado, frente al del hombre que es directo, claro, correcto y va al grano”⁸¹. Cabe aclarar que algunas críticas consideran que la *literatura femenina* no es sólo la escrita por mujeres⁸². Comenta a ese respecto, Almudena Grandes:

...es posible que una mujer se identifique absolutamente con el universo creado por un hombre y se sienta absolutamente ajena al universo creado por otra mujer, incluso en el mismo ámbito cultural. Para mí Marguerite Dura es tan extraña como si fuera marciana. No he sentido jamás las cosas que ella describe en sus libros, no he pensado jamás las ideas que desarrolla, no he amado

⁸⁰ Laura Freixas (2000), *Literatura y mujeres: escritoras, público y crítica en la España actual*. Barcelona: Destino, p. 67.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Redondo Goicoechea (2001), *op. cit.* “Toda reflexión teórica comienza definiendo su objeto de estudio, así pues, ¿qué es literatura femenina? Obviamente, y en primer lugar, la escrita por mujeres, pero quizá no toda y no sólo. Cambiemos de perspectiva y veamos a la vez autores, textos, lectores y contextos y, por tanto, autoras, textos, lectoras, crítica y mercados. Por ejemplo: ¿Por qué en los textos apenas se consideran las marcas que ha dejado la diferencia sexual? Quizá así el panorama crítico sería más exacto y podríamos hablar de una literatura femenina en las tres instancias comunicativas: emisora, mensaje y receptora. ¿Es literatura femenina completa cuando lo sean autora, obra y receptora, e incompleta cuando lo sean sólo alguna de estas instancias? sin duda, y, dentro de ellas, también hay matizaciones cuantitativas de mayor o menor presencia e importancia, que afectan a cada una de las tres instancias. Además pienso que también hay que buscar lo femenino en las obras, en la *intentio operis* como la define Umberto Eco. En todo caso, literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad. Aunque estas dos instancias se completan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación), identifica, descodifica y acepta estas marcas de feminidad. Lo que, en definitiva, estoy reivindicando es que las obras literarias, tanto en la forma como en el contenido, tienen marcas de origen sexual, como otras de raza, ideología, clase social, retórica y tantas otras más. Lo que sucede es que estas diferencias, incluidas las originadas por el sexo de su autor/a, también se dan en grados y son mucho más importantes o están mucho más presentes en unas obras que en otras. Creo que una de las actividades que ha recuperado validez con el feminismo es la de defender la existencia de sexo en todas las obras hechas por el ser humano, pero sin olvidar considerarlas en toda su complejidad y con todos sus matices. También desde el punto de vista de la recepción.”

jamás con una piel ni remotamente parecida a la que recubre a sus protagonistas, no la entiendo en absoluto, me aburre, me aturde, y me desconcierta por completo.⁸³

La crítica literaria feminista hispanoamericana y española, también, sigue líneas de estudio interesadas en la construcción del lenguaje y en el mundo interior que las escritoras expresan en sus obras. Existe la intención de reivindicar la lengua materna que había quedado recluida, construir un lenguaje femenino en oposición al lenguaje patriarcal. Dice Freixas, en *Literatura y mujeres: escritoras, público y crítica en la España actual*: “cuando un crítico afirma que una obra es de, sobre o para mujeres, o femenina, dicha afirmación implica o introduce un juicio peyorativo⁸⁴ .

La relación de las mujeres con el lenguaje puede estudiarse y se ha estudiado desde dos puntos de vista: las mujeres frente al lenguaje (el uso que hacen de él) y las mujeres en el lenguaje (la representación de uno y otro sexo inscrita en la lengua). El primer enfoque se desarrolla en el marco de la llamada sociolingüística; a partir de los años sesenta aparecen varios estudios sobre la relación entre lenguaje y sexo del hablante.

A ese respecto dice Laura Freixas: “al parecer, las mujeres utilizan más formas atenuantes y eufemísticas, vocativos afectuosos (cariño, cielo, hija...), diminutivos y superlativos, fórmulas de cortesía (por favor, gracias, perdón) o que expresan duda o deferencia (¿verdad?, ¿no crees?...), peticiones indirectas más que órdenes expresas.”⁸⁵. Es decir, las mujeres muestran vacilación en lugar de aplomo y solicitan indirectamente la benevolencia del interlocutor con frases como; *yo creo que...; No sé qué pensarás tú, pero...* Además “matizan más los estados psicológicos o las sensaciones, tales como la

⁸³ García (2004), *op. cit.*

⁸⁴ Freixas (2000), *op. cit.*, p. 68.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 159.

temperatura, el sonido, el color. Predomina en ellas la función emotivo- expresiva, mientras que en el discurso masculino predomina la función instrumental, intercambio de información”⁸⁶.

Las anteriores son algunas de las vertientes a las que se dirige la crítica y teoría literaria feminista en España e Hispanoamérica; existen muchas escritoras que se resisten a encasillar su literatura como *femenina*. La propia Almudena cuando la cuestionan acerca de si la ha perjudicado ser considerada “feminista” responde que ella nunca se ha considerado en un sentido estricto feminista y añade:

Yo creo que escribir es mirar el mundo, y construir una obra literaria es dar una versión personal de ese mundo. Y el escritor no dispone de nada más que de su memoria para crear mundos de ficción. Y en la memoria, las experiencias y las fantasías y los sueños y las pesadillas de un ser humano conviven en cierta caótica armonía, para hacerlo diferente de los demás seres humanos. El género forma parte de esos atributos de la memoria, ayuda a definir a una persona. Pero no es el único factor, al contrario. Los seres humanos somos un conjunto casi inabarcable de atributos. A partir de ahí, es posible que algunos aspectos, algunos detalles del mundo, no sean iguales para un hombre y para una mujer –lo que por otra parte no significa, ni mucho menos, que todos los hombres y todas las mujeres reaccionen igual ante ellos-, pero eso no vale para dividir el mundo por la mitad. Es posible que la realidad no sea la misma para un hombre y para una mujer, pero la diferencia es mucho mayor cuando la miran una mujer pobre y una mujer rica. La escritura tiene género, pero también edad, nacionalidad, color, carácter, etc. Y yo creo que el género es, básicamente, un accidente. Los hombres y las mujeres nos parecemos muchísimo, en mi opinión. Si me molesta que se hable de literatura femenina es porque nadie habla jamás de literatura masculina, porque se asume alegremente que la gran literatura es masculina, y ya está. Eso me parece injusto. Por lo demás, si se me clasifica como escritora femenina, se me tiene que clasificar también como escritora morena, alta, madre de un hijo y una hija, primogénita de cuatro hermanos, etc., etc., porque todo eso soy.⁸⁷

En otro sentido, hay escritoras que no dudan en afirmar que sí existe una clara diferencia entre la escritura masculina y femenina; por ejemplo, lo que dijo Exteberria en la prensa:

⁸⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁸⁷ “Entrevista a Almudena Grandes”, (s/a) en (<http://literaturas.com/EnrevistaAGrandes2002.htm>)

Lucía Etxebarria cree firmemente en la existencia de la literatura femenina, aunque dice que en el mundo literario español cuesta admitirlo. Explica que en la sociedad la vida de una mujer no es la misma que la de un hombre en las mismas circunstancias. En las empresas privadas, las mujeres pueden llegar a percibir un 50% menos que un hombre y yo he estado en una empresa privada y he de decir que la diferencia puede ser hasta del 70%. Otro ejemplo es que si una chica de 13 años tiene relaciones sexuales es una puta, pero si es un chico de 13 años ya es diferente.⁸⁸

La crítica literaria feminista en España e Hispanoamérica ha iniciado, apenas unos años atrás, lo que las sajonas y francesas ya había habían discutido con respecto a la literatura escrita por mujeres. Es un campo fértil que algunos se niegan a abordar, por considerar que la diferencia entre la obra de un escritor y una escritora está separada por una delgada línea que no merece la pena estudiar. Y por otro lado, son muchas, en su mayoría mujeres, que apuestan a dilucidar y definir la escritura femenina.

⁸⁸ “Entrevista a Lucía Etxebarria” (2004), en <http://canales.laverdad.es/panorama/reportaje270105-4.htm>

Capítulo III

Hipótesis sobre una escritura diferente: El caso de tres obras de Almudena Grandes

III.1. La ambivalencia en las relaciones madre-hija

*Entre nosotras hay complicidad salpicada de egoísmo y amor,
desconocemos los límites, de la buena madre y la buena hija.*
Ixchel.

En la narrativa de Almudena Grandes aparece frecuentemente, el personaje de la madre, construido como modelos maternos que ejercen una influencia, negativa casi siempre, en sus hijas. Almudena crea a sus personajes desde el interior, dotándolos de una visión femenina compleja.

El tema de madres e hijas tiene una larga tradición en la literatura femenina anglosajona, al igual que el tema de la mujer y la locura. Grandes nos describe cómo está configurada la atmósfera de desamor y de amor/odio, entre madres e hijas. Esta relación insana que experimentan, por ejemplo, Fran, Ana y Marisa; provoca codependencia, inseguridad y anula la autoestima. En *Atlas de geografía humana*, dice Marisa al referirse a su madre:

Todavía prefiero no preguntarme si en realidad quería tanto a mi madre como he declarado siempre en público, como sigo confesando incluso hoy, cada vez que sale el tema, pero la verdad es que ella pertenecía a esa clase de enfermos crónicos que sobreviven año tras año a la regular agonía de un dolor atroz, esos pacientes a quienes hasta el médico de cabecera recetaría una muerte buena y rápida, y yo estaba deseando quedarme sola, aun al precio de tener que pasar de nuevo por las oficinas de la funeraria municipal. (Grandes, [1998] (2004), 30)

Marisa es una mujer que a los 35 años comenzó su vida independiente, ya que antes, siempre estuvo al lado de su madre, hasta que ésta murió después de una larga agonía:

desde entonces, fue tan inútil para sí misma como un bebé, y yo tan imprescindible para ella como una madre, pese a que este repentino cambio de papeles no alcanzó al orden moral de nuestra vida, y nunca llegué a desarrollar autoridad alguna sobre quien seguía mandando desde una silla de ruedas, sin resignarse jamás a que la más violenta represalia que su estado le consentía tomar, consistiese apenas en expulsar la última cucharada de sopa que yo hubiera logrado meterle en la boca. (*Ibidem*, 110)

En el artículo “La imagen de la madre en ‘Amor de madre’ de Almudena Grandes” dicen las autoras: “la indiferencia, el abandono o el desamor materno marcan la infancia de los personajes determinando la conducta adulta, provocándoles graves conflictos de identidad.”¹

En *Las edades de Lulú*, la protagonista experimenta el abandono de su madre, el padre nunca figura en la historia. La madre provoca en su hija un sentimiento de soledad y vacío, de no pertenencia, justificando su desatención porque tiene nueve hijos que la necesitan más pues son débiles de carácter, indefensos: “eres guapa, eres lista, te gusta estudiar, sacar buenas notas, tienes carácter, y fortaleza, sabes encarar los problemas, los disgustos (...) no me preocupas, aunque eso no quiere decir que no te quiera.” (Grandes, [1989] (2004), 131) Ante esas palabras Lulú supo que nunca tendría a la madre que siempre añoró:

... me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas calificaciones no significaban que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida, con un hermano como única familia, me hubiera gustado abrazarla, refugiarme en sus

¹ Bettina Pacheco, Alicia Redondo (2001), “La imagen de la madre en ‘Amor de Madre’ de Almudena Grandes” *Contexto*, Universidad de los Andes, Venezuela, Universidad Complutense de Madrid, en http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol5num7/dossier2_7.pdf.

brazos, y llorar, como Amelia antes, decirle que la quería, que la necesitaba, que necesitaba que me quisiera, saber que me quería, pero me limité a asentir con la cabeza porque ya era inútil, demasiado tarde para todo lo demás. (*Ibidem*, 132)

Concha Alborg cita a Chodorow en su artículo “Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?”, y dice:

Cualquiera que sea la situación personal de cada mujer, lo que enfáticamente acentúa Chodorow es que para todas las mujeres –igual a decir que para todas las hijas– su experiencia sobre el amor –con hombres y mujeres– está relacionada de alguna forma con sus sentimientos por la madre; ya sean la envidia, el odio, la ambivalencia, o el cariño.²

Esos sentimientos son comunes en los personajes de Almudena Grandes; confundidos en sus percepciones navegan en el barco del amor y el odio, sintiendo rechazo y culpa al mismo tiempo:

...me daba pena, pero también en momentos de lucidez extrema, momentos como aquél, aquella tarde al mirarla atentamente, sentía una impresión cercana al asco. Años atrás, creí haber llegado a odiarla. Ahora no, ahora me daba cuenta de que no había dejado de quererla nunca, pero no la soportaba. (Grandes, [1989] (2004) 131)

En *El cuerpo – palabra de las mujeres, los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*, la autora aclara:

No conozco mujer que no sufra en su relación con la madre. Y este dolor, que casi siempre se expresa con síntomas, proclama para identificarse (...); a menudo, en la medida en que la hija busque en la madre la imagen, ya sea semejante, ya sea diferente, se encuentra ante un espejo vacío.³

² Concha Alborg (2000), “Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos, o musas?” en Villalba, Marina (coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, p. 16.

³ Gabriella, Buzzati (2001), *El cuerpo-palabra de las mujeres: los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid: Cátedra, Universtat de Valencia, Instituto de la Mujer, p. 45.

Otro personaje que experimenta el rechazo de su madre es Fran, una de las protagonistas de *Atlas de geografía humana*, quien vive la ambivalencia de la admiración, y al mismo tiempo ejerce una feroz crítica contra su madre. Apunta Alborg, que un arquetipo de madre, relacionado con el mito de Medusa es: “una metáfora para la madre admirada como una diosa, pero que es controladora, que está en conflicto con su hija quien no quiere verse reflejada en el retrato monstruoso de su madre”⁴. Dice el personaje de Fran:

...yo la admiraba, la admiraba, como todos, tan equilibrada, tan hermosa, tan redonda, donde tenía que ser redonda, tan estrecha donde tenía que ser estrecha, los huesos y la carne alternándose sobre su cuerpo en la proporción más feliz, cifras de una armonía casi musical, melodiosamente despiadada (...) yo quería ser como ella, necesitaba ser como ella para entrar en sus cálculos para llegar hasta la línea que había trazado en mi vida, para complacerla, la había escuchado muchas veces y conocía sus planes, el fracasado proyecto de mi inminente divinización (...) a mi madre le molestaba mucho que su única hija fuera fea, sobre todo porque los varones habían salido muy guapos. (Grandes, 1998, 130)

Existe admiración hacia su madre y a su vez la certeza de que no es perfecta; critica su comportamiento contradictorio y le cuestiona su actitud:

Mi madre cambió de religión, cambió de ideología, y hasta de piel, para convertirse en la mujer de mi padre y adorarle sólo a él. Hasta donde yo recuerdo, su docilidad se asomaba al mismísimo borde de la tontería, pero si me hubiera atrevido a decir esto alguna vez en voz alta, nadie habría estado de acuerdo conmigo. (*Ibidem*, 127)

Por otro lado, Fran hace una anotación sobre las madres indiferentes y las madres amantes, una reflexión que condena, de alguna manera, esas actitudes reflejo de la culpa y el desamor:

⁴Alborg (2000), *op. cit.*, p. 18.

sin embargo, ya se sabe que hasta las madres más indiferentes con la suerte de los niños que hablan solos en el patio familiar son capaces de volverse locas de alegría cuando recuperan al que se ha perdido. Las madres amantes, mucho más peligrosas, destilan en esas ocasiones un licor espeso, dulcísimo, impregnado del aroma de la culpa, denso como el arrepentimiento, un beso líquido que puede llegar a vivir eternamente en el paladar de quien esté dispuesto a renunciar para siempre a otro amor. (*Ibidem*, 86)

En el prólogo “Memorias de una niña gitana” para *Modelos de mujer*, Grandes nos desvela sus sentimientos hacia su madre: “Yo sólo aspiraba a ser la verdadera hija de mi madre, a dormir tranquila por las noches, a enderezar el mundo, y mi destino con él, de una buena vez y para siempre”. (Grandes, [1996] (2001), 13) Deja entrever una relación de ausencia, de abandono, porque de su padre y de su abuelo habla con admiración y entusiasmo, pero su madre no se hace presente.

En el libro de relatos *Modelos de mujer* hay un cuento, “Amor de madre”, que plasma el modelo de madre que construye la escritora a lo largo de toda su obra narrativa; en mayor o menor medida, la relación con la madre nunca es sana, crea atmósferas de rechazo, de inseguridad y de miedo. En este cuento, la madre intenta por todos los medios controlar la vida de su hija, limitando su independencia, criticando sus acciones, actitudes y relaciones amorosas. La madre alcohólica culpa a su hija de su enfermedad: “... Al final, cogía la puerta y salía sin mi permiso, gritando que ya estaba harta de que no la dejaran hacer nada (...) Creo que fue entonces cuando empecé a permitirme alguna que otra copita (...) y yo no podía vivir, ésa es la verdad, no podía ni respirar siquiera imaginando los riesgos que correría mi niña”. (*Ibidem*, 127)

La madre disfraza de amor la dependencia que tiene hacia su hija y se alegra del accidente que sufre Marianne porque así se quedará con ella, permitiéndole controlarla y hasta conseguirle un marido a punta de pistola. Termina justificando sus acciones diciendo “¿qué no haría una madre por su única hija?” (*Ibidem*, 134) Uno de los personajes que logra escapar de la ambivalencia amor-odio es Berta, personaje del cuento, “La buena hija”, quien es producto de un embarazo no deseado; primero abandonada por su madre a los cuidados de la sirvienta y después en la edad adulta obligada a hacerse cargo de su madre enferma, sin importar el sacrificio de dejar su trabajo, sus amistades, su noviazgo, su vida... para ser la buena hija; finalmente cansada toma la decisión de irse, aunque aún conservaba la esperanza de recibir alguna muestra de afecto de su madre que la detuviera en su decisión, pero no fue así: “Busqué inmediatamente sus ojos, y no encontré en ellos dolor, ni siquiera rechazo, apenas una sombra de desconcierto, una sorpresa sagazmente controlada, y por un instante deseé con todas mis fuerzas estar equivocada, pero esperé en vano una caricia, una protesta, una simple pregunta, e insistí sólo para asegurarme de que me escuchaba”. (Grandes, [1996] (2001), 245)

Las críticas literarias feministas construyeron un concepto que define las relaciones conflictivas entre madre e hija, llamado *matrofobia*: “se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres y convertirnos en individuos libres. La madre representa la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir”⁵.

Algunas de las protagonistas de la narrativa de Grandes son madres que luchan contra la ambivalencia y se cuestionan su rol y su actitud ante sus hijos; otras

⁵Cecilia Olivares (1997), *op. cit.*, p. 75.

decididamente no han querido tenerlos, como Fran: “No he tenido hijos porque mis elevadísimos ideales colmaban con creces el horizonte, me arrepiento, pero todavía no me he atrevido a rendirme porque, por último, aunque no sea lo menos importante, mi marido se dedica últimamente a follar con otras mujeres” (Grandes, [1998] (2004), 45). Dice Buzzatti en *El cuerpo – palabra de las mujeres*:

La madre es *memoria de la carne* y, al mismo tiempo, lugar psíquico y afectivo que origina imágenes, sensaciones, sedimentaciones enigmáticas, fantasías, que se entrelazan y consignan a la hija un legado, un testimonio, que es preciso coger con la mano, palpar con su consistencia y sopesar en su alcance.⁶

Lulú se interroga sobre si es adecuado que su hija crezca cercana a Ely, su amiga travesti:

Yo me había preguntado muchas veces si aquella era la manera adecuada de educar a una niña, se lo pregunté a Pablo también (...) Inés acababa de cumplir dos años, entonces le pregunté a Pablo si aquella era manera adecuada de educar a una niña, y él me contestó que le parecía mejor que educarla como me habían educado a mí para luego haber acabado dando con un tío como él, pero la estamos privando del placer de ser pervertida, objeté, él insistió, creo que es mejor en cualquier caso, sonreía. (Grandes, [1989] (2004), 187).

Y encuentra una respuesta dos años más tarde: “La tutora quería verme porque el comportamiento de mi hija le preocupaba, su conducta era excesivamente antisocial, por lo visto, para lo que es habitual en una niña de cuatro años” (*Ibidem*, 22). Lulú actúa de la misma manera que su madre, es desapegada de la pequeña Inés; lo que la enorgullece es que Inés sea parecida a ella físicamente, tal como lo deseaba Pablo. Lulú sigue siendo una niña, y su rol como madre no es la excepción.

⁶ Buzzatti (2001), *op. cit.*, p. 51.

Ana, una de las protagonistas de *Atlas de geografía humana*, reflexiona acerca de lo que significa para ella su hija:

Amanda es la primera de todas. La he querido tanto como cualquier persona con suerte pueda querer a sus hijos y mucho más, porque desde aquel día en que mis ojos se perdieron en los ojos de Félix para anunciarle, con parejas dosis de admiración y de inconsciencia, que yo sería la madre de ese niño que tanto parecía necesitar, no ha habido otra válvula que regulara mi vida, y sin embargo, y porque es posible sentir al margen de un amor del que jamás se duda, durante muchos años creí que Amanda había sido el mayor de mis errores. Como mínimo me equivocaba a medias. (Grandes, [1998](2004), 83)

En ocasiones estas mujeres se sienten presas en su posición de madres, ya que implica un “esfuerzo sobrehumano” lidiar con el trabajo, el cónyuge o el amante, los amigos y además los hijos:

No me atrevía a confesarlo en voz alta, lo cierto es que me descomponía por dentro cada vez que necesitaba recordar que ya no vivía en Madrid, conmigo sino en París, con su padre, y que eso ocurría precisamente ahora, justo cuando estaba empezando a desprenderme de la inquietante sensación de vivir como rehén perpetua de mi propia hija. (*Ibidem*, 84)

Como observamos, la figura materna no es positiva en la obra de Almudena Grandes, no existe una relación de respeto y de solidaridad, la madre es un lastre del que hay que liberarse, la culpable de las inseguridades, la dependencia y la búsqueda incasable de afecto. Y como madres, las protagonistas siguen repitiendo los patrones, en mayor o menor medida, pues se sienten atrapadas en esa responsabilidad. Almudena condena a las madres, las lleva a un abismo de incompreensión, de egoísmo a ultranza, no se cuestiona la autora qué las lleva a actuar así, no pregunta por su historia o sus motivos. Aunque encontramos respuestas en Lulú quien nunca creció y, como madre, repite el modelo del desapego.

III.2. La corporalidad femenina y el mito de la belleza

Actualmente, un conjunto considerable de mujeres posee más medios económicos que nunca, más oportunidades y más derechos legales, pero en lo que hace referencia al nivel de satisfacción con nuestro propio cuerpo, quizá nos sintamos peor que nuestras todavía no liberadas abuelas
Naomi Wolf

Acerca del cuerpo y sus representaciones sociales se ha reflexionado mucho, específicamente al hablar de las mujeres puede señalarse un punto primordial: “el control del cuerpo femenino”: el control de la fecundidad, las restricciones de la sexualidad, la imposición de modelos corporales, etc. Dice Espido Freire en *Cuando comer es un infierno*: “pienso en las mujeres de siglos pasados que ingerían vinagre para cultivar su palidez y sus ojeras, en las que se daban fricciones con mercurio, o las que se depilaban la mitad de la frente para alargar de manera interesante sus facciones y mostrar la delicada curva del cráneo”⁷.

Almudena Grandes nos describe a mujeres encarceladas en el arquetipo de lo “feo”, la fealdad como símbolo de desgracia, de injusticia; o por el contrario atrapadas en un cuerpo “perfecto” que son juzgadas por él; y también chicas como Lulú que utilizan el cuerpo para crear un vínculo afectivo que se torna doloroso y angustiante. Dice Marisa, una de las protagonistas de *Atlas de geografía humana*:

y yo, en cambio, me he pasado la vida deseando una cara corriente, redonda, y no como la silueta de una pera, lisa, y no salpicada de cráteres lunares, razonable, y no como un muestrario de rasgos de diferentes tamaños, boca grande, nariz pequeña, ojos imperceptibles, mandíbula anchísima, una cara de extraterrestre la mía. (Grandes, [1998] (2004),110)

⁷ Laura Espido Freire (2002), *Cuando comer es un infierno, confesiones de una bulímica*. Madrid: Santillana, p. 13.

Menciona Mercedes Carballo en “Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura”:
“Hablar de la Almudena Grandes de las primeras novelas, es hablar de dicotomías, de dualismos, de contrarios: la buena y la mala, la gorda y la flaca, la rubia y la morena, la pasional y la racional”⁸. Sus personajes padecen sus formas porque no congenian con los modelos impuestos, y eso las debilita cuando exponen a la sociedad y principalmente cuando se ven descubiertas ante la mirada masculina.

Marisa se siente condenada a un cuerpo absurdo, horrendo: “cuando comprendí que ni monitores ni aparatos lograrían jamás que la mitad de la masa de mi culo brotara sobre mi pecho bajo la forma de dos tetas indudables –ni siquiera grandes, simplemente tetas–, sucumbí a una rendición sin condiciones.” (*Ídem*)

Las tendencias corporales han cambiado de acuerdo con las diferentes épocas, sobre todo en la cultura occidental. Al conocer la evolución del cuerpo femenino, la historia otorga diferentes significados a un cuerpo delgado o a un cuerpo grueso, dando aprobación social al peso corporal, que se inclinó en ciertas etapas hacia la gordura y en otras hacia la delgadez. Un buen ejemplo es lo que sucedía en las ciudades italianas de la Edad Media, la aristocracia rica y dirigente era designada como “*popolo grasso*” y al hombre pobre, “*popolo magro*”.

Dice la escritora madrileña en una entrevista:

los adultos siempre son básicamente los niños que han sido y, a lo sumo, son producto de las circunstancias que han modificado a esos niños pero no de mucho más En mi caso la gordura marcó mi infancia (...) este desacuerdo radical de lo que yo quería ser con lo que era en

⁸ Mercedes Carballo (2003), “Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura”, en Alicia Redondo, Goicoechea, (coord.), *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, p. 14.

realidad fue lo que me acercó a la literatura y me convirtió en una devoradora de libros.⁹

Existe en estas mujeres una profunda sensación de insatisfacción con sus cuerpos, que no es signo de la cultura contemporánea u occidental únicamente, ya que tenemos ejemplos a lo largo de la historia y en todas las épocas, como las indígenas otavaleñas que deben portar en sus cuellos una cantidad inverosímil de collares para que se las vea más espigadas, o las mujeres chinas que deben vendar sus pies, y el actual culto tan arraigado a la extrema delgadez y las cirugías que permiten mantener el cuerpo “joven”.

Cita Carmen Núñez a Naomi Wolf: “El mito de la belleza: Una fijación cultural por la delgadez femenina no es una obsesión por la belleza de las mujeres, sino una obsesión por su obediencia (...) las dietas se han convertido en una *obsesión normativa*”¹⁰. Por exigencias del mito de la belleza, la mujer debe controlar su cuerpo y someterlo a una serie de procesos para convertirse en el modelo exigido por la cultura.

Por otro lado tenemos a Ana, protagonista de *Atlas de geografía humana*, quien también se siente condenada por el cuerpo que posee, es juzgada por las mujeres e idolatrada por los hombres, todo ello gracias a su constitución corporal:

a lo largo de mi vida, he conocido, he aprovechado, he padecido todas las consecuencias, que puedan derivarse de la propiedad de un cuerpo de vedete de revistas, desde la tradicional incertidumbre en mis facultades intelectuales que asalta a quien me ve por primera vez, hasta la más abrumadora cosecha de ventajas que puedan obtenerse sin haberlas sembrado jamás. Estoy acostumbrada a que las mujeres de entrada, sean sistemáticamente desagradables conmigo, pero no sé si eso me molesta más que la instantánea y pegajosa simpatía que inspiro en una buena parte de

⁹ García, *op. cit.*

¹⁰ Carmen Núñez y Neus Samblancat (s/a) “Belleza femenina y liberación en ‘Modelos de mujer’ de Almudena Grandes, Universitat Autònoma de Barcelona, en <http://www.ub.es/cdona/Bellesa/NUNEZ.pdf>.

los hombres, y procuro vivir al margen de ambas cosas. (Grandes, [1988](2004), 94)

No existe en Ana ni en Marisa aceptación hacia su cuerpo, y aunque intentan mantenerse al margen de sus formas, es indudable que es un tema que las “limita y las condena” porque siempre existe el deseo de ser distinta, de poseer otro cuerpo.¹¹

En *Modelos de mujer*, Grandes menciona: “entre todas las imágenes que guardo de mi infancia, ninguna me conmueve tanto como la aplicación de esa niña muy gorda y muy morena, demasiado morena” (Grandes, [1996] (2001), 13), y aclara la protagonista del cuento, parcialmente autobiográfico, “Malena una vida hervida”: “Malena, quince años recién cumplidos, ciento setenta y tres centímetros de altura, ochenta y dos kilos de peso, una auténtica vaca” ¹²(*Ibidem*, 78). Vuelve Grandes a referirse a la gordura como un lastre que lacera y provoca infelicidad: “cuando se atrevió a traspasar por fin las puertas del templo de la felicidad suprema (...) donde se escucharía nuevamente la sentencia a la que creía haber escapado para siempre, lo siento, pero no tenemos talla para ti...” (*Ibidem*, 83)

En el cuento “Modelos de mujer” Lola, una de las protagonistas, dice:

Soy lo que la gente suele llamar “una mujer grande”, y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de páginas de moda. Mi cara me gusta, y me gusta mi piel, y mi pelo castaño,

¹¹ Otro ejemplo del constante conflicto del cuerpo se refleja en *Malena es un nombre de tango*: “yo hubiera entregado todo cuanto poseía a cambio de una sola oportunidad para desandar mi vida hacia el principio, hasta esa larga noche uniforme donde intercambiaría, sin dudarle un instante, mi cuerpo con el de mi hermana” (Grandes, [1994] (2002), 84).

¹² *Malena es un nombre de tango*: “Me miré en el espejo y me descubrí, fundamentalmente redonda, (...) como dijo mi mamá en el probador, pero me prestaba un indeseable aire de familia con las vacas lecheras de origen suizo (...) Mi cuerpo entero se había llenado de bultos, en los brazos, en las caderas, en los muslos, y hasta en el mismísimo culo, que de repente, había dado en crecer hacia fuera sin el menor respeto por los cánones estéticos vigentes, y el acentuado estrangulamiento de mi cintura no hacía otra cosa que empeorar una imagen que, exagerando muy poco, podría haberse calcado de un cartel de propaganda de cualquier película italiana de los años cincuenta, aquellas rollizas tetonas que se arremangaban la falda (...) todo lo demás súbitamente, se había hecho carne. Basta, ordinaria morena y vulgar carne humana que ya no me abandonaría jamás. (*Ibidem*, 116).

espeso y ondulado, aunque a veces preferiría ser más rubia, o morena del todo. (*Ibidem*, 168)

Referente a este cuento dice Pérez Abad:

De entre todas las historias del libro, es quizá la que mejor ejemplifica (...) la “gorda” y “fea”, que no puede emplear su cuerpo como moneda de cambio para obtener prebendas y tratos, y que, por tanto, ha de pulirse hasta convertirse en como mínimo “lista” para sobrevivir en la jungla humana; y su contrapartida, la “guapa”, que logra lo que se propone con el solo uso de sus encantos y, por razones de economía del esfuerzo, no necesita cultivarse, por lo que acaba siendo una idiota redomada y superficial, pero deseable y atendible¹³.

Esta narración, “Modelos de mujer”, exhibe claramente los estereotipos que han sido impuestos y, hasta cierto punto, aceptados por las mujeres, porque no se les cuestiona ni se les rechaza; la fea debe ser inteligente y la guapa estúpida, sin lugar a dudas una condena que no deja satisfechas a ninguna de las dos. Dice Lola, protagonista de “Modelos de mujer” en referencia a Eva, la chica rubia y guapa: “ella utilizaba su cuerpo como escudo frente a cualquier ofensa y lo lanzaba al aire como una jabalina envenenada cuando pretendía ser la ofensora. Yo dejé de luchar contra mis prejuicios acerca de las modelos, y me propuse no ceder nunca más a la compasión” (Grandes, [1996], (2001), 175). Y menciona Abad: “El aspecto físico, el tormento por dar la talla del canon anoréxico de las modelos es el hilo conductor unas veces y en otras se observa en estado latente en muchas de sus obras”¹⁴.

Y hablando en otro sentido del cuerpo, me referiré a Lulú, una mujer con carencias afectivas muy marcadas, quien utiliza su cuerpo como vínculo para la creación de lazos emocionales; no estoy de acuerdo con algunos críticos que apuntaban que es una mujer

¹³ Pérez Abad, *op. cit.*

¹⁴ *Idem.*

buscando los límites del placer sexual¹⁵; por el contrario, su búsqueda, a mi parecer, se dirige a otros derroteros, su deseo primordial es ser amada y reconocida por su madre, es esa carencia la que busca superar irremediablemente.

Dice Buzzati en *Cuerpo palabra de las mujeres...* refiriéndose a una paciente que se mutilaba y hacía daño físico:

La única posibilidad de dar expresión a la rabia y a la desolación por el sentimiento de abandono (de la madre) era actuar: el uso de las palabras, la voz de los afectos, el sonido de las sensaciones, eran códigos en los que se sentía extraña, o directamente, incapaz. En esos momentos, todo se hacía convulso, caótico, confuso; sólo la visión de las heridas, de la sangre que finalmente empezaba a correr, lograba devolverla a una condición mental en la que podía otra vez pensar, diferenciarse, experimentar emociones.¹⁶

La paciente, así como Lulú, no había podido introyectar una figura materna amorosa, de sostén que supiese comunicarse empáticamente con ella; el objeto materno había asumido así las características de indiferencia. Lulú busca a través del cuerpo, y sobre todo, mediante los actos sadomasoquistas eliminar el dolor emocional; también algunos autores refieren que el gusto por observar a los chicos homosexuales se relaciona con la figura materna perdida: “Cuando un dolor o la angustia resultan demasiado intensos, una persona hace cualquier cosa, cualquiera con tal de que se vayan. (...) Sí, incluso el cortarse: el

¹⁵ “La historia es en principio un relato moral: lo que a primera vista parece una complaciente y placentera visión del erotismo como meta de la condición humana se convierte a la postre en la pesimista conclusión de que el erotismo nada aporta a la libertad del individuo, sino que contribuye a su degradación como persona, y lo que parece de entrada una narración provocadora que comprendía, o al menos lo pretende, los modos más habituales de la perversión erótica, acaba recreando la parábola del buen samaritano. Es decir, más que un tributo al erotismo, la novela propone una valoración moral que lo descalifica. La protagonista narradora, en efecto, cuenta con un lenguaje fácil y coloquial su peculiar aprendizaje sentimental desde la adolescencia a la madurez y su posterior entrega al sexo sin límites, ajeno a toda relación emocional, y a su comercial exploración degradante, que la conduce al deterioro físico y moral, hasta que, mediante un deliberado quiebro ético, aparece alguien que la salva del abismo.” (Alonso (1991), *Historia de la literatura española siglo XX: Literatura actual*. Barcelona: Ariel, p. 172).

¹⁶ Grabiella Buzzati (2001), *op. cit.*, p. 168.

cuerpo segrega una serie de opiáceos para compensar el dolor, y esas sustancias funcionan básicamente como una droga, como un calmante intenso”¹⁷.

Lulú al observar un acto sadomasoquista refiere:

recordé todos mis pequeños tormentos voluntarios, aquellos a los que quizá se entregan todos los niños pero que yo no he podido abandonar todavía. Apretar una goma en torno a la falange de un dedo, dar vueltas y vueltas hasta que la piel se vuelva morada y la carne empieza a arder. Clavar todas las uñas a la vez en la palma de la mano, hincar los dedos con fuerza y contemplar después las irregulares señales, pequeñas medias lunas cárdenas. Y el mejor, introducir una uña en la estrecha ranura que separa dos dientes y presionar hacia arriba, contra la encía. El dolor es instantáneo. El placer es inmediato. (Grandes, [1989], 2004, 14)

Menciona Carballo, una anotación de Studlar Gaylyn:

La madre como objeto de deseo y agente controlador, es el objeto de la ambivalencia del niño: el deseo masoquista une la necesidad de plenitud materna con la necesidad de sufrimiento del sujeto, el sufrimiento hiela las emociones, por lo tanto, es a través del sufrimiento físico cuando se deja de sufrir emocionalmente¹⁸.

Decía Lulú: “Su nudillos se me clavaron en la cabeza. Me dolía, pero no hice nada por evitarlo. Me gustaba” (*Ibidem*, 36); así tampoco Lulú es dueña de su cuerpo, ni ejerce una libertad auténtica, ya que es mediante él y el sufrimiento que le infringe como busca encontrarse y reconocerse, es la búsqueda del amor y la identidad.

Almudena Grandes de una manera peculiar, certera y con sentido del humor, expone uno de los temas que han sido, últimamente, estudiados por las feministas: el control del cuerpo de la mujer, y los estereotipos que ha impuesto la sociedad para definir cómo debería ser el cuerpo femenino. Las mujeres han estado mucho tiempo divorciadas

¹⁷ Espido Freire (2002), *op. cit.*, p. 162.

¹⁸ Carballo (2003), *op. cit.*, p. 16.

de su cuerpo, ajenas a decidir sobre el control natal, o el ejercicio de la sexualidad, al igual que se les ha exigido el peso y la forma que deben tener, así como el color de la piel.

Tal vez la autora, sin proponérselo, abre el diálogo y la reflexión acerca del uso del cuerpo, aunque las protagonistas nunca se cuestionan aguerridamente por qué se sienten víctimas al poseer determinada constitución física, sí plasman la angustia y la condena de poseer un cuerpo que no está de acuerdo con los arquetipos marcados por la sociedad.

III. 3. La relación con la comida y los afectos

*No comerás sin sentirte culpable
Mandamiento de las anoréxicas.
Cuando comer es un infierno.*

Dice Rosario Ferré¹⁹ referente a la literatura escrita por mujeres que no existe un estilo femenino diferente al de los hombres, “porque la literatura, como lenguaje y como forma, no tiene sexo, en todo caso la literatura femenina difiere de la masculina en cuanto a los *temas que trata* (las cursivas son mías)”²⁰. Y para algunas de las protagonistas de la narrativa de Grandes la comida es un tema recurrente que se relaciona con el placer o el castigo.

Uno de los testimonios expuestos en *Cuando comer es un infierno* dice: “He sido capaz de controlar estos momentos, porque he asumido que la comida no es el problema, sino un síntoma. Algo va mal, y mi manera casi inconsciente de reaccionar es premiarme y refugiarme en la comida”²¹. Así, algunas de las mujeres que habitan la novelística de Almudena se castigan con el hambre o se ocultan en la comida para aliviar el vacío emocional o la angustia. Como lo experimenta Lulú cuando sale con Pablo por vez primera:

–Tengo hambre –no se me ocurrió nada mejor.

¹⁹ Rosario Ferré —novelista, poeta, cuentista, ensayista y crítica literaria— “promulga una teoría literaria que rechaza los cánones de la crítica literaria femenina de los años setenta y que practica el proselitismo a la vuelta de una perspectiva andrógina, la cual no mide la calidad literaria según el sexo del autor sino según el valor intrínseco del texto dentro del cuerpo literario en general. Su teoría literaria, propuesta en parte en varios ensayos suyos publicados de 1980 hasta 1991, subvierte la manera en que pensamos los críticos de la marginación de la literatura feminista, centra la literatura feminista como otras obras de alteridad, y define los elementos calificativos de la buena literatura feminista como extensión de la buena literatura. A veces su método de acercarse a la crítica literaria parece radical en el mundo de la crítica norteamericana y por lo tanto varios críticos masculinos y femeninos rehúsan su punto de vista sólo por ser diferente y por no ser separatista. Ferré propone una perspectiva abierta de la crítica literaria, la cual encarna una visión posmoderna a la interpretación y análisis de la literatura en general.” (Hintz. “La palabra según Rosario Ferré”, en <http://www.ensayistas.org/filosofos/puertorico/ferre/introd.htm>)

²⁰ *Idem.*

²¹ Espido Freire (2002), *op. cit.*, p. 154.

Tenía hambre.

Me pusieron delante de un platito con patatas fritas y comencé a devorar

–La señoritas bien educadas no comen tan de prisa (Grandes, [1989] (2004), 30)

Y también le ocurre cuando el insomnio y la desazón hacen presa de ella, viniendo a su mente pensamientos que le proporcionan tranquilidad y consuelo; la comida funciona como un sedante, una droga²²:

Me metí en la cama muy ceremoniosamente, mullendo las almohadas y estirando muy bien las sábanas, me tumbé boca arriba, muy tiesa, cerré los ojos apretando fuerte y convoqué en mi imaginación toda clase de alimentos deliciosos, helado de turrón, leche merengada, tocino de cielo, tarta de merengue de limón, generalmente daba resultado pero aquella noche resultó inútil (...) fui a la cocina, buscando algo de comer, porque mi fallido intento de conciliar el sueño me había despertado un hambre feroz (*Ibidem*, 92)

Para algunas mujeres la comida es un bálsamo, un placer, para otras es un poder que las controla, es el torturador que las reprende y las sentencia, que las restringe y las limita, son víctimas del deseo de comer: “la alimentación permite experimentar el dolor a través de la restricción y del exceso, del mismo modo que mediante la alimentación y su restricción se puede obtener placer”²³. Aunque en los varones también se presentan problemas con respecto a la comida,²⁴ el porcentaje es menor y las consecuencias no tan graves.

²² El azúcar refinado es casi idéntico con estructura molecular al alcohol etílico, muchas hijas de alcohólicos desarrollan una adicción a ella y adquieren una forma compulsiva de comer. El azúcar refinado no es una comida sino una droga. No tiene valor alimenticio; sólo calorías vacías. Puede alterar en forma dramática la química cerebral y es una sustancia altamente adictiva para mucha gente y conlleva un alivio momentáneo *Idem*.

²³ Espeitx, “Alimentos, alimentación y cocina. Su papel como eje o pretexto en discursos contrastados y ajenos”, en <http://observatori.info/imparticle.php3>

²⁴ “Despite extensive similarities in the brain responses to hunger and satiation between the men and women, our study showed sex-specific brain responses to a meal that indicate possible differences between men and women in the cognitive and emotional processing of hunger and satiation. This study provides a foundation

Uno de los ejemplos más contundentes de cómo la comida puede tornarse en un castigo terrible es el cuento “Malena, una vida hervida” (Relato parcialmente autobiográfico): “Dejé de comer a los quince años ¿sabe usted? A los quince años empecé a alimentarme, a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida (...) Y todo por amor” (Grandes, [1996] (2001), 77). Malena al verse condenada a ser “una auténtica vaca” decide ponerse a régimen para ver si así puede conquistar a Andrés; acude al médico y éste le dice: “mira, hija, tu problema es que eres una gorda congénita. Te voy a poner a un régimen muy duro” (*Ibidem*, 81). Aduce Carmen Núñez y Neus Samblancat: “El apetito de Malena, motor del deseo, se convierte en un elemento punitivo –un perpetuo régimen– que condena al personaje a repetir compulsivamente la ceremonia de autocastigo en que convierte el acto de comer”²⁵.

El hambre es el castigo que hay que sufrir para ser “digna” del amor del otro. “Y fue entonces, mientras Andrés estaba en el hospital, cuando empecé a pasar hambre, un hambre horrorosa, tremenda, mortal, aquello era el infierno” (*Ibidem*, 82). Cuando una niña se siente mal con su cuerpo, no es que quiera parecerse a la modelo, cantante o actriz del momento –aunque en algunos casos también–, “sino quiere parecerse a sus amigas, quiere

for investigating the brain regions and cognitive processes that distinguish normal and abnormal eating behavior in men and women. In response to satiation, the women tended to have greater activation in the occipital and parietal sensory association areas and in the dorsolateral prefrontal cortex than did the men; in contrast, the men tended to have greater activation in the ventromedial prefrontal cortex than did the women.” (“Sex differences in the human brain’s response to hunger and satiation”, en <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?db=PubMed>). A pesar que existen en el cerebro de los hombres y las mujeres extensas similitudes en su respuesta al hambre y la satisfacción, este estudio mostró respuestas sexo-específicas que tiene el cerebro a determinada comida, lo que indica posibles diferencias entre hombres y mujeres en el proceso cognoscitivo y emocional del hambre y su satisfacción; dicho estudio proporciona una base para investigar las regiones del cerebro y los procesos que distinguen la conducta normal y anormal en hombres y mujeres respecto a la comida. (La traducción es mía).

²⁵ Núñez y Samblancat, *op. cit.*

anular las diferencias que dificultan que forme parte plena e igual de su grupo. Pero no solo. También quiere ser querida por sus padres, y sus hermanos”²⁶. Sigue diciendo Malena: “Pensaba en la comida cuando estaba despierta, soñaba con la comida cuando estaba dormida, la miraba, la oía, la añoraba, la quería, todos esos alimentos maravillosos, pesados, consistentes, dulcísimos, y las salsas, sobre todo las salsas...” (*Ibidem*, 86). Esa obsesión que representaba la comida, y el estar a régimen lleva a Malena a indagar nuevas formas de saciar el hambre, y experimentar con los otros sentidos, volcándose a una exploración inaudita:

Malena metió sin querer un dedo hasta el nudillo en la dulce crema blanca, fría y suave, espesa, y experimentó una sensación deliciosa. El sabor de la leche condensada, la última dosis devorada a hurtadillas y sin remordimientos, conquistó en un instante su memoria inundando su boca de placer. Desconcertada, se llevó el bote a su cuarto y probó con toda la mano, la introdujo entre las paredes de la lata hasta la muñeca, y luego la extrajo lentamente, para ver cómo las gotas se desprendían de la punta de sus dedos y se zambullían en el interior, con un sordo gorgoteo. Repitió esta última acción varias veces y después, tomando precauciones para no marcharse, levantó la mano empapada y se embadurnó completamente la cara. Permaneció así mucho tiempo, respirando, sintiendo, disfrutando del placer prohibido. (*Ibidem*, 89)

Cita, certeramente, Grandes a Cesar Pavese, en un epígrafe al cuento “Malena, una vida hervida”:

En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido comer como lo está lo otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer, con normas caballerescas. Ese éxtasis del que hablan –el ver, el soñar cuando follas– no es sino el placer de morder un níspero o un racimo de uvas. (*Ibidem*, 71)

²⁶ “En la sociedad occidental, la comida se considera algo divertido, una recompensa o un sustitutivo emocional, así las afectadas por los desórdenes alimentarios la utilizan a menudo para regular y cambiar sus estados de ánimo, como quien recurre al café o a los cigarrillos. El apetito natural de las mujeres jóvenes ha sido eliminado y la comida ahora se asocia con ansiedad, confusión, deseos y miedos.” Expeitx, *op. cit.*

Grandes transforma el dolor de Malena en placer; el personaje desafía la prohibición de la comida, y se encamina a una experiencia concupiscente, lúdica, irreverente, rompiendo así la agonía del control, retando, así, cualquier imposición:

Malena se servirá del tacto, el olfato y el oído como instrumentos capaces de alcanzar su paladar sin condenarlo. No será precisa la ingestión porque la protagonista ya ha hecho suyos los manjares a través de la impregnación sensorial de las esencias. Domina la comida, la manipula, la asume y en consecuencia domina su propia imagen.²⁷

Lo que podría trocarse en un drama de dimensiones exageradas, Almudena lo retrata con sentido del humor, con perspicaz ironía enfrenta el hambre y sacia con inteligencia la condición que ella misma se ha impuesto:

Su favorito era derramar muy despacio una gran jarra llena de salsa de chocolate caliente sobre sus ingles, mientras permanecía recostada en la bañera con las piernas abiertas, contemplando cómo dos pequeños riachuelos marrones, fluidos y brillantes, resbalaban sobre su piel, contagiando su vientre de calor, como cuando Aleister todavía sabía a magret de pato. (Grandes, [1996] (2001), 95)

En el cuento “Modelos de mujer”, Almudena expone una vez más el conflicto con la comida, contraponen a sus personajes: Lola, inteligente, gorda y fea; y Eva, guapa, delgada y tonta. “Eva se conformó con un sándwich de jamón York y un botellín de agua mineral sin gas, y se enfrentó a la comida con la misma meticulosa precisión que desplegaría un cirujano antes de acometer una operación a corazón abierto” (*Ibidem*, 171). Lola sorprendida por la actitud de Eva, le comenta acerca de la novela *Nosotros* con la que trabaja para su tesis doctoral: “cuando leí el libro, lo que más me impresionó fue la

²⁷ Pérez Abad, *op. cit.*

descripción de las comidas. La ley establecía que cada ciudadano estaba obligado a masticar cincuenta veces cada bocado antes de ingerirlo, bajo pena de sanción grave” (*Ibidem*, 172). A lo que Eva acotó en diálogo con Lola:

Yo mastico treinta veces cada bocado –respondió– para no engordar. Y otra cosa...¿tú comes siempre así?

–¿A qué te refieres?

– A la cantidad.

– Pues... no siempre. A veces tomo dos platos. Y hasta postre, si estoy contenta.

–Ya –hizo una pausa, como si necesitara buscar las palabras para seguir, y me resigné a aceptar que, si es que había entendido algo de la historia que le acababa de contar no la había impresionado en lo más mínimo–. Vale, pues entonces, si no te importa, preferiría que no comiéramos juntas.

–¿Qué pasa te doy envidia?

No me quiso contestar, y entonces, por primera vez me compadecí de ella. (*Ibidem*,173).

Una vez más Almudena enfrenta el hambre y contrasta a sus protagonistas. Eva finalmente sufrirá su condición de guapa y delgada, y Lola concluirá: “yo dejé de luchar contra mis prejuicios acerca de las modelos, y me propuse no ceder nunca más a la compasión” (*Ibidem*, 175).

Reza uno de los preceptos que utilizan las anoréxicas: “no comerás sin sentirte culpable; estar delgada y no comer demuestran la auténtica fuerza de voluntad y el nivel de éxito”²⁸. Rosa, una de las protagonistas de *Atlas de geografía humana*, también padece y confronta una batalla con la comida, tal vez no como una obsesión tan arraigada como en otros personajes, pero, sin lugar a dudas, un derrotero que no logra superar:

²⁸ Espido Freire (2002), *op. cit.*, p. 87.

–¿Te gusta el camembert frito? – le pregunté, y él asintió con la cabeza –. Podemos compartir uno primero.

–Claro, pero ... ¿tú no estabas muerta de hambre? Cómelo tú sola.

–No, ya me gustaría pero no puedo- ahuequé un poco la voz, adoptando un acento casi cómico antes de explicarme, porque en el fondo me da un poco de vergüenza decir siempre lo mismo–. Engorda mucho.

Se echó a reír

–Pero tú no estás gorda.

–No creas... lo que pasa es que no lo aparento, porque tengo cara de niña, y soy menuda, y tampoco demasiado alta, ¿no?, y además tengo el hueso estrecho, y por eso no engordo en redondo, sino en cuadrado... ¿entiendes? –negó con la cabeza, sonreía–. No me extraña, da lo mismo, el caso es que no quiero comerme un camembert entero yo sola. (Grandes, [1998] (2004),11).

Almudena expone uno de los problemas que aquejan a muchas mujeres, la lucha contra la comida y los estereotipos de belleza; y es gracias a su narrativa que las libera de una manera lúdica, las induce a la búsqueda del placer, las convoca a recuperar su cuerpo y sus emociones, reivindica el papel de las feas y las gordas, y como una venganza, que muchas mujeres esperaron, estos personajes logran alcanzar la felicidad y el amor, a pesar de sus excesos con la comida y su condición de mujeres nada guapas.

III. 4. La relación hombre–mujer en la narrativa de Grandes

*El amor no basta para romper el maleficio que ha
caído sobre ciertas personas
Henry James*

Lucía Extebarria en un artículo titulado “Con nuestra propia voz: A favor de la literatura de mujeres”, reflexiona acerca de la situación de escribir desde un *ser mujer* y aclara que no son las experiencias propias del sexo femenino las únicas que se buscan en el espejo de la ficción. “Y esto no significa que un escritor hombre no pueda, por supuesto, crear excelentes personajes femeninos, y viceversa, pero no podemos olvidar que es muy diferente escribir desde la experiencia que desde la documentación o la fantasía”.²⁹

Algunos personajes femeninos que convoca Almudena en su narrativa tienen rasgos que los distinguen, como el ser españolas, emancipadas, de clase media urbana, universitarias, y con edades promedio entre los treinta y cuarenta años.

Por la edad que tienen, recibieron una educación tradicional, han accedido al mundo del trabajo y gozan, por lo tanto, de independencia económica. Algunas de ellas se han casado, tienen hijos, y se debaten entre las ideas tradicionales que les inculcaron –que no las han hecho felices– y una manera distinta de vivir, más acorde con los tiempos, pero que tampoco acaba de satisfacerlas, por lo que sufren y tienen mala conciencia. Quizá porque no han logrado compaginar la relación con sus padres, con sus parejas y con sus hijos. En suma, no han conseguido articular las relaciones familiares y la independencia individual: ser hija, esposa y madre, sin dejar de ser persona.³⁰

Estas mujeres se enfrentan a realidades ajenas a sus madres o abuelas, ejercen una profesión, se han divorciado o permanecen solteras, algunas de ellas han optado por no ser

²⁹ Lucía Extebarria. “Con nuestra propia voz: a favor de la literatura de mujeres”, en <http://www.luciaextebarria.com/letra.pdf>

³⁰ Fernando Valls (2003), “Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989- 1998”. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, p. 176

madres y practican su sexualidad de manera más libre. Sus relaciones con el sexo opuesto van encaminadas a la búsqueda de amor, dentro de un modelo convencional, está presente la necesidad de ser amadas; algunas de ellas son muy dependientes del cariño de sus parejas, debido al rechazo que vivieron por parte de sus madres. Son mujeres que padecen la soledad y sufren la ausencia de un hombre que las acompañe, como Marisa, protagonista de *Atlas de geografía humana*, quien en un tono de nostalgia dice: “Me ha tocado vivir en el mundo feliz que ha liquidado la decrepitud, las taras y la soledad, y por eso, no soy una solterona, sino una unidad familiar unipersonal. Las solteronas ya no existen, son solamente mujeres solas” (Grandes, [1998] (2004),112). Y es ella quien envidia a sus amigas porque los buenos amores, y hasta los malos, rejuvenecen pero ella no tiene a quién amar. Espido Freire en su libro *Primer amor* lucubra acerca de cómo son plasmadas en algunos cuentos las mujeres que no tienen una pareja:

Aún no ha desaparecido la compasión que se les dedicaba a las solteronas, y que se ha trasladado sin más preámbulos a las mujeres solas. Los hombres gozan de cierto margen de confianza: un hombre, si se lo propone, puede conseguir una mujer que le cuide a cualquier edad. Sin embargo, una mujer pierde posibilidades a medida que envejece, aunque sea ella la destinada a cuidar al otro. Como carga añadida, la mujer soltera, a la que se ha negado durante siglos la capacidad de elegir (aunque no la de decidir, como luego se verá en los cuentos), estaba sola *porque nadie la había elegido*. Sus prendas naturales (belleza, dulzura, obediencia) no habían seducido a ningún varón, y por lo tanto, se la suponía inexperta, una eterna niña. Se la compadecía porque no conocía el amor, el auténtico amor, el que provenía de un hombre que la deseara.³¹

Marisa se esconde detrás de un ordenador, pues nunca le ha gustado lo que es; no le gusta su cara, su cuerpo, su historia, su vida; a veces, desafiando su destino se cobija en otra mujer, elige ser otra, y acude a bares con nueva identidad, cobijada por Alejandra Escobar:

³¹ Laura Espido Freire (2000), *Primer amor*, Madrid: Temas de hoy, p. 24.

Aunque rara vez tenga ocasión de contársela a alguien, Alejandra siempre arrastra una intensa historia personal, algunas noches es soltera y otras casada, pero también ha estado separada, e incluso viuda, y tiene un hijo único, o un par de hijas, o ha renunciado a la descendencia en pos de una brillantísima trayectoria profesional. Los detalles están siempre en función de mi humor, de la racha que esté atravesando cuando decido resucitarla, porque no siempre me salva del hastío o de la tristeza. A veces recorro a ella por puro aburrimiento cuando ya ni siquiera me apetece conectarme a Internet. (*Ibidem*, 216)

Y cuando cree que ha encontrado a quien amar y quien la ame, padece la certeza de que no podría aspirar a alguien distinto, que no tendrá jamás un romance digno como el que ha soñado, visto y leído en las películas y las novelas: “que el hombre de mi vida vaya a llamarse al final Carpóforo Menéndez, un nombre tan ridículo, y sin embargo sé que no voy a encontrar nada mejor, y que dormir sola por las noches es lo mismo que no tener nada”. (*Ibidem*, 307) Y entonces un ascenso en el trabajo y la relación con Forito la rescatarán de su vida aburrida: “en medio de todo, estaba el amor, que salva o condena, que legitima los crímenes más atroces.” (*Ibidem*, 326)

Existe otro personaje, Lulú, como la representante de quien intenta por todos los medios pertenecer a alguien; a causa del abandono de su madre busca desesperadamente recuperar ese afecto perdido. Para su madre Lulú era una chica fuerte, que no necesitaba de su reconocimiento ni de su cariño. La relación distorsionada y ambivalente que vive Lulú con Pablo es muestra de su niñez no resuelta y su constante necesidad de sentirse amada. Vuelca en él su aspiración de permanecer ajena al dolor de enfrentar su realidad y al remediarla con Pablo recobra su “ser niña”:

Eres una niña especial, Lulú, redonda y hambrienta, pero una niña al fin y al cabo. Casi perfecta. Y si me dejas acabar, perfecta del todo.

Fue en aquel momento, a pesar de lo extravagante de la situación, cuando mi amor por Pablo dejó de ser una cosa vaga y cómoda, fue entonces cuando comencé a tener esperanzas, y a sufrir. Sus palabras –eres una niña especial, casi perfecta– retumbarían en mis oídos durante años, viviría años, a partir de aquel momento, aferrada a sus palabras como a una tabla de salvación. (Grandes, [1989] (2004), 55)

Lulú siente que Pablo es quien la conecta con la sensación de alivio, de seguridad, es quien puede controlarla, someterla con dosis de amor: “Con él era muy fácil atravesar la raya y regresar sana y salva al otro lado, caminar por la cuerda floja era fácil, mientras él estaba allí sosteniéndome. Luego, lo único que tenía que hacer era cerrar los ojos. El (*sic*) se encargaba de todo lo demás.” (*Ibidem*, 221) Sin voluntad, resuelta a vivir una eterna infancia, no es capaz de tomar las riendas de su vida, incapaz de controlar el impulso de dejarse llevar por el torbellino de sus emociones, sin cuestionarse el porqué de su actitud.

No se muestra dispuesta vivir una relación adulta, le confiere a Pablo la potestad de su vida:

El (*sic*) era la razón de mi vida, pensé. Era un pensamiento viejo ya, trillado, formulado cientos de veces en su ausencia, rechazado violentamente en los últimos tiempos, por pobre, por mezquino y por patético, existían tantas grandes causas en el mundo, todavía, pero entonces mientras me besaba y me mecía en sus brazos, era solamente la verdad, la verdad pura y simple, él era la única razón de mi vida. (*Ibidem*, 147)

Y aunque en momentos de lucidez reflexiona, no es capaz de tomar la decisión de alejarse de él, vivirá eternamente como un corderito con un lazo atado al cuello. Abúlica, viviendo al extremo el dolor físico por no afrontar el dolor emocional y con Pablo acudiendo a su rescate una y otra vez:

Entonces me convencí de que jamás crecería mientras siguiera a su lado, y cumpliría treinta y cinco, y luego cuarenta y luego cuarenta y cinco, y luego cincuenta, cincuenta y cinco, y hasta sesenta y seis, la edad de mi madre, y no habría llegado a crecer nunca, sería una niña eternamente, pero no una hermosa niña de doce años, como cuando

vivíamos en aquella casa falsa, enorme y vacía, en la que no transcurría el tiempo, sino un pobre monstruo de sesenta y seis años, sumido en la maldición de una infancia infinita. (*Ibidem*, 227)

Fran, protagonista de *Atlas de geografía humana*, otorga a su pareja cualidades extraordinarias, las exalta e insinúa ingenuamente que ella no es merecedora de un hombre como él. Su inseguridad, debida también al rechazo de la madre, la orillan a sobrevalorar lo que Miguel comparte con ella: “Yo, que me había criado sin dioses, me enamoré de un hombre al que mi fe logró elevar a la categoría de dios...” (Grandes, [1998] (2004), 265), y le recalca a la psicoanalista que si ahora siente que su vida carece de sentido, se debe en parte a que: “Quizás ése sea el precio que hay que pagar por enamorarse de un dios y acabar casándose con él...” (*Ibidem*, 146). Fran, bajo la sombra de su madre y el miedo de perder a su marido, encuentra una solución al decidir ser madre.

Las relaciones hombre-mujer se construyen desde un deseo de controlar o ser controladas, aunque las hay también fraternas, basadas bajo la concepción de compartir una misma desgracia, un mismo dolor, como Ramón y Marisa, quienes tienen iguales miedos y una historia similar; él le confiesa “tú y yo nos llevamos tan bien porque los dos somos pequeños, insignificantes, el tipo de gente a la que jamás le toca la lotería, ninguna lotería... No quiero ponerme fatalista, pero algunos días no puedo alejar la sospecha de que el destino existe, y nos somete.” (*Ibidem*, 120)

Existe en estas mujeres pasión y deseo de ser amadas, necesitadas, no únicamente por un hombre, no únicamente en un plano sexual, su mayor anhelo, el más profundo, es ser amadas por sus madres; debido a ello es muy sencillo que caigan en relaciones codependientes con los hombres con quienes se involucran, es común también en aquellas mujeres que se perciben como feas, ajenas a los estereotipos de belleza.

Algunas nunca crecen, como Lulú, y otras intentan lúdicamente liberarse como Malena, en el cuento “Una vida hervida”. Al menos, en esta primera etapa testimonial de la narrativa de Almudena es una situación recurrente.

☞ Los temas “feministas” en tres obras de Almudena Grandes: la madre, el cuerpo, la comida y los afectos ☞

Conclusiones

La teoría literaria feminista es, aún, un camino no recorrido del todo; existen variados argumentos que nos ayudan a definir si un texto puede enmarcarse dentro de estas líneas de investigación; no obstante, el término feminismo ha sido tan manipulado que ha provocado, en ocasiones, rechazo desde un principio; un hecho contundente es que la buena y mala literatura nada tiene que ver con el sexo del escritor. Varias autoras han declarado que si algo distingue a la literatura escrita por mujeres son *los temas* que aborda, no es posible hacer generalizaciones al respecto, pero sí podemos hablar de algunas recurrencias en algunos textos literarios como: las relaciones madre-hija y la búsqueda de identidad de las protagonistas, es decir por medio de la narrativa las mujeres se reconocen a sí mismas. Los pasajes de las escritoras no contienen, necesariamente, un argumento revolucionario y que reivindica el papel de las mujeres, no es una arenga, ni un modelo explícito de cómo deberían o cómo deben actuar, es simplemente un punto de vista con el que pueden identificarse o no las lectoras.

Cabe mencionar que algunas investigadoras consideran que el lenguaje utilizado por las escritoras es más reflexivo y con un tono intimista; es común el uso de la primera persona y la autobiografía; así como la presencia de lo cotidiano, y la explicación del mundo exterior a partir de una visión interior, aunque esto no quiere decir que los escritores no comportan, también, las anteriores características. Sería un error grave intentar homogeneizar y restringir un acto de libertad como lo es la escritura.

Para Almudena Grandes considerarse una escritora feminista no representa un asunto importante; hablar de su obra es dirigir la mirada a cuestiones específicas, sobre

todo en su primera etapa que ella define como testimonial; sus tres primeras novelas, y su libro de relatos se encaminan a derroteros recurrentes, no cabe duda que a la escritora española le obsesionan determinados temas: cómo afectan las relaciones madre-hija en la vida de las protagonistas, y ejemplo contundente de ello es Lulú que buscando el afecto de la madre, sigue un patrón de autodestrucción. Otro aspecto que interesa a Grandes es el concepto de belleza el cual desafían, de forma lúdica, algunos de sus personajes; pero otras cargan su “fealdad” como un lastre. Ya en una entrevista lo decía la autora madrileña, no hay destino más cruel que el de un feo, que ni siquiera es digno de compasión; y en nombre de la ansiada “belleza” muchas mujeres han hecho y harán lo que sea para conseguirla; y es Almudena quien con delicada ironía se cuestiona esos estereotipos y confronta a las protagonistas con ese hecho.

Otro punto representativo es la comida y su relación con los afectos, mujeres que en exceso comen o se restringen, quienes matan la ansiedad o llenan el vacío con helados, turrónes, etc; una situación muy ligada a las mujeres contemporáneas quienes sufren de anorexia o bulimia, y aunque Grandes no aborde la problemática de forma directa sí abre la pauta para vislumbrar que la comida, suele ser, para algunos de sus personajes, una situación que las somete y que está relacionada con las emociones.

Los personajes plasmados por la autora madrileña reflejan problemáticas identificables y, hasta cierto punto, comprendidas y vividas por las lectoras; ya que se desenvuelven en un ámbito bien definido: son profesionistas, independientes económicamente, menores de cuarenta años, con relaciones afectivas poco estables, y con dudas sin resolver como el

ejercicio de la maternidad, confrontadas con un destino diferente al de sus madres o abuelas, libres en el camino de la sexualidad, pero con carencias maternas en la infancia.

Almudena es una escritora que podemos definir como feminista, no porque porte una pancarta que busque transformar cómo han sido vistas las mujeres en la historia o en la literatura; es una escritora que toca temas que sabemos las críticas han considerado esenciales en la literatura escrita por mujeres, su narrativa se enuncia desde el yo de la protagonista, y por eso se cuestiona su relación con la madre, entre otras cosas. Obvia decir que, muchas escritoras, entre ellas Almudena, se niegan a admitir que lo que escriben sea literatura de mujeres, porque no están de acuerdo que en la literatura se hagan ese tipo de distinciones que segregan y limitan, desde su punto de vista, el universo literario.

La teoría y crítica literaria feminista lo que nos permite es abrir el diálogo para estudiar la literatura desde otra visión, promover la investigación, la discusión y el análisis en torno a la literatura escrita por mujeres. Por razones de tipo histórico, social y cultural, la dualidad de lo masculino y lo femenino ha condicionado, en todos los ámbitos, la manera de mirar el mundo, la literatura es un espacio privilegiado para representar, interpretar y explorar los ideales, los valores y los prejuicios de los distintos grupos socioculturales y lingüísticos. Es importante abrir el debate, pues mediante el estudio de los textos literarios se pueden describir e interpretar los aportes de las mujeres; muchas escritoras, como Almudena, deconstruyen mediante diversas estrategias, como la parodia o la ironía, los discursos hegemónicos. Múltiples líneas de investigación surgen en este campo fértil de la literatura escrita por mujeres.

Por lo tanto podemos concluir que:

- La teoría literaria feminista surge como una vertiente del movimiento feminista.
- El inicio de la teoría y crítica literaria feminista indagó en cómo los escritores construían los personajes femeninos.
- Las teóricas francesas convocan a las mujeres a escribir desde una experiencia absolutamente femenina como la maternidad, el cuerpo femenino y la voz de la madre.
- La teoría literaria feminista hispanoamericana y española empieza formalmente en los años ochenta como un símil del modelo de la teoría sajona.
- Algunas teóricas españolas recalcan que si algo puede distinguir la literatura escrita por mujeres es la selección de temas.
- Los personajes femeninos que construye Almudena Grandes confluyen en temas recurrentes como: la compleja relación madre-hija, la corporalidad femenina y la comida como sustituto de afecto, mismos que han sido considerados por las críticas como esenciales en la literatura escrita por mujeres.
- A pesar de que la escritora madrileña no se define como una escritora feminista, algunos de sus personajes femeninos, de manera lúdica, desafían las normas patriarcales que las limitan en su ser mujer.

Bibliografía directa

Grandes, Almudena. [1998] (2004). *Atlas de geografía humana*. 7ª ed. México: Tusquets, 467 p.

_____. [1989] (2004). *Las edades de Lulú*. 10ª ed. Barcelona: Tusquets, 260 p.

_____. [1994] (2002). *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Quinteto, Tusquets, 700 p.

_____. [1989] (2004). Prólogo Almudena Grandes. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 280 p.

_____. (1991). *Te llamaré viernes*. México: Tusquets, 360 p.

Bibliografía indirecta

Alonso, Santos (2003). La novela española de fin de siglo 1975 – 2001. Madrid: Marenostrum, p. 137.

Amorós, Celia. [1994]. (2001). *Feminismo, igualdad y diferencia*. (2ª ed.). México: UNAM, Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (PUEG), 125 p.

Annover, Verónica. (2001). “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras peninsulares*, 803 –813 pp.

Beauvoir, Simone. [1950]. (2003). *El segundo sexo*. México: Siglo XX Alianza, 300 p.

Buzzati, Gabriella (2001). *El cuerpo-palabra de las mujeres: los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Madrid: Cátedra, Universtat de Valencia, Instituto de la Mujer, 224 p.

Cixous, Hélén (1995). *La risa de la medusa*. Trad. Ana María Moller. Barcelona: Anthropos, p.61.

Díaz – Diocaretz, Myriam e Iris M. Zavala (Coords). (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 143 p.

Duby, Georges. (Dir.). (1993). *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 8: El siglo XIX cuerpo, trabajo y modernidad*. Madrid: Taurus, 350 p.

_____. *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 9: El siglo XX, guerras, entreguerras y posguerra.* Madrid: Taurus, 225 p.

_____. *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 10: El siglo XX La nueva mujer.* Madrid: Taurus, 390 p.

Espido Freire, Laura (2002). *Cuando comer es un infierno, confesiones de una bulímica.* Madrid: Santillana, 253 p.

_____. (2000), *Primer amor*, Madrid: Temas de hoy, 215 p.

Felman, Shoshana. (1993). *What does a Woman Want?* Maryland: Hopkins University Press, 178 p.

Freixas, Laura. (2000). *Literatura y Mujeres: escritoras, público y crítica en la España actual.* Barcelona: Destino, 245p.

_____. (1996). *Madres e hijas.* Barcelona: Anagrama, 236 p.

García, M^a del Carmen. (2002). *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista* México: SCGP, 204 p.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. [1979]. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.* Madrid: Cátedra, 640 p.

Gómez, Fernando. (1996). *La crítica literaria del siglo XX.* Buenos Aires: EDAF, 356 p.

Golubov, Nattie. (1993). *De lo colectivo a lo individual: la crisis de identidad de la teoría literaria feminista.* México: Universidad Pedagógica Nacional, Secretaría de Educación Pública, 47p.

Irigaray, Luce. (1992). *Yo, tú, nosotras.* Madrid: Catedra. 131p.

López Aurora y Ma Ángeles Pastor (eds) (1989). *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas.* Universidad de Granada. Granada: 148p.

Medina, Raquel y Bárbara Zecchi. (2002). *Sexualidad y escritura.* Barcelona: Anthropos, 318p.

Millet, Kate. [1969] (1975) *Sexual Politics.* México: Aguilar, 410p.

- Moi, Toril. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 193p.
- Nichols, Geraldine. (1992). *Descifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI, 172p.
- Olivares, Cecilia. (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: Colegio de México, 108p.
- Pueblo, Oralia. (1999). *Afrodita en el trópico, erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Maryland: Scripta Humanística, 264 p.
- Redondo Goicoechea, Alicia (Coord). (2003). *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 228 p.
- Rodríguez, Margarita. (1995). *Feminismo e historia de la literatura, recuento para no iniciados*. Puerto Rico: Yagunzo Press Internacional, 50 p.
- Sanz Villanueva, Santos. (1991). *Historia de la literatura española siglo XX: Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 501 p.
- Segarra, Martha y Ángeles Carabí. (2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 184 p.
- Suárez, Beatriz, M^a. Belén Martín Lucas y M^a Jesús Fariña Busto. (2000). *Escribir en femenino*. Barcelona: Icaria, 261 p.
- Tweedie, Hil. (2004). *En nombre del amor, Un estudio sobre deseo sexual*. México: Océano, 258 p.
- Valls, Fernando (2003) “Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998”. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 315 p.
- Villalba, Marina, (Coord.). (2000). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 440 p.

Bibliografía hemerográfica.

- Álvarez, Enid. “Ello es el lugar donde me pongo”, *Debate feminista. Crítica y censura*. a 5, v 9, Marzo 1994. pp. 150 -159.

García, Irenne. “Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de la representación”, *Debate feminista. Crítica y censura*. a 5, v 9, Marzo 1994. pp. 215 – 226.

Golubov, Nattie. “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, *Debate feminista. Crítica y censura*. a 5, v 9, Marzo 1994. pp. 232 -238.

Guerra, Lucía. “La problemática de la representación en la escritura de la mujer”, *Debate feminista. Crítica y censura*. a 5, v 9, Marzo 1994. pp. 325 -334.

Moreno, Hortensia. “Crítica literaria feminista”, *Debate feminista. Crítica y censura*. A 5, v 9, Marzo 1994. pp. 125 -148.

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate feminista. Crítica y censura*. a 5, v 9, Marzo 1994. pp. 352 -361.

Santi, Enrico. “El sexo de la escritura”, *Debate feminista. Crítica y censura*. A 5, v 9, Marzo 1994. pp. 387 -394.

Traba, Martha (1982) “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera* 13 p.11.

Bibliografía electrónica

Conferencia de Almudena Grandes. *Biblioteca histórica Marqués de Valdecilla*. (2004), en (www.ucm.es/info/fgu/foro/agrandes.pdf).

De Miguel, Ana. “Feminismo premoderno.” <<http://www.nodo50.org/mujeresred/historia-feminismo1.html>>

Entrevista a Almudena Grandes, en [http:// el pais.es/articulo/elpepissupbab/](http://elpais.es/articulo/elpepissupbab/)

Entrevista a Almudena Grandes, en <http://es.arcoiris.tv/modules/php?/name=Unique&104>

Entrevista a Lucía Extebarria (2004), en <http://canales.laverdad.es/panorama/reportaje/270105-4.htm>

Espeitx, “Alimentos, alimentación y cocina. Su papel como eje o pretexto en discursos contrastados y ajenos”, en <http://observatori.info/imparticle.php3>

Extebarria, Lucía “Con nuestra propia voz: a favor de la literatura de mujeres”, en <http://www.luciaextebarria.com/letra.pdf>

García, Miguel Ángel. (2004) “Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo”, Universidad de Granada. Revista electrónica de estudios filológicos, en <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>.

Hintz. (s/a) “La palabra según Rosario Ferré”, en <http://www.ensayistas.org/filosofos/puertorico/ferre/introd.htm>

Izquierdo, José María. (s/a) “Narradores españoles novísimos de los años noventa”, en <http://www.hf.uio.no/ilos/stuidier/fleksibel/spansk/emme/spa1301/textos/sem/ultimanarrati vaespizquierdo.pdf>

Núñez, Carmen y Neus Samblancat (s/a) “Belleza femenina y liberación en Modelos de mujer de Almudena Grandes”. en <http://www.ub.es/cdona/Bellesa/NUNEZ.pdf>

Pacheco, Bettina Alicia Redondo (2001). “La imagen de la madre en ‘Amor de Madre’ de Almudena Grandes” *Contexto*, Universidad de los Andes, Venezuela, Universidad Complutense de Madrid, en http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol5num7/dossier2_7.pdf

Pérez Abad, Miguel. “Modelos de Mujer ¿feminismo en Almudena Grandes?” 2001, en <http://www.sgci.mec.es/au/agrandes.htm>

Redondo, Alicia (2001). “Ginocrítica Polifónica” *Contexto*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol5num7/dossier57.pdf>

