ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

María Caballero Wangüemert

Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

ÍNDICE

Portada

Créditos

María Caballero Wangüemert
Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica 5

El genotexto woolfiano 10

La cocina de la escritura 16

El coloquio de las perras 24

Bibliografía 34

Notas 38

Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Aún así, la primera sentencia que escribiría, dije, cruzando al escritorio y tornando la página encabezada: *Las mujeres y la novela*, es que es fatal para el que escribe pensar en su sexo. Es fatal ser un hombre o una mujer pura y simplemente; hay que ser viril-mujeril o mujeril-viril. Es fatal que una mujer acentúe una queja en lo más mínimo; es fatal que defienda cualquier causa hasta con razón; o que hable deliberadamente como mujer. La palabra *fatal* no es una metáfora, porque todo lo escrito con ese prejuicio deliberado está condenado a la muerte, deja de ser fertilizado (Woolf, 2003, págs. 114-115) **(nota 1)**.

Virginia Woolf (1882-1941), como mujer y como creadora, se convirtió en uno de los mitos del ya lejano siglo veinte. Su

lucha con la palabra, el círculo de relaciones de lo que se denominaría después *El grupo de Bloomsbury* (Bell, 1976), el lamentable suicidio ante el temor a las crisis de locura e inseguridad creativa han vuelto a la actualidad con el estreno de la película *Las horas* **(nota 2)** (2003), un excelente guión cinematográfico que pone de manifiesto las convulsiones y desgarramientos de hombres y mujeres, ejemplificándolos en tres historias que se desarrollan en los últimos setenta años. No es mi intención hacer una reseña de la película –que desde luego la merece–; sino mostrar cómo el cine se hace cargo y aborda una vez más la problemática de la creatividad literaria por lo que se refiere a Virginia, protagonista de la historia que genera temáticamente las otras dos, si bien están imbricadas en un juego contrapuntístico de secuencias sabiamente entrelazadas. El espectador se enfrenta a una mujer que ha llegado a enloquecer, buscando la fórmula, la palabra adecuada, la primera frase, de cuyo acierto –como dirían E.A Poe y Horacio Quiroga, entre otros– depende todo el relato. Está gestando *Mrs Dalloway* (1925) mientras vive en el campo reponiéndose de sus dos intentos de suicidio. Al final, se meterá en el río agobiada por sus «voces» interiores y por la cárcel que le supone la vida campesina. En ese sentido, la pantalla manipula la realidad: Virginia escribió al menos, tras esta excelente novela, *Al faro* (1927), *Orlando* (1928), *Las*

olas (1931), *Los años* (1937) y *Entre actos* (1941). El suicidio en plena juventud y no a sus cincuenta y nueve años (1941) agiganta en la película el dramatismo de una vida segada en flor y por propia voluntad.

«La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores» (Woolf, 1975, pág. 9)... esta frase, que abre la novela, enlaza también con las otras dos historias y con el problema que las aglutina: la insatisfacción de la mujer, el otro gran tema de la película, en realidad el punto de partida de la mitificación feminista de la Woolf. En la pantalla, esa insatisfacción es un rumor de fondo en la mujer de la segunda historia –cronológicamente hablando– que vive en Los Ángeles y espera su segundo hijo mientras se alimenta con la lectura de *Miss Dalloway*. Tras un intento de suicidio que no tiene agallas de consumar, vuelve a su casa. Es una mujer de muy pocas palabras y mucha expresividad en el rostro; el espectador está viviendo el patético contraste entre su angustia y la alegría del rutinario marido, feliz y orgulloso de su familia, y sin oler siquiera la crisis de su mujer...

Volvemos a la Inglaterra del 2001 con la tercera historia en la que el niño de la anterior, quien intuyó que su madre estaba a punto de realizar cualquier locura, incluso abandonarle –cosa que, sabremos después, hizo nada más dar a luz a

su segundo hijo– es un enfermo terminal de sida, mimado por Clarissa, una editora que lo amó desde la adolescencia y en vista de su abandono –pareja de homosexuales por medio– ha tenido una hija para vivir la maternidad y se ha liado con una lesbiana. El drama está servido. Como Clarissa Dalloway, abre el día en que está a punto de dar una gran fiesta en honor de su triunfante amigo, dirigiéndose a la floristería y encargando miles de flores...

Se reitera voluntariamente la estructura de la famosa novela: un día en la vida de Clarissa Dalloway sirvió para condensar toda su existencia tal vez marcada por la frivolidad, cuyo símbolo son las reiteradas fiestas que organiza desempeñando el papel de anfitriona perfecta. Así también la Clarissa del 2001 tendrá que admitir su fracaso vital y asistir incluso al suicidio de su amigo que se tira por la ventana de su casa...

He abierto este trabajo con una cita de Virginia Woolf: «Es fatal para el que escribe pensar en su sexo» –dice en su celebérrimo ensayo del 29 que se ha traducido como *Una habitación propia– Un cuarto propio,* en la reciente traducción de Jorge Luis Borges para Alianza (Madrid, 2003). Ella se lo aplicó a sí misma y su lucha con la palabra nos dejó obras imperecederas. Ahora bien: ¿por qué es fatal para el que escribe pensar en su sexo? ¿Puede la mujer occidental, más

aún la mujer hispanoamericana llegada tarde al banquete de la escritura, permitirse el lujo de no pensar en su sexo al volcarse sobre el papel o el ordenador en blanco? Es un asunto irresoluble, supongo, y desde luego de los que se le van a uno de las manos como el agua entre los dedos... Dándole vueltas, he releído durante estos días a Virginia y he recordado la admiración –y las discrepancias también– que confiesa sentir por ella una gran escritora portorriqueña, Rosario Ferré, quien acaba de publicar en Alfaguara su última novela –por el momento– con el título *El vuelo del cisne* (2002). Me limitaré, entonces y desde la obligada prudencia, a releer alguno de sus textos ensayísticos, en los que metatextualmente comenta la creación literaria femenina y la suya propia. Por supuesto que para ello son básicos los 13 ensayos de *Sitio a Eros* (México, 1980), que se reeditaron en el 86 con dos nuevos añadidos. A mí, sin embargo, me interesaron más sus palabras en *La cocina de la escritura* –conferencia fruto de su participación en un congreso durante los ochenta (González y Ortega, 1984)– y desde luego su librito *El coloquio de los perros* que, tras su salida como primicia en la revista *Quimera,* se publicó como tal en la Isla (1990). Creo que ambos textos deben considerarse, a la luz de la intertextualidad, como una relectura de *Un cuarto propio*. Y eso me propongo hacer ahora.

El genotexto woolfiano

No por muy conocidas pueden quedar aparcadas las líneas maestras que Virginia trazara en su ensayo del 29, del que me siguen subyugando el tempo lento, la suave ironía cuya eficacia incisiva no es posible olvidar y el coloquialismo propio del foco narrativo adoptado: «Pero, dirán ustedes, nosotros le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela –¿qué tendrá eso que ver con un cuarto propio?» (Woolf, 2003, pág. 7)... En consecuencia, el destinatario rige el deambular y los comentarios en primera persona de quien se devana la cabeza sobre cómo elaborar el tema... Y empiezan a surgir las paradojas, más allá de lo anecdótico: la mujer no puede pisar el césped ni mucho menos entrar en la biblioteca de esa universidad por cuyo campus pasea... Le es imposible hacer dinero cargada, como suele estar, de hijos y, si lo consiguiera, no tendría derecho a administrarlo... Es decir, en el texto aparece la irónica capaz de poner el dedo en la llaga de la cárcel femenina, y por aquí el feminismo entró a saco en su día.

Ahora bien, detrás de anécdotas más o menos irrelevantes, siguen en pie las paradojas que van abriéndose en progresivos círculos concéntricos: «¿tienen ustedes la menor idea del número de libros sobre mujeres que se publican en el

curso de un año? ¿Tienen ustedes la menor idea de cuántos son escritos por hombres? ¿Se dan cuenta que ustedes son, tal vez, el más discutido animal del universo?» (Woolf, 2003, pág. 32). Es lógico que así sea, porque los hombres están constatando un inquietante fenómeno y es que las mujeres se les escapan; esas mujeres que desde hace siglos ... «han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada» (Woolf, 2003, pág. 42). Por eso le es tan necesaria la mujer al hombre. E irónicamente despliega esta idea mediante la *amplificatio:*

> Pues si ella quiere decir la verdad, la imagen del espejo se encoge; su capacidad vital disminuye. ¿Cómo puede seguir haciendo justicia, educando salvajes, dictando leyes, escribiendo libros, vistiendo de etiqueta y discurseando en banquetes, si no se puede ver a sí mismo, en las horas del almuerzo y de la comida, agrandado dos veces? (Woolf, 2003, pág. 43).

Y ello fue así incluso entre los grandes intelectuales que recibieron de las mujeres el estímulo, ...una renovación del poder creador que sólo el otro sexo puede otorgar» (Woolf, 2003, pág. 96).

Las cosas han cambiado desde los tiempos de Virginia: aunque seguimos siendo «el más discutido animal del universo» (Amorós, 1997; Camps, 1998; Haaland Matláry, 2000; Aparisi

y Ballesteros, 2002...), la perspectiva ya no es masculina, o no lo es prioritariamente: ahora son las mujeres quienes, tras saltar a la primera plana de la creación literaria, escriben sobre la mujer en todas sus facetas (Franco, 1993; Fe, 1999...). Ello me obliga a volver a enganchar con las palabras que abrían mi artículo «es fatal para el que escribe pensar en su sexo»... Porque esas mujeres que, a duras penas se han abierto paso en un campo donde jamás estuvieron presentes como seres reales (Borderías, Carrasco y Alemany, 1994; Bel Bravo, 1998; Nuño Gómez, 1999...); y, sí, por el contrario, fueron vapuleadas una y otra vez por los hombres que las erigían en su obsesivo tema literario –véase el romanticismo y la narrativa realista...– no *pueden evitar* pensar en su sexo, no *quieren evitar* escribir desde su sexo cuando ¡al fin! irrumpen en la literatura. Sobre todo teniendo en cuenta que lo hacen desde los márgenes, casi siempre sin esas «500 libras y el cuarto propio» exigidas por la Woolf como requisito imprescindible para abrirse paso: «para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio» (Woolf, 2003, pág. 8) –había planteado de entrada–. Afortunadamente es su caso. Por ello continúa:

> No hay fuerza humana que me pueda arrancar mis 500 libras. Alojamiento, ropa y comida son míos para siempre (...). No necesito odiar a ningún hombre; no me puede hacer mal. No preciso adular

> a ningún hombre; no tiene absolutamente nada que darme (Woolf, 2003, pág. 45) **(nota 3)**.

Y, a continuación, hace un repaso de las escritoras inglesas del XIX desde esa Mrs Behn de clase media, que realiza la proeza de ganar dinero con una literatura sin prestigio entre otras cosas porque se genera desde lo menos valorado (ensayos, traducciones...), hasta las grandes creadoras –Austen, las Bronte, o George Eliot...– que se enfrentan al desaliento, la censura y, más grave aún, a la falta de una tradición. No todas saben superarlo. Y cuando no lo consiguen, reaccionan con ira ante las tesis masculinas que pregonan una y otra vez la inferioridad física, mental o moral de las mujeres. La narradora lo cuenta así:

> Es, sin embargo, en nuestros ocios, en nuestros sueños, que la sumergida verdad suele salir a flote (...). Mientras yo soñaba, la ira me había arrebatado el lápiz. Pero ¿qué andaba haciendo la ira? Interés, confusión, entretenimiento, hastío; yo podía rastrear y nombrar esas emociones que fueron sucediéndose en la maraña. ¿Pero acaso la ira, la negra serpiente, estuvo agazapada entre ellas? Sí, dijo el croquis, ahí estaba la ira. Me señalaba indiscutiblemente el libro, la frase, que habían despertado el demonio: era la tesis del profesor sobre la inferioridad mental, moral y física de las mujeres (Woolf, 2003, pág. 38).

Reactivamente, las mujeres han estado escribiendo enfrentándose con la crítica, diciendo determinadas cosas para agredir o conciliar, afirmando que valían tanto como los hombres, o apoyándose –como Sor Juana Inés de la Cruz– en el tópico de la falsa modestia: «sólo soy una mujer»... Y en la batalla, se han visto perjudicadas. De aquí la ira que, entre las grandes del XIX, sólo Emily Bronte y Jane Austen supieron sortear... Hay que escribir como los hombres, sin ira... Pero hay que hacerlo asumiendo la diferencia para no empobrecer la realidad, registrando todas esas vidas infinitamente oscuras. Y desdoblada en Mary Carmichael se predica a sí misma:

> Todo eso deberás expresar (...). Sobre todo, deberás iluminar tu propia alma con sus profundidades y trivialidades y sus vanidades y sus larguezas (...) y murmuré que ella debería también aprender a reír, sin amargura, de las vanidades –digamos mejor de las peculiaridades, porque es palabra menos ofensiva– del otro sexo (Woolf, 2003, págs. 99-100).

De algún modo, Virginia está fijando sus propios objetivos. Para alcanzarlos deberá pasar un tiempo, –¿cien años?– en realidad mucho menos, ese número tan redondo al que apela no es sino su modo de encubrir el viejo tópico de la falsa modestia. Con lo que expone a continuación está dibujando su propio retrato para la posteridad:

> Los hombres ya no eran para ella el partido contrario (...). El temor y el odio habían casi desaparecido; sólo quedaban algunos rastros en una ligera exageración del goce de ser libre, una tendencia caústica y satírica, más que romántica, al delinear el otro sexo (...). Su sensibilidad era vastísima, ávida y libre (...) se posaba sobre cosas pequeñas y mostraba que tal vez no eran tan pequeñas (...). Torpe como era (...) había –empecé a pensar– dominado la primera gran lección, escribir como una mujer; pero como una mujer que ha olvidado que lo es... (Woolf, 2003, págs. 102-103).

Hay muchas más cosas en el sugerente texto de la británica, No obstante me gustaría retener éstas como punto de partida de esa relectura intertextual de Ferré y que, inevitablemente, iluminará y condicionará la interpretación de *Un cuarto propio.* Tanto la literatura como la historia del siglo veinte han visto cometer muchos de los desatinos señalados en sus palabras, por el deseo femenino de hacerse un hueco en la sociedad y en la escritura. ¿Cómo lograrlo? En un primer momento no de otro modo que siendo como hombres, es decir, dirigiendo sus anhelos a borrar la diferencia, como se vio en ese feminismo sustentado en *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir que estalló violentamente en el 68. Y, desde luego, escribiendo con ira, algo tal vez inevitable todavía en el pasado siglo pero que sin duda lastró la expresión literaria de las mujeres. En resumen, ese feminismo que había rescatado a Virginia para revolverse contra ese papel de espejo renova-

dor de los bríos masculinos que durante generaciones se le asignó a la mujer, no escuchó los consejos de ésta en lo que se refiere a la escritura; o no los escuchó en su totalidad... Escribió con ira. Ése fue el caso de la portorriqueña Rosario Ferré en la década de los setenta, década en la que jugó el papel de árbitro literario de la Isla a través de la revista *Zona de carga y descarga* y en la que escandalizó a su mundo con la colección de relatos *Papeles de Pandora*, donde subvertía los valores de su sociedad.

La cocina de la escritura

Pasados unos años, Ferré se confiesa. Y lo hace en esta conferencia *La cocina de la escritura* (González y Ortega, 1984, págs. 137-154) muy difundida y citada por los críticos, pero que quizá no se ha trabajado tan a fondo en cuanto a lo que supone de lectura y reelaboración intertextual de Virginia Woolf. Estructurada en cuatro partes a partir de la metáfora culinaria que más adelante popularizó Laura Esquivel en su *Como agua para chocolate*, aborda en la primera –«De cómo dejarse caer de la sartén al fuego»– el proceso mediante el que una mujer se convierte en escritora. Y para ello enlaza justamente con Woolf, con su ensayo *Un cuarto propio,* al que alude sin nombrar y a través del cual rescata y reexamina otros precedentes femeninos como Emily Brönte, la mujer

que... «escribió para demostrar la naturaleza revolucionaria de la pasión» (Ferré, 1984, pág. 137).

Para Rosario, la opción por la literatura fue autobiográficamente subversiva, significó abandonar su mundo, la clase social alta y despreocupada, si bien vacía. Optar por «un cuarto propio» implicó entonces perder la seguridad de las «quinientas libras woolfianas» –como reconocerá en las páginas siguientes, 138-139–. Pero esa apuesta merecía la pena. Y la hizo apoyada en ... «Virginia Woolf y Simone de Beauvoir (que) eran para mí en aquellos tiempos algo así como mis evangelistas de cabecera» (Ferré, 1984, pág. 139). Ambas impulsan y critican, a la vez, a las mujeres: por escribir sobre ... «temas considerados tradicionalmente femeninos, como por ejemplo la preocupación con el amor, o la denuncia de una educación y de unas costumbres que habían limitado irreparablemente su existencia» (Ferré, 1984, pág. 140). Es el caso de Simone, mientras que –ya lo vimos más arriba– ... «para Virginia, evidentemente, la literatura femenina no debería de ser jamás destructiva o iracunda, sino tan armoniosa y translúcida como la suya propia» (Ferré, 1984, pág. 141) **(nota 4)**.

Objetividad, distancia de su referente, apartarse de temas femeninos... Éstos son los propósitos que la guían, el *leit-*

motiv que se ha grabado como punto de partida e ideal de la literatura... A continuación narra con todo lujo de detalles el proceso de gestación de su primer relato, *La muñeca menor* para concluir con asombro:

> Terminado mi cuento, me recliné sobre la silla para leerlo completo, segura de haber escrito un relato sobre un tema objetivo, absolutamente depurado de conflictos femeninos y de alcance trascendental, cuando me di cuenta de que todos mis cuidados habían sido vanos (...). Mi tema (...) seguía siendo el amor, la queja, y ¡ay! era necesario reconocerlo, hasta la venganza (...)
>
> Había traicionado a Simone, escribiendo una vez más sobre la realidad interior de la mujer. Y había traicionado a Virginia dejándome llevar por la ira, por la cólera que me produjo aquella historia. Confieso que estuve a punto de arrojar mi cuento al cesto de la basura, deshacerme de aquella evidencia que, en la opinión de mis evangelistas de cabecera, me identificaba con todas las escritoras que se habían malogrado trágicamente en el pasado y en el presente. Por suerte no lo hice»... (Ferré, 1984, págs. 143-144).

Eso le permite extraer una conclusión que rebasa el ensayo de la Woolf:

> Hoy sé por experiencia que de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos si uno no construye primero su realidad interior; de nada vale intentar escribir en un estilo neutro, armonio-

> so, distante, si uno no tiene primero el valor de destruir su realidad interior (Ferré, 1984, pág. 144).

Es decir, con ese «construir y destruir» Rosario asume el inevitable autobiografismo de la literatura y, sobre todo, de la literatura escrita por mujeres pero, a la vez, es capaz de superar sus límites al objetivar sus demonios y examinarlos con calma. Una receta que eleva a teoría literaria, atreviéndose a reescribir a sus modelos, a impugnar sus tesis con el ejemplo de su obra. No sólo escribe con ira **(nota 5)** –y tal vez *Papeles de Pandora* (1975), su más iracunda colección de relatos, sea también lo más brillante e innovador de su obra–, sino que proyecta esa misma ira mucho más allá, hacia campos no hollados antes por plantas femeninas, por ejemplo, lo sexual y el lenguaje agresivamente sexualizado. Lenguaje que la rebelde narrativa femenina no se había atrevido a utilizar como la portorriqueña lo hace, con un claro propósito ... «devolver esa arma, la del insulto sexualmente humillante y bochornoso, blandida durante tantos siglos contra nosotras, contra esa misma sociedad, contra sus principios ya caducos e inaceptables» (Ferré, 1984, págs. 147-148). En esto es una pionera y será seguida por Ana Lydia Vega y Mayra Santos, por no salir de la Isla.

Por cierto que lo del lenguaje «obsceno» lo cuenta ya en la segunda parte de su conferencia –«De cómo salvar algunas cosas en medio del fuego»– que erige como centro temático el gozo de la escritura, una escritura que es a la vez conocimiento corporal e intelectual. Las ideas que ahora esboza tienen su precedente en el surrealismo –«el escritor nunca escoge sus temas, sino que sus temas le escogen a él» (...) «el escritor se ve siempre arrastrado por su verdad» (Ferré, 1984, pág. 145)-; incluso hay ecos del mexicano Octavio Paz en ese «placer corporal de la palabra», «ese gozo encandilado que se establece entre el escritor (o la escritora) y la palabra» (Ferré, 1984, pág. 148):

> ...a fuerza de tajarla y bajarla, amarla y maltratarla, ésta va poco a poco cobrando calor y movimiento, comienza a respirar y a palpitar bajo sus dedos, hasta que se apropia, ella, a su vez, de su deseo, de la implacable necesidad de ser colmada. La palabra se vuelve entonces tirana... (Ferré, 1984, pág. 148).

No obstante, aunque Virginia parece tan lejana, al final de este apartado vuelve a reinar porque también ella ha sentido ese placer, el placer del ... «instante en que siente la sangre fluir de punta a punta por el cuerpo de su texto» (Ferré, 1984, pág. 149). Y eso –dirá Rosario– es lo más valioso, lo que merece la pena salvar del fuego de la literatura. Pero lo dice desde una actitud militante y activa que antes correspondía ex-

clusivamente al varón. Desde una lectura de género (García Mouton, 1999), me parece relevante cómo la escritora se ha venido apropiando de un vocabulario que, años atrás, sólo se permitía utilizar éste. Un vocabulario connotado sexualmente... unos términos –gozo, placer– que la mujer decimonónica no podía aplicarse ni utilizar porque correspondían a conceptos ajenos a la exquisita idealidad del «ángel del hogar».

«De cómo alimentar el fuego» –tercera parte de su conferencia– se polariza en la imaginación, ese duende sin el que cualquier escritor fracasa, ... «el combustible más poderoso que alimenta toda ficción» (Ferré, 1984, pág. 151) y a través del cual lo autobiográfico se transforma en materia de arte... ¿Son las mujeres más incapaces de imaginación que el hombre? –se pregunta–. Sospecha que la sociedad así lo cree, pero deja la interrogación abierta. Y lo hace así porque está dispuesta a demostrar en carne propia lo contrario. Por eso dice:

> La dificultad para reconocer la existencia de la imaginación tiene en el fondo un origen social. La imaginación implica juego, irreverencia ante lo establecido, el atreverse a inventar un orden posible, superior al existente, y sin este juego la literatura no existe. Es por esto que la imaginación (como la obra literaria) es siempre subversiva (Ferré, 1984, págs. 150-151).

Ya es hora de que las mujeres se atrevan con la subversión, en el sentido de inventar ese orden posible...Y, de hecho, eso ya ha sucedido con la misma Virginia, entre otras. Ferré aspirar a entrar –a estar ya– en ese podio de los privilegiados, de los creadores, de los escritores subversivos, en ocasiones no tan reconocidos por la Academia **(nota 6)**.

Por fin, la conferencia va a concluir y Ferré –bajo ese epígrafe «conclusión» que es la cuarta parte de su texto– vuelve a ponerse bajo la égida nunca olvidada de la Virginia de *Un cuarto propio*. Volvemos al tema que las unifica: la literatura femenina. Si la inglesa se preguntaba por «las mujeres y la novela», la portorriqueña sigue en la misma línea, tal vez afinando algo más su interrogante:

> ¿Existe, al fin y al cabo, una escritura femenina? ¿Existe una literatura de mujeres, radicalmente diferente a la de los hombres? ¿Y si existe, ha de ser ésta apasionada e intuitiva, fundamentada sobre las sensaciones y los sentimientos, como quería Virginia, o racional y analítica, inspirada en el conocimiento histórico, social y político, como quería Simone? Las escritoras de hoy ¿hemos de ser defensoras de los valores femeninos en el sentido tradicional del término, y cultivar una literatura armoniosa, poética, pulcra, exenta de obscenidades, o hemos de ser defensoras de los valores femeninos en el sentido moderno, cultivando una literatura combativa, acusatoria, incondicionalmente realista y hasta obscena? ¿Hemos

> de ser, en fin, Cordelias, o Lady Macbeths? ¿Doroteas o Medeas? (Ferré, 1984, pág. 152).

La respuesta es contundente: no existe una escritura femenina –dirá Ferré quien no está dispuesta a aceptar esencialismo, es decir, a creer en la existencia de una naturaleza femenina distinta a la masculina–. Un planteamiento muy posmoderno, que está en la base de los feminismos y la lucha de género, como se ha podido comprobar no sólo en la abundantísima crítica sobre este asunto, sino también en las múltiples Conferencias Internacionales sobre la Mujer, de Pekín en adelante...

Para concluir y a la vista de los textos de Virginia y Rosario diría que muchos de los conceptos se han ido cruzando: la británica le pide a la mujer que escriba sin ira y la portorriqueña, entroncando con el XIX, potencia esa ira reactiva y la catapulta y amplía sobre asuntos y lenguaje considerados tabúes **(nota 7)**. La primera considera esa escritura airada como un primer estadio ligado a las críticas que se ciernen sobre el sexo débil, mientras que la otra la define como moderna... ¿Acaso no ha cambiado tanto la situación?

Pero, además, la teoría y la práctica de Ferré no siempre concuerdan, hay pequeñas fisuras entre ellas. En esta recta final de la conclusión, retoma la metáfora culinaria: «escribir y

cocinar a menudo se me confunden» (...) «el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes» (Ferré, 1984, págs. 153-154). Es decir, no existen técnicas específicas, sino el genio del *chef;* aunque hay que advertir que escribir bien para una mujer es tarea mucho más ardua que para un hombre porque la sociedad le pide mucho más.

Hasta ahora todo parecía coherente; ahora se abren las fisuras aludidas porque, si bien no existe una escritura femenina, –dirá– hay temas femeninos ligados a la realidad de la mujer siempre en contacto ... «con las misteriosas fuerzas generadoras de la vida» (Ferré, 1984, pág. 154) Una realidad de doble filo: por un lado, implica un misterio que en las sociedades primitivas le hizo distinta y temida y, por el otro, coarta las posibilidades profesionales de la mujer actual. Aquí, como en otros pasajes, aparece la sombra de Simone de Beauvoir, una sombra muy poderosa y que, tal vez, habría que analizar con detenimiento.

El coloquio de las perras

Las tornas han cambiado de Virginia a nuestros días. Ahora son ellas, las mujeres escritoras, quienes se permiten no sólo hablar de su literatura, sino enjuiciar y cuestionar a los hom-

bres. En ese sentido, este librito es respuesta y desmentido a su progenitora y así hay que verlo, como parte de esa crítica literaria femenina e hispanoamericana que va permitiéndose ¡por fin! romper las ataduras respecto de la vieja Europa; y es capaz de enfrentarse a la doble marginación que la mujer de este continente ha venido sintiendo. En esa línea, supone un rotundo *mentís* a los que ningunean la crítica literaria propia llevada a cabo por las mujeres del Nuevo Mundo. El asunto –... «si existe hoy un cuerpo de crítica válido compuesto por féminas» (Ferré, 1990, pág. 44)– se aborda limpiamente en la recta final de este ensayo. Por cierto que se lleva a cabo desde un esquema interrogativo, lo que implica una reelaboración intertextual, un diálogo con el famoso texto de Virginia Woolf que nos está sirviendo de punto de partida de estas reflexiones.

De cualquier forma, no quiero adelantar acontecimientos. Habría que comenzar diciendo –para aquellos que todavía no lo conocen– que este ensayo aborda el binomio mujer-literatura de un modo mucho más académico que la conferencia que comentábamos. Es lógico entonces que también se ciña más a la estructura de *Un cuarto propio*, y tenga en cuenta la –según Virginia– triple posibilidad en que puede bifurcarse cualquier indagación sobre mujer y literatura: ... «las mujeres

y lo que parecen; o si no las mujeres y las novelas que escriben; o tal vez las mujeres y las novelas que se escriben sobre ellas» (Woolf, 2003, pág.7).

Por esta última cuestión ataca Ferré en un trabajo que, desde el título pero también en el interior (Ferré, 1990, págs. 11-14), remite a Cervantes del que arranca para conversar sobre la «verosimilitud de la ficción», quejándose de la misoginia demostrada por el gran escritor en el *Coloquio...* A partir de ese momento, un par de «perras» –término y realidad del reino animal tras el que se ocultan Ferré y una desconocida escritora hispanoamericana– van haciendo desfilar a sus colegas, los «perros» de Hispanoamérica. ¿Con qué sentido? Discutir la famosa igualdad entre hombres y mujeres, por un lado, y la suficiencia o no del sustrato para que florezca la creación literaria en Hispanoamérica, por el otro.. Oigamos lo que tiene que decir Fina/Ferré:

> Creo que la pregunta que deberíamos hacernos no es si es verosímil que los perros y las perras ladremos o no, como quería Cervantes; más bien habría que preguntarse si es posible para un perro latinoamericano ladrar como una perra y viceversa (Ferré, 1990, pág. 14).

Para averiguarlo, se pasa revista al colectivo comenzando por los hombres. Abre la marcha Borges ... «esa momia

sacrosanta que todo perro escritor latinoamericano guarda como un jamón ahumado en su alacena, para roer secretamente sus huesos de vez en cuando» (Ferré, 1990, pág. 15). Un Borges que le deja a la mujer sólo el espacio narrativo de tres breves intervenciones en las que ella funciona como un hombre, pero –eso sí– es siempre víctima. En realidad y como acotación al margen, habría que decir que la presentación que el texto hace del argentino es pobre y sesgada: nunca debería situarse al mismo nivel a las protagonistas de *Emma Sunz y La intrusa*, ya que la primera –calculadora y masculina en cuanto que planea su venganza sin importarle que ello implique una autoinmolación– focaliza el relato; mientras que la segunda es el objeto paciente de los celos masculinos **(nota 8)**.

Para Lezama Lima, las mujeres son sacerdotisas de la muerte... «Las perras de Onetti son todas vírgenes adolescentes que se convierten en prostitutas titilantes» (Ferré, 1990, pág. 18). Y –sigue diciendo– hay mucho de sadismo en sus textos aunque una crítica literaria tan prestigiosa como Ludmer no lo vea. Con estas palabras y *en passant* se cuestionan los aciertos de la «siempre laureada» por la izquierda–... En cuanto a Carlos Fuentes, ... «nos hace responsables de gran parte de los males de este mundo» (Ferré, 1990, pág. 20). El escritor

mexicano sale bastante mal parado: la equívoca androginia de alguno de sus textos nunca alcanza la densidad conceptual y la categoría literaria del *Orlando* –de nuevo el intertexto woolfiano tan amado– y, después de vueltas y revueltas, ... «la fémina es reducida al final a una costilla perdida» **(nota 9)**. El machismo de textos como *Gringo viejo* es insultante –dirá Fina apostillando con ironía sus comentarios–:

> Harriet es sólo una de las muchas heroínas de Fuentes, y de otros tantos autores latinoamericanos, que adquieren convicciones políticas sólo luego de hacer el amor con los líderes revolucionarios. En la película Jane Fonda aparece *miscast* como una maestrita Washingtoniana supercivilizada e ingenua, que ingresa a la escuela de la vida en brazos del general Arroyo, el Pancho Pistolas bárbaro e idealista (Ferré, 1990, pág. 23).

Resulta claro, entonces, que el mayor problema de las escritoras en Hispanoamérica sigue siendo el machismo y sus incuestionables enemigos, en consecuencia, los propios colegas...

«Donoso nos pinta siempre como unas viejas chismosas y andrajosas» (Ferré, 1990, pág. 23)... García Márquez juega con los estereotipos, pero va más allá en su caracterización de la Úrsula macondina, «defensora de la comunicación y el amor entre los pueblos» o en su denuncia de un matriarcado que es la simple consecuencia del machismo hispanoameri-

cano. Por fin, llega el momento de tratar a su amado Cortázar, con el que tiene puntos de contacto y sobre quien ha escrito un libro (Ferré, 1994). Lo salva porque ... «ha intentado entrar en la subjetividad femenina, al situar en ella su punto de vista narrativo en primera persona» (aunque debe reconocer que) ... «en muchos de sus textos es pavorosamente machista» (y algunos de sus textos) «se encuentran también plagados de tortura y sadismo sexual» (Ferré, 1990, págs. 27-28). ¡Hay tantos perros!... ¡tantos escritores hispanoamericanos! De Vargas Llosa ¡qué decir! Es un seductor, aunque en sus novelas las féminas no existen...

Por este camino, se aterriza en la Isla y las críticas arrecian. La galería femenina en los cuentos y dramas de René Marqués es amplia; ha sabido crear mujeres ambivalentes, mitad ángel caído y mitad salvadora del hombre. Sus mujeres pueden ser castrantes, lo cierto es que, casi siempre, se mueven en el espectro del conservadurismo tradicional. «La mujer es la matriarca que guarda los valores de la patria en su seno; pero en cuanto se atreve a tener otras iniciativas que no sean las reproductivas, se vuelve un ser desdeñable» –dirá (Ferré, 1990, pág. 32)–. Más moderno Luis Rafael Sánchez, tampoco se libera totalmente de estereotipos en su revolucionaria novela *La guaracha del Macho Camacho* (1975):

> La naturaleza de la fémina, por lo tanto (madre histérica y frígida si es de la clase alta; madre ingenua e ignorante, aunque afirmadora de los valores vitales si es de la clase proletaria), la destina a ser una víctima, sea de la clase social que sea» (Ferré, 1990, pág. 33).

Con quien realmente se ceba la perra Fina –es decir la crítica literaria Ferré– es con Edgardo Rodríguez Juliá a quien llega a dedicar unas tres páginas indignadas por su escritura escatológica que rebaja a las mujeres al nivel de animales.

La indignación pone punto final a esta primera parte y abre una segunda que implica subversión. Porque ahora se trata de ver ... «la imagen equívoca que de los hombres nos ofrecen las novelas de las féminas» (Ferré, 1990, pág. 39). Es decir las mujeres opinan, ¡vaya que si opinan! y se permiten invertir una focalización de siglos, erigirse en jueces de esos hombres para los que nunca existieron más que como estereotipos desdeñables. La Isla es el terreno ideal para esa indagación, hay un boom de escritura femenina (Acevedo, 1991). Pero Ferré, a fuer de objetiva, debe reconocer que las escritoras isleñas no son precisamente Virginia Woolf, no tanto por la calidad, como porque adolecen del mismo problema que los hombres: son incapaces de incluir en sus personajes ... «una mezcla de características *sui generis*, que podría pertenecer tanto al hombre como a la mujer, y que los hacen

profundamente individuales y humanos» (Ferré, 1990, pág. 39) **(nota 10)**. En consecuencia, las mujeres –como antes los hombres– caen en el estereotipo a la hora de crear sus personajes:

> ...los personajes del sexo opuesto tienden a obedecer mayormente a dos patrones previsibles: los caciques todopoderosos y putos, y los idealistas jodidos por ellos» (Ferré, 1990, pág. 40).

Allende, Mastretta... responden a esquemas fascistas, mientras que Bombal, Poniatowska, Lynch, Lispector o Rosario Castellanos han tocado en algún momento otro estereotipo: el del amante insensible, monstruo de egoísmo que no sabe ni quiere hacerse cargo de las necesidades afectivas de la mujer –víctima voluntaria y ente indescifrable a la vez–. En conclusión, también en la literatura femenina topamos con la dramatización de roles culturales vigentes en la calle y en la vida cotidiana.

Aún así, cabe destacar a una serie de escritoras puertorriqueñas como Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi o Magali García Ramis. La dos primeras, feministas agresivas, lideran la revuelta contra la explotación sexual femenina y la violencia doméstica. La narradora las sitúa en medio de la manifestación de «perras» que engloba asimismo a políticas, como la vieja alcaldesa Fela o la hija de Muñoz Marín. Prueba inequí-

voca de la presencia femenina en la intelectualidad y la vida pública de la Isla, una realidad incuestionable que refleja el paso de los años y el cambio de estatuto para la mujer.

A la vista de ese plantel de mujeres ¿qué pasa con las *historias de la literatura hispanoamericana?* ¿Hasta qué punto han reconocido e incorporado ese *corpus* de narradoras? La respuesta es previsible, aún así no por eso menos decepcionante. A lo largo de una página se pasa revista a los textos canónicos (Anderson Imbert, Rodríguez Monegal, Lafforgue, Brushwood, Rodríguez Alcalá, González Echevarría, F. Alegría, Rama...) para comprobar que la instancia femenina no tiene una impronta llamativa. ¿Soluciones? Las mujeres hispanoamericanas que se dediquen a las tareas críticas deberían trabajar sobre textos femeninos, ... «debemos celebrar siempre los méritos de nuestros textos, a la vez que ejercemos una crítica discreta y solidaria de los mismos» –dice Fina/Ferré–. Pero Franca/Ferré –porque en realidad la escritora se refracta casi de modo esquizofrénico entre las dos perras, son las dos mitades de su ser las que dialogan– teme al sectarismo que implica repetir una dinámica de exclusión del otro, del distinto; una dinámica de siglos digna de ser superada:

> Me parece muy mal tu actitud –le reprochó Franca torciendo el hocico– ya que no se trata de dividir la literatura en campos enemigos, haciendo de ella una Lisístrata en lugar de un arte universal. Nuestro fin ha de ser lograr que las antologías hechas por hombres, así como las hechas por mujeres, reconozcan e incluyan a los artistas de ambos géneros (Ferré, 1990, pág. 46).

Algo que empieza a lograrse y que está mucho más en la línea de lo que proponía Virginia. ya que salva la ira. Después de todo Ferré nunca olvidó su fascinación por la escritora inglesa. En apariencia tan distantes, sus escritos tienen algo en común, lo autobiográfico. En el caso de Ferré, ese autobiografismo siempre estuvo ahí y parece haberse incrementado en cada nuevo relato, novela a novela: *Papeles de Pandora, Maldito amor, La casa de la laguna, Vecindarios excéntricos* –por entresacar algunos de sus textos más populares– no hacen sino dar vueltas a una vida turbulenta que va adquiriendo poso con los años, reviviéndose a través de la memoria y de la página escrita (Ortega, 1991, págs. 205-214). Precisamente hablando con Julio Ortega, confesará la religación con su musa:

> Virginia me interesa, porque creo que toda literatura es autobiográfica (...), mi ensayo sobre la Woolf es también una autobiografía (aunque quizá desvelada) porque yo siempre he querido ser Virginia Woolf (Ortega, pág. 211).

Ambas –de distinta manera– son personajes de esa gran literatura universal tejida por el siglo veinte. Ambas lucharon con la palabra y con la sociedad; ambas se sintieron vencidas en algún momento, en muchos momentos... Virginia tuvo una vida atormentada y no pudo librarse del túnel oscuro del suicidio –y me remito de nuevo a *Las horas* porque allí queda muy bien reflejada su lucha sin cuartel en pro de la creación literaria–. La ira de Rosario se ha ido templando, sus últimos textos responden a la serenidad que se vuelca en el molde de novela histórica, por ejemplo el repaso a todo el siglo último en *La casa de la laguna* (Caballero, 1999, 103-128), o en el folletín –que no otra cosa es *El vuelo del cisne*–. Si Virginia puso en práctica en sus grandes novelas las teorías con cuya cita abrí este artículo, Rosario nos dejó en *Papeles de Pandora* sus mejores textos bien sazonados «con ira» y nutridos de surrealismo.

Bibliografía

Acevedo, Ramón Luis (sel.), 1991. *Del silencio al estallido. Narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico, Cultural.

Amorós, Celia, 1997. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad.* Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer.

APARISI, Ángela y BALLESTEROS, Jesús (eds), 2002. *Por un feminismo de la complementariedad.* Pamplona, EUNSA.

BELL, Quentin, 1976. *El Grupo de Boomsbury*. Madrid, Taurus.

BEL BRAVO, Mª Antonia, 1998. *La mujer en la historia.* Madrid, Encuentro.

BORDERÍAS, Cristina, CARRASCO, Cristina y ALEMANY, Carmen, 1994. *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales.* Barcelona, Icaria.

CABALLERO, María, 1999. *Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico.* Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

CAMPS, Victoria, 1998. *El siglo de las mujeres*. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.

FERRÉ, Rosario, 1975. *Papeles de Pandora*. México, Joaquín Mortiz.

– 1980. *Sitio a Eros*. México, Joaquín Mortiz.

– 1984. «La cocina de la escritura», en *La sartén por el mango*. Eds Patricia Elena GONZÁLEZ y Eliana ORTEGA. Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, págs. 137-154.

– 1990. *El coloquio de las perras.* Río Piedras, Puerto Rico, Cultural.

– 1994. *Cortázar, el romántico en su observatorio* Washington, Litteral Books.

– 2002. *El vuelo del cisne.* Madrid, Alfaguara.

Franco, Jean, 1993. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México.* México, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.

Fe, Marina (ccord.), 1999. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, UNAM y Fondo de Cultura Económica.

García Mouton, Pilar, 1999. *Cómo hablan las mujeres.* Madrid, Arco Libros.

González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (eds.), 1984. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico, Huracán.

Haaland Matláry, Janne, 2000. *El tiempo de las mujeres. Notas para un nuevo feminismo.* Pamplona, EUNSA.

Martín Gaite, Carmen, 1993. *Desde la ventana.* Madrid, Austral.

Nuño Gómez, Laura (coord.), 1999. *Mujeres: de lo privado a lo público.* Madrid, Tecnos.

ORTEGA, Julio, 1991. *Reapropiaciones. (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

WOOLF, Virginia (1925), 1975. *La señora Dalloway*. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen

WOOLF, Virginia (1929), 2003. *Un cuarto propio*. Trad. de Jorge Luis Borges. Madrid, Alianza.

1. En este fragmento se plantean al menos dos o tres cuestiones de distinto nivel que no puedo tocar ahora, por ejemplo, esa complejidad «viril-mujeril» o «mujeril-viril» que constituye a cada ser humano; complejidad que aparece en muchas de las equívocas personalidades de sus personajes y que refleja la de varios de sus amigos del *Grupo de Bloomsbury* –lesbianas, homosexuales...–. En este sentido, Woolf abordará frontalmente el tema en su novela *Orlando* (1928), llevada a la pantalla por Sally Potter (guión y dirección) premio a la mejor película Sitges 93, mejor película Joven Europea Félix 93, y mejor película del Festival de Cine de Mujeres de ese mismo año.

2. Dirigida por Stephen Daldry e interpretada por Meryl Streep, Julianne Moore y Nicole Kidman quien ha conseguido el óscar a la interpretación (23.III.03) .

3. Es decir y traducido a nuestro ámbito, lo que necesita la mujer es independencia económica. Porque ese privilegio de «una habitación propia» no significa otra cosa que «liberación» para la mujer –dice Carmen Martín Gaite en su libro *Desde la ventana* (1993)–. La española señala el impacto que le causó esa primera lectura del ensayo wolfiano, una lectura realizada a lo largo de 1980 durante una estancia en Nueva York. Martín Gaite también se preguntará por las peculiaridades del discurso femenino, después de constatar que ...«las mujeres no existían como tales, las fabricaban los hombres, eran el reflejo de lo que la literatura registraba, bien superficialmente, por cierto» (pág. 44). Y establecerá un enriquecedor diálogo, más que una relectura intertextual ya que «su versión» del ensayo woolfiano en absoluto es subversiva. De hecho, inspirándose en la inglesa, genera su propio

símbolo, su propia metáfora: ... «la vocación de escritura, como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana» (págs. 51-52).

4. Es curioso que la difusión de ambas escritoras que han realizado las feministas no prima en absoluto estas ideas sino más bien las contrarias que, desde luego, también están en el original. Por lo que se refiere a Beauvoir, se pone sobre el tapete todo lo que hace alusión a «la cárcel del cuerpo», «el lastre que supone para la mujer su posible maternidad»... Y en cuanto a Woolf, lo que se ha primado es su impulso a la rebelión femenina contra su papel de «mero espejo» en el que se reflejan/renuevan los hombres.

5. Más adelante, pero dentro de esta segunda parte se apoyará en la crítica feminista –Gilbert y Gubar, Meyer Spacks, Moers, o Erika Jong– según la cual ... «la violencia, la ira, la inconformidad ante su situación, había generado gran parte de la energía que había hecho posible la narrativa femenina durante siglos» (Ferré, 1984, págs. 146-147).

6. Algo más adelante se atreve a afirmar que la literatura de las mujeres ... «es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que en nuestra sociedad racional y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen» (Ferré, 1984, pág. 154). Pienso que detrás de estas palabras hay mucho de surrealismo, aplicable por igual a hombres y mujeres, a escritura masculina y femenina. Es decir, Rosario cae en la trampa de los esencia-

lismos, adoptando para la escritura femenina la marginalidad que le señalan la sociedad y la historia.

7. El tema lo ha planteado también en otros ensayos. No en vano, dentro de *Sitio a Eros* se encuentra un trabajo sobre Sylvia Plath titulado «Las bondades de la ira». Es decir, una y otra vez Ferré reescribe a Woolf subvirtiéndola.

8. Ni siquiera toca la poesía borgeana, donde la presencia femenina es algo más significativa, siquiera por aquello de «Matilde Urbach».

9. Aunque comience reconociendo su categoría literaria, Ferré se suma a las críticas contra Fuentes, tenido en Hispanoamérica por machista y «niño mimado» de las letras.

10. Creo que se deberían poner en contacto estas palabras con las de Virginia Woolf reseñadas en la primera nota de este trabajo, aunque Ferré no llega a jugar con el equívoco bisexual como lo hace la escritora inglesa.