



# Como anillo al cuello

La opresión matrimonial  
en la literatura femenina

# Purificació Mascarell

*Ariel*

Purificació Mascarell

# Como anillo al cuello

La opresión matrimonial  
en la literatura femenina

*Ariel*

Primera edición: septiembre de 2024

© Purificació García Mascarell, 2024  
© Por la imagen de cubierta: Carmen Calvo

Derechos exclusivos de edición en español:  
© Editorial Planeta, S. A., 2024  
Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona  
Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.  
[www.ariel.es](http://www.ariel.es)  
[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

ISBN: 978-84-344-3778-4  
Depósito legal: B. 12.121-2024

Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.



## Sumario

1. «Ella se mueve en la casa de <i>él</i> » Matrimonio y escritura de mujeres . . . . .	11
2. «Prefiero la muerte a tus caricias» El poder entre las sábanas o la sumisión sexual en la esposa . . . . .	37
3. «¿No era el mundo una vasta prisión y las mujeres esclavas por nacimiento?» Aislamiento y encierro: cautivas del sí quiero . . . . .	63
4. «No se lo puedo decir a nadie porque todos se enfadan» Los otros, presión familiar y vigilancia social . . . . .	97
5. «El negro capuz de mi vida diaria» De la tortura psicológica a los cardenales: narrar las violencias machistas . . . . .	121
6. «Todo fue un timo» El trabajo dentro y fuera del hogar: la alienación de la madre. . . . .	145
7. «Una feminista no debería casarse» Epílogo. . . . .	175
<i>Notas</i> . . . . .	187
<i>Índice de autoras</i> . . . . .	197

«Ella se mueve en la casa de *él*»

## Matrimonio y escritura de mujeres

Cuando era pequeña tenía muy claro que algún día quería vivir una historia de amor. Nunca me imaginaba de mayor casada, esposa de un hombre, madre, cuidando de niños, de un hogar. Nunca. Lo que yo deseaba era tener novio. Un chico que me quisiera mucho y al que querer mucho también. Pasear de la mano, reír, besarnos y compartir. Eso sí me hacía ilusión. En mis sueños nunca había una boda ni un traje blanco ni un ramo de flores volador entre anhelantes brazos de amigas. Ni de niña ni de adolescente ni de joven. Si echo la vista atrás, esa «chica rara» que siempre he sido, que sigo siendo, se mostraba completamente indiferente al destino fijado durante siglos a las de mi sexo. Ni atracción ni aversión: simplemente, aquello de casarse y formar una familia no iba conmigo. Era como un plan de vida de otra galaxia. Disfrutaba de mis pequeños logros académicos, aprendía de la vida sin pausa, devoraba libros, intentaba escribir, exprimía cualquier posibilidad de pasarlo bien y sí, desde muy pronto, fui con chicos. Soltera, con amor, mi estado ideal.

Hasta que no leí a Emma Goldman no supe por qué mi cuerpo y mi mente, de manera orgánica, rechazaban el matrimonio.

No recuerdo cómo llegué a ese texto de combate firmado por la filósofa anarquista de icónicas gafas y mirada azul claro no menos icónica: un breve opúsculo publicado en 1910 bajo el sencillo y contundente título de *Matrimonio y amor*.

Goldman empuña un lenguaje directo, sin circunloquios ni atenuantes, para describir el sistema de opresión y sometimiento, cercano a la esclavitud en demasiados casos, que ha funcionado desde hace siglos para la mujer, destinada a formar parte de una dupla matrimonial donde le han asignado el rol de subalterna.

Si el amor es igualdad, tolerancia y apoyo mutuo, si el amor es alcanzar la felicidad a través de la felicidad del otro, nada más lejos de él que la institución del matrimonio: «El matrimonio y el amor no tienen nada en común: están tan separados como los polos: y en realidad, son antagónicos entre sí»,<sup>1</sup> sentencia Emma con rotundidad. Y sí, puede que el matrimonio ya no comporte las consecuencias de antaño para las mujeres. Pero, entonces, ¿qué necesidad hay de asumir una institución que ha oprimido a tantas de mis antepasadas? Es como zambullirse en una piscina donde sabes que se han ahogado miles de personas antes de tu pirueta en el trampolín. Nada apetecible.

La librepensadora lituana descansa en mi altar laico junto a la mujer que acuñó aquello de «lo personal es político». Cuatro palabras con sabor a lema. Cuatro palabras con aroma de pancarta, de consigna revolucionaria, cuya profundidad solo se comprende al visitar la fuente de donde provienen: el voluminoso ensayo, más citado que leído, que es *Política sexual* (1970).

Kate Millett explica en sus páginas que lo que ocurre dentro de los hogares, en el ámbito doméstico, en la vida íntima, en la cama de un matrimonio, es también un hecho político, en el sentido de que está tejido por las diná-

micas del poder. Para los intereses patriarcales siempre ha sido provechoso sostener que lo sucedido dentro de cada casa, entre matrimonios y en familia, es algo que solo incumbe a los que comparten techo. Una cuestión personal sin vínculo alguno con lo que acontece más allá de la puerta. Ahora ya sabemos que el *dentro* y el *fuera* del muro del hogar forman parte del mismo sistema. Gracias a Millett se hizo evidente que las dinámicas de poder que determinan el funcionamiento de las esferas económicas, sociales y culturales tienen su correlato en las relaciones personales y sexuales.

Precisamente lo que ocurre dentro del hogar, lo que ocurre entre el marido y la mujer, es el tema central de cuatro obras magistrales de la escritura femenina: *¿De quién es la culpa?* (1892-1893), de la rusa Sofia Tolstaia, esposa de Tolstói; *Una mujer* (1906), de la italiana Sibilla Aleramo; *Oculto sendero* (1946), de la madrileña Elena Fortún; y *Una mujer en el frente* (1991), de Elaine Polcz, nacida en Transilvania antes de que pasara a ser parte de Rumanía.

Las cuatro escritoras pertenecen a tradiciones literarias muy distintas y publicaron sus obras dentro de una amplia horquilla temporal: entre finales del XIX y finales del XX. Por eso sorprende descubrir tantas concomitancias. En primer lugar, todas vivieron matrimonios complicados con maridos machistas tras haber pasado por el altar siendo muy jóvenes. Todas carecían de experiencia vital y afectiva cuando dieron el *sí*, con la carga de vulnerabilidad que esto implica. Las cuatro autoras, además, mantuvieron una compleja relación con la escritura y la literatura: poseían un gran talento como narradoras y lo vieron coartado por sus parejas, que les dificultaron de diversos modos las posibilidades de crear, publicar y participar en la vida cultural de su tiempo.

Las cuatro obras que unen a estas mujeres son de corte autobiográfico y se sitúan, en términos de género literario, entre la novela y las memorias. Los textos de Tolstaia y de Fortún entran en el territorio de la ficción —las protagonistas, Anna y María Luisa, funcionarían como trisuntos de Sofia y Elena—, mientras que Aleramo y Polcz ofrecen en primera persona sus experiencias en un relato de estilo memorialístico ejecutado, eso sí, con una brillante técnica literaria. En los cuatro casos, la redacción de las obras responde a la necesidad de exorcizar las relaciones matrimoniales anuladoras que vivieron Sofia, Sibilla, Elena y Alaine. Parece que se cuentan para deconstruirlas, como si darles forma narrativa pudiera poner las cosas en su sitio, ayudar a señalar mejor, con más precisión, el dolor y las injusticias padecidas.

Las escenas de envidia y celos, la burla y el desprecio, las amenazas o los enfados sin motivo aparente, la violencia verbal y la violencia física... Muchos son los mecanismos de los que se sirve el varón para perpetuar su posición dominante dentro del matrimonio tradicional, como exponen las cuatro protagonistas de estas obras. De hecho, sus narraciones brindan un completo abanico de los métodos empleados para controlar a las mujeres y alienarlas dentro de la cárcel matrimonial. Así se expresa la narradora de *Una mujer*:

¿Mi marido? No lo sé, no lo recuerdo claramente, solo tengo la sensación fastidiosa de su voz un poco ronca, preparada en todo momento para las quejas y las ofensas; de su ceño fruncido, en el que una nueva arruga recta se hacía más profunda en el centro, mientras la ira le acentuaba más los pómulos y la mandíbula. Una hostilidad mal escondida crecía cada vez más fuerte en su interior.<sup>2</sup>



Una de las herramientas más empleadas y a la vez más aborrecibles de sometimiento de la mujer en el seno del matrimonio es la violencia sexual. Vuelve la voz de Emma Goldman para recordar: «El alto porcentaje de infelicidad, miseria, angustia y padecimiento físico dentro del matrimonio se debe a la criminal ignorancia femenina de los temas sexuales, alabada desde siempre como una gran virtud». <sup>3</sup>

En efecto, nuestras protagonistas llegan al matrimonio sin experiencia afectivo-sexual y sin haber recibido una mínima educación en este sentido. La ignorancia, y sus consecuencias físicas y psíquicas, se observan bien en los dos fragmentos que siguen. También se percibe una falta de empatía masculina que resulta brutal. El primero corresponde a *Una mujer en el frente*; el segundo, a *¿De quién es la culpa?* Ambos sintetizan las secuelas de la noche de bodas sobre los cuerpos y las mentes de dos jóvenes recién casadas:

¿Cómo entramos en el piso? ¿Qué me dijo? ¿Me desnudó él o me desnudé yo misma? No puedo recordar nada. Simplemente, no tengo recuerdos de la primera noche. (Si hemos de creer a Freud, tenía buenos motivos para olvidarla.) Me dolió. Me dolió durante días, incluso al sentarme. Tenía sueño y estaba cansada. Por la mañana me sorprendió no haber adivinado que solo debía abrir las piernas. Ahora ya sé que no «se debe», solo se suele, pero entonces pensaba que lo que había aprendido la noche anterior era cierto y que no podía ser de otra manera. <sup>4</sup>

Asustada y sumisa, Anna echó la cabeza atrás, cerró los ojos y se agazapó en el rincón más alejado del carruaje. El príncipe, estrechándola entre sus brazos, la besaba con frenesí. «Sí, todo esto es lo que tiene que pasar, todo esto», pensó. «Mamá me dijo que tengo que consentir y no sor-

prenderme por nada... Bien, que así sea... Pero... Dios mío, qué horrible y... Qué vergüenza, qué vergüenza...». [...] Se ejerció violencia sobre una niña; ella no estaba preparada para el matrimonio. Quedaron el agotamiento, la depresión, la vergüenza y el miedo.<sup>5</sup>

El caso de Sibilla Aleramo todavía es más truculento que el del resto de autoras, pues se casó con el empleado de la fábrica paterna que la forzó y violó siendo ella una adolescente. Es decir, acabó convirtiéndose en la esposa de su violador. Y ello para soterrar la infinita vergüenza que le infundió aquel abuso sobre su cuerpo virgen. En el caso de María Luisa, trasunto de Fortún en *Oculto sendero*, acostarse con su marido deviene, desde la primera y terrible vez, un auténtico suplicio: María Luisa es lesbiana, pero tardará muchos y dolorosos años en racionalizar su orientación sexual.

Otra forma de sometimiento y dominio masculino dentro de la institución matrimonial, bien retratada en las cuatro obras, consiste en la anulación de las capacidades creativas de la mujer, de sus posibilidades profesionales y de su talento artístico. En el transgresor opúsculo de Goldman se lee: «La institución del matrimonio convierte a la mujer en un parásito absolutamente dependiente. La incapacita para la lucha por la vida, aniquila su conciencia social, paraliza su imaginación, y le impone luego su graciosa protección, que en realidad no es sino una trampa, una parodia del carácter humano».

En *Oculto sendero* se desarrolla esta significativa conversación entre marido y mujer, a cuenta de la intención de María Luisa de dedicarse profesionalmente a la pintura, su gran pasión y su único asidero emocional, al que solo puede agarrarse a escondidas, al amanecer, en la buhardilla de casa:

—Tienes mala cara —me decía mi cuñada.

—Sí, duermo ahora poco... Me levanto muy temprano para ponerme al trabajo...

Jorge se burló sarcásticamente:

—¡Al trabajo! Sois imbéciles las mujeres... *¡Tu trabajo!* ¿Qué trabajo es ese? Te estás poniendo pedante... te lo advierto para que no hagas el ridículo [...] Y... ¿piensas seguir *trabajando* toda la vida?

—Sí, ¡naturalmente! Hasta ahora he vivido sin orientación, sin brújula, sin ilusiones... como vacía... [...]

—Yo creí... he creído siempre, que a una mujer le bastaba con las ilusiones y los éxitos de su marido... si me he equivocado...

—Tal vez a otras les baste... a mí no —y procuré decirlo humildemente como quien se acusa de una falta—. <sup>6</sup>

Estos cuatro textos quedan hermanados por plasmar la necesidad de huir de la opresión masculina, de romper las cadenas de las convenciones sociales y familiares, y buscar una alternativa al callejón sin salida que representaba, hasta hace poco, el matrimonio. En este sentido resuenan las palabras clarividentes de Emma: «Ella se mueve en la casa de *él*, año tras año, hasta que su vida y sus relaciones humanas se vuelven tan superficiales, esquemáticas y grises como el ambiente que la rodea. Ella no puede irse, aunque lo desee; no tiene a donde ir». <sup>7</sup>

Ese deseo de escapar se traduce, en el caso de Sibilla Aleramo, en varios intentos de suicidio. Por fortuna, la joven se salva y, tras años de un matrimonio-prisión, se separa de su esposo, perdiendo así la posibilidad de ver crecer a su pequeño. El marido, como venganza y amparado por las leyes italianas del momento, no permitirá a Sibilla acercarse al chico. La autora queda desgarrada tras verse obligada a escoger entre la maternidad sometida al

yugo de un maltratador o la libertad sin acceso al hijo. La segunda opción es la única que le permite, simple y llanamente, sobrevivir.

Separados a la fuerza quedan Elaine Polcz y János, su marido, por la Segunda Guerra Mundial y todas sus atrocidades —incluidas las terribles violaciones que sufrieron las mujeres de Transilvania a manos de soldados soviéticos y alemanes, tal como relata la autora—. Aunque ambos sobreviven al conflicto milagrosamente y acaban reencontrándose, no tardan en distanciarse para siempre. «Fue como ofrecer mi brazo y decir: cortádmelo, porque si no se me va a grangrenar todo el cuerpo», declara Elaine. «Abandonarlo fue un alivio»,<sup>8</sup> se lee en las últimas páginas del libro.

El divorcio es la vía de escape de la pintora María Luisa en *Oculto sendero*. Ella decide emigrar a América para empezar una nueva vida. La novela termina con la mirada puesta en un futuro esperanzador, aunque teñido por un pasado de soledad e incomprensión. Solo la protagonista de Sofia Tolstaia acaba muerta, asesinada a manos de su marido. En un ataque de celos, Prózorski estrella un pesado pisapapeles contra la cabeza de Anna. A continuación, el hombre medita: «Bueno, está bien. Es lo que tenía que pasar»,<sup>9</sup> y se pone a comer ciruelas como si no hubiera cometido un crimen terrible.

El texto más antiguo de los cuatro, escrito a finales del XIX, no concede una posible escapatoria digna para las mujeres casadas. Pero los otros tres, pese al dolor, el miedo y las dudas ante la ruptura, se erigen en testimonio del camino de libertad recorrido por las mujeres desde hace décadas. Sus protagonistas rompen con relaciones matrimoniales tóxicas y abren vías para que otras mujeres lo hagan después, de un modo menos traumático tal vez. En conjunto, las cuatro autoras reflejan con maestría unas

experiencias límite y alertan así del peligro que supone la opresión masculina en el ámbito doméstico. Por eso, los textos de Tolstaia, Aleramo, Fortún y Polcz son, además de grandes creaciones desde el punto de vista estético, pura defensa de la libertad del ser humano.

De autoras como ellas, de obras como estas, se ocupa este ensayo que dibuja un recorrido —personal, aunque crítico; necesariamente parcial— por las representaciones literarias de la institución matrimonial desde la perspectiva autorial femenina.

Anillos que son yugos; tinta indeleble para narrarlos. De ahí nace este periplo por la escritura de mujer que retrata el infierno familiar —la alienación, el abuso de poder, el miedo— y evidencia la opresión más común entre las mujeres de cualquier tiempo y latitud: la que ejerce el marido-amo sobre la esposa-esclava. En el centro, la reivindicación de unos textos que son, a la vez, arte y denuncia.

Ahora que cada vez se celebran menos bodas, hay más madres solteras que nunca y los divorcios no dejan de aumentar, rastrear lo que ha significado el destino matrimonial para tantas generaciones de mujeres del pasado —y, en muchos lugares del mundo, todavía del presente— ofrece las claves para entender la actual liberación femenina. Asimismo, construir este itinerario a partir de obras literarias permite trazar una genealogía de autoras pioneras que quebraron los tópicos y abrieron el camino hacia otras formas de entender las relaciones entre hombres y mujeres. En el centro también, por tanto, las escritoras y su cuestionamiento del destino femenino tradicional.

Pero volvamos a Kate Millett. La primera vez que la leí, viajaba en tren y me asusté. A medida que avanzaba en la lectura de *Política sexual*, mi pánico aumentaba. Miraba a

mi alrededor y no podía dar crédito. Nunca nadie me lo había mostrado tan crudo. Así que los hombres podían verme simple y llanamente como un objeto sexual de usar y tirar. Y en función de esa deshumanización, tratarme. Verme como un simple agujero donde meter lo que tienen entre las piernas. Yo tenía veinte años y el profesor de teoría de la literatura nos había recomendado libros sobre feminismo. Me había dicho que leyera a Millett. Y fue un shock. Iba en el tren y observaba a los hombres, el de enfrente que me miraba distraído, el de al lado que casi me rozaba con su pierna: eran potencialmente peligrosos. Así que ellos tienen el poder, me decía, la sartén por el mango. Y además lo saben, aunque disimulen, aunque pueda parecer que me ven como a un ser humano y sonrían cortésmente. No. En el fondo, siempre me leen y me interpretan como *mujer*, con lo que eso implica.

La sensación de miedo disminuyó tras el impacto de aquella primera lectura y a los pocos días dejé de ver a los hombres de mi alrededor como potenciales violadores o sádicos. Sí, tal vez algunos —o todos, en alguna ocasión— han observado a las mujeres como un objeto. Pero también son capaces de muchas otras miradas. Ahí están los innumerables amigos que me respetan, admiran y apoyan fraternalmente; ahí están mis tres queridos hermanos mayores; mi novio. Sin embargo, Millett dejó una mella, un poso. Con ella aprendí que las relaciones entre los hombres y las mujeres heterosexuales están cimentadas en el dominio de un sexo sobre el otro. Y lo más fascinante es que me lo enseñó mediante un ejercicio de crítica literaria.

Concebido en su origen como una tesis doctoral en literatura inglesa, *Política sexual* es un libro donde la teoría literaria, el análisis textual y la hermenéutica se alían con una perspectiva feminista para observar la violencia sexual contra las mujeres en novelas de autores como Hen-

ry Miller, D. H. Lawrence o Norman Mailer. Así se posicionaba la autora norteamericana respecto al género de su obra:

Estoy plenamente convencida de que la crítica literaria es una aventura que no debe restringirse a un deferente testimonio de adulación, sino que, por el contrario, debe captar los reflejos bien definidos que la literatura ofrece de esa vida que describe, interpreta e incluso deforma. Este estudio —en el que coexisten con igual peso la crítica literaria y la crítica cultural— representa, en cierto modo, una extravagancia, un híbrido, casi cabría decir una nueva especie obtenida por mutación.<sup>10</sup>

Como Kate Millett, a mí también me gusta pensar la literatura en relación con la vida, y viceversa: observar cómo se retroalimentan, se contradicen o se apoyan. Porque es cierto que la literatura es un producto lingüístico y una convención estética, ya lo explicó Roman Jakobson en 1921.<sup>11</sup> pero también es verdad que está conectada con un cordón umbilical al mundo en el que viven los lectores. Y ese mundo influye en la ficción tanto como la ficción influye en ese mundo. No puede olvidarse que el cordón distribuye el alimento en dos direcciones y que ambas merecen ser sondeadas. El poder performativo de un texto literario, su condición de dispositivo modelador de la realidad, se cruza con la fuerza arrolladora de las estructuras ideológicas de la sociedad, unas estructuras a las que el arte puede oponer resistencia, o puede servir dócilmente. Sin embargo, el acatamiento del *statu quo* no es una característica de las obras que aquí se exploran. Este estudio es también una extravagancia, un híbrido, una mutación, en la estela abierta por el revolucionario ensayo de Millett.

Y en línea con la ginocrítica de Elaine Showalter. Su defensa política de la literatura escrita por mujeres constituyó un hito en el desarrollo de la crítica literaria feminista en los años ochenta. Significó asumir la existencia de un sujeto femenino autorial, diferenciado del masculino, que demanda un análisis específico. Una reivindicación transgresora justo cuando se propagaba entre los círculos intelectuales la idea bartheana de la «muerte del autor». Afortunadamente, el actual sincretismo teórico nos permite adoptar una perspectiva múltiple y complementaria. Sin olvidar las propiedades textuales y la interpretación de los lectores, reivindicamos también a la figura creadora: esas escritoras arrumbadas en los márgenes del canon o, directamente, invisibilizadas y excluidas por la crítica literaria patriarcal.

El 8M publiqué un tuit acompañado por una foto de libros de Carmen Martín Gaité, bell hooks, Elena Fortún, Gisèle Sapiro, Diane di Prima, Matilde Ras, Lula Gómez, Natasha Trethewey. El tuit decía: «Nunca me explicaron en clase la importancia de leer textos escritos por mujeres. Lo fui descubriendo poco a poco. Salir del androcentrismo literario ha sido una toma de conciencia y un aprendizaje en la diversidad. Por eso, el 8M, apostad por libros como estos. Se gana libertad».

Un tuitero de nombre Julián me lanzó, muy educadamente, un comentario: «No te conozco de nada, pero me atrevo a preguntarte algo desde el más profundo de los respetos. En un libro “ciego”, sin saber el autor, ¿es tan clara la diferencia como para notar que es una escritora? ¿En qué se nota? Perdón si molesta la pregunta».

Esta fue mi respuesta:

Hola, Julián. Está muy bien que preguntes. La diferencia no es tanto estilística (que también, pero ya sería cosa más



sesuda y larga de explicar por aquí), como temática o de punto de vista. Una mujer escritora mostrará realidades o experiencias que a un hombre escritor, inevitablemente, le quedan lejos o no le interesan tanto (la menstruación, por ejemplo, seguro que me interesa más a mí que a ti, simplemente porque me afecta de manera directa; o el «mito de la belleza», que actúa de manera mucho más salvaje sobre las mujeres que sobre los hombres) o solo puede fabular de manera parcial, pues no las ha experimentado. Por ejemplo, que te violen rusos y alemanes (como cuenta Elaine Polcz en su magnífico libro *Una mujer en el frente*), o vivir tu lesbianismo de manera oculta (como cuenta Elena Fortún), o gestar, parir y amamantar, que son cosas que contadas por Jane Lazarre son más verosímiles y logran una mayor profundidad y un mayor calado humano que si te las cuenta, qué se yo, Galdós. Como lectoras femeninas, salir del punto de vista masculino sobre la realidad (androcentrismo), se agradece. Fíjate: yo misma, heterosexual y europea, puedo escribir una novela protagonizada por un personaje LGTBQ+ chileno, pero seguro que, si lo escribe Pedro Lemebel, su punto de vista y su aportación será más rica. Por eso es tan interesante que escriban textos personas diversas, cuanto más diversas, mejor, y que se publiquen y que los leamos y nos pongamos en su piel. ¡Abrazos!

Aunque estaba bastante satisfecha con mi contestación, y el interesado me dio las gracias con diligencia, la pregunta de Julián me obligó a pensar. Me puso contra las cuerdas como profesora de teoría literaria, como supuesta experta en las dos dimensiones del texto literario, el fondo y la forma. ¿Hay temáticas propias de las mujeres a la hora de escribir? ¿Hay formas de escritura características de las mujeres? ¿En qué se diferencia la escritura masculina de la femenina, si es que hay diferencias? ¿Hay géneros

literarios más ligados a lo femenino? ¿Por qué? Y, yendo más lejos, ¿es la escritura (y el sistema literario) un arma del poder masculino? ¿Puede servir a las mujeres esta «herramienta del amo» para cuestionar el poder patriarcal?

Esta catarata de preguntas me llevó a examinar los postulados de la crítica literaria —pergeñada por hombres— sobre la escritura de las mujeres. De ella se ha afirmado que es una escritura sentimental, banal, superficial, vacua. También se ha dicho que es pretenciosa y rebuscada. Se ha sostenido que las mujeres escriben en un acto mecánico, inconsciente y descontrolado de sus cuerpos. En consecuencia, sus textos no parecen pulidos, trabajados de manera estética, sino caóticos, casi espasmódicos, más físicos y emocionales que derivados del arte y la razón. Se ha afirmado, asimismo, que llegan a resultar demasiado oscuros, herméticos, a veces, ininteligibles.\*

Si una se fija, la escritura femenina se define bien por exceso, bien por escasez, como si nunca lograra alcanzar el justo medio del equilibrio masculino: escasez de imaginación, de lógica, de objetividad, de pensamiento metafísico; exceso de artificio, sentimentalismo, tono moralizante, narcisismo, sencillez. Las mujeres se pasan o se quedan cortas. Siempre, sin remedio. Y esto conduce a establecer un paralelismo con las corporalidades femeninas, cuya imperfección resulta proverbial. Susan Sontag, siempre iluminadora, decía:

El ideal de belleza es administrado como una forma de auto-opresión. Las mujeres son educadas para ver sus cuer-

\* La investigadora Aina Pérez Fontdevila hace un balance exhaustivo y suculento a través de todos los tópicos masculinos sobre la escritura femenina en su capítulo «Qué es una autora o qué no es un autor», dentro del volumen *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, 2019, pp. 25-60.

pos en partes, y para evaluar cada parte de forma separada. Senos, pies, caderas, cintura, cuello, ojos, cutis, cabello, y así —cada uno es sometido a menudo a un irritable y desesperado escrutinio. Incluso si algunos pasan la prueba, siempre serán encontrados defectuosos. Nada menos que la perfección...<sup>12</sup>

Los cuerpos femeninos, por canónicos que sean, están sujetos a una revisión y un cuestionamiento permanentes: siempre hay un defecto que limar, un detalle que perfilar, un milímetro que escapa al cincel de la mirada aprobatoria masculina. Exactamente igual que nuestros textos. La imposibilidad de la belleza perfecta ha sido nuestro destino. Y nuestra condena. En el cuerpo y en la escritura. En la forma y en el fondo.

«La cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar también a un tratamiento crítico particular de su obra literaria, nunca me había preocupado», escribe Carmen Martín Gaité al inicio de *Desde la ventana*, una recopilación de ensayos breves sobre literatura y mujeres.<sup>13</sup> En esas primeras páginas, la autora española que con mayor lucidez se ha ocupado de analizar la condición femenina en relación con la escritura, la cultura popular y la sociedad, narra su descubrimiento de la famosa conferencia de Woolf *Una habitación propia*. Corría el año 1980 y ella gozaba de una estancia de investigación y escritura en Nueva York. Estaba sola, sin familia, en una ciudad lejana y extraña. Disponía de tiempo, seguridad económica y un espacio propio: los ingredientes básicos para *pensar y escribir*; los inalcanzables que nunca han tenido las mujeres. Y allí es cuando cae entre sus manos ese texto capital que habla, ya en 1929, de una doble vara de medir las obras literarias:

Muy a menudo, es evidente, los valores de las mujeres difieren de los que ha implantado el otro sexo; es natural que sea así. No obstante, son los valores masculinos los que prevalecen. Hablando crudamente, el fútbol y el deporte son «importantes»; la adoración de la moda, la compra de vestidos, «triviales». Y estos valores son inevitablemente transferidos de la vida real a la literatura. Este libro es importante, el crítico da por descontado, porque trata de la guerra. Este otro es insignificante porque trata de los sentimientos de mujeres sentadas en un salón. Una escena que transcurre en un campo de batalla es más importante que una que transcurre en una tienda. En todos los terrenos y con mucha más sutileza persiste la diferencia de valores.<sup>14</sup>

Una de las estrategias para invisibilizar la escritura femenina, según Joanna Russ en su célebre ensayo *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1981), es precisamente desacreditar los temas que tratan: fíjate sobre qué cosas escriben, eso no interesa a nadie, solo a ellas, son cuestiones triviales, específicas de su sexo. A este respecto, apunta Russ: «La devaluación automática de la experiencia femenina, y de los valores, los juicios y las actitudes derivadas, surge de la devaluación automática de las mismas mujeres, de la creencia que la masculinidad es “normativa” y la feminidad “anormal” o “especial”». <sup>15</sup>

La maternidad es un ejemplo paradigmático de subtema característico de la escritura de mujer. Gestar, parir, amamantar, criar: nada de ello se percibe como una experiencia humana, sino como una experiencia particular de parte de la especie humana y, en consecuencia, parcial, sin interés para el conjunto general, vinculada solo a las personas que llevan a cabo estas funciones. Las experiencias que pone negro sobre blanco Jane Lazarre en *El nudo materno* (1976), su terror a perder la propia identidad di-

luida en la del bebé omnívoro,<sup>16</sup> o la ficción de Verity Bargate *No, mamá, no* (1978), que plantea la represión, el aislamiento y la incompreensión que han sufrido y sufren las madres de bebés, no se consideran vivencias de interés para el común de los mortales.

Pienso en esa escalera interminable —ochenta peldaños— que la protagonista de la novela de Bargate tiene que bajar y subir varias veces al día, con el carrito, las dos criaturas y la compra, en el Londres de los años setenta. Pienso en cómo describe la penosa operación cotidiana que su marido obvia:

Quando llegamos a casa y tocamos al timbre, David no contestó y tuve que decidir qué dejaría en la calle mientras hacía el primero de los dos viajes. Una vez dejé la compra y al volver todo había desaparecido. Aquel día dejé a Orlando, cosa que no había hecho nunca hasta entonces. No me di prisa, no podía darme prisa, pues Matthew estaba aprendiendo a contar los peldaños y las dos bolsas pesaban mucho y había una cantidad espantosa de peldaños.<sup>17</sup>

Releo el fragmento y me acuerdo de las veces que le he preguntado a mi madre cómo ha podido vivir toda su vida de casada en un tercero sin ascensor, con cuatro niños pequeños y un marido que nunca se encargó de hacer la compra, salvo contados recados. A este tipo de experiencias me refiero cuando digo que un hombre no podría narrarlas de igual manera que una mujer. A este tipo de historias se refería Woolf cuando sostenía que hay temáticas literarias universales —las masculinas— y temáticas sin interés para los hombres —las femeninas—. Como dice Nuria Labari en su obra *La mejor madre del mundo*:

[...] que ninguna mujer se explique jamás. Y lo más importante: que ninguna madre tome la palabra. Todas sabemos por experiencia lo insoportable que es el discurso de una madre. Así que está literal y literariamente prohibido. Las madres y las explicaciones son un género en sí mismo, pero ha de ser doméstico y clandestino.<sup>18</sup>

Por supuesto, el mejor modo de *marcar* la escritura de las mujeres es su sistemática interpretación como «personal» o «confesional». Es decir, incapaz de trascender la experiencia biológica y cultural de sus autoras. De ahí su vinculación a los géneros textuales que se presuponen carentes de intención artística o de verdadera *invención*: el género epistolar, el diario íntimo o los escritos memoria-lísticos que se apoyan en la reminiscencia de lo privado. Estas formas de escritura parecen idealmente adaptadas al proyecto de confinamiento de la mujer en el espacio doméstico y bajo un rol pasivo, al margen del ámbito público y, además, sin opciones para desarrollar la imaginación. Pues ¿cómo va a inventar *nuevos* mundos aquella que desconoce el mismo mundo en el que vive, aquella que se mueve entre cuatro paredes que ni siquiera le pertenecen?

En el estudio *Mi amor, mi juez*, la investigadora Mercedes Arriaga expone:

Como las mujeres desarrollaban sus vidas en el ámbito de lo privado, los géneros que más cultivaban eran las cartas y los diarios, textos con los que no se pretendía afrontar un público, y que permitían, al mismo tiempo, saltarse las reglas de la escritura literaria. Por lo tanto, los textos autobiográficos escritos por mujeres nacen y se afirman fuera de los lugares institucionalizados (el Poder y la Literatura) [...]. Los diarios y las cartas son textos que tienen que ver con la

materialidad de todos los días, y el sujeto mujer es la que está más cerca, cultural y físicamente, de ella. La oralidad del modelo comunicativo, que es la base de diarios, cartas, libros de oración, ha permitido a las mujeres, también a las que no tenían acceso a la educación o eran autodidactas, convertirse en sujetos de discurso aunque fuera en un ámbito privado.<sup>19</sup>

En efecto, los géneros tradicionalmente femeninos lo han sido porque eran los únicos accesibles para las mujeres. Aquellas que deseaban sumergirse en la expresión escrita encontraban un remanso en las formas íntimas y autobiográficas. Unas formas que los hombres explotan de modo distinto cuando las emplean. De ahí que Domna Stanton haya acuñado el término *autoginografía* para aludir a las diferencias estilísticas y psicológicas entre la escritura masculina del yo y la femenina.<sup>20</sup> Así lo resume la investigadora Raquel Presumido:

Es lógico, dentro de la ideología patriarcal, que muchos estudiosos de la materia consideren pueril y poco importante la escritura de las mujeres, ya que dista mucho de la voz de los grandes egos masculinos de la autobiografía (Rousseau, por ejemplo), quienes en sus narraciones supeditan toda la relación con su entorno a la exaltación de su propia identidad. Es decir, cualquier personaje y hecho que se cuenta en este tipo de autobiografías están presentes para resaltar su figura de protagonistas. [...] En las autobiografías de mujeres, las autoras construyen su identidad de manera relacional, y no al revés.<sup>21</sup>

Entre los rasgos destacables de la escritura femenina del yo, brilla la interacción con el entorno y la necesidad de reflexionar acerca de las influencias que *los otros* —pa-

rejas, familiares, amistades— tienen sobre una misma. Precisamente, los atributos de la dietarística femenina han sido estudiados a fondo por Begoña Méndez en su ensayo *Heridas abiertas*, un repaso personal por los diarios de Santa Teresa, Zenobia Camprubí, Alejandra Pizarnik o Idea Vilariño. Apunta Méndez: «En los orígenes de los diarios femeninos, el destinatario primero, el más inmediato, fue un ojo vigilante y censor». Y añade: «Son la prueba de una intimidad de mujer concebida como territorio sometido a la Iglesia y a la familia [...], el prometido, el esposo o el padre».<sup>22</sup>

En sus diarios íntimos, la poeta chilena Teresa Wilms Montt refleja la opresión de su matrimonio con el aristócrata Gustavo Balmaceda Valdés, un hombre celoso, machista y ofuscado en controlar la vida de su joven esposa. Acabará por encerrarla en un convento a los veintidós años y separarla de sus hijas y de su amante. Teresa, como hacía desde niña, toma la pluma. Miércoles, 15 de marzo de 1916: «Ha comenzado la lucha y se presenta ruda. Mi cónyuge quiere ejercer su despotismo a pesar del divorcio. Ayer recibí una carta casi amenazadora, donde me propone estúpidamente que me haga pasar por loca para salvar algo la situación». Tres días después: «¡Harta estoy ya de miseria, de hastío, de fatiga! [...] Si pudiera matar, mataría. ¿Por qué no puede morir de mis manos aquel inhumano que ha muerto mi felicidad?».<sup>23</sup> A quien acabaría matando es a sí misma, tras un puñado de años europeos de libertad, con una sobredosis de Veronal. Teresa: una mujer brillante y adelantada a su tiempo que sufrió las consecuencias de encarnar una feminidad alternativa.

También el género epistolar ha servido a las mujeres como expresión de su anhelo de escritura. O de sus dudas y miedos ante la creación literaria. Carmen Laforet reco-



noche, en una misiva firmada el 24 de junio de 1951, que no desea la vida de escritora para ninguna de sus hijitas: «Yo no quisiera de ninguna manera que ni Marta ni Cristina ni Silvia salieran artistas; que no tengan esa terrible carga de crear, aunque sepan que no vale nada lo que hacen... Esa manía espantosa que me amarga la vida. Me gustaría que fueran muy frescas, muy coquetas, muy divertidas y que se rieran del mundo».<sup>24</sup> La escritura literaria es una manía espantosa que le amarga la vida a Carmen, con solo treinta años. Menos mal que, al otro lado, una interlocutora ya anciana y enferma la anima a seguir adelante con alegría, tesón y sacrificio. Se trata de Elena Fortún, quien también conoce los sinsabores de compaginar el rol de esposa y madre con el de escritora de éxito. Viene al caso el consejo de otra autora en su madurez, Rosa Chacel, a una joven debutante, Ana María Moix, y también por vía postal: «Disponte a vivir difícilmente y valientemente una feminidad varonil»,<sup>25</sup> le espeta la exiliada a esa «chica rara» que se ha lanzado a dirigirle cartas desde la Barcelona de los sesenta, ansiosa por encontrar un referente femenino al que asirse. En estos entrañables intercambios epistolares, ser mujer y consagrarse a la escritura se revela como una traición al género femenino tradicional. Es, en consecuencia, una fuente de problemas, dolor e incomprensión. El precio del desafío.

Dietarios. Cartas. Escritura autobiográfica. Tal vez la vía más apropiada para expulsar los demonios de la opresión de género. Opina Cristina Fallarás: «El testimonio, la primera persona, es el único camino para combatir el silencio», para narrar «el asesinato, la violencia, la represión o cualquier otro dolor».<sup>26</sup> Porque la escritura femenina nace demasiadas veces de la necesidad de reflexionar en torno al sufrimiento, la impotencia, la rabia y los traumas físicos y mentales de la violencia patriarcal.

Pienso en *Caer es como volar*, de la holandesa Manon Uphoff, el retrato de la aterradora infancia con un padre que abusó sexualmente de la narradora y de sus hermanas. En *Entre los rotos*, de la mexicana Alaíde Ventura, la reconstrucción de la vida de un hermano y una hermana sometidos a un padre violento. En *Memorial Drive*, de la norteamericana Natasha Trethewey, la historia de cómo su padrastro asesinó a la madre de la autora de dos balazos.<sup>27</sup> Los efectos de la violencia ejercida por los hombres en el seno familiar exige ser contada. Este es, quizá, el primer paso para combatirla. Y para el empoderamiento de quien escribe y de quien lee.

«Una mujer no escribe como un hombre porque proviene de una historia diferente. Además, una mujer escribe para protestar contra su situación en la sociedad y, al mismo tiempo, para hacerse reconocer por esa misma sociedad»,<sup>28</sup> sostiene la dramaturga y novelista catalana Maria Aurèlia Capmany.

¿Desde dónde escribe la mujer? ¿Qué posición ocupa su voz en el engranaje literario? Su afán por recorrer los territorios de lo íntimo y su búsqueda de una trascendencia de lo cotidiano se vincula estrechamente con el espacio social al que está destinada. La mujer siempre escribe desde los márgenes, desde lo subalterno, desde *otro* sitio diferente al que ocupa el varón en la cultura. «La literatura femenina está en un lugar *distinto* al que se ha convenido en llamar el espacio literario», afirma la crítica y escritora argentina Marta Traba.<sup>29</sup>

Escribir como mujer, entonces, no se constriñe a abordar unas temáticas particulares o a utilizar la primera persona del femenino. Va más allá. Trasciende formas y fondos. Escribir como mujer significa perforar el manto de

silencio que oprime y amordaza por razón de sexo: «Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio».<sup>30</sup> En efecto, la filósofa Hélène Cixous da en la diana: el simple hecho de escribir es ya un potente desafío al sistema, una transgresión de las normas patriarcales, un volantazo en la ruta trazada para las mujeres. Escribir, publicar, ser leídas, ser valoradas críticamente, convertirse en referentes literarios. Un camino antifemenino en su totalidad.

La voz de Virginia Woolf vuelve para señalar la contradicción literaria más acuciante de todos los tiempos: «Las mujeres han ardido como faros en las obras de todos los poetas [...]. Algunas de las palabras más inspiradas, de los pensamientos más profundos salen en la literatura de sus labios; en la vida real, sabía apenas leer, apenas escribir y era propiedad de su marido».<sup>31</sup> Es decir, mientras las mujeres de ficción eran *escritas* por los hombres, las mujeres de carne y hueso tenían vetada la escritura y, por tanto, su capacidad para pensarse y proyectarse como sujetos. De ahí la importancia de leer con atención a aquellas que lograron esquivar tantos obstáculos —gracias a los privilegios de su clase, raza o condición—, sin olvidar que la mayoría no pudo romper las pesadas cadenas. El silencio las engulló.

Así pues, perfiladas, definidas, fijadas por la escritura masculina, pero imposibilitadas para escribirse a sí mismas. Algunas podían *leerse* en las letras de los hombres, sacudir la cabeza y sonreír con amargura, un susurro escapándose entre los labios: no tienen ni idea. Porque lo femenino necesita ser plasmado por las propias mujeres. Sin ellas, la mitad de las miradas de la humanidad sobre la vida desaparece de la literatura, expulsada del mapa de las

representaciones o, lo que es peor, suplantada por una mirada masculina que se pretende universal.

También la institución matrimonial necesita ser contada por quien solo puede ser esposa. Los hombres han narrado el matrimonio desde su óptica con un innegable valor literario. Ahí está Tolstói con *Sonata a Kreutzer* o *La vida conyugal*, Auguste Strindberg con *Casarse*, Ludwig Lewisohn con *El caso del señor Crump*. Ahí están Anton Chéjov, Leopoldo Alas «Clarín», Hjalmar Söderberg, Arthur Schnitzler, Miquel Llor, Gustave Flaubert y tantos otros autores que han escrito obras sobre el matrimonio con una calidad estética de primer orden. Sin embargo, me interesa aquí escuchar la voz autorial de la figura oprimida en el binomio marido-esposa, y no la voz del que ocupa la posición tradicional de poder y dominio. Una posición amparada por las leyes, tanto humanas como divinas.

Con este propósito, *Como anillo al cuello* conecta distintas miradas femeninas sobre el matrimonio surgidas en la literatura. Y lo hace con un enfoque comparatista. Saltando de una tradición a otra, siempre dentro de Occidente. Viajando entre épocas, desde las primeras décadas del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX. Porque yo también creo, con Susan Bassnett, que una vez comenzamos a leer de forma experta «estamos moviéndonos a través de las fronteras, haciendo asociaciones y conexiones, no estamos ya leyendo dentro de una sola literatura, sino dentro del gran espacio abierto de la Literatura con L mayúscula».<sup>32</sup> En ese espacio sin barreras me he desplazado, fuera del canon que aprendí como filóloga hispánica. He indagado en los márgenes de la cultura. He buscado a las mujeres escritoras. He leído sus ficciones matrimoniales opresivas, sus denuncias de la violencia machista, sus ansias de libertad. Todo ello hasta completar un friso que conecta la producción artística femenina

con las vidas de tantas mujeres, escritoras o no, de antes y de ahora.

Dice la teórica Diana Fuss que leer no es una operación directa y transparente de descodificación del lenguaje para determinar el significado de un mensaje, sino un acto de re-creación efectuado desde una posición que constituye un espacio político.<sup>33</sup> Mi posición, mi espacio político, es el feminismo. Y mis estrategias de lectura se basan en las herramientas que el pensamiento feminista me ha prestado. Con ellas me he acercado a las obras literarias que protagonizan este libro. Me ha movido, además, la voluntad de generar conciencias más libres y más justas. Más dignas, para todas las personas.