

INTRUSAS ISABELLE TOUTON

20 ENTREVISTAS A MUJERES ESCRITORAS
LETRA ÚLTIMA / 11



NATALIA CARRERO | LUISA CASTRO | MERCEDES CEBRIÁN
PALOMA DÍAZ-MAS | NAJAT EL HACHMI | PATRICIA ESTEBAN ERLÉS | CRISTINA FALLARÁS
LAURA FREIXAS | CRISTINA GRANDE | KARMELE JAIO | SARA MESA | LUISA MIÑANA
CRISTINA MORALES | LARA MORENO | ELVIRA NAVARRO | BLANCA RIESTRA
JUANA SALABERT | MARTA SANZ | GABRIELA WIENER | REMEDIOS ZAFRA

Isabelle Touton es profesora titular en la Universidad Bordeaux Montaigne (Francia). Se doctoró en la Universidad de Toulouse con una tesis sobre *La imagen del Siglo de Oro en la novela histórica española contemporánea* y sus trabajos más recientes, basados en la metodología de los estudios culturales, se centran en la narrativa actual, cómic, humor gráfico, cultura feminista y la España post-15M. Ha codirigido los libros colectivos *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)* (Vervuert-Iberoamericana, 2011), *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción / Deconstrucción / Reconstrucción* (Orbis Tertius, 2015), varios monográficos de la revista *Horizons Maghrébins* (61, 67, 72) sobre el legado de la España de las tres culturas y uno de la revista *Letral* (11) sobre *Nuevas tecnologías y creación literaria en España*. Es autora de la introducción –“De subjetividades creadoras y legitimadoras: elementos de análisis para el campo de las narrativas literarias y audiovisuales españolas”– y de los materiales complementarios del libro de Roberto Valencia, *Todos somos escritores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea* publicado en esta misma colección en 2014 (Letra Última, 8).



LETRA ÚLTIMA

INTRUSAS ISABELLE TOUTON

20 ENTREVISTAS A MUJERES ESCRITORAS

NATALIA CARRERO | LUISA CASTRO | MERCEDES CEBRIÁN | PALOMA DÍAZ-MAS
NAJAT EL HACHMI | PATRICIA ESTEBAN ERLÉS | CRISTINA FALLARÁS | LAURA
FREIXAS | CRISTINA GRANDE | KARMELE JAIO | SARA MESA | LUISA MIÑANA
CRISTINA MORALES | LARA MORENO | ELVIRA NAVARRO | BLANCA RIESTRA
JUANA SALABERT | MARTA SANZ | GABRIELA WIENER | REMEDIOS ZAFRA

ÍNDICE

Publicación número 3646
de la Institución Fernando el Católico
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2, 50071 Zaragoza
Tels.: [34] 976 288 878/879
ifc@dpz.es
<https://ifc.dpz.es>

LETRA ÚLTIMA
Colección dirigida por María Ángeles Naval

Diseño: Isidro Ferrer
Preimpresión: Semprini Edición
Impresión: Gambón, S. A.

© De los textos, y materiales complementarios, Isabelle Touton
© De la presente edición, Institución Fernando el Católico

ISBN: 978-84-9911-517-7
Depósito legal: Z 1823-2018

IMPRESO EN ESPAÑA – UNIÓN EUROPEA

1 INTRODUCCIÓN	
Las narradoras en el campo literario en España	11
2 INTRUSAS. 20 entrevistas a mujeres escritoras	
Voces inconformes (frente al paternalismo, al ninguneo y al mito de la belleza)	83
Marta Sanz (Madrid, 1967)	85
Laura Freixas (Barcelona, 1958)	103
Natalia Carrero (Barcelona, 1970)	116
Blanca Riestra (La Coruña, 1970)	124
Mercedes Cebrián (Madrid, 1971)	130
Escrituras insurrectas y vidas precarias	141
Cristina Fallarás (Zaragoza, 1968)	143
Elvira Navarro (Huelva, 1978)	154
Gabriela Wiener (Lima, 1975)	162
Lara Moreno (Sevilla, 1978)	172
Cristina Grande (Lanaja, 1962)	183
Pensar, crear y publicar desde la periferia o la subalternidad	189
Luisa Castro (Foz, Lugo, 1966)	191
Remedios Zafra (Zuheros, Córdoba, 1973)	203
Najat El Hachmi (Nador, Marruecos, 1979)	211
Sara Mesa (Madrid, 1976)	226
Karmele Jaio (Vitoria-Gasteiz, 1970)	235
De tradiciones, genealogías y experimentos estéticos	241
Paloma Díaz-Mas (Madrid, 1954)	243
Cristina Morales (Granada, 1985)	252
Juana Salabert (París, 1962)	263
Patricia Esteban Erlés (Zaragoza, 1972)	273
Luisa Miñana (Barcelona, 1959)	279
3 MATERIALES COMPLEMENTARIOS	289

LAS NARRADORAS EN EL *CAMPO LITERARIO* EN ESPAÑA

A pesar de los grandes avances sociales en cuestión de igualdad de género, la falta de paridad se está perpetuando de un modo muy peligroso en el mundo literario, uno de los ejes vertebradores del sector cultural. ¿Puede permitirse este país una visión androcéntrica tan descarada y desacomplejada en un sector tan delicado para la construcción del imaginario colectivo?

María Ángeles Cabré,
"En el mundo literario, machismo a raudales", 2011.

Subjetivísima declaración testimonial a modo de introducción¹

En los programas docentes de literatura española de la Universidad francesa en la que estudié en los años 90, en mi formación de doctorado a principios de los 2000, en muchos planes de estudio actuales y en numerosos congresos, el estudio de las mujeres era y sigue siendo, extremadamente exiguo algunas veces, por no decir nulo, en otras... Con alguna excepción, naturalmente. Los de mi generación estudiamos, en Francia, a Carmen Martín Gaité, ahora se ha introducido a María Zambrano, Ana María Matute

¹ Agradezco encarecidamente a todas las autoras que han aceptado ser entrevistadas y a María Ángeles Naval su generosidad. Sin ellas, este libro no hubiera sido posible. El texto de introducción se nutrió de los debates que suscitó la presentación de las primeras conclusiones de este trabajo en las III Jornadas de la Asociación ALCES XXI, el 4 de julio de 2014 en Soria (en la mesa plenaria "Campo y canon literarios en una España conectada y en 'crisis'" que Ana Luengo y yo organizamos) y en el seminario "Écriture des conflits dans l'Espagne contemporaine", organizado el 4 de noviembre de 2016 por Odette Martínez-Maler y Nathalie Sagnes-Alem (LLACS) en la Universidad de Montpellier. Me fueron también muy útiles las lecturas, correcciones y sugerencias de Frédéric Sounac, Carmen Peña Ardid, Violeta Ros Ferrer, Virginia Garín, Cristina Otero Roth, Mónica Cárdenas, Ana Cánovas, Tania Padilla, Miguel Espigado, Lidia Sánchez Cuevas, Ángela Martínez Fernández, Aránzazu Sarría Buil, Francisco Rodríguez Rodríguez, Jesús Alonso, Marta Ortiz Canseco, Lise Segas, Germán Labrador Méndez, Marta Marín Dómine y Sergio España. A todas ellas y a ellos van mis más profundos agradecimientos.

o Marta Sanz. El corpus de sesenta novelas que seleccioné para la tesis que defendí en 2004 sobre *La imagen del Siglo de Oro en la novela histórica del último cuarto del siglo XX* era mayormente masculino, y solo conseguí entrevistar a una escritora, Pilar Pedraza, de entre los trece escritores que aceptaron recibirme. Me llamó la atención que fuera la escritora, según mi percepción en aquella época, la más consciente de sus prácticas, de su contexto de escritura y finalmente, por ello, la más apta para contestar mis preguntas. Intuitivamente, podríamos pensar que entre los años 90 y la actualidad las escritoras han alcanzado un mayor reconocimiento institucional y una mayor visibilidad, y sin embargo se acaba de defender en diciembre de 2017, en la Universidad de Burdeos, una brillante tesis con un corpus exclusivamente masculino sobre novela española actual. La joven investigadora, formada en Francia y en España, reconocía: “puede que los criterios a partir de los que selecciono lo que para mí es ‘buena literatura’ sean sesgados desde un punto de vista del género”. Lo decía de forma muy sincera y honesta pero no acababa de entender de qué manera nos dejamos guiar en efecto por criterios androcéntricos, no solo a la hora de decidir si una obra es digna de ser estudiada o no, sino también a la hora de decantarnos por un método u otro de análisis; método que a su vez, en una especie de círculo vicioso, nos conduce a seleccionar y ensalzar cierto tipo de obras cortadas por el mismo patrón.

Por otra parte, hace unos años, poco a poco me fui dando cuenta de que lo “joven” era fundamental y sospeché que conforme fuera envejeciendo mi presencia dejaría de tener interés, mis opiniones solvencia tal y como veía que ocurría con las mujeres mayores en los encuentros a los que acudía: porque en los congresos, en las mesas redondas, en los festivales, los escritores no hablaban de literatura con las mujeres, las llevaban a tomar cañas, y luego se dirigían exclusivamente a los demás hombres para abordar los temas serios, políticos y literarios. Además, era muy fácil comprobar que por mucho que les recomendáramos leer a una escritora española, la mayoría de ellos no lo iba a hacer.

A raíz de esta observación dolorosa, que data de hace más de quince años, del *campo de la literatura* actual en España (especialmente del *campo de la prosa*), he sentido la necesidad de investigar

acerca del machismo y del androcentrismo que a mi juicio existe en este, de las causas del rechazo hacia el compromiso feminista de ciertas escritoras así como de la ausencia de reconocimiento por parte de muchos escritores hombres y mujeres de esta dominación masculina. La noción de *campo* la desarrolló el sociólogo francés Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Para el autor, el *campo literario* es un espacio de luchas por la visibilidad y la legitimidad en el que participan varios agentes (escritores, editores, críticos, librerías, académicos) que, por una parte, tiene su propia lógica interna pero que, por otra, se articula en relación con otros campos (el campo político, económico e institucional).

El *campo literario* se configura a partir de la creencia en un valor estético supuestamente desligado de las contingencias y de las jerarquías socioeconómicas: cada joven generación contribuye a hacer emerger nuevos criterios de excelencia artística para poder posicionarse a sí misma en el centro del *campo*. El valor que se otorga colectivamente a una obra implica su situación en una jerarquía (es o no es literatura; merece o no ser publicada; es una obra de calidad que puede ganar un premio, una obra de poco valor estético o una obra comercial; se puede considerar canon e incluirse en un plan de estudio o un manual escolar, etc.). Este reconocimiento colectivo, institucional y por parte de voces autorizadas, es el que otorga legitimidad a un texto y a su autora o autor. Ahora bien, los criterios que permiten evaluar una obra los van definiendo hombres que tienen interés en el *campo* y se rigen en parte por gustos heredados. Ciertos criterios se imponen sobre otros mediante una dominación simbólica que, para poder ejercerse, para que funcione la creencia en su objetividad y en el valor intrínseco de la obra, tiene que desplegar al mismo tiempo mecanismos para hacerse invisible, como explica también Bourdieu en *La dominación masculina*. La creencia en las reglas del juego que justifican las jerarquías, con argumentos supuestamente racionales, ha sido incorporada (interiorizada) tanto por quienes las imponen como por quienes las sufren, mediante el *habitus*. Dominación simbólica es, por ejemplo, que un crítico atribuya a una obra con personaje masculino un alcance universal y que reduzca el de una obra protagonizada por

una mujer al ámbito de lo “femenino”, de lo particular (Karmele Jaio, 235)².

En mis investigaciones, me llamó particularmente la atención la dificultad que tienen las escritoras para alcanzar el “reconocimiento simbólico”. El techo de cristal persiste a pesar de los numerosos trabajos que desde los estudios de género o el feminismo vienen denunciando el ninguneo o la minusvaloración de muchas escritoras (Iris M. Zavala, Alicia Redondo Goicoechea, Ana Caballé, Cristina Henseler, María Ángeles Cabré y Laura Freixas, entre otras), a pesar del trabajo de activismo en la prensa y en las redes sociales de varios colectivos como la asociación Clásicas y Modernas, el magazine *Pikara*, la comunidad virtual *La Tribu* o el espacio *on line Las Críticas*. Los escaparates de las librerías en las que se ven novelas escritas por mujeres en primera fila parecen contradecir mi argumentación. Sin embargo, la explicación que da la escritora Rosa Regàs a este fenómeno me parece solvente y no hace sino remachar lo que vengo afirmando: “A las mujeres se les reconoce la capacidad de escribir novelas comerciales, pero no literatura; la excelencia literaria, en este país, sigue siendo coto vedado de los hombres, que son quienes crean la opinión” (Jiménez, 2013: 70). Luisa Miñana recuerda en su entrevista dos manifestaciones públicas masculinas recientes que han argüido criterios de calidad objetiva para justificar la menor presencia de mujeres en el canon. Estas afirmaciones se hacen desde una sincera convicción y desde una posición jerárquica de dominio en el campo literario. El editor Jesús García Sánchez (Chus Visor) en una entrevista concedida a Nuria Azancot y publicada en *El Cultural* (26/06/2015) afirmaba:

Lo siento, pero creo que la poesía femenina en España no está a la altura de la otra, la masculina, digamos, aunque tampoco es cosa de diferenciar. Desde luego, si vas a coger a las poetas desde el 98 para acá, es decir, todo el siglo XX, no ves ninguna gran poeta, ninguna, comparable a lo que suponen en la novela Ana María Matute o Martín Gaité. No hay una poeta importante en el 98, ni en el 27, ni en los 50, ni hoy. Hay muchas que están bien, como

² Para un buen análisis en español de la noción de *campo literario* de Bourdieu remito al artículo de Antón Figueroa (2003).

Elena Medel, pero no se la puede considerar, por una Elena Medel, hay cinco hombres equivalentes.

Luisa Miñana comenta también las declaraciones de Javier Marías que desconfía de las “reivindicaciones y redescubrimientos feministas” de escritoras olvidadas y declara que le resulta “imposible suscribir que Gloria Fuertes fuese una grandísima poeta a la que debemos tomar muy en serio” (Marías, 2017). Desde luego, las redes feministas ardieron y hubo respuestas vigorosas por parte de poetas como Elena Medel o Nuria Labari. Por otro lado la celebración del centenario de Gloria Fuertes, una escritora canónica que figura en las antologías que definieron la nómina generacional del 50, siguió concitando lecturas, homenajes y reediciones durante todo el año 2017 (Labrador, 2018: 18-19).

Con el objetivo de cuestionar la permanencia de esta “jerarquía emocional, sensitiva, de la legitimidad de las subjetividades” (Fernández Porta en Valencia, 2014: 90), realicé once entrevistas abiertas semidirigidas³ entre julio de 2013 y octubre de 2014 con narradoras afincadas en España o españolas, de distintas edades: Pilar Pedraza (1951), Paloma Díaz-Mas (1954), Laura Freixas (1958), Juana Salabert (1962), Marta Sanz (1967), Cristina Fallarás (1968), Blanca Riestra (1970), Natalia Carrero (1970), Mercedes Cebrián (1971), Gabriela Wiener (1975), Elvira Navarro (1978)⁴. Completé con otras diez entrevistas entre junio y diciembre de 2017: Luisa Miñana (1959), Cristina Grande (1962), Luisa Castro (1966), Karmele Jaio (1970), Patricia Esteban Erlés (1972), Remedios Zafra (1973), Sara Mesa (1976), Lara Moreno (1978), Najat El Hachmi (1979), Cristina Morales (1985)⁵.

³ En las entrevistas semidirigidas, el entrevistador sigue un guión pero hace preguntas abiertas y deja espacio para la improvisación.

⁴ Citaré las entrevistas por medio del nombre de la escritora entrevistada entre paréntesis (Juana Salabert). La entrevista a Pilar Pedraza fue por correo electrónico (no figura en el capítulo 2, “Las entrevistas”, por ser muy corta), las otras se grabaron en Madrid, excepto la de Cristina Fallarás, que tuvo lugar en Toulouse.

⁵ Estas entrevistas se hicieron en Sevilla, Barcelona, Madrid, Zaragoza, Burdeos. Cuatro se realizaron por correo electrónico. En uno de los casos, el de Remedios Zafra, se hizo por *mail* pero después de varios encuentros previos en los que se había establecido una relación de confianza.

He limitado la encuesta a las narradoras (autoras de novelas y relatos, pero sobre todo novelistas), aunque muchas de las escritoras entrevistadas son también poetas o ensayistas (muy pocas veces dramaturgas). Que haya investigado las reglas del juego en el *campo literario*, ciñéndome al ámbito de la narrativa —“la que te pone en contacto con el mercado”, como recuerda Mercedes Cebrián (136)—, no significa que piense que sea un espacio más machista que otros, ni que los funcionamientos observados no se den también en otros ámbitos, pero sí es cierto que cada uno de ellos se rige en función de lógicas propias porque, desde un punto de vista pragmático, la división por género literario aún tiene sentido. Si nos fijamos, por ejemplo, en el documental de Sofía Castañón, *Se dice poeta* (2014), vemos claramente que las poetas emergen en la escena pública a edad más temprana que las novelistas. En cambio, parecen pagar cara su pronta visibilidad y su implicación corporal (la poesía apela a lecturas en voz alta, a *performances*): los comentarios sobre su aspecto físico son sistemáticos, y no pocas han sufrido algún tipo de acoso sexual como Luna Miguel ha denunciado en un artículo de este año (2017). Las narradoras que he entrevistado no me han contado nada similar. En cuanto al ensayo, la visibilización de las obras de las mujeres es aún más reducida y merecería un estudio aparte, en particular por la articulación entre mundo académico, colecciones de ensayos en editoriales no-académicas y medios de comunicación.

El elenco de narradoras escogidas busca reflejar cierta diversidad de edad, procedencia geográfica y lengua, pero la exhaustividad es imposible. Falta, por ejemplo, una escritora canaria. Ninguna novelista se declara abiertamente lesbiana, tampoco se mencionan novelas que den protagonismo a un personaje lésbico —aunque ciertos personajes flirtean con la idea y las tentaciones, como las preadolescentes de *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta Sanz—. Gabriela Wiener es la única en explorar abiertamente amores fuera de la pareja heterosexual clásica —con sus necesarias infidelidades—: como cuenta en sus textos y entrevistas, vive actualmente un poliamor militante con un hombre y una mujer, con los que ha tenido un hijo. Y, por supuesto, faltan algunas de las escri-

toras más reconocidas⁶: Rosa Regàs (1933), Lidia Falcón (1935), Clara Janés (1940), Lourdes Ortiz (1943), Maruja Torres (1943), Cristina Fernández Cubas (1945), Soledad Puértolas (1947), Carme Riera (1948), Rosa Montero (1951), Alicia Giménez-Bartlett (1951), Isabel Franc (Lola Van Guardia) (1955), Clara Sánchez (1955), Almudena Grandes (1960), Elvira Lindo (1962), Matilde Asensi (1962), Belén Gopegui (1963), Lucía Etxebarria (1966), y una gran cantidad de escritoras, algunas de ellas citadas en las entrevistas por sus compañeras. De antemano, pido perdón a las autoras que silenciaré muy a pesar mío y espero que este libro permita que se hable de muchas de ellas, aparezcan o no entrevistadas en él.

Este proyecto nació, pues, con el objetivo de buscar respuestas a unas preguntas: ¿Por qué los hombres siguen copando la gran mayoría de los premios literarios nacionales (otorgados a obras ya publicadas) en la España del siglo XXI? ¿Por qué a las escritoras se les sigue dotando de menos crédito literario que a los hombres, o se les concede solo en casos excepcionales y bajo ciertas condiciones? ¿Por qué ellos no parecen leer a sus compañeras? ¿Por qué con la edad van desapareciendo del panorama literario la mayoría de las jóvenes promesas y nuevas voces femeninas que van emergiendo cada año? Y también, ¿perciben las escritoras esta desigualdad?, ¿cómo la analizan? ¿Qué estrategias despliegan para justificar su sometimiento a unos criterios de evaluación que las desfavorecen, para burlarse de ellos o para rebelarse contra ellos? ¿Qué elecciones hacen consciente o inconscientemente? ¿En qué medida su socialización como mujer ha afectado su literatura?

Pero este libro no se limita a la exploración de la ubicación —o desubicación— de las narradoras en el *campo literario*, sino que aprovecha el espacio otorgado a todas estas voces para preguntarles sobre su peculiar estética, sobre cómo les afectó la crisis económica y política en España, para interrogarlas acerca de las condiciones de vida —materiales y financieras— de los escritores y escritoras, acerca de las redes que se tejen en el “mundillo literario”, y de su relación

⁶ Algunas de ellas, porque, por estar muy solicitadas, no han aceptado la propuesta de entrevista, otras porque disponen ya de mucho espacio mediático para hacer oír su voz, la mayoría, desgraciadamente, porque no cabían más entrevistas en el libro.

con la crítica y las nuevas tecnologías. Se habla también de ser mujer del campo o de la ciudad, de Madrid, de Lugo o de Córdoba, de proceder de dos culturas, crecer y crear entre dos lenguas, del reparto del tiempo y de tomar la palabra en público. En unas evocaciones apasionantes, las escritoras nos cuentan sus años de formación en una familia y un lugar concreto de España, en una época precisa –tardofranquismo, Transición, años 80, 90 o 2000–, según unos recorridos muchas veces emblemáticos de sus respectivas generaciones. Se habla de genealogías y de muchas, muchísimas escritoras no entrevistadas, muertas o vivas, que han inspirado a estas narradoras; con la esperanza de que no nos vuelvan a decir: no leo narradoras porque no las hay o no las hubo, no las conozco o no me interesan.

Esta introducción se centrará en analizar las incidencias de género en el *campo literario*, para que todo lo demás –las cuestiones de estética, de bilingüismo, del funcionamiento de las editoriales, de los años de formación, y un largo etcétera– lo descubra el lector a través de la voz de las escritoras, en las entrevistas. En un primer momento, aportaré las pruebas cuantitativas, pero también cualitativas –anécdotas, análisis de críticas– de la desigualdad del tratamiento que escritores y escritoras reciben por parte de críticos y compañeros. Este balance será confrontado con las voces que rechazan la existencia de este fenómeno e ignoran los mecanismos simbólicos de dominación (“nunca he visto a nadie discriminar a una escritora”) o la justifican (“las mujeres no quieren”, “las mujeres tendrán menos talento”, “España tenía tanto retraso”...).

En una segunda parte se propondrán algunas claves para la interpretación de las entrevistas, organizadas en ocho apartados, 1) La temporalidad feminista; 2) Las aparentes aporías: las cuotas y la cuestión de la escritura “femenina”; 3) ¿El colectivo imposible?; 4) Reasignaciones, insultos y justificaciones; 5) La mirada del otro y las estrategias de resistencia; 6) Temas, tonos y personajes; 7) Las lecturas, los lectores y el canon; 8) El tiempo propio.

I. LA DOMINACIÓN MASCULINA EN EL CAMPO DE LA PROSA

“Como escritora mujer no puedo dejar de tener en cuenta que la mirada del otro –lector, editor, crítico– constata en mí una anomalía, una curiosidad, un veinte por ciento dentro del ochenta poblado por hombres, es decir, que como mujer escritora, soy vista como perteneciente a una minoría”; así se indignaba Clara Obligado en 2003 (Henseler, 2003: 78). En efecto, el desfase que las estadísticas permiten observar entre la proporción de mujeres en la sociedad (más de un 50%) y la de su representación en las artes explica esta impresión que tienen las artistas, incluso hoy en día, de pertenecer a un colectivo minoritario. Las estadísticas son significativas cuando se consideran a medio plazo (para los premios, en los cuarenta años que nos separan del principio de la democracia), cuando abarcan cifras elevadas, o cuando la infrarrepresentación femenina se repite sistemáticamente. Pero son también muy elocuentes las anécdotas a las que me referiré en un segundo momento. En efecto, para escapar del discurso del poder “con su tenaz tendencia a la masculinización de la universalidad y de la abstracción” (Langle de Paz, 2010: 93) hace falta volver a la experiencia de exclusión de las mujeres, al detalle de los discursos discriminatorios, a la emoción de la persona que se ha enfrentado con un gesto, una entonación, una mirada micromachista, a una “ética de lo particular” diría Iris M. Zavala (2000: 74).

1. Algunas observaciones cuantitativas

El uno de marzo de 2013, varias asociaciones de mujeres que trabajan en el mundo de la cultura (creadoras, investigadoras, editoras, gestoras) redactaron un “Manifiesto por la igualdad en la cultura” dirigido al Ministerio de Cultura⁷. Dicho manifiesto llamaba la atención sobre el hecho de que la proporción de mujeres entre los actores culturales más visibles pocas veces sobrepasaba el 20% y que:

⁷ <https://www.change.org/es/peticiones/manifiesto-por-la-igualdad-de-genero-en-la-cultura>. Firmado por AMIT, asociación de mujeres investigadoras y tecnólogas; CIMA, mujeres cineastas y de los medios audiovisuales; MAV, mujeres de artes visuales; Clásicas y Modernas, asociación por la igualdad de género en la cultura.

LEJOS DE MEJORAR CON EL PASO DEL TIEMPO, LA SITUACIÓN QUE DENUNCIAMOS ESTÁ EMPEORANDO. Las investigaciones realizadas por las asociaciones abajo firmantes apenas muestran avances de la igualdad en la cultura en los casi 35 años transcurridos desde que se promulgó la Constitución. La Ley de Igualdad de 2007 estaba empezando a producir resultados, cuando se ha iniciado un vertiginoso retroceso, disminuyendo drásticamente las dotaciones presupuestarias tanto para cultura como para igualdad y demostrando una absoluta falta de voluntad política de hacer cumplir las leyes relativas a la igualdad. Simultáneamente percibimos un rearme ideológico de las actitudes antiigualitarias.

Si nos centramos más detalladamente en el ámbito de las letras, podemos comprobar que las cifras no se alejan de este balance global, y que es una proporción incluso menor de obras escritas por mujeres la que ha logrado formar parte del canon.

Los manuales escolares

Primero, la presencia de las mujeres en los manuales y programas escolares es muy baja. Un estudio expuesto en mayo de 2013 por Ana López Navajas muestra que apenas un 10% de los autores citados en los manuales escolares de Ciencias Sociales y de Literatura son mujeres, pero la cifra se ve reducida a un 7% en los temas centrados en la época contemporánea ("Sin embargo, y paradójicamente, las mujeres pierden representación en la narración de la contemporaneidad"). Es más, dos manuales de literatura consiguen no citar a ninguna mujer en los capítulos centrados en la poesía y el teatro de los siglos XX y XXI⁸. No es de extrañar que

⁸ "¿Cómo llegamos al despropósito de presentar una literatura sin escritoras sabiendo cuán rica es esta tradición? ¿Es que no cuentan sus voces? ¿Cómo podemos llamar a esto *nuestra literatura*? ¿Sin escritoras? ¿Dónde están las trovadoras, Teresa de Cartagena, Sor Teresa de Jesús María, la inquietante Luisa de Carvajal, las humanistas Luisa Sigea o Beatriz Galindo, *La Latina*, Beatriz Bernal, Feliciano Enríquez de Guzmán o Ana Caro Mallén de Soto entre otras? Por citar algunas entre cientos.

¿Y cómo no aparecen Sor Juana Inés de la Cruz o María de Zayas y Sotomayor, sin las cuales no puede entenderse el Barroco? ¿Y Rosa María Gálvez, la mejor de toda

los jóvenes interioricen la idea de que la gran literatura –incluso contemporánea– es masculina, que las chicas carezcan de modelos femeninos a la hora de escribir o pensarse a sí mismas como escritoras, y que ciertas temáticas, miradas y voces se encuentren infrarrepresentadas⁹. Para paliar estas carencias, se han multiplicado recientemente en la red las páginas web que intentan rescatar del olvido los nombres, vidas y obras de mujeres artistas, científicas, políticas, activistas (González Naranjo, 2017).

Los premios nacionales

Si se dice que entre un 20% y un 30% de los libros publicados por españoles estos últimos diez años fueron escritos por mujeres¹⁰, la proporción de las obras en prosa de autoría femenina cuya calidad ha sido reconocida o premiada por distintas instituciones o medios de comunicación es mucho más baja. Desde la muerte de Franco hasta 2017 incluido, muy pocos premios nacionales han sido concedidos a mujeres: Premio Nacional de Narrativa desde

la dramaturgia del XVIII (superior a Moratín, según la crítica especializada)? ¿No las conocen o no las consideran?

Pero eso no es todo. Cuando estudiamos el siglo XIX y XX en la poesía y el teatro, en dos editoriales no se cita *ni una sola* dramaturga ni poeta a lo largo del siglo XX. Ni siquiera actuales ¿Este es el **panorama real de la literatura del XX**? ¿Sin voces femeninas? No están ni María Teresa León, ni María Martínez Sierra, ni Maribel Lázaro, ni Ana Diosdado, ni Paloma Pedrero. O, en poesía, ni Concha Méndez, ni Carmen Conde, ni María Victoria Atencia, ni Olvido García Valdés, ni Gloria Fuertes, ni Ana Rossetti, ni Chantal Maillard, por citar apenas algunas de las numerosísimas que existen. ¿Por qué nos hurtan esas voces? Y sobre todo, ¿qué respuesta damos a esta ausencia?" (López Navajas: 2013).

⁹ Una queja fundamentada en este estudio por incumplimiento de la Ley de Educación y de la Ley de Igualdad en la Cultura ha sido presentada por la asociación Clásicas y Modernas (dirigida por Laura Freixas) y aceptada por el Defensor del Pueblo. Como consecuencia de esta, el 15 de marzo de 2018 se ha constituido la Comisión de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura cuyo Plan de Trabajo incluye velar por la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura.

¹⁰ Los estudios estadísticos sobre "El sector del libro en España" del Ministerio de Cultura, Educación y Deporte no contemplan esta variable, por lo que no disponemos de cifras exactas.

1977: 3 mujeres de 41 premiados, y ninguna entre 1995 y 2016¹¹ (proporción muy inferior al 3/23 de la segunda época del Premio que va de 1950 a 1974); Premio Nacional de Ensayo desde 1975: 3/40, y ninguna hasta 2006¹²; Premio Nacional de las Letras Españolas desde 1984: 5/34¹³; Premio Cervantes: 4/43¹⁴. La proporción de mujeres en esos premios institucionales oscila, entonces, entre un 7% y un 14%, hecho que llevó a Cristina Fallarás a calificarlos de “premios machos” (2015). Además, si comparamos la proporción de mujeres en los premios concedidos durante el franquismo y los concedidos en los últimos años, nos damos cuenta de que, paradójicamente y contra la creencia común de que el cambio en la ocupación del espacio de las mujeres ha sido radical en todos los ámbitos, no ha habido incremento. Fijémonos por ejemplo en el Premio Nadal, uno de los más abiertos a las mujeres, por espacios de dos décadas. Entre su creación en 1944 y el año 1964, el número de mujeres es exactamente el mismo que en los veinte años que van entre 1996 y 2016 (6), y es tres veces más elevado que el número de mujeres premiadas entre 1974 y 1994 (2). Esta ausencia relativa de las mujeres entre la intelectualidad española más reconocida institucionalmente se refleja también en la Real Academia de la Lengua, que ha admitido tan solo a once académicas en sus 302 años de existencia, incluyendo nombramientos recientes como el de Clara Janés (2015) y Paz Battaner (2017).

Por otra parte, la crítica tradicional, la que publica en los suplementos literarios más encumbrados, tiene también un sesgo muy masculino. Según una encuesta de la asociación Clásicas y Modernas, entre 1992 y 2012 el 85% de los artículos y reseñas literarios publicados en los suplementos de *El País*, *El Mundo*, *ABC* y *La Vanguardia* fueron escritos por hombres, cuya ideología es a

¹¹ Carmen Martín Gaité en 1977, Carme Riera en 1995, Cristina Fernández Cubas en 2016.

¹² Celia Amorós en 2006, Victoria Camps en 2012, Adela Cortina en 2014.

¹³ Rosa Chacel en 1987, Carmen Martín Gaité en 1994, Ana María Matute en 2007, Carme Riera en 2015 y Rosa Montero en 2017.

¹⁴ María Zambrano en 1988, Dulce María Loynaz en 1992, Ana María Matute en 2010, Elena Poniatowska en 2013.

menudo misógina, como demuestra el capítulo “Lenguaje, ideología y crítica literaria” de Laura Freixas (2009: 31-53). En este ámbito hay que denunciar a la vez “la falta de igualdad y la falta de progreso en la igualdad” (Freixas, 2013). Pero el panorama de la crítica ha evolucionado muy rápidamente desde 2013. Ahora bien, queda pendiente hacer un estudio de la visibilidad de las mujeres críticas en los suplementos literarios de periódicos *online* y en los blogs literarios, en función de su difusión y repercusiones.

Los rankings

El menor número de obras publicadas, la escasa presencia de las mujeres en el panorama de la crítica, la menor consideración de las obras escritas por mujeres y el hecho de que muy pocos hombres lean a autoras —y aún menos españolas¹⁵—, son factores que nos conducen a las estadísticas más llamativas: la proporción de mujeres en las listas de “los mejores libros” propuestas cada año. En efecto, los *ranking* que confeccionan periódicos y redes sociales, es decir, las listas subjetivas que establecen una clasificación por género y por año, y se presentan como una prestigiosa selección, elaborada por críticos, periodistas y/o escritores, suelen incluir un número de mujeres aún inferior al de los premios.

Laura Freixas y la escritora y crítica literaria María Ángeles Cabré, actualmente directora del Observatorio Cultural de Género —que desde 2013 reúne mujeres de la cultura catalana que elaboran una radiografía del panorama cultural desde una perspectiva feminista— lo vienen denunciado desde el principio de la década. Pero a pesar de las protestas que cada nueva lista despierta entre las escritoras, la repartición sexuada de las mismas no evoluciona mucho¹⁶. Las listas de 2011 fueron particularmente elocuentes: solían

¹⁵ “[...] la aparente igualdad se revela un fraude al ser leídas las escritoras casi exclusivamente por lectoras” (Cabré, 2013: 24).

¹⁶ “¿Por qué no te inventas las listas? Así por lo menos te diviertes. Además, puedes poner sólo tías. ¿No citan los tíos casi única y exclusivamente a otros tíos? Pues tú, con un par de ovarios, sólo mujeres, hala”, Mercedes Abad en “Apropiación indebida número 9” (*Media docena de robos y un par de mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2009, p. 141) (citada en Velasco Rengel, 2011: 28).

prescindir de mujeres o, como mucho, incluían a una o a dos. En primer lugar, la autora incluida lo era, a menudo, por ser la “cuota implícita” de la que habla María Ángeles Cabré¹⁷. En segundo lugar, las mujeres que votaban a otras se convertían en sospechosas de favoritismo. Me contó Elvira Navarro que tuvo una discusión con Alberto Olmos a este respecto: “tuve un rifirrafe amistoso con Alberto Olmos, el del blog del *Lector Malherido*, quien sostenía que cuando las mujeres votaban las mejores novelas, metían a autoras no por su talento, sino para que figurasen mujeres en esas listas. Es decir, que si había mujeres en esas listas eran sospechosas. Eso manifiesta un pensamiento general. Si votas a las mujeres, eres sospechosa de estar siendo partidista en lugar de ser objetiva” (Navarro, 156). Como apuntó María Ángeles Cabré, ese mismo año 2011, *El País* propuso una lista de los 25 mejores libros del año según cincuenta y siete críticos y periodistas consultados (un 22,8% eran mujeres): se citaba a una sola mujer, ya fallecida, que era Carmen Martín Gaité, pero además en su correspondencia con Juan Benet¹⁸.

Hay que precisar que, generalmente, esas selecciones operan sin ninguna voluntad consciente de excluir a las mujeres. Pero ceñiremos esta reflexión introductoria con otros dos ejemplos más recientes. Por un lado, el periódico *El Mundo* propuso el 30 de mayo de 2014 una lista de las 25 mejores novelas de los 25 últimos años (1989-2014) que solo incluía la novela de una mujer en el puesto vigésimo (*El corazón helado* de Almudena Grandes). Es cierto que estás listas están perdiendo relevancia, seguramente porque muchas

de ellas se rigen por criterios estrechos y parecidos, no solo machistas sino que excluyen también a los escritores (o a las editoriales) que no ostenten el capital simbólico que la crítica tradicional o los escritores encumbrados exigen para tomar en cuenta a un autor. Sin embargo, estos criterios de selección suelen ser también los que prevalecen en la programación de los actos literarios más visibles: por ejemplo, me parece relevante recordar que de los 132 participantes en el festival Eñe de 2017 solo 28 eran escritoras.

Cuando el crítico y escritor español Roberto Valencia me pidió que escribiera, para esta misma colección, la introducción de un libro de conversaciones entre teóricos, creadores y críticos compuesto por apasionantes intercambios entre diecisiete hombres y ninguna mujer (*Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Valencia, 2014), le sugerí que titulara su libro “Miradas masculinas sobre creación contemporánea”. Me contestó entonces que su libro no tenía nada que ver con la identidad masculina¹⁹, idea que compartirían la mayoría de los intelectuales y creadores del libro a los que no molestó la ausencia de mujeres. Así, lo que constató Simone de Beauvoir en 1949 en el *Segundo Sexo* sigue siendo vigente en las letras españolas, “el hombre representa hoy lo positivo y lo neutro, es decir, el macho y el ser humano, mientras la mujer es solamente lo negativo, la hembra” (1962: 154). Muchas escritoras entrevistadas hacen hincapié en ello: “en mis primeros textos era más neutral” (Mesa, 230), “intenté definir mi literatura como algo neutro” (Riestra, 124). Lo neutral, como lo universal –tema sobre el que volveremos más adelante– parecen seguir siendo, en la actualidad, propiedad de los hombres.

2. Denegaciones y sesgos (acercamiento cualitativo)

En mi introducción a *Todos somos autores y público* (Valencia, 2014: 20-22) recordaba algunas de las causas de la ocupación asimétrica del campo literario y de la resistencia a esta asimetría que las

¹⁷ “Y es que, queridas y contadas académicas, sin las cuotas invisibles ninguna de Uds. estaría en la RAE. Porque vamos a ser sinceros: una cosa son las cuotas por decreto (más que lícitas cuando son necesarias, y enormemente útiles en la consecución de la igualdad) y otra las cuotas que emanan del pueblo, o lo que es lo mismo, de una sociedad que viendo cómo se ejerce sin ningún disimulo el machismo más irredento, azuza y empuja para que de la existencia de una académica en 1978 hayamos pasado a ocho en 33 años; no es mucho, pero podía ser peor” (Cabré, 2012b). En efecto, los escritores y críticos con los que llegué a conversar a propósito de sus listas reconocieron que no habían pensado en ninguna mujer y añadieron una al final porque se lo hicieron notar algunas lectoras amigas.

¹⁸ <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/12/los-mejores-25-libros-de-2011.html>

¹⁹ Tengo que agradecer a Roberto Valencia la generosidad al haberme dejado incluir esta crítica de género en la introducción de su propio libro, *Todos somos autores y público*.

teóricas han identificado. Algunas de estas causas son comunes a nuestras sociedades patriarcales: distintas formas de (auto)discriminación, la desigual repartición de las tareas del hogar y los cuidados, la energía y el tiempo absorbidos por adhesión al “mito de la belleza” (Wolf, 1992), el *backlash* antifeminista de los 70... Otras posibles explicaciones se pueden relacionar con la propia historia nacional: el legado de la dictadura franquista y el peso de la represión y el control ejercidos sobre las mujeres; la convicción de que los avances logrados en materia de igualdad de sexos en la Transición han sido suficientes y definitivos; la no-inclusión en los relatos colectivos y militantes no solo de las luchas feministas anarquistas de los 30 sino también de las luchas feministas radicales de los 70 y 80 –las cuales pedían una Transición no consensuada y unos cambios más rápidos y mayores (Touton, 2017)–; la ausencia en la mayoría de las asignaturas obligatorias o generalistas de las carreras de Historia o Filología Hispánica de la historia de las mujeres, del feminismo y de las perspectivas de género. Por una parte, esa creencia en los logros definitivos de la Transición, por otra parte la difícil –o inexistente– transmisión de las luchas feministas, hacen que muchos protagonistas del *campo literario* puedan defender un discurso progresista, a veces radical, teóricamente igualitario entre hombres y mujeres, y a la vez ejercer o sufrir esta discriminación, siendo partícipes de un sistema de dominación masculina heteronormativa cuya existencia niegan.

Recientemente, la filósofa Ana de Miguel comprobaba una vez más que “nuestros compañeros no leen nuestros libros. Apoyan el feminismo, condenan el machismo, pero no leen nuestros libros, esos en los que explicamos con claridad por qué la desigualdad entre hombres y mujeres es la escuela del resto de desigualdades humanas” (citada por Porras, 2016). En unas largas conversaciones informales mantenidas desde una perspectiva de “observación participativa” de estudios de caso, interrogué a cuatro hombres, académicos, críticos y/o escritores de entre cuarenta y sesenta años, declaradamente “progresistas” y a favor de la igualdad de los sexos, sobre la diferencia de trato que reservaban a las obras escritas por mujeres en sus textos (reseñas o novelas) y sobre todo sobre la au-

sencia de estas entre sus lecturas²⁰. Negaron rotundamente haber observado o practicado discriminación sexista en el mundo literario. Uno reconoció que no citaba a mujeres porque “lo que escriben las mujeres no me interesa”, otros dos que había que contemplar la posibilidad de que “las mujeres tenían menos talento”. Este tipo de afirmaciones son sintomáticas de un desconocimiento de los sistemas simbólicos de dominación, de los mecanismos psíquicos del poder (Butler, 1997), y de las teorías feministas o postcoloniales de crítica a las formaciones de los cánones artísticos –en particular un desconocimiento del hecho de que *la definición de la excelencia está cargada, en cualquier ámbito, de implicaciones masculinas que tienen la particularidad de no aparecer como tales*” (Bourdieu, 1998: 82)–. El conocimiento de estos conceptos hubiera proporcionado a mis interlocutores herramientas para analizar sus posturas y entender el funcionamiento sordo de un sistema en el que ellos mismos privilegian lo más naturalmente del mundo a sus congéneres a partir de criterios “estéticos”.

El último escritor protestó: “no te das cuenta del camino ya recorrido, no te das cuenta de dónde venimos”. Aquí podemos reconocer el discurso observado en varios ámbitos por Germán Labrador Méndez (2016) y Luisa Elena Delgado (2014) sobre la percibida “singularidad” de España, esa certeza que suelen compartir medios de comunicación e intelectuales acerca de un retraso que lastraría a España con respecto a los demás países europeos. Este balance sirve entonces de base a muchos intelectuales para apelar a una creciente “normalización” de España según una línea ascendente hacia un supuesto progreso gracias al que España podría equipararse (por fin) al resto de una Europa más fantaseada que real, y siempre neoliberal. Sin embargo, en el caso de la igualdad entre mujeres y hombres, esta visión, que anhela la normalización de una España concebida desde las carencias con respecto a los

²⁰ No voy a citar a estos hombres por sus nombres porque no se trata de denunciar a tal o cual letrado, sino de reflexionar a partir de declaraciones espontáneas que hicieron en un clima de confianza, declaraciones sinceras que reflejan unas creencias más ampliamente compartidas pero que, seguramente, no firmarían públicamente.

demás países europeos, sirve para justificar la lentitud del proceso –“ya llegará, pero no hay que tener demasiada prisa”–. Para que este discurso sea posible, se ha tenido que borrar de la memoria colectiva el legado progresista de una tradición feminista, republicana y/o anarquista, gracias a la que las mujeres obtuvieron el derecho de voto en 1931 (en 1944 en Francia, en 1945 en Italia, en 1971 en Suiza) y que permitió que una de las primeras mujeres ministras del mundo fuera española, además de anarquista (Federica Montseny en 1936). Asimismo, esta idea de que el retraso en las cuestiones de igualdad de género en el ámbito cultural es consustancial a la historia española es posible si se desprecia una tradición de rebeldía protofeminista entre las escritoras españolas desde Santa Teresa de Cartagena, Isabel de Liaño, en su prólogo a la *Vida de Santa Catalina de Siena*, María de Zayas, María de Guevara, Josefa Massanes, Carolina Coronado o Blanca de los Ríos. O si se ignora que una escritora española como Ángeles Vicente escribió *Zeze* en 1909, una novela libertaria contada en primera persona, con escenas eróticas lésbicas, cuando las historias de la literatura suelen considerar que la primera novela lesbiana fue la de la británica Radclyffe Hall, *El pozo de soledad* (1928). No todo ha sido siempre atraso.

Por fin, antes de saber que lo había hecho Irene G. Rubio en *Diagonal Culturas*, interrogué a César Rendueles, autor de *Sociofobia* (Premio del Ensayo de los Lectores de *El País*) acerca de la ausencia de reconocimiento, en su ensayo y sus charlas, de su deuda con las teorías feministas, a pesar de que hace propuestas vinculadas con la valoración y la visibilización de los *cuidados*. Reconoce que su deuda es enorme, pero justifica el silenciamiento de las referencias explícitas por dos motivos:

- 1) No está de acuerdo con todas las teorías feministas (“las que hablan del derecho a no cuidar”), pero no quiere formar parte de los hombres que enmiendan la plana a las feministas. Sin embargo, a la única feminista a la que cita en el ensayo es a Simone de Beauvoir: la cita sin contextualizar, para criticarla.
 - 2) El otro argumento es que la gente no está preparada para el lenguaje feminista
- Sí, es injusto. Con Simone de Beauvoir en particular y con el fe-

minismo en general. Y reconozco que es premeditado. El feminismo ha desarrollado una teoría de los cuidados con una solidísima base empírica y nos ha mostrado su potencia política. ¿Por qué no he reconocido esa deuda? Verás, hace algún tiempo leí una encuesta que describía las adscripciones ideológicas de los españoles. Me llamó la atención que había un porcentaje similar, en torno al cinco por ciento, de personas que se definían como feministas y como comunistas. Yo no me lo creo. No me creo que sólo el cinco por ciento de la gente esté a favor de la igualdad entre hombres y mujeres o entre los trabajadores. Creo que la mayoría tenemos esas convicciones igualitarias pero carecemos de un léxico político para expresarlas. [...] Digamos que he tanteado la posibilidad de una especie de esperanto político (en Rubio, 2013).

Es decir que César Rendueles –que se reivindica, por otra parte, como radical– prefiere ignorar a las feministas en vez de criticarlas, según una actitud que recuerda una especie de complejo de superioridad colonialista. Es decir también que considera el discurso feminista como el menos audible o menos universal de los discursos políticos y prefiere lo que llama “esperanto”, el lenguaje pretendidamente “neutro”, que representa el lenguaje de la filosofía y la sociología tradicionales. Estas precauciones, que creo sinceras, han llevado al interesante ensayista a faltar, en este caso, a la primera de las reglas intelectuales: la honestidad con respecto a las fuentes.

II. EXPERIENCIAS DE ESCRITORAS

Desde luego, en la elección de las escritoras entrevistadas hay muchos sesgos. El primero de ellos es que son escritoras publicadas y (re)conocidas: no sabemos cuántas mujeres tienen manuscritos en los cajones, ni cuántas se cohiben a la hora de escribir. El testimonio de Natalia Carrero nos permite, sin embargo, imaginar qué mecanismos hacen que algunas mujeres no consigan dar el paso hacia la escritura a pesar de desearlo:

Fui descubriendo poco a poco voces femeninas, pero al principio no me llegaban tanto porque no estaba dispuesta a oírlas. Y de repente te das cuenta y dices, no puedo más, es que de eso tengo bastante, en mi caso fue Clarice Lispector. Soy una caja es la his-

toría de una admiración, la escucho al cien por cien, y me libera todo un lenguaje que tenía reprimido, creciendo en la sombra, cabreándose contra aquello (118).

A muchas de las escritoras cuyo testimonio se recoge en este libro las he conocido de manera aleatoria, por vínculos comunes, por lecturas, afinidades. Sin embargo, creo que entre todas ofrecen un panorama variado y suficientemente representativo de las posturas de las mujeres escritoras ante su propia escritura, ante las políticas de género y ante el campo literario. Esta variedad se manifiesta en diferentes aspectos como la procedencia social de estas escritoras (la mayoría viene de familia acomodada y/o culta, a menudo son hijas de escritores, periodistas o profesores, pero otras, al contrario, proceden de familias de trabajadores humildes sin estudios superiores) o la procedencia geográfica (Gabriela Wiener es una limeña afincada en España, Najat El Hachmi nació en el Rif marroquí, Remedios Zafra nos habla de la cultura de un pueblo de Córdoba y Luisa Castro, de uno de Lugo). Algunas de ellas fueron las primeras de su familia en cursar estudios superiores en la Universidad: Paloma Díaz-Mas, Najat El Hachmi, Luisa Castro, Sara Mesa, Remedios Zafra. En cuanto al acceso al mundo literario, poquísimas mandaron su manuscrito por correo a una editorial: o conocían al editor (en varios casos llegaron a Constantino Bértolo a través de la Escuela de Escritores) o consiguieron ser editadas porque eran periodistas. Las que no tenían contactos pudieron publicar a través de premios, los cuales representan una verdadera vía de promoción literaria en España²¹. Remedios Zafra (205) cuenta en su entrevista que ella ha conseguido publicar sus libros gracias a los premios (sin conocer a ningún miembro de los jurados), que las editoriales rechazaron sus manuscritos, incluso el de su última y preciosa novela: *Los que miran*, que fue publicada por la pequeña editorial de ensayos Fórcola, a pesar de ser novela, en 2016, poco antes de que *El entusiasmo* ganara el Premio Anagrama de Ensayo (2017).

²¹ No es el caso en todos los países. En Francia, por ejemplo, no existe casi ningún premio a novela o libro de relatos inéditos.

1. La temporalidad feminista

Las escritoras entrevistadas, casi sin excepción, hablan de dos momentos en su proceso de concienciación de la desigualdad del trato que se concede a escritores y escritoras, de una conciencia adquirida “a posteriori”. Este proceso que, según Uma Nayaran (1997)²², corresponde a la esencia misma del feminismo, lo constatan y relacionan varias de las escritoras de este libro:

Yo entonces era muy optimista y creía que el hecho de ser mujer ni añadía ni quitaba, por supuesto para la creación propia, pero que no era ni un inconveniente ya. Pero con el tiempo me he dado cuenta de que, no los editores pero sí muchas veces la crítica, inconscientemente, nunca es algo consciente, tiene un doble rasero, que la obra de las mujeres suele mirarse con más condescendencia que la de los hombres. Y en ese sentido no es que a una mujer le cueste más publicar, pero una vez que publica le cuesta que le tomen en serio su obra (Juana Salabert, 265). Cuando empiezo a publicar, no creo que tenga ninguna importancia, de manera significativa, el hecho de ser mujer o ser hombre. Para mí es una cosa natural, empiezo a publicar mis libros, no creo que esté en desventaja con mis compañeros, tampoco creo tener ninguna ventaja respecto a ellos. Pero, con el paso del tiempo, me he dado cuenta de que mi ingenuidad era total y absoluta. Tomé conciencia de las posibles dificultades que entrañaba ser mujer cuando ya había publicado cuatro o cinco novelas (Marta Sanz, 86).

El largo periodo de rechazo a percibir el “techo de cristal” con el que se topan muchas escritoras se explica por el condicionamiento mental de la dominación masculina que, como cualquier dominación simbólica, funciona, como ya hemos visto, porque produce un discurso que oculta sus mecanismos. En el caso de las

²² “Según esta autora, para que haya feminismo, es necesario que las mujeres sean capaces de ver que existe una conexión entre sus experiencias y las de otras mujeres. Además, añade Nayaran, para que se pueda hablar de feminismo, es necesario que haya una conciencia, adquirida *a posteriori* de que hay que intentar buscar soluciones político-sociales para los problemas que asolan a las mujeres” (Langle, 2010: 92).

escritoras que se incorporaron al mercado laboral y empezaron a publicar en los años 70, la falta de conciencia de la discriminación se entiende por su impresión de haber tenido un acceso fácil a las editoriales (y también, en algunos casos, a puestos remunerados en el ámbito de la cultura o la educación), por ser un periodo de expansión y ebullición de esos sectores. La expansión del sistema educativo a finales de los 70 y de la Universidad en los 80, el afán de las editoriales de la Transición por encontrar nuevas voces, en particular a través de premios atribuidos a libros inéditos (García, 2018), hicieron que, al empezar a trabajar como profesoras o al publicar muy jóvenes, las escritoras creyeran en la definitiva igualdad de oportunidades laborales: “Era un momento en el que todo estaba cambiando, todo estaba un poco por construir, era el periodo de la Transición política en España. Había como mucho deseo de descubrir gente nueva y de hacer cosas nuevas. Entonces había una serie de posibilidades abiertas. Ahora creo que está todo mucho más encorsetado y mucho más dirigido, y los procedimientos mucho más establecidos” (Paloma Díaz-Mas, investigadora en el CSIC, 244); “Escribo desde que tengo uso de razón y ello tiene que ver sin duda con mi timidez y mi tendencia a la depresión. La primera vez que publiqué una novela, *Las joyas de la serpiente*, fue gracias a la concesión del Premio Ciudad de Valencia en 1984” (Pilar Pedraza, profesora titular en la Universidad de Valencia). Las novelistas que hoy rozan los cincuenta o sesenta años tienen, por lo tanto, una impresión de “involución”; es decir, les parece que las jóvenes escritoras de hoy tienen más dificultad para publicar o ser visibles de las que tuvieron ellas, o que el reconocimiento literario actual de las propias novelistas consagradas no es proporcional al de la acogida que tuvieron sus obras primeras:

[...] yo lo siento pero he vivido una evolución inversa. Yo diría que hoy las mujeres han alcanzado unos espacios que en general no tenían en los 80, pero la mentalidad general me parece que es menos abierta a las cuestiones de la igualdad de géneros (Díaz-Mas, 248).

Las cuestiones de género han empeorado en todos los campos y más que empeorarán. Porque la frustración de la mujer es brutal. Porque, tú míranos, ¿era para esto la lucha feminista? ¿Era para

ser hombres, que es lo que hemos acabado haciendo, adoptar el modelo masculino, hacerlo nuestro y ejercerlo? (Fallarás, 149).

Marta Sanz vincula también esta sensación de “involución” con su toma de conciencia feminista tardía, acentuada por las circunstancias de la crisis económica. Por otra parte, esta impresión se explica también porque la discriminación se va acentuando con la edad:

Yo recuerdo que me parecía que todo el mundo era muy simpático conmigo, y de repente me di cuenta de que no era simpatía sino que era paternalismo. Era la palmada en la espalda a la hermana pequeña o a la hija. También tengo la impresión de que con la edad –bueno, generalizo– los hombres se han vuelto mucho más competitivos laboralmente, me imagino que en todos los gremios y en la literatura también. Gente con la que tenía mucha camaradería cuando teníamos veinticinco, a los cuarenta se está tomando en serio de una manera insoportable (Riestra, 125).

Yo creo que a partir de los treinta, no encuentras a mujeres que no sean feministas. Yo también creo que me convertí a los treinta. Y ahora cada vez más joven, se está renovando. Antes, como me pasaban cosas buenas, no era consciente, pero en cuanto te empiezas a poner un poquito vieja son unos hijos de puta todos contigo. No hay piedad para una mujer mayor (Wiener, 169).

Hay que subrayar además que las escritoras son agentes del contexto social y político en el que viven y escriben: pueden incidir en este y, a la vez, le son permeable. Haya habido retroceso o no en la emancipación de las mujeres y la igualdad de trato en la sociedad española, la toma de conciencia feminista parece haberse acelerado estos últimos años, principalmente con las movilizaciones que surgieron a raíz de la crisis económica que empezó en 2007-2008 y las medidas de austeridad, con las reacciones al anteproyecto de ley para limitar el acceso al aborto en 2013 y 2014, con la efervescencia editorial para potenciar los ensayos políticos que hacen propuestas alternativas de organización social:

Cuando empecé a publicar y me decían que era feminista, yo tenía parajitos en la cabeza, quería triunfar o tenía miedo a no gustarles tanto a los hombres, no ser universal, no quería caer en el gueto de “mujeres” o que me etiquetaran, y yo decía “no necesariamente”. Y durante mucho tiempo hablaba de las feministas, ellas frente a

mí, pero he tenido que morder el polvo, y tomar mucha más conciencia. También, últimamente en España, la realidad se ha hecho más violenta en contra de las mujeres, se ha vivido un ambiente de ponerse en pie de guerra contra esto [el feminismo], y eso te radicaliza, y he dejado de decir “ellas” (Wiener, 169).

Por otra parte, el activismo se hace más visible en internet, un espacio que en ciertos casos puede paliar las dificultades que encuentran las feministas para publicar en ciertos medios de comunicación que les son hostiles; Laura Freixas propone un ejemplo muy esclarecedor a este respecto:

Porque antes todas y todos nos informábamos por los suplementos literarios impresos, no teníamos una capacidad de responder, y ahora siempre te queda la opción de internet. Por ejemplo, el sábado pasado en *ABC* hubo un artículo muy agresivo contra nosotras, aunque no nos nombraban, que se llamaba “Sexadoras de libros” (por Laura Revuelta). Pude responder inmediatamente por internet. Si solo hubiera habido medios impresos, hubiera tenido que pedir al *ABC* que me dejara una página, vete a saber si lo hubieran hecho (Freixas, 108).

El lector podrá en efecto observar una gran diferencia de concienciación feminista entre las mujeres que entrevisté en 2013 y 2014²³, y las que entrevisté en 2017: hoy día muchas escritoras, como Najat El Hachmi, Luisa Miñana, Sara Mesa, Lara Moreno, Remedios Zafra y Luisa Castro se declaran abiertamente feministas –sin añadir restricciones o matices a su declaración como hacen varias escritoras entrevistadas unos años antes–. Muchas hablan de una reciente “ebullición” en el mundo de la cultura, de una intensificación en estos tres o cuatro últimos años (Moreno, 175; El Hachmi, 223): “Se dice que el feminismo está de moda, pero el machismo lleva de moda muchísimos años” (Mesa, 228).

²³ “Sí, es cierto que hay cierto movimiento neofeminista, por así llamarlo, algo radical ligado a pequeños grupúsculos de mujeres jóvenes. Pero muy poco, yo no les veo mucha presencia en lo público ni en el exterior; ni siquiera en el discurso escrito” (Fallarás, 145).

2. Las aparentes aporías: cuotas y “literatura femenina”

Los resultados de la dominación masculina en el *campo literario* son visibles, como ha quedado expuesto más arriba, pero menos visibles son sus mecanismos. Por eso, cuando se propone una herramienta correctiva como las cuotas, que sí es visible, hay resistencia por parte de las mujeres que han alcanzado cierta notoriedad. María Ángeles Cabré cita a algunas autoras que toman partido en contra de las cuotas como lo hace también Mercedes Cebrián en la entrevista que le hice (133): por miedo a que se piense que no han entrado por méritos propios (Carme Riera), por el horror al “victimismo disfrazado de feminismo” y a la “mendicidad” (Lola Beccaria), porque piensan que hay que “luchar y demostrar” para conseguir algo (Espido Freire) o por lo que María Ángeles Cabré llama “el síndrome de la abeja reina” (escritoras citadas en Cabré, 2012a). Este síndrome consiste en “sacar partido de la exclusividad de ser única y no desear ni ayudar a que otras mujeres accedan al poder” (García de León, 2012: 9).

Por otra parte, cuando en una conversación alguien señala la ausencia de mujeres en listas o estudios, se le suele oponer la respuesta, enarbolada tanto por hombres como mujeres, de que *el arte no tiene sexo* (o que “a la literatura no hay que ponerle adjetivos”). Esta personificación del concepto abstracto “arte” permite mezclar varios niveles de realidad. La frase tomada al pie de la letra remite a una creencia en una entidad transcendente, heredada del romanticismo y de su idealismo, en la que el arte estaría por encima de las coordenadas temporales de los seres humanos y en la que las mejores obras pasarían a la posteridad por su propia fuerza interna. Esta postura, adoptada por muchos y muchas implícitamente, pocas veces es asumida, sin embargo, por las escritoras cuando la objetivan. Como ironiza Elvira Navarro: “Y sin embargo la gente sigue empeñada en que a la literatura la ha parido la Inmaculada Concepción” (156). No obstante, como denuncia Rocío de la Villa, lo que cabe en el campo del arte o se excluye de él lo definen los críticos y otros sistemas de legitimación que sí tienen sexo, y criterios que han sido elaborados desde hace centenares de años por una “sociedad limitada”, por una parte de la sociedad casi exclusivamente masculina:

Si el arte no tiene sexo, sin embargo, el sistema del arte sí ha estado –y sigue estando– marcado estructuralmente por un sexismo que ha discriminado –en general, sigue discriminando– el talento de las mujeres que trabajan en arte, entorpeciendo su contribución a la excelencia artística y excluyendo del criterio de ‘calidad’ parámetros considerados tradicionalmente femeninos (De la Villa, 2013).

En las entrevistas publicadas por María del Mar López-Cabrales y Christine Henseler a principios del siglo XXI, ciertas autoras reconocían que la experiencia vital de los escritores influía en su literatura pero a menudo la utilizaban para quitarle importancia a la variable de género. Hoy en día, Belén Gopegui (2012), Elvira Navarro, Remedios Zafra o Marta Sanz, por ejemplo, dan prueba de una lúcida conciencia sociológica y dejan constancia de que las circunstancias de vida del escritor sí influyen en lo que escribe y de que, de la misma manera que la clase social, la localización geográfica del escritor, o la formación académica, su identidad sexual puede ser factor de privilegios o trabas: “no podemos olvidar que partimos desde una desventaja cultural, social y económica, porque una escribe desde su clase social, desde su nivel cultural, desde sus experiencias vitales y desde su sexo” (Marta Sanz, 88).

A menudo, la reivindicación por parte de las autoras de cierta neutralidad genérica funciona como reacción a la presión de un mercado editorial que está demarcando interesadamente la “literatura femenina” y distinguiéndola de la otra (la “universal”) para atraer a cierta categoría de lectoras:

En la poesía hay una tendencia exagerada a encerrarnos a las mujeres en el orden de la poesía femenina, que es algo que puedo compartir desde un punto de vista académico, cuando alguien presta atención a la escritura de mujeres, con un rigor, pero que no comparto para nada a nivel divulgativo y propagandístico, porque nos encierra en un gueto, y nos impide ser visibles, nos prejuzga (Luisa Castro, 201).

Cuando algunas editoriales hablan de “literatura femenina” porque el público mayoritario de las novelas son mujeres, porque sirve mediáticamente promocionar a una joven autora atractiva, porque nuestra sociedad está dispuesta a consumir temas románticos consoladores, este tipo de especializaciones del uso de lo fe-

menino implica su discriminación, su separación de la literatura con mayúsculas, de la literatura que tiene un valor y un significado relevante para el conjunto del tejido social, de la literatura de prestigio institucional:

Porque ésa es una pregunta con trampa, reveladora del machismo en que vivimos, ya que a ningún hombre se le formula jamás su equivalente. A ningún escritor “hombre” le preguntan nunca si se “siente hombre” a la hora de escribir. ¿Por qué entonces se nos pregunta tal absurdo a las escritoras? ¿No será porque se nos sigue midiendo con determinada condescendencia muy paternalista? (Juana Salabert, 265)

Si bien se entiende la indignación por parte de ciertos escritores frente al hecho percibido como discriminatorio y tramposo de que críticos y periodistas les pidan sistemáticamente que se posicionen frente a un marbete, el de “literatura femenina” o “literatura de mujer”, que consagra su marginalidad (Clara Obligado en Henseler, 2003: 85), el esfuerzo de algunas de ellas por ubicarse lo más lejos posible de lo que se percibe como “literatura femenina” es asimismo tramposo:

El trauma de una crítica que solo contempla la literatura escrita por mujeres desde esa peculiar caverna de limitaciones temáticas y, consecuentemente, técnicas, es el que a veces nos fuerza a renegar de calificativos que nos atan de pies y de manos, y a exhibir públicamente la decidida voluntad de hablar de cuestiones no pre-visibles, con recursos que vulneran las expectativas de la literatura de género o de subgénero que, de toda la vida, se nos ha asignado (Marta Sanz, en Henseler, 2003: 164).

En este contexto, no es de extrañar que nazcan dudas en ciertas escritoras a la hora de aceptar o rechazar invitaciones a mesas de mujeres, congresos sobre escritoras, etc. Están las que se posicionan contra el “gueto” (Cebrián, 133; Mesa, 228) y las que aceptan participar en encuentros exclusivamente femeninos, pensando que se trata de una vía legítima para promocionar la obra de las mujeres artistas.

En cualquier caso, es difícil pensar que una experiencia más que milenaria de dominación y exclusión parcial de la esfera pública de lo femenino no haya dejado su huella en la literatura es-

crita por mujeres. Es inevitable, también, que esta escritura esté marcada por unos referentes y modelos literarios casi mayormente masculinos que conforman esa mirada tuerta de la que hablaba Montserrat Roig (en Cabré, 2013: 253) o el “monstruo de dos cabezas” de Velasco Rengel:

Porque si hablar es escribir y contar historias que se han leído u oído previamente, será necesario entonces averiguar desde dónde se oye o se lee, desde dónde reescriben las mujeres la tradición. Porque las mujeres pueden leer o haber leído como hombres. Monstruo de dos cabezas, la mujer es invitada a participar en una experiencia de la que está excluida, se le pide que se identifique con una personalidad definida en oposición a ella, se le pide que se defina contra sí misma, ya que la mayor parte de la literatura insiste en una universalidad que no consta como tal: “Quizá lo primero que descubrió la mujer al coger la pluma es que no existía ninguna frase común lista para su uso” (Virginia Woolf) (Velasco Rengel, 2011: 22-23).

La pregunta no tendría que concernir la posible existencia de una literatura femenina, como dejó escrito Françoise Collin y recuerda María Ángeles Cabré, sino que debería cuestionar el modo en que “es femenina [una obra] en su tensión con lo masculino” (Cabré, 2013: 238). Así hay que interpretar, por ejemplo, el punto de vista elegido en muchas novelas por Blanca Riestra: “Quise huir de la narración en primera persona, porque me parecía que era tradicionalmente el tópico de la literatura de mujeres. La tercera persona se consideraba como más masculina y seria” (126), o la dirección de las obras de Natalia Carrero: “Mi literatura me parece muy rebelde, no en plan gratuito sino de forma activa, muy del ‘no’, porque de alguna forma ha experimentado la anulación; como tú no sirves, te reafirmas contra el no” (118).

Como hemos visto, el problema surge cuando se utiliza el concepto de “literatura femenina” como supuesto subgénero, para negar el aporte de una voz nueva mientras que nunca se recurre al equivalente “literatura masculina”, o cuando el espacio de la supuesta literatura “femenina” está acotado por el mercado editorial o por consideraciones muy tradicionales, estrechas y cursis, de lo que debe ser la mirada femenina. Veamos un ejemplo proporcionado por un artículo de Santos Alonso en un libro reciente:

Casi al mismo tiempo llegó la moda de la novela femenina, cuya demanda ha tenido cada vez más adeptos y recibido mayores atenciones editoriales, en sus dos modalidades: la *escrita por mujeres* y la *escrita “también por hombres” para mujeres*. Ambas modalidades han encontrado en las lectoras su principal destino y en las editoriales sus máximas valedoras. Nunca hasta nuestros días tuvieron las mujeres más facilidades para publicar, muchas más que los hombres en igualdad de condiciones, y nunca tuvieron los hombres mejores condiciones de edición que cuando han escrito *sobre y para* las mujeres. La explicación comercial es obvia: la gran mayoría de los compradores de libros, y es de suponer, de los lectores, son mujeres (Alonso, 2011: 27).

Primero, como ha demostrado Laura Freixas en *La novela femenil y sus lectoras*, es dudosa la afirmación de que las mujeres tienen más facilidades para publicar cuando nace de una simple impresión no apoyada en cifras —ella muestra con numerosos ejemplos que “a la igualdad numérica, se le llama predominio femenino” (Freixas, 2009: 18)—; además si se da este fenómeno, será solo entre los escritores muy jóvenes y provisionalmente²⁴. Segundo, es interesante ver cómo la “literatura femenina” queda definida como un tipo de literatura comercial de baja calidad, para después servir de criterio negativo (lo malo se puede calificar como “femenino”)²⁵ y además sirve para negar la singularidad de cada escritora. La prevención de ciertos críticos contra los relatos de menstruación, embarazos o menopausias es, asimismo, sintomática de una jerarquización de las temáticas en un ámbito donde se repite hasta la saciedad que no importan los temas, sino la forma: “Durante el proceso de escritura, al ver que todo quedaba demasiado femenino me censuré muchas veces. Pero al final opté por aceptar que ese era el material que destilaba mi experiencia” (Carrero, 2012).

²⁴ Santos Alonso retoma aquí argumentos de un artículo suyo publicado en 1996 y que Laura Freixas ya había deconstruido en *La novela femenil y sus lectoras* (2009: 20).

²⁵ Lo ha demostrado Laura Freixas (2013). Queda aquí implícito, pero se adivina por la connotación muy negativa que conlleva la palabra “moda” en el ámbito de la literatura de prestigio.

Por otra parte, la crítica prejuiciada tacha a la literatura escrita por mujeres de emocional o sentimental, se indigna, por ejemplo, Lara Moreno al recordar que “una crítica en *Babelia* dice en el subtítulo que me consolido en la novela con una ‘novela sentimental’” (Moreno, 174). Esto molesta a las escritoras porque se hace según una visión muy restringida de lo emocional: “En cambio, no se perciben como emocionales temas como poder, competitividad, deseo sexual masculino, y otros que los hombres tratan desde siempre y que son tan emocionales como los enumerados anteriormente” (Obrado en Henseler, 2003: 93). Esta incapacidad para percibir la dimensión emocional que rige la actuación de los protagonistas cuando son hombres que nacen de la pluma de escritores varones no es sino una consecuencia de la disociación razón-emoción analizada por Almudena Hernando en la construcción histórica del sujeto moderno. En *La fantasía de la individualidad*, la investigadora relaciona con la subordinación de las mujeres —que se encargaron de la necesaria identidad emocional del grupo y de la familia— la progresiva creencia en la posible autonomía del sujeto masculino, desvinculada de la identidad relacional. Es decir que la creencia en un posible despliegue de la razón ilustrada fuera de cualquier emoción tuvo como consecuencia que las mujeres se especializaran en el mantenimiento de los vínculos emocionales. Pero además, según ella, para que los hombres —en particular los intelectuales, creadores, políticos— siguieran creyendo a la vez que se regían por unos comportamientos puramente racionales y que sus discursos y obras eran la expresión de su talento individual, el trabajo de ellas debía permanecer en la sombra. Este proceso tuvo como consecuencias que se ocultara durante siglos el aspecto emocional de las acciones individuales y colectivas, y que se disimulara el papel de esta dimensión en los pensamientos racionales y actitudes morales, como están apuntando muchas críticas actuales a la cosmovisión ilustrada:

En esta misma dirección se van encaminando las críticas actuales, que sin embargo, a diferencia de las anteriores, introducen ya claramente la *negación* de la dimensión *emocional* como la clave del problema. Mary Midgley, por ejemplo, argumenta que la idea ilustrada de que el individuo es esencialmente “una voluntad usando un intelecto”, capaz de generar un pensamiento “impar-

cial, desapegado, racional e impersonal”, es uno de los tantos mitos con los que opera nuestra cultura, ya que razón y emoción no pueden deslindarse entre sí. Y es precisamente a esta conclusión a la que comienzan a llegar los más recientes estudios neurológicos, para lo que toda la cognición y el pensamiento humanos son el resultado de una combinación inseparable de ambos dominios: razón y emoción” (Hernando, 2012: 24-25).

Por fin, las connotaciones generalmente vinculadas en la crítica tradicional con los adjetivos “emocional” o “sentimental” disimulan el hecho de que las emociones que encierra muchas veces la narrativa de las escritoras que se reúnen en este estudio y de sus contemporáneas son preponderantemente emociones violentas o crudas, según una poética del cuerpo y de los sentimientos radical, anatómica, puesta de relieve en algunas ocasiones por la crítica académica (véase el capítulo “Políticas textuales, el discurso del cuerpo” en Velasco Rengel, 2011: 60-65) y que se despliega según gramáticas variadas en obras de escritoras tan distintas como Gabriela Wiener, Marta Sanz, Elvira Navarro, Cristina Fallarás, Blanca Riestra, Cristina Grande, Lara Moreno o Najat El Hachmi.

3. ¿El colectivo imposible?

El oficio de escritor suele ser solitario y la representación aún vigente en nuestra sociedad del acto de escritura sigue exaltando el valor de la singularidad de una pluma, aunque, en las ciudades, se desarrolle una vida social en la que es importante que los escritores y escritoras participen para existir socialmente —lo que traicionan algunas expresiones como “el mundillo literario” o “mover un manuscrito” (dejarlo en mano de editores o de escritores que lo pasarán a sus editores)—. Sin pretender ser exhaustiva, propongo contemplar tres concepciones posibles de lo colectivo en el ámbito de la escritura: la autoría colectiva (o co-creación), el “gremio”, el colectivo como proyección mediática.

Ninguna escritora mencionó en las entrevistas prácticas colectivas de escritura como las que exponen Alberto García-Teresa y Juan José Álvarez Galán (2017) en “Cuatro manos son treinta dedos. Posibilidades de la escritura cooperativa como herramienta política antagonista”. Algunas aludieron a trabajos de corrección,

a talleres de lectura o escritura en una época de formación, y solo Lara Moreno insistió en el papel de las lecturas críticas organizadas en su círculo amistoso. Por ejemplo llama la atención que Cristina Morales, después de haber estado implicada en una compañía de teatro y a pesar de evolucionar en un entorno anarquista, confiese tener una práctica de la escritura solitaria e individualista.

Eso sí, cada vez más narradoras procuran hacer visibles una de las lecciones del feminismo, la que nos ha enseñado que no hay creador sin un entramado de personas cercanas que ayudan, cuidan, hacen que uno se pueda dedicar a crear y que pide que saquemos a la luz pública el trabajo invisible:

María también se llama la protagonista de *Los enamoramientos*, esa mujer que escucha las peroratas de un señor llamado Díez-Varela, que podría ser él mismo. Escribo esto pensando en todas esas Marías contenidas en el nombre de un hombre, en la obra de un hombre, en la vida de un hombre: La María madre. La María apoyo. La María del héroe. La María musa. La María oyente. ¿Cuántas Marías se necesitan para que un Javier Marías exista? Marías o Bertas, da igual. A Javier, a Arturo, a Sergio, a Juan, a Pepito, les molesta quedarse sin Marías (Wiener, 2018a).

Es así como algunas escritoras como Marta Sanz, Remedios Zafra o Belén Gopegui rinden homenaje a quienes les permiten ser quienes son, y escribir lo que escriben, en el paratexto de sus obras o directamente en ellas. Lo hace, por ejemplo, Gopegui al final de su última novela *Quédate este día y esta noche conmigo* (Barcelona, Random House, 2017), en un texto que encabeza una larga nómina de nombres de personas que permitieron que se llevara a cabo su proyecto:

La literatura no se escribe, nos escribe. Las colectividades hacen literatura a través de unas manos. Nombrar la gratitud siempre es parcial. Estáis aquí quienes leísteis el manuscrito, a quienes os consulté cuestiones del entorno de la novela, y quienes os turnasteis cuando mi padre estaba hospitalizado. Un montón de gracias (Gopegui, 2017: 185).

Por otra parte, la alianza de escritores para defender unos derechos muy mermados, en un contexto de “deforestación del ecosistema literario” (Mora, 2018), parece también complicada, como

el escritor canario Nicolás Melini ha denunciado reiteradamente en su blog *Sugherir*. Las escritoras tampoco han creado su propia asociación como sí han hecho las directoras de cine y las autoras de cómic, por poner dos ejemplos. ¿Será por el culto al talento y a la voz individual y singular?, ¿será por la dimensión solitaria de la práctica de la escritura (las más de las veces escriben encerrados y encerradas en su casa)?, ¿será por el propio sistema de retribución y “promoción” del *campo literario*? Por todas estas razones, pero también por la mala prensa que el feminismo sigue arrastrando en ciertos sectores de la sociedad española, porque “nadie quiere aparecer como una sufragista”, Mercedes Cebrián afirma: “no me gusta la cosa grupal”; “hay que posicionarse en eso, desde lo tuyo, como individuo, desde tu trabajo”; “el individuo es la salvación” (Cebrián, 135). Cuando Mercedes Cebrián advierte un caso de discriminación contra una escritora escribe a Laura Freixas, como si ella “fuera un perro” que lanza para combatir (Cebrián, 131). En cuanto a la propia Laura Freixas es a la carencia de formación y tradición de lucha feminista a la que atribuye las dificultades que las escritoras encuentran para unirse: “no hay una base ni política ni ideológica lo bastante consolidada como para que las mujeres –todas, te aseguro yo, tarde o temprano son conscientes de eso–, tengan a donde afiliarse” (Freixas, 107).

No se observan entre los escritores y escritoras más mediatizados muchas prácticas de co-creación, tampoco se dan alianzas con perspectiva sindical o política, ¿pero en qué medida se dan agrupaciones por generación u opciones estéticas? Me parece que en el seno de la narrativa, el único fenómeno colectivo reciente que ha dejado su huella en el canon actual –fenómeno que recuerda Blanca Riestra calificándolo de “estrategia de marketing” y que nutre su reflexión acerca de la invisibilización de las escritoras (Riestra, 137)– es el de la generación “Nocilla”, “Pangea”, “Afterpop”, finalmente llamada “mutante” y cuyos “miembros” eran casi exclusivamente hombres. Según Vicente Pau Moreno hubo en la acuñación del término “mutantes” una voluntad por parte del escritor y crítico de la misma generación, Juan Francisco Ferré – junto con el escritor y académico Julio Ortega– de hacer visible y teorizar un proyecto estético vinculado con un grupo de novelistas

(previamente designados, desde fuera, por la crítica Nuria Azancot, como “Generación Nocilla”), pero esta estrategia funcionó también como autopromoción:

A partir de 2008, sin embargo, se publicó una colección de relatos con la mayoría de los integrantes de la supuesta generación, así como otros que no habían sido mencionados anteriormente. Esta antología se puede considerar el primer esfuerzo consciente de marcar una entrada en el campo literario basándose en la existencia de una nueva narrativa como el propio volumen indica: *Mutantes. Narrativa española de última generación*. En primer lugar, y como Mora o Fernández Porta antes [con Pangea o Afterpop], crean un concepto o término (“mutantes”) para referirse a estos autores. En segundo lugar, utiliza la palabra generación que en la historia literaria española tiene una connotación canónica y la caracteriza con el adjetivo “última” (Moreno, 2010: 246-257).

En esta manera de vincular a novelistas bastante distintos con intereses y opciones narrativas afines, a través de un marbete común, se puede reconocer, si retomamos las categorías desarrolladas por Almudena Hernando, la actuación de una identidad colectiva cuya dimensión afectiva queda invisibilizada detrás de categorías estéticas. Natalia Carrero lo llama en su entrevista “espíritu futbolero”: lo equivalente protagonizado por escritoras sería percibido como “gueto” (o reducido a tal por los demás) por aquellas que temen, como ya vemos, que adscriban su obra al “subgénero de la literatura femenina”.

Sin embargo, a pesar de que no hay ni asociación dedicada exclusivamente a las escritoras, ni fenómeno generacional reconocido, últimamente varias narradoras están cerrando filas en defensa de una literatura política y, por consiguiente, una literatura escrita por mujeres posicionadas:

El problema es que en el mundillo literario tomado por los hombres, hay un discurso antifeminista, y en publicaciones por las que tengo mucho cariño y en las que publico, si son mujeres se consideran como no literario. Gente como Belén Gopegui, Marta Sanz o Elvira Navarro está cambiando esto. Se hacen respetar y se imponen (Gabriela Wiener, 169).

Lo de Marta Sanz y Elvira Navarro nos llena de orgullo (Blanca Riestra, 127).

Es más, aunque las observaciones anteriores siguen parcialmente vigentes estos últimos años (en 2017 mucho más que en 2013), las narradoras parecen estar dispuestas a buscar espacios simbólicos colectivos, a reflexionar y actuar con más solidaridad, a ocupar “un cuarto propio compartido”, como el que propone el blog *La Tribu* (<http://latribu.info/>). Algunas también empiezan a pensar en estrategias colectivas para ganar en visibilidad y longevidad —en la misma línea de lo que hicieron los “mutantes”—. Es lo que propone Blanca Riestra: “Yo creo que lo que nos incumbe quizá es encontrar una narrativa que nos permita aprendernos como grupo porque ahora somos todas electrones libres” (128).

4. Ninguneo, reasignaciones y justificaciones

A la pregunta “te has sentido alguna vez discriminada en un acto cultural”, muchas entrevistadas contestan que no (Wiener, Salabert, Sanz, Castro) o en muy contadas ocasiones (Moreno, Grande, Mesa). Expresan haberse sentido respetadas casi siempre o explican que el trato diferenciado existe pero pocas veces de manera explícita y directa:

No tengo conciencia de ello en literatura. En la etapa en que estuve en la política (Consellera de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1993-1995) sí me consideré discriminada, tanto por mis compañeros pretendidamente progresistas como por la prensa, en un sentido misógino muy desagradable (Pilar Pedraza).

Este tipo de discriminaciones no suelen ser directas sino muy sutiles. La forma en que te hablan otros escritores hombres, o el hecho de que no citen a una sola mujer en una selección de obras, o que un amigo te diga, como me dijo a mí, que ya se había comprado *Las manos de mi madre...* para su mujer. Son pequeños detalles que dicen mucho. Son la punta del iceberg de un trato diferenciado (Jaio, 238).

Más que discriminadas, ciertas escritoras se han sentido “cuestionadas” por hablar desde un lugar específico como escritora feminista, procedente de la inmigración, especialista en nuevas tecnologías, por escribir novelas negras y violentas (Carrero, El Hachmi, Miñana, Fallarás). Algunas escritoras, al evocar sus principios en la esfera literaria, recuerdan sin embargo haber sufrido actitudes

paternalistas (Mercedes Cebrián, Blanca Riestra): “A mí me molesta mucho lo de las ‘chicas’, ahora les toca hablar a las chicas. Durante mucho tiempo se nos ha mirado a las mujeres como a las hermanas pequeñas”, me decía Juana Salabert en 2013. En la revisión del texto optó por cambiar este párrafo para precisar que, en encuentros de escritores, ya nadie se refería de esta manera a las escritoras (Salabert, 266).

Lo que sí denuncian muchas de las escritoras mayores de cuarenta años es que la edad de una mujer importa mucho en cómo se la considera en el *campo literario*. Que una escritora sea joven y atractiva puede servir a su visibilidad, hasta cierto punto: “Yo era bastante joven y guapa, y tenía dos tetas y eso hace que los editores por lo menos te miren con más simpatía, aunque solo sea para tratar contigo”, reconoce Cristina Fallarás (143), que asume haber recurrido a la seducción como una manera de compensar otro tipo de amiguismo masculino:

Sí, hay veces que he lamentado haber usado mi feminidad como puerta de entrada. Lo he lamentado porque el resultado pese a ser bueno era torcido, no era recto hacia mi literatura. Pero no me importa, no me preocupa especialmente. Creo que en España –no sé en el resto del mundo, me imagino que lo mismo– vivimos en una sociedad donde se premia muy poco el mérito. Se premia mucho a quién conoces, de quién eres amiga y con quién tienes contactos (Cristina Fallarás, 151).

Pero que una escritora saque provecho mediático de su aspecto físico o que lo haga su editorial puede resultar un arma de doble filo (“la estetización frívola”, denunciada por Remedios Zafra, 207), porque siempre se dejará planear la sospecha de que el éxito literario se debe a su apariencia –pienso en la que ha sido una de las jóvenes más visibles, Elvira Navarro, que además es una mujer menuda²⁶–. Su obra se veía tratada por algunos reseñistas, en sus principios, con algo de *paternalismo condescendiente*, empleando la expresión más recurrente entre las entrevistadas: “Elvira, Elvirita”,

²⁶ Sería largo de glosar aquí. Pero me parece interesante recordar que Bourdieu observó que en muchas sociedades la feminidad parece resumirse en “un arte de empuqueñecerse” (Bourdieu, 1998: 43).

“esa chica” que escribe sobre “niñas” (*Patrulla de Salvación*, 2011). Su competencia literaria se vio también puesta en entredicho por el uso de una sugerente fotografía suya que circulaba por internet (*La medicina de Tongoy*, 2011) y por ciertos comentarios anónimos²⁷. Para evitar suspicacias, las escritoras como Elvira Navarro van alardeando con el tiempo de una seriedad y una formación teórica más elevadas que muchos de sus compañeros.

Discriminaciones visibles hay pocas, lo que reina es más bien el ninguneo: “siempre se observa un ninguneo de las autoras en cualquier evento que tenga que ver con lo literario. En los ciclos de conferencias, en los concursos, a la hora de conceder a una escritora un premio de prestigio parece que cuesta mucho más que otorgárselo a un autor” (Esteban Erlés, 276). Este fenómeno se acentúa cuando las escritoras van envejeciendo: “no nos invitan, no piensan en nosotras” (Freixas, 109), “una vez más, el silencio, una exclusión obvia pero no beligerante, una exclusión, en fin, disfrazada de distracción, de olvido, de ceguera” (Clara Obligado en Henseler, 2003: 82). Si observamos ciertos recorridos, podemos comprobar que la carrera literaria de algunas “jóvenes promesas” varones se han afianzado más que la de sus compañeras. Pensemos en la de Ignacio Martínez de Pisón o en la de Enrique Vila-Matas, que fueron finalistas junto con Paloma Díaz-Mas del primer premio Herralde cuando lo ganó Álvaro Pombo en 1983. Blanca Riestra, una escritora con una larga trayectoria a sus espaldas, que empezó a publicar y conseguir cierto reconocimiento crítico siendo muy joven, analiza su propia experiencia a este respecto: “Ahora, da la impresión de que tus colegas hombres exigen o reciben mucho más respeto intelectual, y que para ganarte una determinada atención, una consideración de seriedad, si eres mujer, tienes que hacer muchos más

²⁷ “Entonces, ¿por qué está en todas partes? ¿Por qué se le presta muchísima más atención que a otros escritores con el triple de obra con al menos la misma calidad literaria? ¿Es sólo una cuestión de imagen? ¿Es por ser mujer, joven, melancólica, por su pose de ojos tristes y su actitud de soy la hostia...? Lo de Elvirita es alucinante. Habría que hacer algo” (Doc Mort en el blog *Patrulla de Salvación*, <https://patrulladesalvacion.com/2011/12/06/belen-gopegui-e-isaac-rosa-si-pero-patri-cio-pron-y-elvira-navarro/>).

esfuerzos. Yo lo noto cada vez más. Creo que con la edad la cosa va empeorando” (Riestra, 124). Riestra está experimentando lo que Laura Freixas ha podido comprobar a mayor escala: “ahora vemos que no era una cuestión de generación sino de edad. En todas las generaciones sucede lo mismo: a medida que pasan los años va aumentando la distancia, la diferencia, la desigualdad en fin, entre unas y otros” (Freixas, prólogo a Cabré, 2013: 16). Las “señoras” (por su edad o por su estilo) acaban a menudo pareciendo invisibles, transparentes o inaudibles en los actos públicos. Como dice Virginie Despentes: “Es maravilloso ser mujer... joven, delgada, apta para gustar a los hombres. Si no, no es nada maravilloso. Es solo dos veces más alienante” (Despentes, 2006: 141)²⁸.

Si el respeto reina en los actos públicos, en cambio, en internet, los comentarios sexistas abundan. Las escritoras más expuestas a los insultos en los blogs o las redes sociales (además de las que hacen declaraciones abiertamente feministas) son las que escriben sobre sexo, porque son las que atraen a los lectores masculinos. Algunos de ellos se permiten emitir juicios degradantes sobre su moralidad o su aspecto físico; a veces hasta profieren amenazas. Las mujeres que ganaron el premio de la *Sonrisa Vertical* generalmente no han vuelto a cultivar el género erótico (Care Santos en Henseler, 2003: 153): estarían hartas de soportar las propuestas eróticas y/o los insultos que ahora llegan directamente al buzón electrónico de las escritoras. Si además asumen la parte autobiográfica de su obra o hacen periodismo gonzo como Gabriela Wiener, la violencia es aún mayor:

En *Sexografías*, hubo mucho interés de hombres, de mujeres feministas sobre todo, mucha gente atraída por el tema sexual, de desinhibición y exposición de mi parte, que ellos llamaron exhibicionismo. Cierta gente que me seguía, pensando que era un libro erótico. En internet, tuve muchos comentarios vulgares, machistas, violentos: “Pero tú, si eres una india fea, ¿cómo te habrás echado con Nacho Vidal?”. Cosas muy tremendas. [...] Lo de siempre, lo que siempre ha salido en Lima, con lo que siempre me he topado: sexismo, racismo, clasismo, todo mezclado. Y

²⁸ La traducción es mía.

siempre insultando por el lado de la india, la fea, la puta, todo junto (Wiener, 165).

Se pueden consultar los comentarios en el blog de *Sexografías* (*sexografia.blogspot.com*), de los que Gabriela Wiener hizo una selección con este preámbulo:

Me pregunto por qué hay que ser sexy para hablar de sexo. Por qué eres puta por la misma razón. Por qué eres fea si eres india. Por qué las indias, las feas, las raras y las putas te ponen de mal humor.

Por otra parte, a las mujeres que escapan a la categoría de “chica” y a la de “señora”, es decir, a las que juegan con una identidad genérica más difícilmente catalogable, se las trata con algo de recelo. Pienso por ejemplo en Cristina Fallarás, una escritora y periodista que asume una imagen femenina sexualizada pero tiene un *ethos* y una escritura identificados como “varoniles” (crudos, radicales, directos). No es raro que los periodistas se refieran a ella como a “la Fallarás”. Además, recibe en su muro de Facebook muchos mensajes muy agresivos, que la injurian y otros que incitan a violarla.

En cualquier caso, a una escritora rara vez se la considera como a un escritor cualquiera, muchas veces se la intenta reducir a su identidad femenina. Da la impresión de que, de la misma manera que el insulto condiciona la identidad gay y sigue afectando a la persona homosexual porque cada ofensa participa de una larga cadena que reactiva el sentimiento de vergüenza (Kosofsky Sedgwick; Eribon, 2011: 12), algunas escritoras se han tenido que construir desde el desprecio. Entre las narradoras entrevistadas, es Mercedes Cebrián quien expresa más claramente sentimientos de vergüenza, de sentirse ridiculizada, y habla de recuerdos traumáticos:

Aquí hay una cosa como “¿esa quién es, esa chiquita?”. No de igual a igual. Quiero intentar superar la ofensa y pasar a verlos ridículos en su declinante dominación (Cebrián, 134).

Por fin, frente al orden de lo masculino que prescinde de justificaciones (Bourdieu, 1998: 22), el sentimiento de impostura femenino en el campo literario, de inadecuación, hace que cuando las mujeres se sienten puestas en tela de juicio, se justifiquen o justifiquen a menudo sus gustos delante de sus interlocutores varones,

lo que a su vez despierta en ellas sentimientos de inferioridad por haber interiorizado el juicio del otro:

Lo que trato de evitar son las justificaciones. Lucía Etxebarria teniendo que decir: “oye que yo he leído a Proust”, eso no. Todos mirándola. Hay que tener como una retórica para evitar las justificaciones (Mercedes Cebrián, 134).

No lo he ocultado pero a veces me cuesta defender una opinión contracorriente. A mí me ocurrió con *Maternidad imposible* de Irene Villar. Es un relato autobiográfico, de alguien que tenía una patología mental, que se quedaba embarazada y abortaba reiteradamente. Irene Villar establece un paralelo entre sus abortos y la situación de su país (creo que era puertorriqueña). Esa novela la leí, me gustó mucho, hice una crítica positiva en *Qué Leer*. Se me acercó un día un escritor y me dijo que había leído la novela e hizo un comentario, algo así como “qué exageración relacionar lo de sus abortos con la relación con su país”. Yo noté que me costaba defenderme, porque esa persona no entendía qué podía ser el cuerpo de una mujer (Navarro, 159).

5. La mirada del otro y las estrategias de resistencia

La mirada del otro (el crítico, el periodista, otro escritor) y el reconocimiento institucional hacen al escritor y sobre todo a la escritora, porque sin ellos la obra difícilmente llega a los lectores. Es una obsesión de Mercedes Cebrián, que busca reconocimiento en los premios –“si el otro me reconoce como escritora será que lo soy” (130)– o el ingreso en una universidad estadounidense prestigiosa para hacer una tesis –“ahora ya no me puede venir un señor y decir...” (134)– porque la crítica tradicional es “condescendiente con la obra de las mujeres” (Sanz, 87) o simplemente la ignora (Díaz-Mas, Carrero, Miñana). Cuando las escritoras comprueban, como ya hemos visto, cuán distinta de la suya ha sido la carrera de los escritores que debutaron en la misma época y en los mismos espacios que ellas, más o menos con las mismas armas y el mismo reconocimiento previo (Díaz-Mas y Martínez de Pisón o Vila-Matas; Mercedes Cebrián y Mathias Énard, Blanca Riestra con sus ocho novelas publicadas y otros de su generación, etc.), experimentan cierto desánimo o cierto sentimiento de injusticia. A partir de esta constatación, se ofrecen a las mujeres tres posibilidades: la primera

es buscar su espacio en un campo paralelo, alternativo, feminista, estrategia que ha elegido Remedios Zafra, por ejemplo:

En mi caso, ser mujer y hablar sobre mujeres fue clave en mi comienzo como escritora pues cuando comencé a hacerlo era un momento de desarrollo de los Estudios sobre Mujeres, Feministas y de Género, y yo quería actuar como agente activa en esa narrativa, por lo que fue muy positivo para mí (Zafra, 208).

La segunda consiste en aceptar vivir en ciertos márgenes, haciendo de la escritura un *hobby* (el trabajo como investigadora del CSIC de Paloma Díaz-Mas, como profesora de Historia del Arte en la universidad de Pilar Pedraza²⁹, ...). Más allá de los motivos económicos podemos adivinar en esta voluntad de permanecer en un segundo plano consecuencias de la “autoeliminación” (Eribon, 2011: 17) de las/los que no se ven suficientemente reconocidos. Estas escritoras pierden visibilidad, pero a la vez ganan libertad (Díaz-Mas, Miñana). La última opción consiste en pelear por conseguir estar en el centro del canon (Blanca Riestra, Elvira Navarro, Marta Sanz).

Pero pelear cansa. Varias escritoras hablan de su dificultad, primero para tomar la palabra en público de manera tan natural como lo hacen los hombres, porque “hablar es violento” (Elvira Navarro y Natalia Carrero). Hablar es violento para muchas mujeres que sufren el “síndrome de la impostora” y están acostumbradas al *manspreading* (De la Cueva, 2017) y al *manspleaining*, máxime si quieren salir de los temas o tonos predilectos de los círculos literarios. En este caso, parece que no haya para la escritora más disyuntiva que la de combatir, discutir, pelearse, exponerse a vejaciones o callarse, autocensurarse a modo de protección:

Tengo pánico escénico, así que a veces me quedo en blanco. ¡No me siento en igualdad con nadie en estas condiciones! ¡Un perro lo haría mejor que yo! Pero soy muy peleona, así que si se dicen cosas con las que no estoy de acuerdo, normalmente no me callo. Creo que hay una responsabilidad por parte de las mujeres, y es

²⁹ “No me he planteado vivir de la escritura ni seguramente podría hacerlo, porque eso significaría venderme a la prensa y hacerme columnista para sobrevivir, y no estoy dispuesta a eso” (Pilar Pedraza).

que aún a día de hoy no asumimos lugares de poder. Tenemos pocos modelos. Casi siempre son los hombres los que de una manera muy natural toman la palabra, y no creo que nos estén marginando conscientemente, ellos actúan con toda naturalidad. Nos toca a las mujeres, al menos en las sociedades avanzadas, asumir esa naturalidad, creémosla. Debemos salir de nuestro espacio de confort, el de quedarnos calladas, en vez de quejarnos tanto de que los hombres no nos dan la palabra ni los premios. La victimización, el presentar a la mujer como eterna víctima del hombre, no empodera. Como estrategia feminista es perversa (Elvira Navarro, 155). No tengo mucha experiencia de hablar en público y las pocas veces que lo he hecho han sido un desastre. Creo que se debe a mi autoanulación, también es temor a exponerme.

[En Facebook] me doy cuenta de que por allí no me atrevo a colgar artículos que leo y que me dan fuerza [...] (Natalia Carrero, 118).

Frente a la “naturalidad de dueños”³⁰ (Obligado en Henseler, p. 79) que las hacen sentirse torpes o quedarse calladas, para evadir el sentimiento de discriminación, el ninguneo y el enfado consecuente, o, como subraya Mercedes Cebrián, para emanciparse de la voluntad de agradar, las autoras desarrollan distintas estrategias: negar el sentimiento de exclusión por rechazo a la postura victimaria y a la experiencia de fragilidad tradicionalmente asociadas con la condición femenina (Obligado en Henseler, 2003: 84); mantenerse al margen del “mundillo literario” y darles poca importancia a los críticos (Díaz-Mas, Pedraza); utilizar la seducción como arma arrojada (Fallarás); estar más preparada que los demás; o desarrollar un personaje, ponerse una máscara: “He desarrollado una especie de personaje que me ha salvado: una especie de loca por encima del bien y del mal, a la que no le preocupa agradar. Es muy importante el principio de no querer gustar” (Cebrián, 132).

³⁰ El concepto de “dueños”, o “amos de las palabras”, según una expresión de Adrienne Rich –inspirada en un diálogo de *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll– que ha puesto Marta Sanz en epígrafe a *Daniela Astor y la caja negra*, hace referencia a un sistema patriarcal que está en la raíz del lenguaje y de su uso público, lo que no significa que no haya hombres dominados también en el campo literario por su falta de “distinción” social, por su carácter, etc.

Temas, tonos y personajes

En el congreso “Nuevos derroteros de la narrativa actual” dedicado a la narrativa de los últimos diez años que tuvo lugar en la Casa de Velázquez (Madrid) en junio de 2009, las escritoras brillaron por su ausencia en las ponencias³¹. Tuve entonces la intuición de que se establecía una jerarquía implícita en la *distinción literaria* en los que algunos temas gozaban de cierto predominio –la vejez, la soledad, cuestionamientos metafísicos o filosóficos abstractos, cierta visión anti-épica de la historia– y se privilegiaban ciertos tonos –elegiacos, nostálgicos o melancólicos–. La consecuencia fue un cierto olvido deslegitimador de cierta parte de la creación, en particular, me refiero a la obra de mujeres y a las obras humorísticas. La jerarquización temática aparece claramente cuando nos detenemos a analizar ciertas reseñas críticas –en 2012 Laura Freixas escribía por ejemplo “la asociación entre maternidad y cultura subalterna está tan arraigada que nadie parece cuestionarla” (Freixas, 2012: 14)–. De hecho, esta jerarquización explica en parte el “techo de cristal para las mujeres en cuanto al prestigio literario, como si algunos temas que tratamos no fuesen Grandes Temas, como si no fuesen universales, sino ‘cosas de mujeres’” (Karmele Jaio, 235). Estudiemos por ejemplo, una entrada del blog anónimo *Patrulla de Salvación*³² que

³¹ Las actas del congreso se publicaron en G. Champeau, J. F. Carcelen, G. Tyras, F. Valls (eds.) (2011), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza. En el índice –que no refleja el contenido de todas las ponencias pero es bastante representativo de la proporción de hombres y mujeres citados en los textos– se cita a dos narradoras (Almudena Grandes y Emma Riverola) y a doce narradores (Carlos Ruiz Zafón, Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, José María Merino, Juan José Millás, José María Guelbenzu, Miguel Delibes, Juan Eduardo Zúñiga, Javier Cercas, Benjamín Prado).

³² Las entradas de este blog no estuvieron desprovistas de influencia al principio de los años 2010, aunque hayan dejado de tener relevancia en 2017. Para mi argumento, esta entrada funciona como deformación caricaturesca de las reseñas publicadas en los suplementos literarios: “Ese fue un blog cutre, escasamente literario a pesar de las pretensiones que tuvo. Pero creo que el desinterés por ciertos temas existe de manera solapada en los críticos hombres, a veces incluso en los más serios, porque la literatura es experiencia y nadie está al margen de enterarse más por aspectos que convergen en su propia experiencia” (Navarro, 158).

descalifica violentamente la novela *La ciudad feliz* de Elvira Navarro por los temas elegidos, como espejo deformador (amplificador) de la crítica más prejuiciada. El primero se centraba en la sexualidad de una adolescente, tema pretendidamente ya tratado en *Las Edades de Lulú* de Almudena Grandes, treinta años antes, a pesar de que las historias no tienen ningún punto en común:

El primero, siguiendo el mismo truco de Almudena Grandes con *Las edades de Lulu*, es un grupo de relatos sobre adolescentes sexualmente traviesas. Vila-Matas, un rijoso, lo elogió. Mi difunto, que compraba el *Interviú* y el *Lib* todas las semanas, hubiera disfrutado con estos relatos (Patrulla de Salvación, 2011).

Encontramos aquí concentrados varios prejuicios contra las obras escritas por mujeres: los temas son supuestamente trillados, ya vistos (como si la literatura escrita por hombres no volviera siempre sobre los mismos temas) e innobles (“un truco”); hay que comparar esas novelas con la obra de otras mujeres; si versan sobre sexualidad es por interés comercial y para excitar a los hombres (lo que se critica desde un punto de vista hipócritamente puritano, puesto que la palabra *Interviú* funciona como un enlace que lleva a una serie de portadas de dicha revista que lucen modelos desnudos). La segunda parte de la novela no merece más interés según el bloguero/a, por ser la historia de “Una familia de chinos en España con problemas de adaptación [...] eso es todo”. Sobran los comentarios.

La reseña “Mercedes Cebrián: *El genuino sabor*” de José Pazó Espinosa nos proporciona otro ejemplo: la joven mujer culta que cuenta sus experiencias en el extranjero (en este caso en el Reino Unido) sería, para este crítico, un “subgénero en la literatura femenina española” y el personaje “un ser perfectamente asexuado, sin objetivos”. Estos dos elementos sirven para que el crítico desautorice la obra: “no se puede pedir a todos los libros que se publican que sean literatura” (Pazo Espinosa, 2014). Este hecho –la descalificación de obras en base a sus temas y al perfil de sus personajes, en la que se olvida de la argumentación estética o política– resulta uno de los mecanismos recurrentes que permiten apartar de los premios las obras escritas por mujeres.

Si resumimos de manera muy esquemática esta problemática, comprobamos cómo, en el siglo XXI, los personajes literarios de mujeres parecen tener aún difícilmente alcance universal. Cuando las mujeres escriben sobre sexo sus obras resuenan más, pero reciben ataques violentos hacia sus personas, quizá porque la libertad intelectual y sexual han estado siempre estrechamente vinculadas (Wiener). En cambio, cuando las mujeres escriben sobre maternidad o se centran en la vida cotidiana de una mujer poco sexualizada, los lectores varones las ignoran completamente. Por lo menos, esta es la sensación que tienen ciertas escritoras, lo cual las conduce a autocensurarse en el comienzo de su profesionalización. No pocas veces procuran evitar las temáticas percibidas como femeninas para que su obra sea leída como universal:

Lo pienso ahora y me digo que la interiorización del patriarcado llega muy profundo para que me sienta incómoda por estar escribiendo una novela donde las protagonistas son dos mujeres y que habla de abuso (Lara Moreno, 174).

El asunto “peluquería” hace tiempo yo lo hubiera autocensurado tal y como aparece en ese poema: describiendo la peluquería como un momento de relajación y respiro personal. Pero, dije ¿por qué no? Esas historias de cotidianeidad todavía tienen que ver más con nuestra herencia socio-cultural. Pero también nuestra emoción de “bienestar” en la peluquería tiene que ver con nuestro “sobre-estrés”, nosotras muchas veces tenemos que encontrar ese “hueco de dos horas para mí” (Luisa Miñana, 285).

A tenor de los testimonios de las escritoras entrevistadas puede describirse una evolución con respecto a la relación de las escritoras con lo femenino en general y con lo feminista en particular. Luisa Miñana no solo reconoce, como otras muchas novelistas, haber evitado cierto material novelesco en sus textos primerizos sino también haberse sentido orgullosa porque le habían dicho que lo que escribía “no parecía la escritura de una mujer” (Miñana, 285). Najat El Hachmi, a su vez, cuenta haber pensado que su mundo (el de la casa y sus mujeres) no era digno de representación literaria y haber sentido mucha frustración por ello (El Hachmi, 214). Pero todas estas escritoras relatan cómo se ha ido tomando conciencia de que la ausencia de ciertos motivos (como la maternidad, la menstruación, la adolescencia, etc.) en la literatura canonizada ha

sido una impostura histórica y no refleja la ilegitimidad de estos temas sino una forzada carencia de la secular cultura patriarcal. Al tomar conciencia de esta tradición cultural heredada, comienzan a llenar cada vez más sus obras de personajes femeninos y a incluir motivos tradicionalmente percibidos como propios de las mujeres. Hay dos actitudes destacables en este cambio: por una parte, hablar de mujeres, madres, hermanas, amigas, hijas es para ellas lo más natural, lo que se desliza de su experiencia; y, por otra parte, hablar de determinadas cuestiones de las mujeres que han sido discriminadas o eclipsadas por el canon patriarcal de las literaturas nacionales occidentales se acaba convirtiendo en un acto político. Negar la importancia de los temas en la valoración de las obras así como en lo que hace atractivo un libro para un lector es invisibilizar uno de los criterios sesgados de selección de las obras del canon:

Pero consumir literatura es consumir experiencia, es un conocimiento o un intercambio. La literatura también se juzga desde las propias necesidades vitales. En la academia esos parámetros están borrados, pero eso no significa que no existan y que no nos condicionen. Creo que se deberían visibilizar (Navarro, 158).

Como mostró Belén Gopegui en *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008), la definición de lo que es o no es verosímil en una novela constituye un núcleo de poder en el *campo literario*, pero tiene también incidencias en los modelos políticos de sociedad que la ficción propone como posibles. El acotamiento, estrecho y parcial, del ámbito de lo verosímil permite reforzar ciertas jerarquías, entre otras, el predominio de las esferas tradicionalmente masculinas sobre las femeninas. La perspectiva feminista corre pareja a otras críticas y revisiones sociales, políticas y culturales que están en ebullición, de nuevo alentadas por la crisis económica. Al explorar historias de mujeres atrapadas en las contradicciones de una sociedad neoliberal y “moderna” pero aún patriarcal, muchas de las narradoras ponen en juego otros aspectos (desde una perspectiva que las feministas llaman “interseccional”): incorporan coordenadas geográficas, de extracción social, condiciones materiales de vida y perspectiva de género (Wiener, El Hachmi, Morales), abarcando así un amplio abanico de problemáticas de la sociedad española y europea actual.

Los lectores, las lecturas y el canon

En primer lugar, como hemos visto desde la introducción que los hombres (en particular los escritores) leen poco (o nada) a las escritoras, y menos las escritoras españolas. Más allá de la propia experiencia y de las declaraciones mayoritarias de las escritoras entrevistadas (aunque no unánimes: discrepa por ejemplo Marta Sanz), ¿qué prueba tenemos de ello? Tenemos, por ejemplo, el estudio que hizo Laura Freixas de todos los diarios de escritores publicados en España en 2011: “Estos autores, como es lógico dada su profesión, leen mucho, y van comentando o apuntando en el diario sus lecturas. Pues bien, me di cuenta de que prácticamente el cien por cien de lo que leen —docenas de obras, en un año—, son libros de hombres. Deprimidamente, ¿verdad?...” (Freixas, 115). Muchas narradoras entrevistadas en este libro, por otra parte, han constatado que cuando una novela se centraba en ciertas problemáticas como la maternidad, el aborto, el abuso a una mujer, los amigos, vecinos, hombres allegados que acudían a sus presentaciones no se sentían concernidos por la novela. De manera que tras comprar el ejemplar iban a pedir una firma para su mujer o su madre, dando por hecho que la obra no les estaba dirigida (Moreno, Wiener, Jaio). Además, según denuncia una gran mayoría de autoras, la crítica contribuye a encerrar las novelas escritas por mujeres en categorías que restringen su público potencial y les impiden acceder a los últimos peldaños de la literatura de prestigio: las obras se suelen encasillar —las que consiguen alguna que otra reseña— bajo el título de “literatura femenina para mujeres”, pero también “literatura sobre inmigrantes” (El Hachmi), “ciberfeminismo” (Zafra), “literatura y nuevas tecnologías” (Miñana), “literatura autobiográfica” (Grande), “subgénero de la intelectual expatriada” (Cebrián), etcétera. Lo resume perfectamente Remedios Zafra:

Creo que hay muchos instrumentos que son utilizados para neutralizar el trabajo de las mujeres que hacemos explícito nuestro compromiso feminista, y uno de ellos es reducir nuestro público potencial a mujeres que piensan como nosotras (Zafra, 206).

Casi todas las escritoras entrevistadas reconocen que descubrieron tarde la obra de otras mujeres, con excepción de Jua-

na Salabert³³ y Luisa Castro. Esta última recuerda con precisión la influencia temprana de *Las moradas* de Santa Teresa de Jesús, de *La ceremonia del adiós* de Simone de Beauvoir y de poemarios de Rosalía de Castro. Varias narradoras entrevistadas se acuerdan aún de la profunda impresión, conmoción en algunos casos, que les causó la lectura de la primera obra escrita por una mujer con la que entraron en sintonía. Uno de los ejemplos más emblemáticos es el descubrimiento, en el colegio y en catalán, de *Aloma* de Mercè Rodoreda, una novela de 1937, por Najat El Hachmi, una niña recién llegada del Rif marroquí a principios de los años 90:

Yo me sentí absolutamente identificada con lo que allí se contaba. En ella una chica joven se iniciaba a la vida adulta y expresaba el malestar que sentía con respecto al entorno en el que vivía. Para mí, lo más significativo de la novela era que daba importancia narrativa al espacio doméstico, al que los escritores no suelen prestar mucha atención. Al vivir mayormente en este espacio doméstico yo ya me había dado cuenta de que pasaban cosas dentro de las casas, cosas muy importantes y que la acción estaba también en el interior de las casas. Y por fin me daba cuenta de que ese mundo de las mujeres era posible materia literaria (El Hachmi, 213).

Dichas autoras afirman, en cambio, que con la edad leen cada vez a más mujeres, contemporáneas o clásicas. Podemos destacar el trabajo de puesta al día favorecido y alentado por la gran labor de edición, traducción y reedición de textos femeninos y feministas emprendida por ciertas editoriales en estos últimos años, y por el rescate de escritoras injustamente olvidadas como Luisa Carnés (Miñana, 286; Moreno, 179). No por casualidad Rosa Montero acaba de ampliar el libro de biografías de mujeres escamoteadas por las historias canónicas, *Nosotras* (2018) que constaba de dieciséis entradas en 1997 y que ha quedado ampliado ahora con otras 90 biografías (con ilustraciones de María Herreros).

³³ “[...] si pienso, por ejemplo, en mi adolescencia y primera juventud, tan deslumbrante fue muchos años atrás leer por vez primera a Carson McCullers como adentrarse en el mundo de Faulkner” (Salabert, 267).

También queda recogido en este volumen el testimonio de las escritoras que evocan cómo su imaginación se despertó y alimentó con los relatos orales escuchados en el seno de sus familias, a veces en boca de gente —especialmente mujeres— que no sabían leer, en lenguas o hablas que no son las de su escritura, pero que han permeado su estilo (Castro, Esteban Erlés). Unos relatos que por su estructura, su tono irónico, humorístico a veces, han marcado su propia literatura. Este tema, aún por explorar, me parece particularmente esencial en la narrativa de Najat El Hachmi:

La única herramienta que tenían esas mujeres con las que crecí para sobrellevar esas circunstancias era la de narrar, relatar, contar. Yo crecí dentro de este universo de mujeres que contaban lo que les pasaba. De manera que no pude sino tomar conciencia de esta situación. Es una consecuencia natural pensar que eso no puede seguir así, aunque ellas no lo han contado fuera del ámbito doméstico, no han salido a manifestarse, pero ese malestar lo han contado. No son mujeres sin conciencia de lo que les está pasando. Son conscientes y son capaces de darle una forma, un relato (El Hachmi, 212).

Aunque muchísimos años después de empezar a escribir fui consciente de que la literatura primero la bebí de forma oral en amazigh, y ahora intento conscientemente incorporar esto a lo que escribo, no es lo mismo que pasar a escribir automáticamente en esta lengua (El Hachmi, 211-212).

A partir de las entrevistas, se desprende claramente que, como las lectoras-narradoras llegan tarde, por caminos propios y derroteros imprevisibles, a las otras escritoras (“no nos han educado en el feminismo”, lamenta Najat El Hachmi, 223), cada una tiene que reinventar parte de la genealogía de un pensamiento femenino y, las más de las veces, feminista. No obstante, muchas acaban coincidiendo en sus lecturas, gracias a una actitud nueva surgida en estos últimos años que recalca Lara Moreno (181): la de señalar de manera más directa las obras relevantes escritas por mujeres. Así, a una tradición limitada, pero quizá hoy en día consensual —Virginia Woolf, Anaïs Nin, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Adrienne Rich, Anne Sexton, Clarice Lispector, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, y, entre las españolas, Emilia Pardo Bazán, Mercè Rodoreda, Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín

Gaite— se están añadiendo muchos nombres de escritoras actuales, extranjeras o españolas —Belén Gopegui y Marta Sanz parecen ser una referencia unánime— o de escritoras olvidadas. Una vez perdido el miedo a reivindicar a ciertas escritoras, el objetivo es que no conformen un linaje paralelo al masculino sino que se incluyan en “un nuevo canon”: “abogo más bien porque las mujeres dejemos de tener miedo a emitir canon”, declaró Elvira Navarro en una propuesta casi programática (Arjona, 2013).

8. El tiempo propio

“En el ámbito de la creación ya no habría que reivindicar tanto la habitación propia como el tiempo propio” (279): esta observación de Luisa Miñana parece recoger, en una acertada fórmula, lo que constatan muchas narradoras, quienes o bien disponen de habitación propia, cuando no de piso propio, o bien han renunciado a ella porque se contentan, por ejemplo, con una mesa prestada en un espacio colectivo (Morales, 2068). En cambio, la lucha por el tiempo propio, frente al tiempo que las escritoras deben dedicar a otras tareas (laborales, administrativas, domésticas), es clave:

El reparto del tiempo es uno de los problemas que, a mí, me acucian más. Es uno de los problemas más injustos que seguimos arrastrando las mujeres. [...] La vida laboral no se compatibiliza con la vida creativa: en muchos casos, son dos ámbitos que se dan de bofetadas. Así que al final, si eres mujer, tienes tres jornadas, y hay veces que es bastante insostenible, bastante castrante y frustrante, porque te quita energía y capacidad (Miñana, 279).

Lo que más tiempo les quita es la necesidad de ganarse la vida en algo que no sea la escritura, y lo es de manera mucho más acentuada desde el principio de la crisis en 2007-2008, al igual que les pasa a sus compañeros masculinos. Se han dado a conocer casos extremos como el de Emilio Martín Vargas (1979), poeta ganador del Premio de Poesía Hermanos Argensola en 2016, licenciado en Filosofía, padre de familia y camarero, pero en general, se considera que ha desaparecido el “escritor de clase media” como recuerda Laura Freixas (113) al evocar un famoso artículo de Peio H. Riaño, y se asume que escritura rima con precariedad y que “entre los autores de cierta edad, técnicamente jóvenes como novelistas, aunque

calludos como personas, el modelo de escritor profesional se haya restringido al máximo, y casi no se cuente entre su horizonte de expectativas” (Mora, 2018). En casi la mitad de los casos, las escritoras de este libro tienen un trabajo extraliterario a tiempo completo (a veces lo tienen, lo intentan dejar y se tienen que reincorporar): Luisa Castro es directora del Instituto Cervantes de Burdeos, Paloma Díaz-Mas es investigadora en el CSIC, Patricia Esteban Erlés es profesora de lengua castellana y literatura en educación secundaria, Cristina Fallarás es periodista, Cristina Grande trabajó hasta hace poco en la farmacia de su madre, Kar mele Jaio es responsable de comunicación del Instituto Vasco de la Mujer, Sara Mesa hace un trabajo de análisis de contenidos audiovisuales en un organismo regulador e inspector de televisión, Luisa Miñana trabaja en el área de comunicación de la administración autonómica aragonesa, Marta Sanz tuvo que volver, durante algunos años, a dar clases de literatura en la universidad, Gabriela Wiener estuvo durante varios años trabajando para *Marie-Claire*, Remedios Zafra es profesora de historia del arte en la Universidad de Sevilla. En los demás casos (estos dos tipos de experiencias se solapan o se suceden a menudo) las entrevistadas explican que tienen que multiplicarse para poder sobrevivir con actividades paraliterarias: dar conferencias, escribir en la prensa, dar talleres o clases de escritura creativa, hacer trabajos de traducción, corrección o edición. Esta perspectiva es central en el discurso y la obra de escritoras como Remedios Zafra, Marta Sanz, Lara Moreno, Gabriela Wiener, Sara Mesa, Luisa Miñana y, desde luego, Cristina Fallarás, que contó su descenso a los infiernos desde su despido laboral hasta su desahucio en *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (Bronce, 2013), y recuerda el proceso por el que tuvo que pasar en la entrevista de este libro:

Y de repente yo pasé de tener una vida gorda, una vida muelle, una vida cómoda, a tener una vida de mierda. Me quitaron todo, me quitaron la casa, perdí todo. Cuando perdí el trabajo estaba embarazada, viví cuatro años de empobrecimiento radical, incluso con escasez de alimentos, luego perdí la casa. Eso cambió absoluta y radicalmente mi manera de ser, y por lo tanto mi manera de escribir y de narrar (Fallarás, 145).

Las escritoras que más tiempo llevan en el oficio coinciden en que, antes de la crisis, los y las novelistas podían vivir, más o

menos bien, no de los derechos de autores (aunque en aquel entonces algunas editoriales pagaban anticipos, lo que hacen muy pocas hoy en día) pero sí de los actos (conferencias, mesas redondas, encuentros con el público, participación en festivales, invitaciones en universidades o en los Institutos Cervantes) o publicaciones (columnas en periódicos, artículos en revistas) que rodeaban la práctica de la escritura de ficción, lo que llaman los “bolos” (Díaz-Mas, Riestra, Cebrián, Salabert). Con la crisis, esta fuente de ingresos que provenía mayormente de la organización de eventos culturales patrocinados por cajas de ahorro, fundaciones, ayuntamientos o administraciones autonómicas se ha desvanecido casi por completo: “Algunos dicen que si te vas te olvidan. Pero como ahora ya no nos llaman para nada presencial, por lo menos no estaré pendiente de esas invitaciones que no llegan” (Cebrián, 139). La precariedad en la que la crisis sumó a muchos españoles les obligó a menudo a parar de correr detrás del tiempo y a organizarse para repensar el modelo de sociedad que querían —como se vio en las acampadas del 15M de 2011 y la ocupación posterior de los barrios en las que participaron numerosos trabajadores culturales, pero aparentemente ninguna de las escritoras entrevistadas—. Sin embargo, paralelamente, la precariedad aumentó la competitividad y obligó a los que aspiraban a cierta visibilidad (escritores, cineastas, jóvenes académicos) a competir con los demás y a acumular cada vez más méritos, la mayoría de las veces no pagados o infrapagados. Muchos y muchas entraron en una carrera desbocada por “estar” y “dejarse ver”, en una lógica de (auto)explotación laboral a menudo contraria a la ideología de esos artistas “entusiastas” (Zafra), que fueron engañados por “condiciones laborales de un entorno posfordista: aparente (y engañosa) libertad, flexibilidad, tareas basadas en la creatividad y el conocimiento”, como Javier Fernández Vázquez y Luis López Carrasco, del colectivo Los Hijos, demostraron implacablemente (2017). Ahora bien, la acumulación, la visibilidad, la experiencia no remunerada, se consiguen robando tiempo al tiempo. “La prisa es uno de los grandes inventos capitalistas, y funciona” advierte Remedios Zafra en su ensayo *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017: 194): la prisa impuesta por las lógicas neoliberales, la desmaterialización y la burocratización del trabajo, la prisa de la gente multiconectada —la mayoría de las

escritoras entrevistadas no están en las redes sociales o se han salido de ellas porque “no les compensa la balanza” (Mesa, 229) y quieren emplear mejor el tiempo—, la prisa de todos los creadores precarios, los cuales, como hemos visto, o bien multiplican los trabajos no remunerados en el ámbito de la cultura, conformándose con un pago simbólico visto como inversión a largo plazo, o bien aplazan su pasión para poder ocupar un puesto remunerado, todo a cambio de una “esperanza de vida pospuesta” (Zafra, 2017: 14).

Además, algunas de las narradoras entrevistadas señalan una solución de continuidad, generalmente muy silenciada —pero que afecta por igual a los escritores varones—, que separa, esquemáticamente, a los escritores en dos grandes grupos en función de su situación familiar y de su capital económico, tal y como apuntaron también Fernández Vázquez y López Carrasco respecto al ámbito de la creación cinematográfica:

Pues bien, la mayor parte de la gente que se dedica a esto simplemente no necesita de un trabajo remunerado a tiempo completo bien porque son rentistas, pertenecen a familias pudientes y/o con capital cultural comprensivas con las inclinaciones artísticas de su prole o, en definitiva, tienen alguna clase de sustento económico que les permite dedicar su tiempo al cine (o a otras actividades culturales) (Fernández Vázquez y López Carrasco, 2017).

La relación con la escritura de quien tiene un patrimonio heredado o una pareja con buenos ingresos, y la de quien tiene que ocupar un puesto de trabajo asalariado o preocuparse por conseguir un ingreso mínimo cada mes (del que pueden depender varias personas) es fundamentalmente distinta. Remedios Zafra y Marta Sanz han dado testimonio de ello en sus dos últimas novelas. Después de enumerar detalladamente los distintos trabajos efímeros que tiene que realizar (y que dependen de “lo que surja”, es decir, de las sollicitaciones ajenas) y sus ingresos mes por mes, Sanz concluye en *Clavícula*:

Los hijos de los camareros, de los mecánicos, de los campesinos, incluso los hijos de los profesionales liberales de primera generación, somos el proletariado de la letra. Lejos quedaron los tiempos en que la cultura era un elemento de desclasamiento positivo. Estajanovismo puro. Oigo los ruidos machacones de las máquinas

y veo a Chaplin ajustando las tuercas de la cadena de montaje y los botones de las mujeres. La vida consiste en trabajar todo el día y culparse por esos momentos en que no se está trabajando. Hay una desproporción, un inmenso desajuste entre esfuerzo y remuneración que me obliga a multiplicar el número de mis trabajos para poder mantener mi nivelito de vida. A todo tengo que decir que sí por el miedo a que no cuenten conmigo la próxima vez y porque echo cuentas y adivino que la línea contenida entre el eje de abscisas y ordenadas de nuestra economía descenderá inexorablemente hasta colocarse bajo cero (Sanz, 2017: 69).

A esta obligación a “decir que sí” a cualquier propuesta de trabajo por parte de una mujer que está sufriendo un agotamiento psíquico y físico y experimenta unos dolores inexplicados en *Clavícula*, responde la imposibilidad de “decir que no” de la narradora de *Los que miran* de Remedios Zafra, por mucho que hubiera necesitado pararse laboralmente para hacer el duelo de su hermano recientemente fallecido, escribir y cuidar de su nieto huérfano:

Si fuera valiente diría que no sin mirar atrás. Pero si fuera valiente tal vez es que tendría un respaldo construido en años de autoconfianza o en dinero para vivir, y podría permitirme el lujo de ser más libre en mis cosas, de no aceptar determinados trabajos, podría permitirme el sueño de desaparecer sin miedo y de hacer sin concesiones. Pero es mentira que la gente pobre sea libre, que la gente pobre pueda dedicarse al arte o al pensamiento sin el remordimiento de qué vivirán los padres, más pobres ancianos, de qué vivirán los niños, de qué viviré yo. Los pobres que hemos leído no siempre podemos fingir que no acumulamos. Quien más, quien menos lleva su particular escalada larga y con frío frente a los caminos lisos y cortos de tantos que se arropan en sus linajes y, casi sin hacer, sólo con ser, ya se les espera. Que a nadie extrañe que posiblemente la mejor obra de arte que como pobre pueda hacer sea conmigo misma, renunciando deliberadamente a ser sujeto, pero “expuesta” frente a quienes tienen ese poder de elegir que a los pobres se les niega (Zafra, 2016: 73).

Por otra parte, el tiempo evaporado de las mujeres es también el de las tareas domésticas y de los cuidados, aunque sobre este aspecto las escritoras no han insistido demasiado —no sé si por ser obvio o no tan fundamental en su organización diaria—. Sara Mesa, Lara Moreno, Blanca Riestra y Laura Freixas subrayan sin embargo

el hecho de que el reparto de las tareas domésticas y la manera de concebir su papel como madre es un objeto de lucha aún fundamental, no solo con la pareja cuando la hay, sino consigo mismas. Tradicionalmente, las mujeres se encargaron de los cuidados, pero en un momento en el que parecía que se agudizaba la reivindicación por la corresponsabilidad con el Estado y con los hombres de la familia, el desmantelamiento del estado de bienestar tuvo como consecuencia una vuelta brutal a los cuidados familiares para las mujeres:

Un excedente que conforma una bolsa de mujeres creativas desempleadas y precarizadas a las que pronto les salpica la abdicación de los poderes públicos en sus responsabilidades relativas al cuidado y la atención a las personas dependientes. No es trivial que paralelamente a la tendencia de estos poderes a subordinar política a economía, auspiciados por un marco neoliberal de desigualdad, las mujeres se vean interpeladas a asumir (como antes, como siempre) los trabajos que reptan por el suelo, pocas veces considerados empleo, de cuidados y atención social (Zafra, 2017: 24).

De la custodia de los hijos se hablará más abajo, pero sobre las espaldas de las mujeres recaen a menudo también el cuidado a los nietos (Díaz-Mas, 249), a los familiares con diversidad funcional (Miñana), a los padres ancianos con los que las mujeres pueden pasar horas, en casa, acompañándolos por las calles o en el hospital, como podemos comprobar tanto en el muro de Facebook de Luisa Miñana como a través de los relatos de Remedios Zafra:

Por ejemplo, en *Ciudades inteligentes*, hay unos poemas que hablan directamente de cómo puede manifestarse la inteligencia emocional en una mujer, centrándose en asuntos que socialmente se nos atribuyen todavía de forma más particular a las mujeres. El tema del cuidado, por ejemplo, o de los hospitales, donde yo, por cuestiones personales, he pasado mucho tiempo precisamente cuidando a los míos. Es un tema que parece tocarnos más a las mujeres —repito no sé si por cultura, o porque al final esta cultura nos ha llevado a tener todavía una mayor predisposición que a los hombres a ser cuidadoras—. Me interesaba que se vieran esas cosas que hacemos, que ellos normalmente no hacen, dejando al descubierto las implicaciones que nos supone el hacerlo (emociones, frustraciones o no, incluso cierta formulación de filosofía de vida ...) (Miñana, 284-285).

En cuanto a la incidencia de la maternidad en la carrera literaria de las escritoras, es obvia pero difícil de medir. Algunas escritoras sí reconocen que la maternidad ha ralentizado su ritmo de producción o que ha limitado su visibilidad:

Tengo dos hijos y por supuesto que me ha influido en mi ritmo de producción, absolutamente. Mucho más que a mis compañeros escritores hombres que han sido padres, sin ninguna duda (Karme Jaio, 238).

Por otra parte, evidentemente, el hecho de ser madre y de serlo de una manera que podríamos llamar tradicional —que es la de prácticamente todas las mujeres— me ha dificultado la carrera profesional. [...]

Porque es verdad que la sociedad está organizada de tal manera que para hacer carrera necesitas o bien renunciar a tener pareja e hijas/os, cosa que hacen muchas mujeres, o bien tener una esposa que se ocupe de toda la intendencia y la vida personal y familiar, que es lo que consiguen muchos hombres. Pero es muy difícil para una mujer encontrar una pareja que se ocupe de todo ello (Freixas, 110).

Es cierto que entre las escritoras más visibles, muchas no tienen hijos: en este libro diez de las veintiuna escritoras entrevistadas no tienen (la gran mayoría de ellas superan los cuarenta años), es decir, un 47% (Cebrián, Díaz-Mas, Esteban Erlés, Grande, Miñana, Morales, Navarro, Pedraza, Sanz, Zafra). El total de hijos e hijas por escritora es de un 0,8%, contra un índice de fecundidad de 1,3% como media nacional aproximadamente entre 2013 y 2017. Las autoras no madres que han querido hablar de este tema en las entrevistas lo asumen como una decisión personal, ajena por completo a su proyecto de escritura; en muchos casos, parece ser aún una decisión anterior. Pero lo que sí reconocen todas es que crear o procrear nunca es una disyuntiva para un hombre, que muchos escritores tienen hijos y siguen saliendo a los actos culturales, siguen encerrándose para escribir o yéndose de viaje, mientras que las madres no lo ven aún tan fácil, aunque solo fuera por la “carga mental” que la maternidad les supone:

También mentalmente estás menos disponible. ¿Cómo vas a ser *destroyer* con una niña de tres años? Yo siempre decía a mis amigos que se reían mucho que yo quería ser como estos autores hombres

de los 70-80, tipo Vargas Llosa o Cela, a los que cuidaban sus esposas, les preparaban la comida, les tenían los hijos, y ellos podían dedicarse a escribir y a ir a los bolos. Los autores hombres sí que se reproducen mucho. Y todos salían conmigo por la noche (Riestra, 128-129).

Habría que hacer un estudio estadístico, pero muchas de las escritoras que conozco no tienen hijos pequeños y si hubiera sido madre más tarde evidentemente hay cosas que no hubiera podido hacer. Probablemente porque yo no hubiera querido hacerlas. Hay que ver hasta qué punto una se autolimita. Yo sí conozco muchos escritores hombres de mi generación que teniendo hijos, y no lo critico, cuando tienen que acabar su novela cuentan mucho con el apoyo de su compañera, incluso se van: “me voy dos meses al campo porque con los niños no se puede”. Y es cierto, con los niños no se puede. No conozco ninguna escritora mujer que haga esto. Yo creo que la sociedad suele considerar que el talento masculino es mucho más impulsivo. [...] Las mujeres somos más moldeables: nos hemos construido con esas diferencias. Cuando el niño se duerme, escribo, el fin de semana que está con su padre —porque estoy separada— también. Nuestro talento puede esperar (Mesa, 229-230).

Porque nosotras hacemos diecisiete cosas a la vez, con habitación propia o sin ella. Hemos escrito capítulos a la vez que atendíamos a los niños, por ejemplo, cosa más infrecuente entre los hombres, al menos antes, ya que ellos, si se encerraban a escribir en un despacho o en su rincón casero, “se encerraban de verdad”. A nosotras nos ha costado, nos cuesta más hallar ese espacio de silencio y de refugio en que concentrarse a fondo en el imaginario propio. En este aspecto, las cosas cambian, pero muy lentamente (Salabert, 267).

Para las escritoras, tener un hijo o dos o tres, una hija pequeña o una hija mayor, parece ser una coordinada con más incidencia en el desarrollo de su carrera literaria que en la de sus compañeros varones, aunque algunas han conseguido que los trabajos caseros y la atención a los hijos sean compartidos por sus parejas masculinas (Moreno, Wiener). Pero cuando las mujeres novelistas toman la decisión de seguir acudiendo a los eventos nocturnos o a hacer largas estancias fuera, lo hacen después de un trabajo interior que las obliga a explicarse larga y tendidamente (Lara Moreno), lo que no suelen hacer los escritores (tampoco se les suele hacer este tipo

de preguntas). Por ello, el divorcio del padre y de la madre, como sugieren tanto Sara Mesa como Lara Moreno, se vislumbra a veces como una liberación, en la que las mujeres abandonan al padre una parte de las responsabilidades familiares (una semana de cada dos, por ejemplo, cuando hay custodia compartida), un lujo de tiempo disponible que pocas veces otorga una vida en pareja heterosexual:

No considero un hijo como un obstáculo. Es cierto que tenemos problemas con los cuidados, yo he tenido suerte de contar con un entorno muy favorable pero también viene de cómo diseñé las prioridades en ese entorno. Cuando la niña tuvo dos años, me separé y entonces entré en el fabuloso mundo de la custodia compartida y, claro, me facilita porque estoy una semana con mi hija y otra no. Pero cuando no estaba separada sí es cierto que en ciertos lugares o a ciertas horas era de las pocas madres que podían quedarse (...) También te digo: no he tenido dos (porque me he separado). Pero cuando tienes dos, sabes que durante dos años vas a retroceder, hay una dedicación muy grande y ralentización de cosas (Moreno, 178).

Lo que es palpable, aunque la experiencia demuestre luego lo contrario (Moreno, 177), es que “todas las mujeres, después de tener hijos, tenemos como una especie de vértigo de la muerte civil” (Riestra, 129).

Conclusión: el lugar de la ficción literaria en la “revolución feminista”

Igual es pronto todavía para saber si los movimientos sociales o el feminismo están cambiando el campo literario (Lara Moreno)

¿Por qué, para qué y para quién escriben las narradoras españolas actuales? Porque escribir sería como una tercera vida entre la existencia aburrida y ceñida al hogar de las madres y el mundo masculino, competitivo y expuesto (Freixas, Mesa, El Hachmi); para entender mejor lo que se está viviendo y demostrar a los demás que la acción también transcurre en casa con protagonistas femeninas o en espacios rurales y humildes (El Hachmi, Castro, Moreno); para sentirse libre (Grande); para visibilizar los ángulos muertos de nuestra sociedad (Sanz); para contar historias que no se han contado (Miñana, Salabert). Para reinventarse después de un acon-

tecimiento doloroso y destructor (Sanz, Zafra): “No es un artificio literario, sino un aliento, una manera de sobrevivir y una nueva manera de narrarnos, de enunciarnos para volver a ser” (Fallarás, 145). Pero también para “globalizar el malestar de las mujeres en vez de parcelarlo”, según el balance, para mí imprescindible, de Najat El Hachmi (214).

En muchos casos, las narradoras buscan desplazar los códigos de la narrativa mediante cierta libertad formal: en el diálogo con la ilustración o el cómic (Carrero, Esteban Erlés), con las nuevas tecnologías (Miñana, Sanz, Gopegui), con la poesía (Moreno), el periodismo (Wiener) o el ensayo (Zafra), y siempre con la preocupación, por parte de algunas de ellas, de no limitarse a la “lengua del amo” o al “lenguaje del opresor” (Adrienne Rich citada por Sanz en el epígrafe a *Daniela Astor y la caja negra*): “[...] no todo lo que hay en ese lenguaje masculino predominante, que sigue siendo denominador común, sirve para propiciar los cambios necesarios. Hemos de encontrar e imponer un lenguaje que genere entornos diferentes” (Miñana, 285). Sin embargo, solo un 25% de los manuscritos que llegan a las editoriales los escriben mujeres (Grande, 185). Por falta de autoestima, seguridad y credibilidad (Carrero, Cebrián, Mesa). Por falta sobre todo de tiempo, y, cada vez menos, de modelos (Grande, Mesa, Miñana).

Aunque los colectivos feministas se han apoderado de internet para hacer un trabajo ingente de *prosumo*³⁴ en la difusión y promoción de figuras, obras, temáticas femeninas y feministas, el uso de las redes sociales y de los blogs por parte de los escritores parece repetir la tradicional división entre el espacio de lo privado (donde

³⁴ El *prosumo* es una actividad no remunerada “pero inscrita en las dinámicas de transacción del capitalismo contemporáneo”. Tradicionalmente, se puede aplicar a las labores domésticas, de costura, cocina, etc., asumidas por las mujeres, pero recientemente se ha recurrido a este concepto para hablar de actividades de intervención en las redes: “En el ámbito de la cultura, el *prosumo* implica también un cambio de estatuto del *consumidor de símbolos*. El sujeto no es ya un sujeto pasivo que lee, escucha y asimila información sino que la construye, manipula, apropia y resignifica en un marco de transformación de las formas de recepción y acceso a los símbolos (en su faceta informacional, cognoscitiva u otra) incentivado por las redes y las más recientes tecnologías de uso cotidiano” (Zafra, 2013: 126).

las escritoras permanecen en la sombra o están con una presencia discreta) y el espacio de lo público (donde los escritores trabajan y proyectan mucho más su imagen y su voz):

Eso lo comentaba hace poco con una amiga. Que había algo de autobombo en las redes sociales por parte de los hombres, de exposición fálica. Parece que la división clásica de lo privado y lo público se repitiera en redes sociales, como si hubiera un deseo por parte de los escritores de exhibición de la opinión propia. Alguien más compartía esta percepción conmigo (Morales, 259).

Por otra parte, la programación —de la que dependen gran parte de la organización del trabajo, del ocio, de la manera en que nos relacionamos con los demás y gran parte de los imaginarios— es un sector (paradójicamente) cada vez más copado por los hombres, de ahí que las estudiosas hablen de “brecha digital de género” (Touton, 2016: 72). Para ser “Adas”, “personas que prefieren programar sus vidas y sus máquinas antes que ser programadas por ellas” (Zafra, 2013: 48), la mayoría de las escritoras entrevistadas prefieren mantenerse alejadas de las redes sociales y del ciberespacio, aunque recurran a los buscadores tradicionales para hacer investigaciones y usen mucho el correo electrónico. Sin embargo, dos de ellas por lo menos, Remedios Zafra y Luisa Miñana, reflexionan sobre la artificial división (y pretendida incompatibilidad) entre ciencia y poesía, una división tradicionalmente sexuada: “Esta división dual del conocimiento siempre me inquietó y me molestó, pues a mí me hubiera gustado elegir de otra manera” (Zafra, 204). Siguiendo a Ada Lovelace, matemática decimonónica inglesa, conocida por haber sido una de las precursoras de la programación informática, Zafra subraya la proximidad que hay entre las operaciones mentales que llevan a los descubrimientos científicos y los de la imaginación que se despliega con fines más artísticos: “Nos enseñan a ver la obra y el resultado, vestidos con ropajes distintos de instituciones, límites y disciplinas, pero el ‘proceso’ arte y ciencia habitan en el mismo estante móvil de lo humano, lo invisible, donde negocian lo simbólico y lo imaginario” (Zafra, 2013: 62). Tanto ella como Luisa Miñana consideran como una traba para la democratización tecnológica, es decir para un uso que no sea solo de socialización pasiva, la “segregación” en la enseñanza entre Ciencias y Humanidades (donde se encuentran carreras mayori-

tariamente femeninas): “La educación segregada en España entre Letras y Ciencias ha hecho muchísimo daño: no haber estado en contacto con nociones de matemáticas, física e informática” (Miñana, 281).

No obstante su pesimismo, el balance preliminar de María Ángeles Cabré, se confirma parcialmente: “A pesar de los grandes avances sociales en cuestión de igualdad de género, la falta de paridad se está perpetuando de un modo muy peligroso en el mundo literario, uno de los ejes vertebradores del sector cultural” (Cabré, 2011). Hay discriminación de género en el seno de las élites intelectuales (García de León, 2012), pero una discriminación indirecta que tiene varios resortes principales: la desigual repartición del tiempo propio, el hecho de que los hombres lean muy poco a las mujeres, los criterios androcéntricos de evaluación estética. Los “cambios visibles de las *condiciones*” de acceso al estatuto de escritora y de visibilidad en el campo literario de las mujeres ocultan “permanencias en las *condiciones relativas*”, es decir, en las desigualdades que se siguen observando (Bourdieu, 1998: 124) como revelan las listas de premios institucionales. Sin embargo, la segunda ola de feminismo se había centrado desde los años 70 en las dimensiones subjetivas, psíquicas y simbólicas del poder. Hasta hace poco me preguntaba: ¿qué ha sido de este legado fuera de los estudios de género y de las teorías feministas?, ¿por qué, cuando se aborda el panorama literario actual desde entradas no feministas (con estudios sobre la intermedialidad, el campo cultural, los nuevos realismos, la representación de la historia) es posible que se escriban ensayos que, al no tomar en cuenta la variable genérica, citen a una treintena de autores todos masculinos sin darse cuenta de ello (Touton, 2016)?, ¿hoy en día, dónde se encuentra, en la ficción española, el recuerdo de las luchas feministas radicales más allá de la fundamental novela de Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra* (2014)?

El punto en común de las escritoras cuya voz se escucha en el libro es que, obligadas por una experiencia de la recepción (por parte de la crítica tradicional, de las instituciones que otorgan los premios, de los lectores hombres) vivida como desestabilizadora, debilitante e injusta, han llegado a cuestionar su lugar de enuncia-

ción desde fuera o desde dentro del texto, en una voluntad de construirse dialógicamente, para escapar “a las clausuras y a las fronteras definidas que nos encierran en jaulas de hierro” (Zavala, 2000: 31). Con excepción de Lara Moreno y Gabriela Wiener, no parecen mirar mucho del lado de la escena política para buscar soluciones. En el proceso 15-M y en las luchas de la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca), las mujeres han desempeñado un papel muy importante, y las teorías del cuidado y el ecofeminismo han penetrado profundamente en el pensamiento colectivo. Ciertas alcaldesas y diputadas intentan mostrar que se pueden alcanzar puestos de *poder* —una palabra omnipresente en las entrevistas de este libro— para cambiar, por lo menos parcialmente, la manera de ejercerlo. El ámbito de lo simbólico por excelencia, el de la literatura, no puede permanecer ajeno a estos cambios, como anticipaba Natalia Carrero en 2013:

Y según se mire, a lo mejor estos tiempos no son tan malos para mujeres, ya que precisamente en nuestra condición de figura de segunda fila del capitalismo, tenemos mucho que decir sobre todo aquello que no se mide con dinero (citada en Santamaría, 2013).

Y es cierto que aunque asoman ciertos síntomas de estancamiento en el *campo literario*, las entrevistas nos muestran que el compromiso feminista de las escritoras en 2017 es mucho mayor que en 2013 (“momento de debilidad ideológica”, según Marta Sanz, 89). La tarea de (auto)formación feminista emprendida recientemente por muchas narradoras, como podemos comprobar en las listas de lecturas que nos proporcionan en las entrevistas de 2017, su voluntad de reapropiarse de una tradición silenciada y de confrontar su escritura con temas desprestigiados, su talante combativo (“peleón”) dejan entrever una “(r)evolución literaria” a corto plazo, en paralelo a la “revolución feminista” pacífica que ha ido extendiéndose por las calles de España, primero soterradamente, pero, desde el 8 de marzo de 2018, de manera mucho más abierta:

Si algo sabemos de la revolución, es por ejemplo que no es un estado estático al que llegas para habitar un nirvana paradisíaco; no esperábamos para hoy a las 13 h la disolución del patriarcado sin bajas y sin rehenes, pero al menos sí testear el alcance de la transformación en marcha que vivimos, nuestra muesca en el árbol. [...]

Somos las de las mil lenguas que se extienden por el imperio, por todos los imperios, el mundano, y el simbólico. Pero en días como hoy, ante su Rey Salomón, nosotras pensamos en Salomé, que pidió una cabeza en bandeja de plata. O cinco. Pensamos en decapitaciones. Pensamos en machetes, en licuadoras, en guillotinas. Pensamos en las cárceles que nunca quisimos. Pensamos en venganza. Después tiramos unas monedas al aire, salimos a la calle y enlazamos nuestros brazos con vosotras. Buscando la sanación que destierre la violencia de nuestros cuerpos, ya no la que nos infligen, sino la que nos nace. Tienen suerte de que el feminismo sea un movimiento pacifista. Más suerte tenemos nosotras, porque estamos haciendo la revolución sin sangre. Pero, ¿Hasta cuándo, oh destino, veremos derramada la sangre de nuestras hermanas? (Wiener, 2018b).

Frente al peso que puede representar sentirse un “monstruo de dos cabezas”, un ser lleno de contradicciones, víctima y culpable, durante mucho tiempo ciega, del sistema patriarcal, muchas escritoras parecen conseguir ahora manejarse en una dinámica de idas y vueltas de la que pueden sacar ventajas. Por un lado pueden desenvolverse en espacios mixtos (presentaciones, mesas redondas, clases, congresos, redes sociales...) y, en caso de que sea necesario, *hakearlos* amistosa o beligerantemente, con problemáticas percibidas como femeninas a las que dan un alcance universal, con discursos crudos y directos o con perspectivas feministas explícitas y asumidas, según gusten. En estos espacios se sienten cada vez más a gusto, porque lo que ha cambiado en estos últimos años es que antes podía haber cierta impunidad en la minusvaloración de las mujeres, “antes lo decían descaradamente y ahora no” (Freixas, 106) porque las mujeres “nos hemos vuelto más peleonas, y ellos son más cautos” (Mesa, 228). Por otro lado, la experiencia de una mayor *sororidad* (hermandad y solidaridad entre mujeres), el compartir cada vez más lecturas, análisis y perspectivas intelectuales ha afianzado la seguridad individual y colectiva de las escritoras. En 2017, muchas narradoras parecen tener claro que les incumbe “potenciar lo que escribimos unas y otras, tengamos o no tengamos crítica pública o mediática” porque “lo más importante es consolidar trabajos y espacios ganados, y seguir ampliándolos” (Miñana, 288). Es lo que nos hemos propuesto hacer con este libro: con el

objetivo de contribuir a tejer hilos entre escritoras y lectoras, pero esperando también que las potentes voces de mujeres que resuenan en el libro y fuera de él puedan ser escuchadas con empatía e inteligencia, “al cien por cien”, por un amplio público, tanto femenino como masculino.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Santos (2011). “Narrativa *versus* Literatura”, en Champeau, Geneviève / Carcelen, Jean-François / Tyras, Georges / Valls, Fernando (ed.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 23-33.
- Arjona, Daniel (2013). “Entrevista con Elvira Navarro: ‘La locura es demasiado desagradable y estridente para el canon’”, *El Cultural* [en línea], 23/01.
- Azancot, Nuria (2015). “Visor, Chus: ‘Dicen que los novelistas son vanidosos pero ¡hay cada poeta!’”, *El Cultural* [en línea], 26/06.
- Beauvoir, Simone de (1962). *El segundo sexo*, trad. Pablo Palant, Buenos Aires, Editorial Siglo XX [1ª ed. francesa 1949].
- Bourdieu, Pierre (1998). *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
- (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama [1ª ed. francesa 1992].
- Butler, Judith (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra [1ª ed. inglesa 1997].
- Cabezas González, Almudena / Berná Serna, David (2013). “Cuerpos, espacios y violencias en los regímenes biopolíticos de la Modernidad. De maricas y homosexuales habitando ‘lo femenino’”, *Política y sociedad*, 50, 3, 771-802.
- Cabré, María Ángeles (2011). “En el mundo literario, machismo a raudales”, *La Independent* [en línea], 31/03.
- (2012a). “Radiografía androcéntrica de la cultura (gracias ex ministra)”, *La Independent* [en línea], 14/03.
- (2012b). “Carme Riera en la RAE: la cuota invisible”, *La Independent* [en línea], 25/04.

- (2013). *Leer y escribir en femenino*, Barcelona, Editorial Aresta.
- Castañón, Sofía (2014). *Se dice poeta* [documental].
- Champeau, Geneviève / Carcelen, Jean-François / Tyras, Georges / Valls, Fernando (ed.) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- De la Cueva, Carmen G. (2017). “La impostora II. La mujer subterránea; feminismo, literatura y autoría”, *CTXT* [en línea], 16/06.
- De la Villa, Rocío (2013). “Los museos las prefieren monas”, *El País* [en línea], 12/01.
- (Delgado, Luisa Elena (2014). *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI.
- Despentes, Virginie (2006). *King Kong Théorie*, París, Grasset et Fasquelle.
- Eribon, Didier (2011). *Retours sur retour à Reims*, Paris, Cartouche.
- Fallarás, Cristina (2015). “Los premios machos”, *eñe* [blog], *Revista para leer* [en línea], 30/04.
- Fernández Vázquez, Javier / López Carrasco, Luis (2017). “Empleos del tiempo. Análisis de la precariedad en el mundo del cine, extrapolable a otros ámbitos culturales”, *CTXT* [en línea], 3/05.
- Figuroa, Antón (2003). “La noción de campo literario y las relaciones literarias internacionales”, en Iñarrea Las Heras, Ignacio / Salinero Cascante, María Jesús (coord.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, Universidad de la Rioja, vol. 1, 521-534.
- Freixas, Laura (2000). *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino.
- (2009). *La novela femenil y sus lectoras*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- (2012). “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona”, *Claves de la razón práctica*, sept.-dic., 9-19.
- (2013). “La igualdad en la cultura, ni está, ni se la espera”, *Público.es* [en línea], 1/03.
- García de León, María Antonia (2012). “Claves sobre el poder de las mujeres”, *La presencia de las mujeres en los cargos de dirección, RIDEG*, 2, dic., 5-11.

- García-Teresa, Alberto / Álvarez Galán, Juan José (2017). “Cuatro manos son treinta dedos. Posibilidades de la escritura cooperativa como herramienta política antagonista”, *Kamchatka*, 9, julio, 347-362.
- González Naranjo, Rocío (2017). “Dónde están las mujeres. Por aquí no andan... Por una inserción de las mujeres en el canon YA”, *Los ojos de Hipatia* [en línea], 23/07.
- Gopegui, Belén (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense.
- (2012). “El agente doble de nuestro descontento”, *Rebelión* [en línea], 30/10.
- (2017). *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Random House.
- Gracia, Jordi (2018). “La reoca de los premios”, *Revista de Libros* [en línea], febrero.
- Henseler, Christine (2003). *En sus propias palabras: escritoras españolas ante el mercado literario*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- Hernando, Almudena (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Buenos Aires / Madrid, Katz Editores.
- Jiménez, Daniel (2013). “Literatura femenina, éxito o mito”, *Tiempo*, 15/11, 68-71.
- Labrador Méndez, Germán (2016). “Lo que en España no ha habido. La lógica de la normalización cultural de la democracia española y la tradición de la insuficiencia cultural moderna frente a la temporalidad de crisis”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 69, 2, 165-192.
- (2018). “2017, *Que nadie se siente*: un panorama de los estudios peninsulares para los siglos XX y XXI”, *Ínsula, Almanaque 2017*, 856, abril, 17-19.
- La medicina de Tongoy [blog] (2011) [en línea]. “La ciudad feliz de Elvira Navarro”, agosto.
- Langle de Paz, Teresa (2010). *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*, Barcelona, Icaria.
- López Navajas, Ana (2013). “Escritoras silenciadas en clase de Literatura”, *El País* [en línea], *Blogs sociedad*, 30/05.
- López-Cabrales, María del Mar (2000). *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea.

- Marías, Javier (2017). "Más daño que beneficio", *El País* [en línea], 26/06.
- Miguel, Luna (2017). "Cuando ser escritora es sinónimo de humillación, desigualdad y acoso sexual", *PlayGround* [en línea], 21/03.
- Montero, Rosa (2018). *Nosotros*, Madrid, Alfaguara (con ilustraciones de María Herreros).
- Mora, Vicente Luis (2018), "Ensayos a la intemperie, 1. La deforestación del ecosistema literario", *Diario de lecturas* [blog] [en línea], 29/04.
- Moreno, Vicent (2010). *Literatura en juego: la legitimación y construcción del campo literario peninsular contemporáneo* [Tesis inédita, Indiana University, Estados Unidos].
- Patrulla de Salvación [Blog] (2011) [en línea]. "Premio Jaén de novela, ¡qué emoción!", 12/06.
- Pazó Espinosa, José (2014). "Mercedes Cebrián: *El genuino sabor*", *El imparcial* [en línea], 27/06.
- Peppino Barale, Ana María (2008). "Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente", *Letrillas*, 1, octubre-noviembre, 116-120.
- Porras, Gustavo (2016). "Ana de Miguel y los filósofos que no amaban a las mujeres", *IES Las encinas* [en línea], 16/11.
- Redondo Goicoechea, Alicia (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI.
- Riaño, Peio H. (2013). "La muerte del escritor de clase media", *El Confidencial* [en línea], 13/04.
- Rubio, Irene G. (2013). "César Rendueles autor del ensayo *Sociofobia*. Da igual si el asalto al Palacio de Invierno me pilla durmiendo la siesta; me interesa mucho más el día después", *Diagonal* [en línea], 16/10.
- Santamaría, Julio (2013). "Entrevista con Natalia Carrero: más que en una ilusión hemos vivido en un espejismo, y eso es más crudo", *encubierto.com* [en línea], 12 de noviembre.
- Sanz, Marta, (2013). "La nueva ley del aborto y la creación literaria. La invasión de los bárbaros y su máscara de la piedad", *Papeles perdidos* [blog], *El País* [en línea], 23/12.
- (2017). *Clavícula*, Barcelona, Anagrama.
- Touton, Isabelle (2016). "La intermedialidad en la novela española actual: apuntes desde una perspectiva de género", en Gabriela Cordone

- / Beguelin-Argimón, Victoria (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 71-92.
- (2017). "Memoria y legado de las militancias feministas de la transición en la España post-15M: algunas pistas de reflexión", en Cecilia González / Sarría Buil, Aránzazu (eds), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Madrid / Buenos Aires, Postmetrópolis Editorial / Prohistoria Ediciones, 179-208.
- Valencia, Roberto (2014). *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza, Institución Fernando El Cático [introd. y materiales complementarios Isabelle Touton] (Letra Última/08).
- Velasco Rengel, Carmen (2011). "Introducción", *Watchwomen: narradoras del siglo 21*, Zaragoza, Institución Fernando el Cático, 9-75 (Letra Última/03).
- Wiener, Gabriela (2018a). "Javier sin Marías", *Zona crítica, diario.es* [en línea], 20/02.
- (2018b). "La revolución", "Opinión", *El Salto* [en línea], 26/04.
- Wolf, Naomi (1992). "El mito de la belleza", trad. Cristina Reynoso, *Debate feminista*, año. 3, vol. 5, marzo, 214-224, <http://estudioscultura.wordpress.com/2011/10/22/el-mito-de-la-belleza-de-naomi-wolf/> [ed. estadounidense 1991].
- Zafra, Remedios (2013). *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumenten, teclean*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2016). *Los que miran*, Madrid, Fórcola Ediciones.
- (2017). *El entusiasmo*, Madrid, Anagrama.
- Zavala, M. Iris (2000). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Barcelona, Anthropos.