

Stefan Bollmann

Las mujeres que escriben *también* son peligrosas

Prólogo de
Esther Tusquets



La literatura ha sido tradicionalmente un terreno reservado a los hombres y, hasta bien entrado al siglo XX, las pocas mujeres que se atrevían a tomar la pluma solían utilizar seudónimos masculinos para ocultar semejante acto de rebeldía. Sin embargo, ya en el siglo XIII algunas mujeres se atrevían a escribir en un mundo en el que sólo unas poquísimas privilegiadas tenían acceso siquiera a la lectura. Esta interesante y reveladora obra, llena de ilustraciones y fotografías, propone repasar la trayectoria de las escritoras más destacadas que ha dado la historia, como las hermanas Brönte, Jane Austen, George Sand o Virginia Woolf.

Stefan Bollman

**Las mujeres, que escriben, también son
peligrosas**

Prólogo de *Esther Tusquets*

Título original: *Frauen, die schreiben, leben gefährlich*
Stefan Bollman, 2006
Traducción: Ana Košutić



1.0

«El mayor atractivo de los libros de Stefan Bollmann, lo que los hace tan estimulantes, es que, más que proponer una tesis que suscite nuestra aprobación total y sin reservas, poner sobre el tapete un puñado de cuestiones sobre las que reflexionar y discutir, son una invitación al diálogo».

ESTHER TUSQUETS

La literatura ha sido tradicionalmente un terreno reservado a los hombres y, hasta bien entrado el siglo XX, las pocas mujeres que se atrevían a tomar la pluma solían utilizar seudónimos masculinos para ocultar semejante acto de rebeldía.

La escritura era considerada como una manifestación de la arrogancia femenina, la mujer no tenía la posibilidad de expresar su creatividad e intelectualidad, tenía que cumplir con sus deberes domésticos, con su rol tradicional de esposa y madre.

Sin embargo, ya en el siglo XIII algunas mujeres se atrevían a escribir en un mundo en el que sólo unas poquísimas privilegiadas tenían acceso a la escritura.

Esta obra propone repasar la trayectoria de las escritoras más destacadas que ha dado la historia desde el siglo XII hasta la actualidad, desde las precursoras Cristine de Pizan, las hermanas Brontë o Jane Austen hasta mujeres ciertamente excéntricas como Virginia Woolf, y otras muy valientes, como Irene Némirovsky, con las grandes voces femeninas de la literatura mundial contemporánea, como Toni Morrison y Doris Lessing.



Mo Erischer. Si la chose longue attendue eust bene
quant elle arriva. Je n'ay pas esté mieulx satisfait
de la longue attente qu'il a plu a Stafford
me prêter. Mais voyant que la paix bien
qui adveny faict. Je ne voy trop de rayon
faict. Ça demure. Sins qu'il me fait a
que si fait par vos se commandement a
par l'autre volenti quel Obaye. Et ayant
tout adveny receu lettres de France qui Le
prolonge ceste paix sous quelque difficulté
qui ne si pourroit trop tost ceste. Je serois
trist de qu'on laissât s'isbahir de la longue
attente me rassurant que quel temps bon
ont leur rien et pour la cause du Roy
Nauarre. Et ça partie. C'est je prendray la
sardie de vous dire qu'il nous touchera
bien plus en réputation que ne le laissez
en pire estat qu'ilz furent au comencement
de ces nouveaux troubles. Car si leur plus
grandes bontés leur fussent arrachés com
si tiroient y du Roy adions tout que le Roy
qui me manda dire par les ambassadeurs
quel ne fust mieulx la première pacification
et ne demanderoit bien les vœux et
lieux, non de l'argent pris. Combien
dominés la curiosité qui ne tient
vos actions. Et que de bonté tout le
et l'ouage qui peut arriver a la perpetuelle
et de l'ouage qui

San Jose Brontë, ~~San Jose Brontë~~ February 1844

Grandale Poem

A. C. A.

March 6th 1837

There shines the moon, at noon of night -
Vision of Glory - A moment light!
Holy as heaven - undimmed and pure,
Looking down on the lonely west -
And loneliness still beneath her ray
That draws more structures far away
Till it seems strange that ought can lie
Buying its zone of silver sky -

Bright moon - dear moon! when years have past
My weary feet return at last -
And still upon lake Elv's breast
Thy solemn rays serenely rest
And still the Elv-lover sighing wave
Like murmurs over Elv's grave
And Earth the same but Oh to see
How wildly Time has steered me!
Am I thus being what I was
Sob wailing by that water side
The light of life expiring slow
From his fair cheek and brow of pride?
Not off those mountains feel the shine
Of such a day as fading then,
Cast from its front of gold divine
A last smile on the heathery plain
And kissed the far-off peaks of snow
That gleaming on the horizon shine

INDICE



by vol. low 212
Joseph Smith
il d'anne 1840
embrasser Gene
George



Las mujeres, la literatura y la peligrosidad

ESTHER TUSQUETS

La lucha con el ángel

STEFAN BOLLMANN

El mapa del amor

LAS PRECURSORAS DE LAS MUJERES QUE ESCRIBEN

Casas señoriales y burdeles

LAS ANTÍPODAS DEL SENTIMIENTO

De los pastos alpinos a la Villa Kunterbunt

EL DESCUBRIMIENTO DE LA INFANCIA

Escribir para vivir; vivir para escribir

TRAYECTORIAS EXCÉNTRICAS

Escribir para resistir

AUDACIA

París-Nueva York

LA INVENCION DE LA VIDA

El amor y el arte son internacionales

VOCES FEMENINAS DE LA LITERATURA MUNDIAL



Esther Tusquets

LAS MUJERES, LA LITERATURA Y LA PELIGROSIDAD

¿Viven peligrosamente las mujeres que escriben? ¿Viven más peligrosamente que los hombres que escriben? ¿Viven más peligrosamente que las mujeres que se dedican a otras profesiones que podríamos calificar también «de riesgo»? ¿Vivieron peligrosamente en otros tiempos o esto se mantiene hasta hoy? ¿Corren las mujeres escritoras el mismo peligro en las distintas partes del mundo?

El mayor atractivo de los libros de Stefan Bollmann, lo que los hace tan estimulantes, es que, más que proponer una tesis que suscite nuestra aprobación total y sin reservas, poner sobre el tapete un puñado de cuestiones sobre las que reflexionar y discutir, son una invitación al diálogo.

De hecho, vive peligrosamente todo aquel que intenta escapar a las normas establecidas, y esto rige tanto para los varones como para las mujeres. Sólo que, en el caso de los hombres, las normas establecidas han sido siempre tan amplias, que ellos han podido permitírselo casi todo sin tener que violarlas. Las nuestras han sido, por el contrario, estrictas y asfixiantes. Lo son todavía, aunque en una medida mucho menor, en la actualidad.

¿Por qué aumenta la violencia de género, por qué es tan alto el número de mujeres asesinadas por sus maridos, sus ex maridos, sus amantes, sus ex amantes? ¿Se han vuelto los miembros masculinos de la comunidad humana más salvajes, más violentos y criminales? Pienso que no. Somos nosotras las que hemos cambiado. Hemos aprendido a decir no, a abandonarles, a sustituirles: nos hemos liberado de normas que tienen siglos o milenios de antigüedad que las avalan. Mientras la mujer seguía allí, al lado de su pareja, de su dueño, era quizá maltratada, humillada, violada, pero no solía ser asesinada. No era necesario recurrir a aquello que desde el comienzo de los tiempos ha determinado el predominio del varón: su mayor fuerza física.

Las normas que han regido —durante siglos, durante milenios— las vidas de las mujeres las han reducido al ámbito asfixiante del hogar y la maternidad. Y cuando —desde la prehistoria hasta fechas muy recientes— las mujeres parían doce, trece, veinte hijos, de los que sobrevivían a veces muy pocos, no les quedaba, aparte de lo que establecieran las normas, tiempo ni espacio para nada más. No debe de ser casual que ninguna de las cuatro grandes novelistas inglesas del siglo XIX, que marcan el ingreso por la puerta grande de la mujer en la literatura —George Eliot, Jane Austen, y las hermanas Emily y Charlotte Brontë— tuvieran hijos, o que Santa Teresa, una de las escritoras más notables en lengua castellana, fuera una religiosa.

Sólo cuando las familias empezaron a limitar el número de hijos, debido en gran parte a que los progresos de la medicina habían reducido la mortalidad infantil, pudieron las mujeres entrever posibilidades ajenas a la maternidad y las tareas del hogar. Y todavía hoy, en los albores del siglo XXI, sigue vigente el dilema de hasta qué punto es viable para una mujer hacer compatible la maternidad con una vida profesional de cierta relevancia. Bollmann nos cuenta que Florence Montreynaud ha elegido como divisa «*et liberi et libri*» (niños y libros), oponiéndose al viejo axioma «*aut liberi aut libri*» (niños o libros), y que Toni Morrison aseguraba que ocuparse de sus hijos le había permitido desembarazarse de un montón de cosas que eran un estorbo en su vida, pero también es cierto que abundan las mujeres, tanto ciudadanos de a pie, como intelectuales y escritores, que consideran imposible compaginar maternidad y profesión, sin grave menoscabo de una de las dos actividades.

Sin embargo, sea o no cierto que las mujeres que se dedican a la escritura viven de forma especialmente peligrosa, fue en ese campo donde pudieron hacerse antes un lugar, y donde han tenido mayores posibilidades. Aunque Virginia Woolf se lamenta con razón de que las mujeres escritoras carezcan de «una habitación propia» (título de uno de sus libros), de medios económicos independientes, de haber pasado por la universidad, o de lo limitado de unas experiencias que las constriñen a la novela psicológica y la novela de costumbres (difícilmente podría una mujer haber escrito *Guerra y paz*), estos elementos son desde luego favorables e importantes, pero no «imprescindibles». Para escribir no se requiere un título académico, ni otro dinero que el necesario para adquirir papel y tinta, y ni siquiera un lugar especial de trabajo un tiempo a salvo de interrupciones. («Ninguna ocupación femenina es lo bastante importante para no poder ser interrumpida en cualquier momento», se dice en este libro, y las mujeres sabemos hasta qué punto es cierto).

Hay todavía algo más, que debió de tener en el siglo XIX una importancia primordial: la escritura puede practicarse en secreto y ampararse en un pseudónimo, que será siempre, claro, masculino.

Las novelas de Jane Austen llevarán como referencia «By a lady»; las tres hermanas Brontë se cambiarán el nombre; George Eliot es el que toma de su amante Mary Anne Evans. Pero los casos son infinitos y se dan en todo tiempo y lugar: la francesa Aurore Dupin firmará como George Sand; la española Cecilia Böhl de Faber, como Fernán Caballero; la catalana Caterina Albert, como Víctor Català. La propia Colette publica sus primeras novelas bajo el nombre de su marido.



GEORGE SAND

Fotografía de Félix Nadar (1820-1910), 1864

Cuenta uno de sus sobrinos que Jane Austen, que escribió la mayor parte de sus obras en la sala de estar, sujeta a todo tipo de interrupciones, «tuvo siempre buen cuidado de que no

sospecharan sus actividades los criados, ni las visitas, ni nadie ajeno a su círculo familiar». Y comenta Virginia Woolf: «Sin alardear ni tratar de herir al sexo opuesto, puede decirse que *Orgullo y prejuicio* es un buen libro. En cualquier caso, a uno no le hubiera avergonzado que le sorprendieran escribiéndolo. No obstante, Jane Austen se alegraba de que chirriara el gozne de la puerta para poder esconder su manuscrito antes de que entrara nadie. A los ojos de Jane Austen había algo vergonzoso en el hecho de escribir *Orgullo y prejuicio*. Y me pregunto, ¿hubiera sido *Orgullo y prejuicio* una novela mejor si a Jane Austen no le hubiera parecido necesario esconder su manuscrito para que no lo vieran las visitas?».

Así pues, respecto al siglo XIX no cabe duda. Escribir era una profesión considerada impropia de la mujer, una transgresión a las normas, algo de lo cual, lejos de envanecerse, había que avergonzarse, hacía la vida más difícil y le añadía un suplemento de riesgo. Las novelistas del siglo XIX no escribían con ánimos de triunfar ni de hacerse famosas: escribían por la misma razón que los escritores de cualquier sexo y de cualquier época: porque no podían dejar de hacerlo, porque escribir era una necesidad ineludible. Habían sido desde siempre grandes receptoras de historias, magníficas narradoras orales, les había llegado el momento de, aún con limitaciones y dificultades, poder escribirlas, y no iban a perder la oportunidad de hacerlo.



Retrato de la joven **CECILIA BÖLH DE FABER** que publicó sus escritos bajo el pseudónimo de **FERNÁN CABALLERO**

Grabado de la época

Curiosamente la novelista española más destacada del siglo XIX y comienzos del XX, Emilia Pardo Bazán (más próxima por su actitud a George Sand que a las cuatro grandes novelistas inglesas), no encaja en el tipo de escritora que vive peligrosamente. Perteneciente a una familia aristocrática, pudo disponer de los medios que Woolf reivindica para las mujeres escritoras — recursos económicos, amplia cultura, viajes por Europa—, que, unidos a su fuerte carácter, le permitieron adquirir una enorme popularidad, mantener una postura combativa ante escritores

coetáneos, y tratar en sus novelas temas insólitos en la literatura española de entonces, sobre todo en la femenina. Así en *La tribuna* aparece una imagen nueva de la clase obrera; en *El cisne de Vilamorta* intenta analizar problemas eróticos frecuentemente eludidos, y en *La piedra angular* aboga por la abolición de la pena de muerte. Fue nombrada catedrática de Literaturas Románicas de la Universidad de Madrid y se planteó la posibilidad de que fuera elegida para la Real Academia de la Lengua.



Retrato de la autora gallega
EMILIA PARDO BAZÁN

Sin fecha

A lo largo del siglo XX aumenta sin cesar el número de mujeres que escriben, y la profesión

deja de considerarse impropia de nuestro sexo. Creo que en ningún otro campo estamos tan cerca de alcanzar la paridad con el varón. Hay muchas mujeres escritoras, algunos muy famosas, y algunas consiguen espectaculares éxitos de venta, incluso de crítica. El hecho de ser mujer no constituye un obstáculo para encontrar editor, y ninguna autora se avergüenza de haber escrito una buena novela o un buen poemario. En España contamos, entre otras, con novelistas tan excelentes como Rosa Chacel, Ana María Matute Carmen Martín Gaité. ¿Sigue viviendo, sin embargo, peligrosamente la mujer escritora? Reconoce el propio Bollmann que, si una alemana o una americana decide hoy ser escritora independiente, vive peligrosamente, pero esta peligrosidad consiste en un problema de subsistencia y de una experiencia que podríamos llamar el abismo existencial de la escritura, mientras que, por el contrario, cuando una iraní o una paquistaní decide escribir, pone en peligro su cuerpo, su alma y su vida.

Centrémonos en las europeas y americanas, que constituyan el objeto principal del presente libro. Ciertamente muchas han conseguido fama, dinero y prestigio, pero esto no permite hablar todavía de igualdad. Como en muchas otras profesiones, las mujeres han invadido el campo, ocupan un lugar, un enorme lugar en los espacios medios, pero no alcanzan, en un mundo regido por hombres, los puestos más altos. Para comprobarlo, basta echar una ojeada a la lista de los premios Nobel, o al número de mujeres que figura en la Academia Francesa o en nuestra Real Academia de la Lengua. A nivel «oficial» apenas existimos.



COLETTE

Pintura de Emilie Charny (1877-1974), 1921

Colección particular

Esto nos remite al centro de la cuestión: la literatura femenina no se considera una parte

integrante de la literatura en general, al igual que la masculina. Si, según la teoría citada a menudo por el poeta catalán Gabriel Ferrater, la literatura es una especie de cadena en la que cada obra concreta es un eslabón que parte de otra obra y conduce a una tercera, las obras escritas por mujeres no se insertarían en esta cadena, sino que formarían una cadena aparte. La obra de un escritor se lee y se juzga sin tener en cuenta su sexo, la obra de una mujer se lee y se juzga teniendo presente su condición de mujer. Decía Marguerite Yourcenar que en determinado momento de su vida dejó de ser una mujer que escribía para convertirse en un escritor, que ocasionalmente era también una mujer. Pero este paso que ella dio era individual y personal, y no rige en el mundo literario en que estaba y estamos inmersos.

Ser escritor, como dedicarse a cualquier actividad artística, entraña un riesgo adicional al riesgo de vivir. Escribir es una actividad de riesgo, y los hombres y mujeres que la eligen conocen su peligrosidad. En otras profesiones basta alcanzar cierta corrección, que requiere un esfuerzo determinado y con la que hemos cubierto el objetivo. La apuesta de la artista es mucho más ambiciosa: apunta, sino directamente a lo genial, sí a cierto grado de excepcionalidad. Quiero decir que si eres, por ejemplo, uno de los doscientos mejores médicos de tu ciudad puedes darte por satisfecho, pero, si eres solo uno de sus doscientos mejores escritores, y te das cuenta de ello (si eres consciente tú mismo de que no logras realizar lo que con toda tu alma te propones), tienes que abandonar o pegarte un tiro. La ambición, y por consiguiente la frustración que supone el fracaso (insisto: no tanto ante los demás como ante uno mismo), son extremas. Puedes recibir las críticas más duras, las invalidaciones más rotundas. Y todo el proceso tiene lugar a plena luz, en presencia de un público.



MARGUERITE YOURCENAR

Fotografía de los años ochenta

Es posible que las mujeres, situadas en una posición desventajosa, las mujeres, a las que todo suele exigirnos un esfuerzo mayor, obligadas casi siempre a compaginar nuestro trabajo con la

maternidad y el hogar, tentadas a menudo a renunciar a él, sujetas, aún hoy, a todo tipo de interrupciones, vivamos la condición de escritoras, nos enfrentemos al «abismo existencial de la escritura», con mayores riesgos, es posible que vivamos más peligrosamente. En este libro figuran muchos casos de frustración, enfermedad, soledad y suicidio, que lo ilustran.

Pero, si disponemos una sola vida en este mundo, ¿acaso no será lo mejor vivirla peligrosamente, arriesgándola por algo, en este caso la escritura, que de veras importe y nos importe? No se me ocurre ninguna opción mejor.



Jane Austen, Virginia Woolf y sus hermanas

LA LUCHA CON EL ÁNGEL

¿Escriben diferente las mujeres? En otros tiempos, ellas escribían en todo caso en condiciones muy diferentes a las de los hombres. Cuando la novelista austríaca Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) afirma que «el feminismo surgió (...) cuando una mujer aprendió a leer...», esa constatación se aplica con más justicia a la escritura. La mayoría de las mujeres fueron reducidas a una especie de semianalfabetismo durante mucho más tiempo que los hombres: ellas sabían leer, pero curiosamente no sabían escribir. Y necesitaron mucho más tiempo aún para acceder a la libertad intelectual de escoger sus temas de lectura. Pero la lucha más larga la tuvieron que protagonizar para conseguir ser reconocidas por su producción escrita. Un reconocimiento que se daba —y que en muchos sentidos se sigue dando aún— con toda naturalidad a los hombres, sobre todo cuando esa actividad no es meramente ocasional. ¿Es el feminismo una cuestión resuelta en la actualidad? ¿O se plantea aún, sólo que de forma más sutil?

Simone de Beauvoir hablaba de las mujeres como del otro sexo, el segundo. En su célebre libro publicado en 1949, un estudio sobre la situación y la imagen de sí misma de la mujer a través de la historia y en la época contemporánea, la autora aconsejaba a las mujeres que escribían no contentarse con un estatus de *amateurs*, de aficionadas. La espontaneidad no era suficiente. Sin la valentía y la perseverancia necesarias para hacer algo de sí mismas en el mundo, la sensibilidad terminaba siendo vanidad estéril. «De la legión de mujeres que acarician la idea de dedicarse a la literatura o al arte, muy pocas perseveran», afirmaba Beauvoir. «E incluso aquellas que han superado este primer obstáculo, permanecen con frecuencia divididas entre su narcisismo y el propio sentimiento de inferioridad». Casi dos generaciones más tarde, las escritoras profesionales perciben cada vez más como una ofensa ser tratadas de manera diferente por el simple hecho de ser mujer, incluso cuando reciben un trato de favor. Por regla general, ellas quisieran que se les aplicara aquello que decía Marguerite Yourcenar sobre sí misma: que en un cierto momento de su vida había dejado de ser una mujer que escribía, para convertirse ante todo en un escritor —un escritor que, tal vez, fuera también una mujer—. Mientras que en la percepción de sí mismos que tienen los hombres que escriben, el sexo no juega por regla general rol alguno, las mujeres que escriben deben seguir contando con que su obra será evaluada bajo el ángulo de la pequeña diferencia, algo que, en cambio, tiene grandes consecuencias. Conozco a no pocas mujeres que lo ven entretanto como una especie de discriminación a la inversa; ellas preferirían renunciar a sus características y predilecciones femeninas antes que resignarse a un permanente trato especial. Pero muchas cosas dependen en este caso del contexto social, político y cultural: la situación no es la misma si yo planteo la «cuestión feminista» en el seno de una sociedad marcada por un islam autoritario, o si soy ciudadana de un país occidental donde la libertad individual y el pensamiento crítico se dan casi por sobreentendidos. Si decimos que una mujer alemana o una norteamericana que elige hoy en día ser escritora independiente vive peligrosamente, esa peligrosidad tiene que ver con un problema de subsistencia y con una experiencia que se podría denominar el abismo existencial de la escritura. En cambio, cuando una mujer iraní o paquistaní decide escribir, está poniendo en grave peligro su cuerpo, su alma y su vida en el seno de una sociedad represiva que está lejos de reconocer a las mujeres la igualdad de derechos.

*Dicen que soy egoísta.
Yo soy una combatiente.*

Ethel Smyth

A excepción del último capítulo que presenta siete rostros de la literatura mundial contemporánea, nuestra galería de retratos de escritoras se centra en la cultura europea y americana de los últimos doscientos cincuenta años. Existe una expresión más antigua y más positiva para designar el famoso choque de culturas del que se habla hoy en día con espíritu polémico; se trata del sincronismo del asincronismo. Dicha fórmula abarca el supuesto de que una mirada histórica sobre nuestra propia cultura nos ilustra sobre los procesos y las luchas que tienen lugar actualmente en otros puntos del globo, tal vez incluso muy cerca de nosotros. Este principio puede igualmente aplicarse a nuestro propio comportamiento y a nuestra propia representación de nosotros mismos porque, aquí también, los anacronismos que están a la orden del día.



VIRGINIA WOOLF (1882-1941)

Litografía sin fecha de Edgar Holloway (*1914)

Colección particular

La cultura femenina de la novela

A finales del siglo XVIII, cuando el barón von Knigge, cofundador de la sociedad secreta de los Iluminados de Baviera, transmitía a sus conciudadanos su experiencia práctica de la vida en el espíritu de la Ilustración, se creía aún obligado a prohibir a las mujeres hacer de la literatura una profesión y, tal como él mismo se expresaba, vagabundear en la erudición. En los círculos burgueses de su época, las mujeres sabían leer y escribir. Se planteaba no obstante la cuestión del grado de profesionalismo al otro sexo. Y las perspectivas de las mujeres no eran muy favorables: ¿cómo podían ellas, opinaba Knigge, tener la audacia de pretender de repente tener voz y voto para emitir un juicio fundado sobre temas a los que, durante siglos, se habían destinado de manera exclusiva los esfuerzos masculinos? No podía tratarse más que de vanidad femenina; porque, en su gran mayoría, ellas carecían de la capacidad necesaria. Entre las cuarenta o cincuenta escritoras que vivían entonces en Alemania, apenas una docena tenían madera de verdaderas profesionales, juzgaba con severidad el barón. Al fin y al cabo, una docena, podría objetar el lector benévolo actual —¿era (o es) la proporción de talentos masculinos entre pasables y excelentes realmente superior?—. En absoluto, reconoce voluntariamente Knigge, pero prosigue, la comparación no es tan sencilla. De este modo, él avanzaba una argumentación a la que aún se recurre hoy en día para defender los bastiones masculinos. El barón justifica, en efecto, la realidad innegable de que también entre los escritores masculinos sólo unos pocos destacan del montón, explicando que las debilidades comunes como el afán de gloria o de dinero son susceptibles de extraviar a los hombres afectados. En cambio, esa excusa no vale para los talentos medios de las mujeres que escriben. Dentro de la misma profesión, las mujeres deben ser mejores porque han de probar a los hombres *que ellas son capaces*.

Knigge reaccionó ante una nueva dinámica del comportamiento de la lectura y la escritura que se desarrolló a partir del siglo XVIII y que se inscribió en una evolución de la economía. Las mujeres disponían de más tiempo para el ocio. De manera creciente, los artículos corrientes de la vida cotidiana eran manufacturados en las fábricas y podían adquirirse en el mercado o en las tiendas. Al menos en los círculos urbanos pudientes se relajó la atadura de las mujeres a las obligaciones domésticas como la costura, el hilado, el tejido, el amasado del pan, las conservas, la elaboración de velas y de jabón. Ya en 1713, el periódico londinense *The Guardian* constataba que las bellas artes y las ciencias coincidían más con el universo femenino que con el mundo masculino. La primera razón era que «las mujeres disponen de más tiempo libre y llevan una vida más sedentaria», afirmaba el autor de este artículo.

Desde sus orígenes, la novela estuvo ligada a la aparición de una cultura de lectura femenina. Hoy todavía, la gran mayoría de los lectores de novelas son lectoras: si las mujeres se decidieran a imitar a los hombres y a dedicar más tiempo a navegar por Internet en lugar de a la lectura, por ejemplo, la escritura y la edición de novelas se convertirían rápidamente en artes poco lucrativas. El extraordinario avance de la novela en el mundo moderno, según el escritor Henry James, está ligado al extraordinario avance de la mujer.

Esta constatación no se aplica de igual manera a la escritura y a la lectura de novelas. Aunque en el siglo XVIII las novelas fueran en su mayor parte escritas por mujeres, esa dominación cuantitativa no coincidía en un primer momento con un liderazgo cualitativo. Las cosas

cambiaron con Jane Austen, quien supo sintetizar las dos grandes tendencias de este arte aún tan joven.

En *Clarisa o La historia de una joven dama* (1747-1748), novela epistolar, Samuel Richardson había inventado una fórmula literaria que permite al lector penetrar en lo más profundo de la conciencia de la heroína, hasta identificarse enteramente con sus aficiones y su vacilación entre rebelión y docilidad. En el siglo XVIII, las cartas se convierten en el modo de expresión escrita preferido por las mujeres. Con frecuencia superiores en este ámbito a sus corresponsales masculinos, especialmente en lo referido a la descripción de sentimientos, ellas definieron la forma de una cultura social profundamente femenina. Para no pocas mujeres, las cartas y la correspondencia constituyeron además un puente hacia la escritura propiamente dicha. Lejos de ser una creación de la nada, la novela epistolar se arraigó en un humus social bien abonado. Richardson desarrolló con ella un instrumento psicológico de descubrimiento y de representación de aspectos hasta entonces desconocidos e infinitamente profundos del alma humana. En Alemania, Gellert, Sophie de la Roche (*Historia de la señorita de Sternheim*, 1771) y, naturalmente, en *Las desventuras del joven Werther* se inspiraron en Richardson.

Por otra parte, como segunda gran tendencia, Henry Fielding había elaborado, sobre todo con *Tom Jones* (1749), una novela que buscaba no tanto la penetración psicológica de los personajes como la puesta en escena humorística de la realidad. El autor de novelas epistolares daba siempre prioridad a la autenticidad de su representación, como si espiara las emociones de sus protagonistas con micrófonos, telescopios y microscopios escondidos. Fielding, en cambio, intervenía constantemente en la narración esforzándose por dar una interpretación razonable de la prosa de la vida, con todas sus verosimilitudes e inverosimilitudes. Su arte novelístico pretende no tanto escrutar el alma humana, sino describir y explicar su comportamiento social. El hecho de que los héroes de las novelas epistolares fueran generalmente mujeres y los de las novelas costumbristas, en cambio, la mayoría de las veces hombres refleja con exactitud la distribución de los roles sexuales vigentes en aquellos tiempos: la mujer compensaba su falta de experiencia del mundo y de la vida cultivando una vida afectiva de gran riqueza.

Y llegamos finalmente a Jane Austen, quien logró asociar esos dos tipos de novela en una unidad armoniosa y desconocida hasta entonces. Con ella, se pasa constantemente y sin ruptura de la representación de la conciencia al análisis de la vida, y se produce un juego sutil de identificación y distancia que ilustra los enredos de las relaciones humanas en su dimensión psicológica y social. Es muy revelador el hecho de que Jane Austen escribiera una primera versión de *Orgullo y prejuicio*, sin duda su obra más célebre, como novela epistolar. Posteriormente comprendió que esa forma contrariaba su voluntad de afirmarse como autora declarada, que comenta los hechos si bien no explícitamente sí indirectamente, y tuvo claro que no necesitaba en absoluto esa estructura para presentar personajes realistas con todas sus contradicciones. Recurrió entonces a los diálogos constantes entre sus personajes, cuyo estilo de discurso nos informa tanto sobre sus sentimientos y sus particularidades como sobre sus roles sociales.

Jane Austen nos muestra cómo vida interior y vida exterior —sentimiento, comunicación y acción— interactúan, coinciden o se contradicen, se distinguen por la sinceridad o el disimulo, por la resolución o la indiferencia. Sus personajes se definen sobre todo por la situación en que se encuentran en ese momento y por su actitud en esa situación específica —y menos por un

pasado sobre el que habría que informar previamente al lector, o por un futuro abierto que promete siempre más de lo que da—. Todo se sitúa en la luz diáfana de un presente insistente.



JANE AUSTEN (1775-1817)

Grabado de la época

Nos podemos preguntar hoy si la síntesis entre novela psicológica y novela costumbrista creada por Jane Austen es específicamente femenina, si tal vez nadie más que una mujer podría haberla creado. Se habla a menudo en ese contexto de la «sensibilidad femenina», referida menos a una cualidad biológica que a una marca cultural. Y esa «debilidad» tradicional se transforma poco a poco en fuerza. Las mujeres toman conciencia de que la esfera de las relaciones humanas es un dominio en el que ellas superan a los hombres gracias a su propia socialización.

Nos hemos habituado mientras tanto a que, al hilo de la evolución, las competencias sociales y afectivas —las así llamadas *soft skills*— jueguen un papel cada vez más importante, incluso fuera del ámbito de la vida privada, y gocen en consecuencia de un mayor aprecio. Esta tendencia comenzó con la cultura de la novela que, en el transcurso de esos decenios, se afirmó como esencialmente femenina. La novela es una escuela de inteligencia emocional y social. La percepción sutil de las armonías, los tonos intermedios y las disonancias en las relaciones humanas se convirtieron en una dinámica de producción literaria en escritoras como Jane Austen, y se comunica a sus lectoras y lectores como una nueva razón de ser, como un valor propio y un ámbito relevante de experiencia individual y social.

Un nuevo tipo de mujer

Un nuevo sentimiento de autoestima de la mujer está también asociado a la novela. Su lectura le aportaba experiencias que jamás habría obtenido de la exigüidad de su entorno habitual. A través de la novela, ella reconoce su propia situación y ve al mismo tiempo su propio universo bajo una nueva luz —como un mundo entre muchos otros, todos ellos también posibles—. El filósofo Odo Marquard ha hablado una vez en ese contexto de la «pluralización de la vida»: leer literatura y al mismo tiempo comunicarse con otros lectores y lectoras sobre el contenido de lo leído ensancha el horizonte vital y permite descubrir nuevos modos de vida hasta entonces desconocidos. Sin embargo, el siglo XVIII e incluso el XIX no marcaron para las mujeres el advenimiento de una época de oro de ociosidad y disponibilidad de tiempo libre. Una valoración muy diferente a la del artículo de *The Guardian* citado más arriba es la que la pionera de la profesionalización del cuidado de los heridos durante la guerra, la enfermera y escritora Florence Nightingale, hacía sobre la plétora de tiempo de que supuestamente disponían las mujeres: «Durante toda su vida, las mujeres no tienen ni una media hora (salvo antes de que alguien se levante en la casa o después de que todos estén acostados) de la que pudieran decir que es verdaderamente propia sin temer por ello escandalizar u ofender a alguien», escribió en 1860 en su texto autobiográfico titulado *Cassandra*. Dicho de una manera algo diferente ninguna ocupación femenina es tan importante como para no poder ser interrumpida en cualquier momento. Florence Nightingale agregaba con mordacidad: «Una mujer no tiene la posibilidad de vivir a la luz del intelecto. La sociedad se lo prohíbe, esas futilidades convencionales consideradas sus “deberes” se lo prohíben. Sus “deberes domésticos”, palabras bien rebuscadas, que en su mayoría no dejan de ser malos hábitos (de los que ella no tiene el valor de liberarse, ni la fuerza para evadirse), se lo prohíben». La misma Florence Nightingale sustituyó el rol del «ángel de la casa», que el código moral burgués de la época atribuía a las mujeres, por el papel de un ángel fuera de la casa —ella

no dudó ni un instante de que las mujeres dotadas de pasión, espíritu y moralidad fueran capaces de realizarse en la atmósfera social glacial de su tiempo, marcada por las convenciones y la opresión—; si no querían vegetar, ellas debían tener el valor de adentrarse en vías peligrosas, fuera de los senderos convencionales.

Las escritoras burguesas de la primera hora, como Jane Austen, las hermanas Brontë o Bettina von Arnim, nos dan la imagen de mujeres constantemente en lucha contra una cotidianeidad que no les dejaba ni el tiempo ni el espacio necesarios para escribir. El origen del problema lo encontramos a comienzos del siglo XIX, cuando la vida de una familia de la clase media burguesa se desarrollaba casi enteramente en la sala de estar única y colectiva. Nos imaginamos a la joven Jane Austen oír chirriar los goznes de la puerta y esconder sus manuscritos o cubrirlos con un papel secante. «Me sorprende que haya sido capaz de conseguir todo eso», escribió su sobrino en sus memorias, «porque (...) lo esencial de su trabajo debía hacerse en la habitación común, donde se estaba expuesto a todo tipo de interrupciones fortuitas».



FLORENCE NIGHTINGALE (1820-1910)

Fotografía, hacia 1870

Las jóvenes autoras de esa época escribían casi exclusivamente novelas, incluso cuando el drama lírico o la historiografía hubiesen convenido más a su talento. Virginia Woolf relacionó

esta realidad con las condiciones en las que se veían obligadas a escribir. La novela, decía ella, que como novelista sabía de qué hablaba, representa «la forma que exige menos concentración». Su escritura resiste mejor las constantes interrupciones exteriores y la necesidad de volver a empezar una y otra vez. Se podría también decir que es el género dotado de la mayor resistencia a las perturbaciones, y que encuentra su continuidad a través de las discontinuidades, de las rupturas. Las casualidades, las futilidades, los encuentros, las ocasiones, en breve, el amplio campo de lo imprevisible, impulsan su acción y son constitutivos de la imagen que proyecta del mundo. La novela burguesa permite además contar historias que se desarrollan esencialmente en las salas de estar y los salones —es decir, el ámbito mismo donde tanto las autoras como las lectoras han hecho sus experiencias sociales elementales—. De modo que no es sorprendente que el carácter de las heroínas y de los seres se exprese con frecuencia menos a través de sus acciones que por medio de la conversación, la correspondencia o la reflexión. Este repertorio tan limitado de medios y de escenarios ha permitido, sin embargo, el nacimiento de auténticas obras maestras del arte de la novela —tal vez esa economía extraordinariamente limitada lo haya incluso favorecido—, como lo testimonia, una vez más, *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen. *Orgullo y prejuicio* es una novela sobre la elección de pareja. Conforme al código social de la época, una mujer tenía un único objetivo: conseguir un buen partido. Casarse era para ella la única oportunidad de marcharse de casa y hacer algo con su vida. Pero eso era también una importante fuente de preocupación y de conflictos, por tratarse de un ámbito en el que ella no podía actuar libremente, y no era en absoluto seguro que las exigencias y expectativas de los demás coincidieran con los propios deseos. A primera vista, la intriga de *Orgullo y prejuicio* da la impresión de haber sido concebida por un darwinista social adelantado a su época. Las mujeres buscan casarse con hombres de posición económica elevada, de la que puedan participar tanto ella como más tarde sus hijos. Los hombres, en cambio, rivalizan por conquistar a las mujeres más hermosas; desde Darwin, sabemos que los hombres consideran la juventud y la belleza como señales de capacidad reproductiva. Los tira y afloja que surgen entre los seres en busca de pareja responden a la necesidad de distinguir entre atracción fugaz, nacida de una apariencia o de un comportamiento seductor, y conveniencia a lo largo plazo, y de no confundir las «primeras impresiones» (título inicial de la novela), susceptibles de ser falaces, con una relación larga y duradera.



HARRIET BEECHER-STOWE (1811-1896)

Fotografía sin fecha

Todo ello, sin embargo, no abarca la dimensión que cautiva aún hoy al lector de la novela y que condujo a la autora, por lo demás muy modesta, afirmar que Elisabeth, la heroína del libro,

era «uno de los personajes más fascinantes jamás aparecido sobre una página impresa». Jane Austen creó con ella un nuevo tipo de mujer, que encarna el espíritu —en el sentido que se le daba entonces, es decir vivacidad intelectual, rapidez de comprensión y sagacidad de asociación—. En ello, esta heroína es la perfecta antagonista de su madre, caracterizada claramente en la novela como la representante simple e ingenua del darwinismo social conyugal. Lo que Elisabeth más detesta son las opiniones y las actitudes que la sociología ha descrito mucho más tarde como las de una personalidad sometida a influencias externas. Se trata de un tipo humano que para sus decisiones y acciones se deja guiar por las señales que recibe del exterior. Si bien este comportamiento, como lo diagnosticaba ya entonces Jane Austen, puede, en ciertas circunstancias, aumentar el elemento de placer, compromete a la mujer a encontrar la imagen que tiene de sí misma en las expectativas que le imponen. Elisabeth también se casa; pero es ella quien ha elegido, y ya desde el inicio de esta relación ha demostrado su superioridad en cuestiones de inteligencia emocional y social. Además del espíritu, las condiciones previas son la rectitud, la resolución, una presencia incondicional. Quien posea esas cualidades no está obligado a hacer depender de la opinión de los otros el sentimiento que tiene de su propia dignidad, sino que puede seguir su propio parecer y, en la eventualidad de que descubriera que se trata de un prejuicio, posee igualmente la fuerza necesaria para cambiar de opinión.

Bajo seudónimo

Cien años después de la tentativa de Jane Austen de esbozar una nueva imagen de la mujer de espíritu libre para elegir su propio destino, Virginia Woolf también formula su célebre reivindicación de una habitación propia para las escritoras y, en general, para las mujeres intelectualmente activas. Si se quiere lograr que las obras de las mujeres no sirvan prioritariamente de desahogo de sus propios sufrimientos y de vía de escape para sus sentimientos personales, será preciso modificar sus condiciones de producción: la independencia financiera, espacial y temporal ha de ser la base para el nacimiento de obras de arte independientes y autónomas. Habitados a esta entonces a jugar el rol de señores de la casa y a ser servidos, los hombres seguirían ciertamente a las mujeres si éstas comenzarán por dar prueba temporal y espacial de su independencia. Entonces, y solamente entonces, podría entablarse entre el hombre y la mujer el «diálogo más interesante, más estimulante y más esencial» que jamás haya existido.

Lo nuevo de esta reivindicación fue el hecho de que se formulara abiertamente y el haberse convertido en una forma de manifiesto político. Porque ya había sido expuesta en una carta privada por la escritora norteamericana Harriet Beecher-Stowe, mundialmente célebre por su novela *La cabaña del tío Tom*. «Si se supone que tendré una actividad literaria, necesito una habitación separada», le escribió a su marido. Como muchas de sus colegas, Harriet había descubierto precozmente el placer que le deparaba la escritura, y su talento le había valido ya a la edad de veintidós años el primer premio de un concurso de cuentos. Pero en lugar de hacer de la escritura un oficio, se casó con un hombre que, como su padre y sus seis hermanas, era teólogo. A diferencia de las cuatro grandes escritoras del siglo XIX —Jane Austen, Emily Brontë,

Charlotte Brontë y George Eliot—, de las que ninguna fue madre y dos se quedaron solteras, Harriet Beecher-Stowe tuvo siete hijos. «El pasado invierno, no he tenido ni un instante de paz con los niños», le escribió a su marido. «Nuestros hijos llegan a una edad en que no pueden prescindir de mi atención. En tales circunstancias, ¿tengo el derecho a repartir mis pensamientos entre ellos y la escritura?». Cuando había acabado sus lecciones a los niños, entretenido a los más pequeños, comprado las provisiones, remendado la ropa y las medias, estaba demasiado fatigada para sentarse y escribir para un periódico. Sin embargo, los Stowe habrían podido hacer buen uso de sus ingresos. Pero durante los años que consagró a la crianza y educación de sus hijos, Harriet no consiguió escribir más que rara vez.

Una anécdota relatada por la escritora francesa George Sand ilustra bien los obstáculos que debían superar las mujeres que escribían: al cabo de nueve años de una vida conyugal agobiante, se separa de su marido y se dedica a la escritura. Su suegra no tarda en pedirle explicaciones. ¿Es acaso cierto que tiene la intención de publicar libros? ¡Pero qué idea tan rara! ¡Ojalá no tenga la intención de hacer figurar su nombre y el de su marido en la cubierta! Y así fue como Aurore Dudevant, nacida Dupin, comenzó su carrera de escritora bajo un seudónimo y tomó la precaución de elegir un nombre masculino: George Sand. Ella no fue la única mujer de su tiempo que consiguió acceder al mundo literario diciendo que sus manuscritos habían sido escritos por un hombre. En vida, las tres hermanas Brontë publicaron bajo seudónimos masculinos: eligieron los nombres de Currer (Charlotte), Ellis (Emily) y Acton (Anne) Bell. Cuando, como resultado de un enredo, su verdadera identidad amenazó con ser revelada y al menos uno de sus editores se enteró de que esos supuestos hombres de letras eran en realidad tres mujeres, Emily Brontë, cuya única novela, *Cumbres borrascosas*, había chocado con la incompreensión del público de su época, que la había encontrado de mal gusto e ininteligible, se empeñó en conservar la protección del seudónimo.



GEORGE SAND (1804-1876)

Pastel sobre papel de Candide Blaize (1795-1855), 1830

París, Museo de la Villa de París, Museo Carnavalet, París

George Eliot, en cambio, cuyo verdadero nombre era Mary Anne Evans, y que se hacía llamar en privado Marianne y más tarde Marian, publicó sus primeras críticas literarias, sus primeros ensayos y traducciones (entre otras la de *La esencia del cristianismo* de Ludwig Feuerbach) bajo anonimato antes de elegir para sus posteriores novelas su seudónimo masculino. Ella misma reveló su verdadera identidad en una carta dirigida al *Times*, en ocasión de una

campaña de prensa que atribuía sus novelas al hijo de un panadero, quien estaba desde luego encantado con esa celebridad repentina. George Eliot vivía en concubinato con un hombre casado, George Lewis, padre de tres hijos y también escritor. Ella tomó su primer nombre y lo asoció a un patronímico inglés corriente, formado por cinco letras como el de su amado. La razón no había sido el miedo por su reputación en la así llamada buena sociedad, afirma Lewes en una carta. A ella le importaba más bien «que su libro fuera juzgado por sus cualidades propias —y no condenado de antemano como la obra de una mujer o de una mujer muy particular—»; una mujer, en efecto, que no era invitada en su época porque su modo de vida sería la moralidad de la sociedad victoriana. Incluso después de haber revelado su verdadera identidad, ella se obstinó en seguir siendo «George Eliot». Una rival que la había conocido en los tiempos en que se hacía llamar Marian escribió más tarde que era una «mujer que se había hecho a sí misma, que se había hecho mediante su trabajo... Nunca olvidó, ni por un instante, la identidad que ella misma había creado».

En cambio, Jane Austen conservó el anonimato de manera muy consciente durante toda su vida; los títulos de sus libros llevaban como única mención *By a lady*. Ella deseaba tal vez que los lectores supieran que *Sentido y sensibilidad* u *Orgullo y prejuicio* eran obras escritas por una mujer, pero se tomó la libertad de dejar al público en la ignorancia de su identidad. La invisibilidad le deparaba libertad de acción, por más que fuera esencialmente sobre el papel y al precio de una existencia anónima. Tras madura reflexión, rechazó una propuesta de matrimonio tardía. Existe también un caso diferente: el de hombres, el de maridos que con el consentimiento o contra la voluntad de sus esposas se apropiaron de las obras que ellas habían escrito. El ejemplo más conocido es el de la escritora francesa Colette, que se había casado en primeras nupcias con un hombre veinte años mayor que ella, Henry Gauthier-Villars, llamado «Willy», él mismo crítico, autor e hijo de editor. Él publicó bajo su propio nombre *Claudine*, la primera novela de su mujer, que había creado un tipo de muchacha contemporánea, encantadora, una especie de *alter ego* de la autora. El libro se convirtió en un éxito de ventas y Willy se hizo aclamar en público como «el papá de *Claudine*», adjudicándose también en asuntos intelectuales el papel de padre de su mujer, a quien encerró en un despacho para que escribiera otras novelas de *Claudine*. Colette se divorció seis años más tarde.



COLETTE (1873-1954)

Los hijos o los libros

La sociedad comprendía que los hombres hicieran del ansia de escribir una profesión. Las mujeres que alimentaban ese mismo deseo fueron en cambio durante mucho tiempo destinatarias de consejos del género del que un novelista le diera a Aurora Dudevant antes de que se convirtiera en George Sand: «Seré franco, una mujer no debe escribir... Siga mi consejo: no haga libros, ¡traiga niños al mundo!».

Aut liberi aut libri, los hijos o los libros: hasta la invención de la imprenta, la regla de la Edad Media cristiana establecía que quienquiera que deseara leer, incluso escribir (o, más bien, en la mayoría de los casos, simplemente copiar), debía encerrarse en un convento, porque ese era el único sitio donde habían de estar y se podían encontrar los escritos. Ante la creciente alfabetización de las mujeres, el lema, acuñado inicialmente por los monjes, servía de argumento barato para refrenar sus veleidades literarias. Los sermones que los hombres echaban a la mujer que escribía —Nietzsche habló más tarde en un tono malicioso de la «mujer de literatura»— retomaban siempre esa fórmula disyuntiva que excluía categóricamente cualquier vía intermedia, incluso en forma de compromiso. Esta exigencia desconsiderada que las obligaba optar por una de las dos cosas y que implicaba renunciar a la otra estaba además ligada a una imagen de la mujer de la que se deducía que ella debía siempre decidirse por la primera alternativa; cualquier otra actitud hubiera sido contra natura.

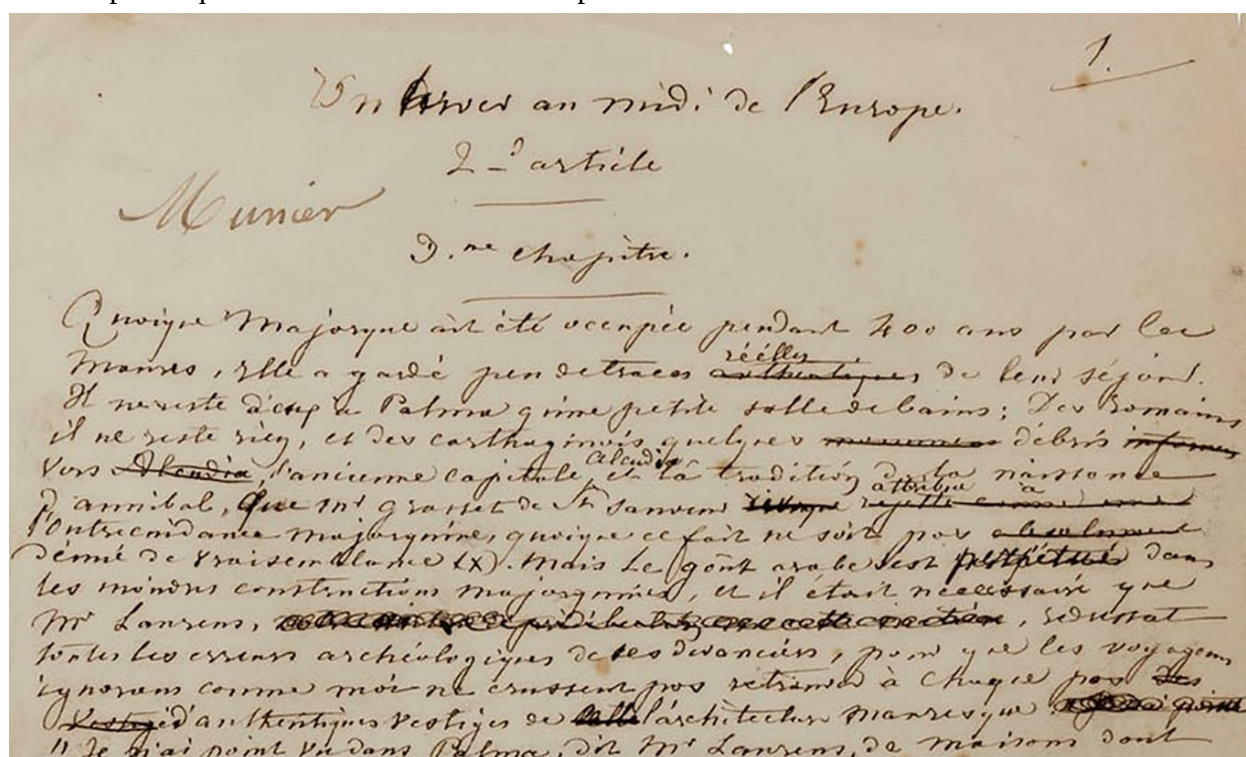
La idea de que los hombres y las mujeres pertenecían a órdenes naturalmente distintos y que

la confusión de sexos constituí una amenaza para ambos se mantuvo obstinadamente durante toda la época victoriana y la guillermina y hasta muy avanzado el siglo XX, y no ha perdido en absoluto vigencia en nuestros días. Nos la encontramos por ejemplo en la apertura suscitada por la generación beat, que proclama una vida más intensa, en radical contraposición con las representaciones del sedentarismo burgués y el trabajo reglado. *On the road*, en el camino, como reza el título de la célebre novela de Jack Kerouac aparecida en 1957, no se encuentran más que hombres, y sólo los más jóvenes. La escritora Joyce Johnson, en su juventud durante un tiempo compañera sentimental de Jack Kerouac, quería viajar con él y no entendía qué podía haber de objetable en ello. Pero, recuerda ella treinta años más tarde, siempre que abordaba el tema, él la interrumpía para replicar que lo que ella deseaba en realidad eran hijos, como todas las mujeres. Que más aún que ser una gran escritora, lo que ella ambicionaba era traer vida a este mundo —«ser un eslabón en la larga cadena de sufrimiento y muerte». George Sand había sin embargo aprendido a utilizar ese género de consejos dudosos contra sus autores masculinos. Se cuenta que, riéndose a carcajadas, dio en su tiempo la siguiente respuesta: «Pero por favor, señor, ¡aplíquese entonces usted mismo la receta!». La historia no dice si el señor en cuestión entendió lo que ella le exigía: no gestar libros sino niños. Como a los hombres no les ha sido dado traer hijos al mundo, ellos reclaman al menos la exclusividad de la producción de obras. El hecho de que las mujeres que escriben son peligrosas y vivan peligrosamente se debe también a que se oponen al reparto tradicional de tareas entre los sexos —el hombre engendra y produce, la mujer recibe y da a luz— y cuestionan el privilegio de la creación que se atribuyen los hombres.

La Edad Media conocía historias hagiográficas de mujeres que se disfrazaban de monjes y eran recompensadas con el ascenso social y la santidad. Poniéndose el hábito, ellas ganaban un poco de movilidad social, pero al precio de renunciar a su feminidad y su sexualidad. Cuando, muchos siglos más tarde, mujeres como George Sand no sólo publicaban bajo seudónimo masculino sino que llevaban públicamente ropa de hombre y disimulaban su sexo, se trataba igualmente de ganar, ahora de manera muy pragmática, libertad de movimiento: la vestimenta femenina era más bien un estorbo en los embarrados adoquines de París, se avanzaba con dificultad, y la ropa costosa se arruinaba rápidamente. La vestimenta masculina, en cambio, mucho más cómoda, daba además acceso a los establecimientos donde se prohibía la entrada a las mujeres. En esas ocasiones, era fundamental tener una actitud que hoy calificaríamos de *cool*: llevar ropa de hombre con suficiente naturalidad para no llamar la atención. Después de dejar la escuela y residiendo en el campo, en casa de su abuela, donde disfrutaba de una gran libertad, Aurore había podido entregarse a largos paseos a pie y a caballo, y practicar de este modo, a los diecisiete años, la indispensable naturalidad. Respondió a una carta de una de sus antiguas compañeras, que le relataba con entusiasmo sus primeros bailes —escenario privilegiado de la sociedad de entonces donde las jóvenes casaderas buscaban oportunidades bajo el ojo vigilante de sus padres—, que ella prefería pasearse por los campos arados en largo abrigo de hombre y con gorra y fusil al hombro. Así comenzó una existencia marginal en todos los sentidos. Después de haber más o menos logrado imponerse en la sociedad como escritora, de haber seducido a muchos hombres, generalmente más jóvenes que ella, algunos muy importantes, George Sand coqueteaba llevando ropa masculina por el puro placer de la provocación. Para acceder a nuevas posibilidades de ascenso social y a una nueva manera de vivir, ella no renunció ni a su feminidad ni a su sexualidad, sino que las puso al servicio de su libertad. Hubo quienes la acusaron por ello

de insinceridad. Ya Baudelaire la denostada tratándola de pequeña burguesa de la inmoralidad, y Simone de Beauvoir fustigaba la máscara de virtud con la que le gustaba cubrirse para dar un barniz moral a su comportamiento oportunista. Tal vez el amor a la verdad que palpitaba en ella no era más que una clave para su programa de vida: ser fiel a sí misma —no en el sentido moral, sino en defensa de la propia personalidad.

Se trataba de primeras tentativas, a veces vacilantes, de suprimir las barreras entre las esferas masculina y femenina —a menudo por la intención de ampliar el margen de libertad de las mujeres, pero en otros casos sólo para asegurar su subsistencia—. Es así como en el siglo XIX no pocas mujeres se vistieron con ropa de hombre para ir a buscar trabajo, y llegaron incluso, por la misma razón, a imitar a sus compañeros de miseria y a alistarse en el ejército. Y una y otra vez, las mujeres se negaron a sacrificar los libros por los hijos o los hijos por los libros, decidiéndose por ambos, siempre que semejante decisión estuviera a su alcance. George Sand tuvo dos hijos, que recuperó después de sus primeros éxitos de escritora, y que la acompañaron a Mallorca cuando pasó aquel famoso invierno con Chopin.



Fragmento de una página del manuscrito

Un invierno en Mallorca,

de **GEORGE SAND** (1804-1876)

El resultado de esa situación era una vida escindida, y no pocas veces destrozada. Por regla general, el recorrido vital de estas mujeres será el siguiente: primeras tentativas de escritura durante la juventud, la mayoría de las veces sin publicar nada; luego, el matrimonio, el nacimiento de los hijos, su educación; la escritura, en el mejor de los casos en medio de pañales o durante la noche, y con bastante frecuencia acompañada de remordimientos de conciencia; si la pareja no fracasaba (sucedió a menudo porque el esposo no soportaba el modo de vida poco convencional de su mujer), ellas podían dedicar a su carrera de escritora el resto de su vida, una

vida que, por lo general, no era tan larga ni tan simple como en la actualidad. Así fue también la historia de Bettina von Arnim quien, tras veinte años de vida conyugal y deberes maternos — los hijos habían superado lo peor, cuando su marido murió pocos días antes de festejar los cincuenta años—, comenzó a los cincuenta años pasados una segunda vida de escritora de éxito.

El siglo XX ha ofrecido condiciones más favorables para conciliar maternidad y escritura. Más allá de las conquistas sociales y técnicas, ello es resultado de la profesionalización del oficio de autor, ligada a su vez con la adaptación de la actividad editorial al moderno mundo de los negocios. Florence Montreynaud, la autora francesa que en los años ochenta dedicó una gran obra al «siglo XX de las mujeres» mientras criaba cuatro hijos, eligió explícitamente como lema de su vida *et liberi et libri*, «los libros y los hijos». Ella pudo, sin embargo, seguir las huellas de Astrid Lindgren, la célebre autora sueca de libros infantiles, o las de la autora afroamericana Toni Morrison, laureada con el Premio Nobel de Literatura, dos mujeres que no sólo fueron madres, sino que además de su actividad de escritoras trabajaron incluso como editoras. De Astrid Lindgren pudo aprender algo sobre la economía de la vida cotidiana, condición indispensable para conciliar los dos universos. Existen actualmente muchas guías con consejos sobre este tema. Toni Morrison llegó incluso a decir que ocuparse de sus hijos le había permitido liberarse de lastres que dificultaban innecesariamente su vida. Ser importunada por los hijos, estar allí con y para ellos, no es forzosamente perjudicial para la escritura, nos dice Morrison; es una cuestión de capacidad de concentración. Cuando sus hijos eran aún pequeños, ella renunció muy conscientemente a retirarse para escribir en una habitación reservada a tal efecto, donde los niños, sintiéndose abandonados, no cesaban de interrumpirla y la relación entre maternidad y escritura había llegado a ser un auténtico dilema. Prefirió en cambio instalarse en la sala de estar, es decir allí donde, en otros tiempos, la escritora de novelas había dado sus primeros pasos. «Las exigencias de los niños eran cosas que jamás me había sido reclamadas. Ser un buen *manager*. Tener humor. Conseguir algo que alguien pudiera necesitar en este preciso momento... Yo podía ser yo... Mis hijos parecían buscar en mí al ser humano que yo misma prefería...». Si ser escritora o escritor significa hablar como ser humano a los otros seres humanos, ¿por qué entonces las obras literarias han de crearse sólo en la reclusión voluntaria y no entre los seres humanos?



GEORGE ELIOT (1819-1880)

Croquis de Samuel Laurence (1812-1884)

Colección particular

Sin la menor generosidad y muy alejada de los asuntos terrenales a los que deben enfrentarse

las verdaderas mujeres en su vida personal, Simone de Beauvoir defendió en cambio enérgicamente la destrucción del mito de la maternidad durante un encuentro que mantuvo en 1975 con la feminista americana Betty Friedan. «A ninguna mujer debería permitírsele quedarse en casa para criar a sus hijos. Las mujeres no deberían tener esa elección, porque si la tuvieran, serían demasiadas las que elegirían precisamente eso». Nos encontramos aquí nuevamente con la alternativa tradicional, esta vez en boca de una mujer que se tenía por pionera del movimiento de emancipación.

El arte de vivir

Volvamos un instante a Jane Austen. En su última novela, *Persuasión*, escribe esta emotiva frase sobre su heroína, Anne Eliot: «En su juventud, ella había adquirido por necesidad una prudente circunspección y había aprendido en su madurez a abandonarse al sentimiento —consecuencia natural de un comienzo poco natural». Esta descripción habría también podido aplicarse a la misma Jane Austen, que supo de eso que podríamos denominar un desarrollo tardío. Jane Austen murió a los cuarenta y un años, un año después de haber acabado *Persuasión*, en el momento en que comenzaba «adquirir confianza en su propio éxito», como anota su sobrino en sus memorias. Si Jane Austen hubiera vivido sólo algunos años más, imaginaba Virginia Woolf, habría salido de la oscuridad en que vivía. «Habría hecho estancias en Londres, habría salido a cenar, almorzar, habría conocido a celebridades, hecho nuevos amigos, habría leído, viajado y recogido un tesoro de observaciones con las que deleitarse en su apacible casa de campo». En breve, ella habría obtenido de la vida un poco más que la sola escritura, arte que le valió ante todo el paso a la posteridad. Y, sin duda, habría también escrito nuevas novelas, novelas diferentes, e inventado un método cada vez mejor adaptado a la complejidad de la naturaleza humana que ella había aprendido, ya al filo de su vida, a descubrir con agudeza creciente.

Especulaciones como las de Virginia Woolf no tienen nada de ocioso. Porque revelan algo de la frustración que caracteriza la existencia de Jane Austen y sus hermanas. Fueron pocas entre ellas las que murieron satisfechas con su propia vida, si por ello se entiende que al final de sus días la existencia les había dado todo lo que les podía ofrecer. Pero eso no es inevitablemente así. Tal vez les faltara, sobre todo, un poco de tiempo, como sospechaba Virginia Woolf. La esperanza de vida, que ha aumentado desde entonces unos cuarenta años en promedio y no cesa de aumentar, permite procesos evolutivos que requieren más tiempo por que discurren por desvíos, dan rodeos e incluso se estancan en callejones sin salida. Quien comienza «triste», o de manera «poco natural», incluso demasiado prudente, necesita tiempo para corregir su destino. Rara vez es posible deshacerse en un abrir y cerrar de ojos de esquemas de comportamiento arraigados. Una existencia como la de George Sand, que duró al fin y al cabo casi setenta y cuatro años, demuestra que ya en el siglo XIX era posible vivirlo todo, experimentarlo todo. Tener más tiempo de vida es un gran privilegio que permite cultivar el arte de vivir, un arte que, tal vez, consiste solamente en descubrir a través de la experiencia lo que es más adecuado para uno. «¿Por qué no puedo probar distintas vidas como si fueran vestidos, para ver cuál me va mejor y me conviene más?», es una pregunta que Sylvia Plath apuntó en su *Diario*. Sin embargo,

después de separarse de su marido, el poeta Ted Hughes, que amaba a otra, ella no fue a Londres con sus dos niños pequeños, como había anunciado, para comenzar una nueva vida. Ella eligió la muerte. «Lo peor que le puede pasar a una mujer es su primer marido», habría profetizado la madre de Colette, Sido, a su hija.

La habitación propia que reclamaba Virginia Woolf con tanta vehemencia en nombre de sus hermanas y del arte, es una metáfora existencial de la vida propia, de la vida bajo nuestra propia dirección. Vivir así no es «elegir», no es pasar revista a las opciones y hacer la selección, sino más bien una guerra. Que el arte de vivir se asemeja al arte de la lucha más que al arte de la danza, es una afirmación échate en la Antigüedad por el emperador filósofo Marco Aurelio, en sus *Pensamientos*. El resultado de un arte de vivir semejante es rara vez una vida ideal y armoniosa —la vida como una especie de obra de arte—, sino, por lo general, una existencia imperfecta, fragmentada, una y otra vez recomenzada: superar los problemas de la vida en condiciones que uno no ha elegido y no controla, que no necesariamente son las que más convienen y se pueden prever. Las novelas muestran cómo se deja encauzar la vida humana en semejantes condiciones —y tal vez sea esa la razón que hace de la novela el género literario preferido de las mujeres.

La lucha por la autenticidad

En el siglo XX, las mujeres que escribían comenzaron a liberarse de la estrechez de la sala de estar burguesa y a llevar una vida que se aproximaba un poco más a la que Virginia Woolf habría deseado para Jane Austen y que ella había podido hacer realidad para sí misma pese a las difíciles circunstancias de una enfermedad psíquica. Al mismo tiempo, esta vida, en lo que concierne también y precisamente a la escritura, lugar donde estaba su corazón, quedó marcada por la lucha contra las convenciones y la autenticidad. La escritora libre —libre no sólo en el sentido de la independencia financiera, sino también de esa fórmula que, según Oscar Wilde, condiciona la entrada al mundo nuevo: «¡Sé tú mismo!», esa mujer libre existencial y económicamente, cuya escritura está bien anclada en su vida y al mismo tiempo la trasciende, sigue siendo actualmente un modelo sumamente atractivo de vida femenina auténtica.



SIMONE DE BEAUVOIR (1908-1986)

Fotografía tomada en noviembre 1945

¿Pero cómo definir una vida auténtica que, al mismo tiempo, es una vida femenina auténtica? Sabemos por numerosas biografías que la búsqueda de autenticidad consiste esencialmente en

luchar por no dejarse enredar en lo no auténtico. De esta afirmación puede surgir la sensación de que se pretende explicar una presión enigmática por su no menos enigmática negación. Si creemos a la escritora francesa Nathalie Sarraute, eso que se llama hoy lo «no auténtico» es un descubrimiento de Flaubert, que lo reveló en *Madame Bovary*. Todos recordamos ese universo engañoso. «El mundo que ve Madame Bovary, todos sus deseos, todas sus ideas, todos los sueños a partir de los cuales ella busca organizar su existencia son el resultado de una serie de imágenes aportadas por las formas más gastadas del romanticismo. No hay más que recordar los sueños de la jovencita, su matrimonio, su anhelo de lujo, sus representaciones de la vida de los grandes de este mundo... todos esos roles que ella juega incansablemente, todo eso se nutre de las convenciones más banales».

Esta caracterización condescendiente y despectiva no hace por cierto justicia a Emma Bovary, que tiene más para ofrecer que ese conformismo banal: valor, imaginación, un exigente deseo y apetito de vivir. Lectora apasionada y sensible, ¿no habría leído sólo los libros equivocados? El escritor y folclorista alemán Wilhelm Hauff decía con agudeza que la compañía de malos libros es a menudo más peligrosa que la de malas personas. Pues bien, la novela que inspiró a Emma los sueños más dulces es *Pablo y Virginia* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre, una exótica novela de amor que revela la sensibilidad femenina y en la cual, siguiendo a Rousseau, las tentaciones de la civilización, tienen consecuencias catastróficas. Con su mezcla de sentimentalismo exotismo y necesidad de armonía, esta obra puede ya haber parecido cursi a mediados del siglo XIX. Pero el universo de lecturas de Emma abarca por igual novelas de amor y las novelas históricas de Walter Scott. Todas despiertan en ella el ansia por cosas inaccesibles y la conciencia de su propia mediocridad. ¿Habría sido otra la suerte de Emma Bovary si hubiese leído *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, o incluso *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert? Esas obras le hubieran sin duda aportado pautas para criticar y juzgar su vida cotidiana. Pero lo que Flaubert ha querido denunciar a través del personaje de Emma es, sobre todo, una falsa relación con la lectura y el arte en general. La felicidad de leer hace que Emma tome conciencia de su felicidad cotidiana. Algo que no sería tan grave si no desvalorizar al mismo tiempo su existencia haciéndola parecer banal y vulgar. A partir de ese momento, ella amolda su vida cotidiana a las representaciones de su fantasía y le reprocha a su falta de autenticidad. No es sin razón que el título completo de la novela de Flaubert sea: *Madame Bovary. Costumbres provincianas*. Emma es una provinciana. Pero aquí la provincia no es ya la encarnación de una vida inocente, como el *Pablo y Virginia*. La provincia representa ahora todo aquello que nos impide llevar una existencia auténtica, autónoma. Emma no consigue escaparse de la influencia del provincianismo. Para ella, la provincia será siempre la provincia. Persiguiendo el sueño del arte, ella destruirá su vida. Es con esa forma de insinceridad —el arte como sucedáneo de la vida— y no con «la literatura» ni con «las mujeres» como Flaubert ajusta sus cuentas en *Madame Bovary*. Cuando hace morir a su heroína, mata también algo de sí mismo, de su propio pasado sentimental representado en la novela y sobre el que triunfa través de la escritura. Ya Goethe había hecho morir a Werther de sus propios sufrimientos distanciándose así como autor de su personaje de identificación.

et partir de maintenant, je n'ai plus
 main. me dit Sarte quand il meut
 donnee une administration. L'oul com-
 mence le mulemduvair et d'oua d'ice
 j'ous. q's les virelles, nous virelles virelles
 tivis j'ous. S'ous. Pendant cette quinquaine,
 nous ne nous quittons que pour
 dormir et nos autres ~~autres~~ et la même pour
 nos gènes et contre les legs de nos
 commandes. Nos gènes de nos au
 Balzac avec d'ice ~~Le~~ Solitaire. Nous
 virelles avec les virelles. ~~Le plus souvent~~
 nous nous promenons tous les deux seuls.
 Sur les quais de la Seine, Sarte en attendant
 de "Tardouillet" et de "Fardouillet", qui il
 j'ouit de lui et la Fardouillet de
 Rente et Fardouillet. Il en virelles le sur
 ein de plus de l'oul. L'oul pour l'oul je
 me gènes en neq'yle et j'ous
 m'ouit de l'oul de l'oul de l'oul et la
 virelles d'ice. et me l'oul de l'oul, ou
 en l'oul de l'oul de l'oul de l'oul pen-
 dant de l'oul nous virelles.

~~Je n'ai jamais imaginé que j'aurais
 pour de si longs jours de quel-
 que chose. Il n'y a jamais de
 plus. et d'ice de l'oul. et la se
 n'ouit pas q'il virelles de l'oul et de
 l'oul. de l'oul de l'oul, et d'ice de l'oul
 virelles. mais il s'ouit de l'oul et
 de l'oul de l'oul de l'oul de l'oul de l'oul
 de l'oul de l'oul.~~

Página de un manuscrito original de

SIMONE DE BEAUVOIR

Estos autores nos muestran al mismo tiempo el camino real, ese que hace posible escapar de las convenciones banales de lo cotidiano, de los lugares comunes y los clichés —de lo «no

auténtico»—: la creación de arte, un arte lo más grande posible. ¿Cómo liberarse de la banalidad de la convención, de la cursilería y la vulgaridad, del provincianismo, de la influencia de los malos libros? Escribiendo uno mismo un buen libro, que en su estilo y en su exigencia no sea banal ni convencional, pese a lo banales y convencionales que puedan revelarse sus personajes en el curso de la acción. Flaubert tomó ese camino con *Madame Bovary*. Y muchos autores modernos, entre ellos numerosas mujeres, le han seguido.

Hemos priorizado hasta ahora aquellos factores concernientes al rol social y familiar de las mujeres que escribían y las obligaciones resultantes. Pero no sólo vive peligrosamente quien no puede alcanzar sus objetivos más que en secreto y se encuentra por ello en oposición insuperable con la sociedad de su tiempo. Peligrosamente vive también quién tiene una conciencia desgarrada y lucha con ese desgarrro. Una conciencia desgarrada puede tomar la forma de esos estados de confusión y de vacilación entre concesión y rebelión, entre docilidad y rebeldía, de los que las novelas, desde los sufrimientos de Clarisas y Werthers, ofrecen un testimonio elocuente. Liberarse de condiciones impuestas, interiores sobre todo, es infligirse a sí mismo y a su entorno inevitables heridas psíquica; ellas son, en cierto sentido, el precio a pagar para acceder a la autonomía.

Lady Lazarus

Sylvia Plath es un ejemplo significativo de escritora moderna con una conciencia desgarrada, cuyo fracaso resulta menos de las trabas sociales que de una búsqueda incondicional de autenticidad. Niña prodigio de la literatura, obtuvo precozmente el reconocimiento de la sociedad en forma de becas y publicaciones. Su obra, bastante escasa —poemas, algunos relatos, una novela autobiográfica, *La campana de cristal*, publicada poco antes de su suicidio a los treinta años, y su *Diario*—, pertenece a la corriente de la *confessional poetry*, la poesía confesional, que revela las caras oscuras de la existencia. Incluso si, a semejanza de Emma Bovary, Sylvia Plath es de origen provinciano (el suburbio americano), su drama no es ya un drama derivado de las circunstancias sociales, de la estrechez del medio y de la ausencia de reconocimiento por parte de la sociedad. Pero tampoco se trata de un drama relacional, como ha precipitadamente creído una comunidad de *fans* de formación psicoanalítica que hizo de ella el emblema literario del movimiento feminista. El drama de Sylvia Plath no puede explicarse exclusivamente por la muerte prematura de su padre, una fijación ambivalente a la madre y la existencia de un marido poeta que la abandonó con sus dos hijos pequeños. Es, en el fondo, un drama de la conciencia de escritora; Ted Hughes, su marido, lo ha reconocido, aunque sus palabras reflejen una cierta idealización póstuma. Unos años después de su muerte, escribió en el prólogo del *Diario* de Sylvia Plath, que se hacía entonces accesible al público: «Había algo en ella que recordaba a lo que uno lee sobre los fanáticos del islam adoradores de un Dios, un vehemente deseo de extraer de todo una intensidad extrema, de cerrar una especie de alianza con el espíritu, la realidad o la intensidad misma. Había en ella algo violento, muy primitivo, tal vez muy femenino, la disposición, incluso la necesidad de sacrificarlo todo por el renacimiento».



SYLVIA PLATH (1932-1963)

Sylvia Plath en Yorkshire

Si uno cree a Hughes —y el *Diario* de Sylvia Plath confirma esta interpretación—, el drama de su existencia y de su conciencia consistía en provocar el estallido del su verdadero yo, su yo

real, y expulsar todos los otros yo, los yo inferiores, yo inauténticos, encarnados quizá en su relación con su madre y su hermano, pero también con su marido y sus hijos. El único medio donde consumir ese estallido era naturalmente la propia poesía. Detrás de la fachada de lo cotidiano, un drama sagrado de transfiguración poética tenía lugar en la vida de Sylvia Plath. Ese drama era atizado por el miedo a hundirse en la banalidad de las convenciones y los esquemas de rol habituales, y de ese modo fracasar como poetisa. En ese camino radical, la escritura se convierte para ella en anticipación y celebración de la propia muerte para acceder al paraíso de la poesía. «Ansío cosas que acabarán por destruirme», anotó ya en 1959 en su *Diario*. Y en una de sus más célebres poesías, se presenta como *Lady Lazarus*: «Morir / es un arte, como todo. / Yo lo hago excepcionalmente bien». La cima de este poema de choque, que celebra una forma de exorcismo psicoanalítico es un *strip-tease* en un campo de concentración, donde el yo lírico se funde con el agresor y termina por levantarse de las cenizas como el Ave Fénix y comerse a los hombres como aire.

La lucha por la autenticidad encierra algo realmente violento. Es su célebre ensayo *Sinceridad y autenticidad*, el crítico literario y cultural norteamericano Lionel Trilling nos recuerda toda la violencia inherente al significado de la palabra «auténtico» a partir de su etimología griega: «*Authenteo*: ejercer plenos poderes sobre alguien; y también: cometer un crimen. *Authentes*: no sólo un maestro o hacedor, sino también un tirano, un asesino, incluso: suicida y suicidio». Esos antiguos significados caídos en el olvido, según Trilling, podrían decirnos mucho sobre la naturaleza y la intención del arte moderno, que pretendía ser una un arte auténtico. A varios decenios de distancia y habituados mientras tanto a su radicalismo, habríamos olvidado la brutalidad inicialmente necesaria para imponer un arte que rompió con todas las leyes inalterables en vigor hasta entonces; pero habríamos olvidado también «la tensión extrema de la voluntad personal que se necesita para superar el sentimiento del no-ser».



SYLVIA PLATH (1932-1963)

Fotografía sin fecha

Tal vez fuera ese el verdadero drama de Sylvia Plath: habiendo escapado del no-ser, del anonimato, de la ausencia de sentido y de valor, pero también de la inercia y de la abulia, ella

seguía sintiéndose permanentemente amenazada. La horrible sensación de los propios límites y la propia nulidad la condujeron a refugiarse en la creencia de que sólo con el arte superaría ese estado. Había momentos en que lo conseguía, en el delirio de la escritura, pero enseguida resurgía inevitablemente el *horror vacui*, el miedo al vacío. Ella tenía miedo al vacío interior, y la escritura debía llenar ese espacio. De modo que cada fase de la vida en la que los agobios cotidianos o una parálisis interna le impedían escribir era para ella tiempo de vida desperdiciado y reforzaba el sentimiento de la propia nulidad. «Escribir es un acto religioso», anotaba en su *Diario*; ésta era también la firme convicción de Ted Hughes, quien la habría reafirmado en ese sentimiento. Él mismo había subrayado siempre la proximidad de la poesía con el chamanismo y la devoción mística del islam. Las imágenes de violencia, por ejemplo las de animales feroces, jugaban también para él un rol central. Para su mujer, sin embargo, ese proceso tenía rasgos inequívocamente cristianos y se volvía de manera creciente contra el propio yo y contra el propio cuerpo. «Escribir es la responsabilidad más pesada del mundo», anotaba, y: «Tus propios límites te crucifican». Liberarse de esos límites y consumir el estallido del yo real para acceder a una experiencia auténtica sólo era posible en las cumbres borrascosas de la poesía, que no era sin embargo capaz de levantar duraderamente la campana de cristal —ésta era la imagen que utilizaba Sylvia Plath para designar la muerte simbólica en lo cotidiano. La escritura seguía siendo una borrasca bajo la campana; ella estaba sentada allí, «cociéndose a fuego lento» en su «propia esfera rancia», explica en su novela—. En ello quebró la vida de Sylvia Plath.

La lucha con el ángel

Cuando Virginia Woolf reclamaba una esfera privada y la independencia material de las escritoras, no se refería solamente a la escritura. Era preciso que naciera un arte que no fuera banal ni convencional, que no representara la vida de manera simple y naturalista, sino que inspirara en el lector una convicción: ésta es la verdad. Sin embargo, sus reflexiones se centraban menos en la autenticidad que en la probidad, la integridad de la escritora y de sus obras. Autenticidad significa veracidad, autoría certificada, pero también autonomía y valor intrínseco. Si ser auténtico implica estar a salvo de las impresiones y las influencias de otros, no existen entonces seres auténticos. Si existieran no deberían siquiera leer. Porque cada lectura de una obra literaria presupone una sumisión al punto de vista de otros. Y tampoco existirían los escritores, porque nadie escribe solamente para sí mismo, todos somos primero lectores. Y si ser auténtico significara vivir exclusivamente según las propias reglas, crearse en definitiva a sí mismo y vivir la vida como un mito, se trataría entonces de *ubris*, de pura y simple fatalidad. No somos nosotros quienes nos hemos dado nuestra existencia ni las condiciones de esa existencia. Las correcciones que aportamos tienen carácter de añadido y provisional. Normalmente, ni siquiera somos capaces de prever los resultados.

En cambio, nosotros y nuestras obras podemos gozar juntos de integridad, no sólo en el sentido moral del término sino también en el sentido estético y existencial. Integridad significa incorruptibilidad y una cierta invulnerabilidad o imposibilidad. Para llevar una vida verdaderamente auténtica habría que ser Dios; para ser íntegro, uno tiene más que suficiente con

circunstancias y fuerza de voluntad humanas, siempre contradictorias.



VIRGINIA WOOLF en 1931

Virginia Woolf consideraba la integridad como la espina dorsal de un autor. Una escritora que no paga sus facturas y sus impuestos es tal vez una mala ciudadana, pero eso no le impedirá

ser una buena escritora; sin embargo, el simple hecho de estar en incapacidad de pago puede enturbiar su perspicacia de escritora: la pesadumbre o la exasperación provocadas por la miseria pueden embotar su conciencia acerca de lo que es bueno o malo para su obra, quitándole además la fuerza indispensable para realizar su trabajo de escritor a la altura de su arte. Una escritora que siente que su entorno más cercano considera su actividad como inconveniente e insignificante porque ella es una mujer y porque una mujer tiene cosas más urgentes que hacer que escribir libros, no sólo está herida psicológicamente. Su obra puede sufrir también, y en la desmesura de esa obra percibiremos su cólera; en su imprecisión, sentiremos su miedo; y en su espíritu polémico, su amargura. De modo que la integridad no sería más que otro nombre para esa forma de victoria vital que hemos encontrado en las novelas de Jane Austen y cuyos principios esenciales nos han parecido ser la rectitud, la resolución y el ingenio. La integridad presupone conseguir abstraerse de las propias experiencias afectivas, no hacer de ellas (como sí lo hizo Sylvia Plath) el pivote, la bisagra de todas las declaraciones. Aunque esta aptitud exige también por su parte ciertas condiciones previas: materiales, sociales, psíquicas y mentales. Virginia Woolf no se cansó de llamar la atención sobre el hecho de que el genio poético no sopla donde quiere, que se deben cumplir ciertos requisitos, sobre todo materiales, para impulsar esa libertad intelectual de la que nacen las grandes obras literarias. Para no hacer arte por amargura e indignación, sino como un espíritu libre, han de existir condiciones básicas muy concretas que permitan establecer cierta distancia con uno mismo. El hambre, las presiones exteriores y las tensiones interiores no son saludables. Pero tampoco lo es la ausencia de cualquier forma de necesidad que estimule la voluntad. La literatura no se nutre solamente del principio del placer, del agradable estado de la omnipotencia del yo. Virginia Woolf encontró una metáfora muy aguda y rica en relaciones para describir esa ambivalencia entre necesidad y libertad que preside la creatividad: la lucha con el ángel de la casa. Ella habló del tema en una conferencia sobre «Oficios para las mujeres», que pronunció en 1931, pocos días antes de cumplir cuarenta y nueve años, en la National Society for Women's Service en Londres. Pretendía nada menos que transmitir lo más importante de su experiencia profesional: cómo había descubierto la escritura, qué obstáculos habían surgido en su camino y a qué había podido recurrir. Citó los nombres de algunas escritoras inglesas, entre ellas Jane Austen y George Eliot. Muchas mujeres célebres y también muchas desconocidas y olvidadas le habían allanado el camino y guiado sus pasos. En los inicios del siglo XX, una mujer escritora no era ya una pionera. «Cuando comencé a escribir, apenas encontré obstáculos concretos en mi camino. La escritura era una actividad respetable e inofensiva», para una joven de buena familia en todo caso. «El crujido de una pluma sobre el papel no perjudicaba la paz familiar. El presupuesto de la familia no se veía perjudicado». Más bien al contrario, sus críticas literarias le reportaban incluso un dinero de bolsillo. ¿Tenía ella en realidad experiencias personales que contar, experiencias sufridas mucho tiempo antes por otras mujeres, de modo que bastaba con seguir sus huellas?

El idilio, sin embargo, era engañoso. Porque apenas cogía la pluma surgía un fantasma. Un fantasma que la molestaba, le hacía perder tiempo, la atormentaba. Virginia Woolf afirmaba que había hecho cuanto había podido para matarlo. Que innumerables veces le había arrojado el tintero cuando se interponía entre ella y el papel sobre el que escribía su prosa. Pero su naturaleza ficticia había sido de gran ayuda a ese espectro «Es mucho más difícil matar un fantasma que una realidad». Porque no había dejado de llamar a su conciencia, incluso cuando

ella creía haberlo liquidado para siempre. Finalmente, y pese a todo, había conseguido eliminar definitivamente a la bestia. Si debía responder por ello ante la justicia, alegaría simplemente legítima defensa; porque, de lo contrario, hubiera estado ella misma obligada a creer. Matar al ángel de la casa era una de las misiones de la autora. Si escribir y vivir, decía ella, se asemejan, es sobre todo porque representan una lucha contra las ilusiones, y esa lucha a vida o muerte no conoce más que un vencedor.

¿Quién es ese ángel de la casa? No es un hombre, sino una mujer a través de la cual habla un hombre. Escuchemos lo que ella dice. Ella dice: sé como yo, infinitamente amable, comprensiva, completamente desinteresada, abnegada, ávida de armonía. Todas las cualidades perniciosas imaginables para una escritora, afirmaba Virginia Woolf. Hoy, el ángel de la casa nos parece tal vez una herencia de tiempos pasados, en los que se cantaban todavía himnos a las virtudes del amor conyugal y se pintaban retratos de aplicadas amas de casa, que llevaban esa fórmula en el título. Según las propias palabras de Virginia Woolf, él es «la imagen ideal de la mujer, que la imaginación de hombres y mujeres han creado en un determinado estadio de su peregrinaje». Todavía presionada por las imposiciones victorianas, Virginia Woolf no pensó que el ángel que se interpone entre el autor y la obra puede también adoptar otros rostros que el de un ángel de la casa —el de un ángel de la violencia, por ejemplo, de la muerte o de la utopía—, y que todos esos ángeles no se dejan abatir de la misma manera.

¿Está hoy vencido el ángel de la casa? Descartemos por ahora los muchos *si* y *pero* que se nos puedan ocurrir y digamos que sí. Pero hace ya más de setenta años, Virginia Woolf no podía ni quería conformarse con esa victoria parcial. ¿Hemos llegado realmente al punto, prosigue su reflexión, en que una escritora —una vez liberada de su mendacidad— no necesita más que ser ella misma? «¡Ah! ¿Pero qué significa “ella misma”? Quiero decir ¿qué es una mujer?». Superar la imagen tradicional de la mujer es sólo el primer hito en la lucha de las escritoras por su integridad. El segundo consiste en hablar sinceramente de sus propias pasiones, como decía Virginia Woolf, decir la verdad sobre el cuerpo de las mujeres. A ella le parecía que su época el peregrinaje de hombres y mujeres no había llegado aún a este punto. Parecería que, también en relación a esto, hemos hecho progresos desde entonces: en los últimos setenta años ha habido una gran cantidad de D. H. Lawrence femeninos. Hubo incluso algunas que, al arremeter contra las convenciones, no sometieron su imaginación a tan terrible prueba como en su tiempo el autor de *El Amante de Lady Chatterley* la autora de *La campana de cristal*.

Queda un problema que Virginia Woolf aborda sólo de manera indirecta. Para recurrir a una imagen completamente anticuada, digamos que los hombres que escriben tienen muchas que les sirven de fuente de inspiración. Esas musas son generalmente mujeres. Pero, ¿quiénes son las musas de las escritoras? ¿Los hombres? ¿Y existen en realidad hombres que quieran y puedan asumir ese papel susceptible de tener una extraordinaria importancia para el futuro de la literatura? El futuro del arte de la novela, afirmaba en todo caso Virginia Woolf, dependería mucho de «en qué medida se puede enseñar a los hombres a soportar el libre discurso de las mujeres». Y ella tenía también una definición para el tipo de hombre que hacía falta: «Hombres con los cuales una mujer pueda vivir sin ningún temor, en perfecta libertad».



MARGUERITE YOURCENAR (1903-1987)



El mapa del amor

LAS PRECURSORAS DE LAS MUJERES QUE ESCRIBEN

Nuestra historia no es una historia lineal e ininterrumpida de la discriminación y la opresión de la mujer, cuya situación había finalmente tomado un giro favorable con la Revolución Francesa. Simone de Beauvoir, convencida de que la historia de la mujer había sido siempre escrita por los hombres, admitía sin embargo que había ciertas épocas, como por ejemplo una gran parte del siglo XVIII, particularmente favorables para las mujeres.

Desde la Edad Media, tanto las mujeres como los hombres luchan contra la discriminación de que es objeto la mujer y debaten su pretendida carencia de facultades intelectuales. El siglo XV es el del paladín de las damas, que escribe textos de alabanza a las mujeres. Doscientos años más tarde, nos encontramos con la figura del feminista, que sostiene que no se puede juzgar a las mujeres por su producción pasada pues nunca han tenido oportunidades, es decir, ni libertad de formación.

Una de las obras más leídas de la tardía Edad Media fue el *Roman de la Rose*, que data del siglo XIII. Concebido inicialmente como una alegoría del amor cortesano, la obra tuvo una continuación que la convirtió en un ensayo de crítica cultural que propagaba la infamia de las mujeres y proveía a los hombres de argumentos verbales para luchar contra ellas, argumentos como el siguiente: «Vosotras sois, seréis o fuisteis todas putas, por acción o por simple voluntad». El *Roman de la Rose* se convirtió así en el punto de partida de una guerra europea de sexos, la denominada *Querella de las mujeres*. Una mujer aportó los argumentos decisivos contra la discriminación de la que ellas eran objeto: a la tradición misógina que se remontaba a la Antigüedad, Christine de Pizan opuso que no eran las mujeres las que habían escrito los libros y cultivado todo aquello que se alegaba contra ellas y su manera de vivir. Que las mujeres sabían muy bien que se las acusaba sin razón y que si ellas mismas hubieran escrito esos libros, la situación habría sido bien diferente. Christine de Pizan es una de las primeras en remitirse a su experiencia de mujer: siendo «realmente y verdaderamente» de sexo femenino, ella podía dar testimonio sobre esa cuestión «con más legitimidad que alguien falto de experiencia personal» y que habla sin ton ni son, apoyándose en meros rumores y suposiciones.



CHRISTINE DE PIZAN

presentando su libro

a Isabel de Baviera

En su libro *La ciudad de las damas* va aún más lejos y somete el canon de las virtudes y los

modelos de su tiempo a una revisión crítica: Pizan arremete contra los clichés misóginos, los somete a criba y los refuta, reemplazándolos sistemáticamente por el ejemplo de una gran mujer. Crea de ese modo otra genealogía a la que las mujeres pudieron referirse.

En cierto sentido, la presente obra quisiera también prolongar su idea de una ciudad virtual de mujeres —galería y refugio—, construida a partir de semblanzas de mujeres condenadas a vivir peligrosamente por su amor por la escritura.



Hildegard von Bingen

Tarjeta postal, hacia 1910

Para Hildegard, escribir era más exactamente dictar, a menos que hubiera consignado una primera versión de sus textos sobre una tablilla de cera. Un escriba los copiaba a continuación sobre pergamino, corrigiendo sin decirlo la gramática latina y el estilo. Hildegard tenía a su disposición dos colaboradores designados por el abad: el monje Volmar desde 1141 a 1173, y, a la muerte de éste, el monje Wibert. La copia en limpio, que era objeto de la tercera y última etapa, nos ha llegado como un manuscrito de época.

*H*asta sus cuarenta y un años hubo de esperar Hildegard von Bingen para lanzarse a la escritura. Había tenido visiones místicas desde la infancia, pero un día se abrió el cielo y «bajó una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro» y que le hizo entender de pronto «el sentido de las Escrituras, del Salterio, de los Evangelios y de otros libros católicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento». Hildegard había sido llamada a profetizar. Del gran resplandor surgió una voz celestial diciéndole: «¡Oh frágil ser humano..., habla y escribe lo que ves y escuchas!». Pero ella se resistía aún a acatar el imperativo celeste porque, de acuerdo a la epístola de San Pablo, estaba prohibido a las mujeres predicar, escribir y hablar en público. Contrajo entonces una enfermedad que la dejó postrada y que ella interpretó como castigo de Dios. Obligada por los muchos dolores, se inició por fin en el camino de la escritura. Y recuperó la salud. Algunos años más tarde, en ocasión de una estancia del papa Eugenio III en Tréveris, obtuvo el reconocimiento de su don de clarividencia y, al mismo tiempo, el de su talento de escritora.

Junto a su primer libro es *Scivias*, una interpretación cosmológica de la Historia Sagrada, escribió obras consagradas a la medicina, la ética y el lugar del hombre en la Creación. Ella se consideraba una profetisa; porque la forma visionaria de la instrucción era en ese entonces para una mujer la única posibilidad de dedicarse a la enseñanza. No opuso reparo alguno a la jerarquía de sexos y estamentos sociales «decretados por Dios». Sin embargo, su vocación de escritora tenía asimismo una dimensión muy terrenal; porque el motivo real de su enfermedad había sido sin duda la prohibición de escribir que pesaba sobre ella, y el levantamiento de dicha prohibición le hizo recuperar la salud. Escribir —como expresión de la voz interior, la voz divina en el caso de Hildegard— se convierte aquí, en la celda del convento de Bingen, en la forma en que se articula una nueva conciencia del propio ser en la mujer. Ella no adula a nadie ni tiene un doble discurso. Es inflexible como una piedra y no retrocederá ante nadie. Tiene la ingenuidad que un niño: no dice nada más allá de lo que sabe y lo que ve.



CHRISTINE DE PIZAN

Iluminación, ilustración de las Obras completas de Christine de Pizan hacia 1411-1412

British Library, Londres

Con Christine de Pizan, un tipo de mujer aún desconocido hace su entrada en la escena pública: la escritora profesional laica, que vive de los ingresos provenientes de su pluma. Para Christine de Pizan, «el dulce placer del conocimiento y del estudio», de la escritura y de la publicación, estaba directamente ligado a la muerte de su esposo, que la había dejado en una situación de precariedad y de libertad. Privada de la protección de un hombre, adopta un modo de existencia masculino: saca sola a flote la nave de la vida, la gobierna hábilmente y conduce a sus hijas a través de los escollos de la existencia terrenal. Christine de Pizan, que debutó como copista antes de imponerse como autora y crear su propio taller de escritura, es considerada con razón como la precursora de todas las mujeres del mundo del libro actual —desde las escritoras hasta las editoras.



Christine de Pizan y
el *Libro de la Reina*.

En sus obras, Christine de Pizan defiende la abstinencia sexual de la mujer y el rechazo del amor pasión, y no fue la única escritora que se manifestó en este sentido. Su discurso, sin embargo, tenía poco que ver con una expresión de prudencia, como los hombres no tardaron en pretender. Para las mujeres, se trataba más bien de escapar de aquellos que reivindicaban la

posesión de sus cuerpos y, sobre todo, de su vida. Queridas damas, escribió Christine de Pizan, pensar siempre que los hombres os acusan de frivolidad y flaqueza, pero que ellos despliegan los esfuerzos más prodigiosos para atraparnos en sus redes. Huid, huid, queridas mujeres, de las pretensiones amorosas de los hombres; porque os tocará siempre a vosotros pagar la cuenta.



MADELEINE DE SCUDÉRY

Pintura de un artista francés anónimo, siglo XVII.

París, Biblioteca Marguerite-Durand

Sólo los especialistas de historia literaria conocen hoy sus escritos: novelas heroicas y galantes, además de una pequeña obra poética. En cambio, la *Carte de Tendre*, el mapa de la ternura, que Madeleine de Scudéry hizo incluir en el primer volumen de su historia *Clelia*, se ha convertido en una imagen mítica. Se trata de una representación alegórica del amplio territorio del amor, que recuerda —y en ello no hay nada de fortuito— un tablero. Es el símbolo de un nuevo código femenino de comportamiento amoroso, en el que la pasión de los sentidos es eclipsada por la afinidad de las almas. Ese mapa enseña a quien es inexperto en cosas del amor el camino peligroso que debe recorrer, limitado a la izquierda por el mar de la enemistad y a la derecha por el lago de la indiferencia, para acceder a los tres tipos de amor: el amor como reconocimiento, el amor como estima y el amor como inclinación. Este último —la forma más deseable— es accesible directamente, sin etapa intermedia, por el río de la inclinación, que atraviesa el mapa de un extremo a otro y desemboca, más allá de la ciudad del amor tierno, en el mar peligroso, detrás del cual se perfilan las provincias aún desconocidas del amor.

Los esfuerzos de las mujeres por adentrarse en el mundo de la literatura, un reino dominado tradicionalmente por los hombres, van acompañados de tentativas también numerosas destinadas a oponer nuevas y más refinadas concepciones a la imagen masculina del amor, que oscila entre la idealización de la mujer (como en los poemas cortesanos), la voluntad de disponer de ella y el desprecio. En este contexto, sinceridad e integridad son erigidas en valores de una estética femenina que vincula estrechamente modo de vida y literatura. Las «preciosas» del siglo XII, tan ridiculizadas por Molière y entre las que se contaba Madeleine de Scudéry, veían en el matrimonio, que sólo concedía al hombre la libre elección de su pareja, una institución de odio y sufrimiento, y abogaban por limitarlo en el tiempo o incluso por el libre concubinato. Madeleine de Scudéry escogió el celibato, y logró también librarse de la tutela de su hermana mayor. Se inscribió en la tradición de la antigua



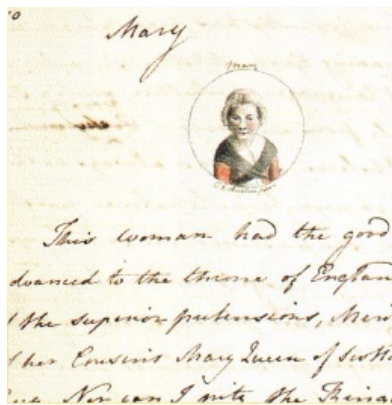
Madeleine de Scudéry

poetisa Safo y abrió su propio salón, donde se cultivaba conversación elevada y un flirteo civilizado.



Madeleine de Scudéry, *Carte de Tendre*.

Mapa de la ternura, de *Clelia*, *historia romana*, 1654.



Casas señoriales y burdeles

LAS ANTÍPODAS DEL SENTIMIENTO

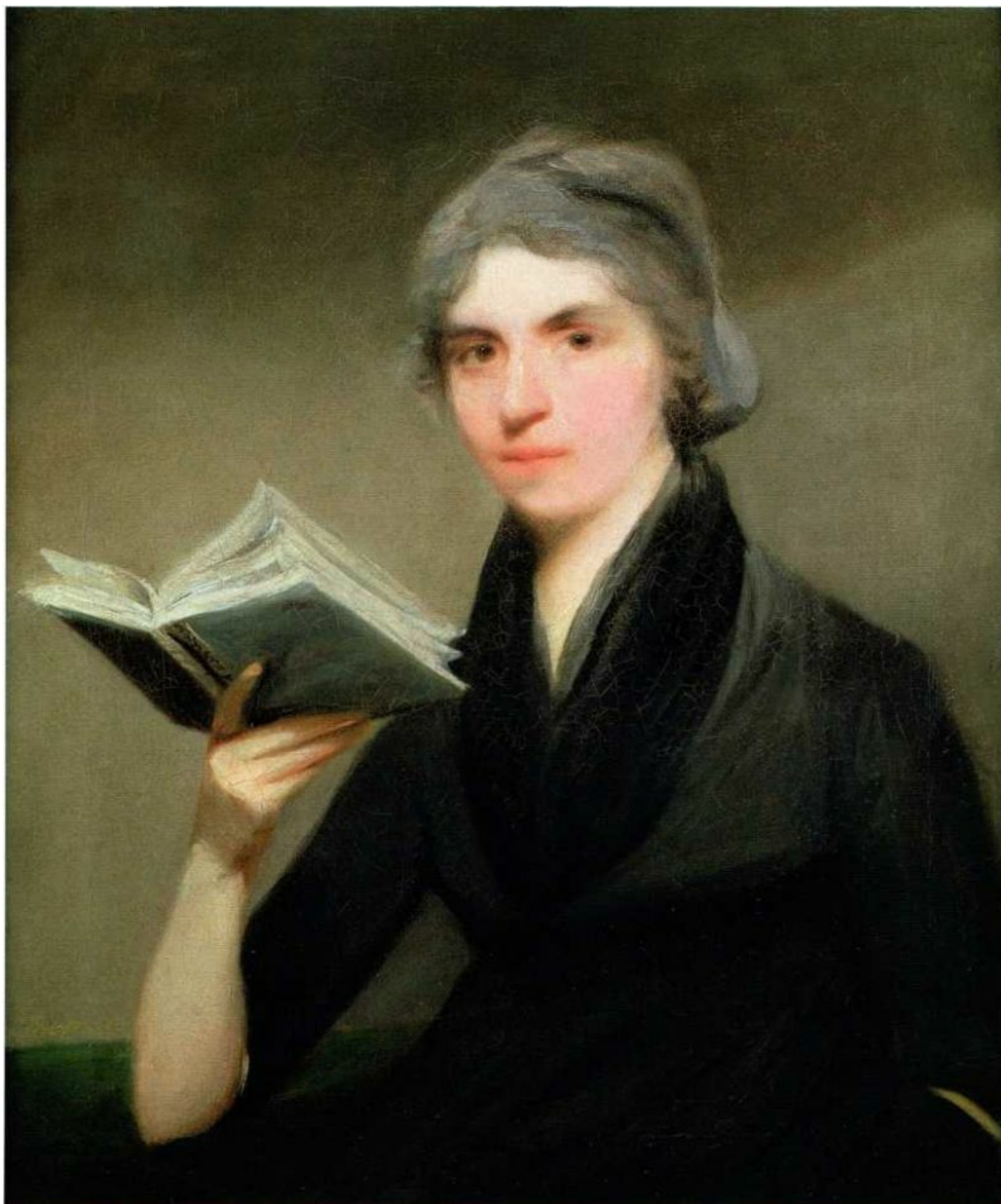
«*Si*, las mujeres son peligrosas», afirmó Heinrich Heine (1797-1856), exiliado en París y se refería muy particularmente a las escritoras, y entre ellas a Madame de Staël, francesa y gran conocedora de Alemania. Heine le imputaba un estrabismo divergente: las mujeres que escribían tenían, según él, «un ojo fijo en el papel, el otro en un hombre». Ellas se caracterizaban por un cierto gusto por «el cancán y la camarilla, que trasladaban también a la literatura». Los hombres, en cambio, no cogían la pluma más que por amor al arte. Difamando a las escritoras y acusándolas de frivolidad, Heine defendía la creatividad como un privilegio masculino.

Según el parecer general, las mujeres estaban para encarnar la belleza y no para hacer arte. Por ello, también Heine consideraba que las mujeres hermosas eran menos peligrosas que aquellas «que poseen más virtudes intelectuales que físicas», categoría en la que situaba a Madame de Staël.

En su novela *Corina o Italia*, ella había defendido la opinión de que el genio se situaba más allá de los sexos. Junto a los rasgos masculinos, habría también recalcado sus características femeninas: para ella, tener genio era ser capaz de experimentar grandes sentimientos y transformarlos en arte. Pero, en su época, el sentimiento era considerado como un privilegio de las mujeres y tenido por algo pasivo. Madame de Staël destacaba en cambio sus rasgos activos y hablaba de «entusiasmo», que definía como el amor por lo bello, la elevación del alma y el placer de la devoción, unidos en una disposición que, pese a toda su dulzura, no estaba desprovista de fuerza. Semejante entusiasmo estaba, en su opinión, a muchas leguas de distancia del fanatismo, concepto en el que coincidía con el filósofo Kant, a quien dedicó un capítulo de su libro sobre Alemania. El fanático se cree en posesión de la verdad y excluye a los demás. El entusiasta, en cambio, percibe la atracción y la belleza contenidas en todas las cosas; ahí encuentra un resorte que lo capacita para los grandes logros. Madame de Staël hizo de ello una filosofía de vida, antes incluso de que esta expresión existiera: sólo el entusiasmo, escribió ella, puede compensar la tendencia al egoísmo. El objetivo alcanzado no era jamás satisfactorio. «La acción de riesgo es necesaria», y ella es la que lleva el entusiasmo a la sangre. Delfina y Corina, las dos heroínas de sus novelas homónimas, dos autorretratos idealizados, encarnan ese entusiasmo sincero y esa disposición para el riesgo, y por eso serán víctimas de las convenciones sociales de su tiempo. Ser entusiasta y hacer además de ello literatura, supone correr riesgos considerables; pero son esos riesgos los que hacen la vida interesante y, sobre todo, libre: las mujeres que escriben no son solamente peligrosas (en todo caso los ojos del hombre), ellas *viven* peligrosamente y, en el mejor de los casos, porque así lo han decidido.



Madame de Staël (1766-1817)



MARY WOLLSTONECRAFT
Pintura de John Keenan (1791-1815)
Colección particular

Es evidente que la mujer ha sido débil y humillada por un concurso de circunstancias», puede leerse *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft. «Lo que se dice del pueblo vale igualmente para ella: la masa de la humanidad debe ser mantenida en la ignorancia, de lo contrario las esclavas dóciles tomarían conciencia de su dependencia. Los seres humanos se inclinan ante sus opresores... En lugar de insistir en su derecho innato a la libertad, se arrastran por el polvo diciendo, queremos comer y beber porque podemos morir mañana. Lo mismo vale para las mujeres. Ellas se humillan por la misma propensión a disfrutar el momento y, al fin y al cabo, desprecian una libertad que no tuvieron la fuerza de conquistar».

En 1791, la francesa Olimpia de Gouges había ya redactado una *Declaración de los derechos de la mujer* en respuesta a la *Declaración de los derechos del hombre*. Acabó en la guillotina. Mary Wollstonecraft consideraba también que la defensa de los derechos de la mujer era la puesta en práctica y la puesta a prueba de los derechos humanos. Su escrito sedicioso anticipada los principales argumentos de las feministas: la discriminación de la mujer tiene sus raíces en una socialización que, en lugar de ocuparse del desarrollo de las facultades intelectuales, exige únicamente una buena capacidad de adaptación. La cuestión de la mujer era una cuestión de hombres (la sumisión de la primera era la base de la superioridad de los segundos), aunque seguía también siendo una cuestión de mujeres: en efecto, según su observación, eran demasiadas las mujeres que les rendían homenaje a primera vista y las despreciaban a la segunda. La mujer era también responsable del estatus de menores al que estaba relegada; el culto a la sensibilidad femenina no hacía más que reforzar la dependencia real de la mujer. También Mary Wollstonecraft exigió ni más ni menos que una «revolución de los modales femeninos».



MARY SHELLEY (1797-1851)

Esta defensora de los derechos de la mujer murió prematuramente a la edad de treinta y ocho años, pocos días después de nacer su hija Mary Shelley, creadora a los veinte años de uno de los más grandes mitos del mundo moderno con la figura del moderno Prometeo Víctor Frankenstein.



GERMAINE DE STAËL

Litografía coloreada de Henri Joseph Hesse
(1781-1849)

Hija de un ministro y divorciada de un diplomático, Germaine Neckler, baronesa de Staël-Holstein, conocida como Madame de Staël, era eso que se llamaba ya desde antes de su tiempo una mujer coraje: una mujer muy segura de sí misma, que escribía y hacía política. Simone de Beauvoir admirada a su compatriota, que había dominado a los hombres por su inteligencia y no debía de haberse sentido presa entre sus brazos. Entre sus numerosos amantes, de los que tuvo un total de cinco hijos, figuraban Talleyrand, el ministro de Guerra Narbonne, el regicida sueco Ribbling, el futuro primer ministro portugués Souza y el escritor y cofundador del liberalismo Benjamín Constant. Madame de Staël, que era una gran experta en el arte de la conversación, no tuvo dificultad alguna en eclipsar a los autores alemanes a quienes conoció a raíz de sus viajes por Alemania. Schiller se quejaba de que «la agilidad tan fuera de lo común de su lengua» lo había obligado a transformarse «en puro órgano auditivo». Goethe, en cambio, tan pronto como ella le anunciaba su visita, optaba por emprender la retirada, una estrategia de la que había salido airoso en otras oportunidades. Sin embargo, esta especialista francesa en el arte de la conversación excluía explícitamente al príncipe alemán de la poesía, del juicio que ella se había formado sobre los hombres alemanes, de los que pensaba que no existía «nada más pesado ni tan lleno de humo, tanto en el sentido moral como en el físico». Las alemanas escapaban también de esa crítica, aunque lamentaba en la mayoría de los casos la ausencia de esa rapidez intelectual que llena una vida una conversación.

La edición original de su gran libro sobre Alemania, *De l'Allemagne*, fue publicada en 1810 —Napoleón intervino personalmente e hizo triturar el total de la tirada de diez mil ejemplares—; la primera edición francesa pudo finalmente ser publicada tres años más tarde en Londres, donde la autora se había exiliado mientras tanto. La tirada se agotó de inmediato y, en poco tiempo, se vendieron en Europa cerca de setenta mil ejemplares de esa obra en cuatro volúmenes que describía a los alemanes como el pueblo de los poetas y los pensadores y sigue condicionando hasta el día de hoy la imagen que los franceses tienen de Alemania.



RAEL VARNHAGEN

Pastel de Peter Friedel, hacia 1710

Biblioteca Estatal de Berlín, Legado Cultural Prusiano, Departamento de Manuscritos

En la primavera de 1804, Berlín fue escenario de un encuentro memorable entre dos mujeres de letras. Durante una velada organizada a tal fin, Rahel Levin, judía alemana conocida por sus «veladas de desván» con nobles, burgueses y artistas, conoció a la autora estrella parisina Germaine de Staël. Rahel Levin, que no trascendió como escritora hasta después de su muerte con el *Buch des Andenkens für ihre Freunde* (Libro de recuerdo para sus amigos), esa animada conversación fue una piedra de toque. Ocho años antes, ella había alabado al «amor» de Madame Staël. Ahora, circulaba su opinión de que la francesa no era más que «una borrasca que me incomoda (...) No hay nada silencio en ella».

Rahel Levin, en cambio, que había conocido la doble marginalidad del judaísmo y de la emancipación femenina era silenciosa y reservada. Cuando, de joven, se iba de viaje, adoptaba el apellido Robert para escapar de los sentimientos antijudíos; los pocos textos que publicó en vida aparecieron de forma anónima antes de casarse a los cuarenta y tres años con Karl August Varnhagen von Ense, catorce años menor que ella, se hizo bautizar bajo el nombre de Friederike Antonie Robert; la sociedad berlinesa la llamó con desprecio la «pequeña Levi»; para sus amigos y para la posteridad siguió siendo Rahel.

Más aún que para su antagonista francesa, el arte de la conversación era el fundamento mismo de la escritura de Rahel Levin —sobre todo cartas, mucho más de diez mil—. Las cartas eran para ella el reflejo de las discusiones, la continuación de las veladas de salón más allá de la distancia espacial y temporal. Decía que los alemanes no poseían a una lengua refinada, que hubiera «pasado a través de todos los conductos de la sociabilidad, como la francesa» —no una lengua pedagógica y artificial como la del púlpito, sino perfectamente llana, clara y limpia» e inteligible para los más simples—. Ella quería encontrar esa lengua para encontrarse a sí misma: «Nuestra lengua es nuestra vida vivida; yo misma me he inventado la mía, he tenido entonces que hacer menos uso que muchas otras de frases hechas; esa es la razón de que las mías sean a menudo ásperas..., pero siempre sinceras».



BETTINA VON ARNIM

Dibujo de Ludwig Emil Grimm (1790-1863)

Museo Goethe, Francfort del Meno

*B*ettina von Arnim —hermanastra de Clemens Brentano y nieta de Sophie von la Roche, primera autora alemana de novelas epistolares— debutó como escritora en 1835, cuando ya tenía cincuenta años. Su marido, el escritor Achim von Arnim, del que ella se había ido alejando poco a poco, había muerto cuatro años antes. Sus siete hijos, Johannes Freimund —a él y a su madre dedicaron los hermanos Grimm sus cuentos infantiles y del hogar—, Siegmund, Friedmund, Kühnemund, Maximiliane, Armgart y Gisela, tenían entonces entre veintitrés y ocho años.

Bettina, que no se había casado hasta los veintisiete años, accedió a la literatura al reanudar su vida de joven soltera. En adaptación muy libre —y esto referido no sólo a sus propias contribuciones—, publicó su correspondencia de forma escalonada: con Goethe y su madre (*Correspondencia de Goethe con una niña*, 1835), con la escritora Carolina von Günderrode (*Günderrode*, 1840, volumen dedicado «A los estudiantes») y con Clemens Brentano (*La corona primaveral de Clemens Brentano*, 1844, publicado diez años después de la muerte de su hermano).

La infancia surge ya como el gran tema en su correspondencia con Goethe. La infancia libre y sin tutelas del poeta tan admirado era para ella el origen de su genio y el reflejo de la propia naturaleza. Vemos así a Bettina, escritora tardía, buscando anular sus años de esposa y madre para dedicarse a las vivencias de su infancia y juventud. Allí estaba el germen de todos los elementos de existencia poética y, según su célebre expresión, su alma era todavía una bailarina apasionada, libre de retozar «siguiendo una música interior» que nadie oía excepto ella.



Bettina von Arnim



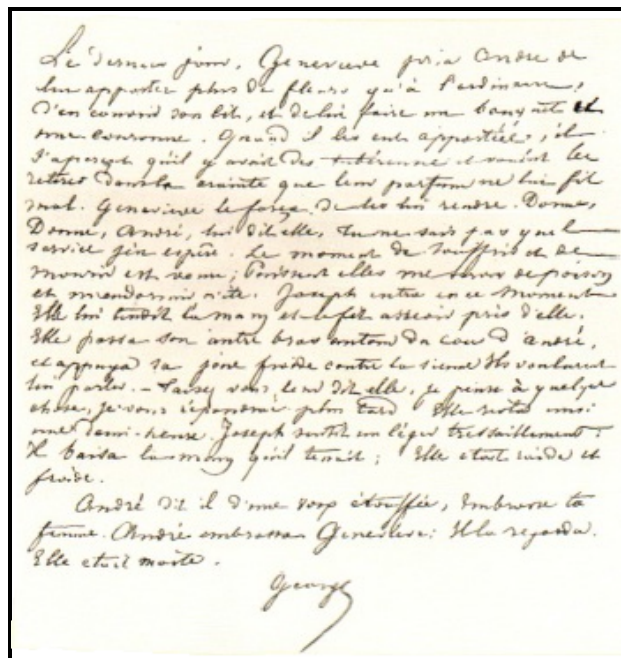
GEORGE SAND

Fotografía de Félix Nadar (1820-1910), 1864

«¡Seamos artistas!» decía a sus amigos Aurore Dupin, convertida en Dudevant al contraer matrimonio, madre de dos hijos pequeños. Y se instaló en París, en una buhardilla. «¡Viva la vida de artista! ¡Nuestro lema es la libertad!», Sand debe su nombre literario al estudiante Jules Sandeau, que fue su vehículo para entrar en el mundo de la edición. Más tarde, cuando sus sucesivos amantes le sirvieron de musas, agregó como primer nombre George.

Al separarse de su marido, George había emprendido un ascenso fulgurante que la alejó de la provincia y le permitió realizar su proyecto —«existir por mí misma»— con los ingresos obtenidos de la literatura y de su oficio.

A propósito de Indiana, la heroína epónima de su primera novela autónoma, que le valió rápidamente la celebridad, escribió la autora: «Indiana es un tipo: es la mujer, el ser débil encargado de representar las pasiones reprimidas, o, si usted lo prefiere, suprimidas por las leyes; es la voluntad en conflicto con la necesidad; es el amor, que choca y hiere su frente ciega contra todos los obstáculos de la civilización». Esa voluntad y una gran sed de amor le acarrearón muchas heridas —es el retrato de George Sand—. Escribe ocho horas diarias, habitualmente por la noche, con la ayuda de café y tabaco, hasta el agotamiento, «con la regularidad de una máquina», incluso cuando la abrumaban los dolores. Su disciplina de trabajo fue la razón de la ruptura de su relación amorosa con Alfred de Musset, pues la mantuvo con rigor incluso durante el viaje que hicieron juntos a Venecia. Mientras ella escribía, Musset se consolaba con alcohol y prostitutas y acabó por caer gravemente enfermo (ella se enamoró del médico que lo asistía). Su sed de amor, que buscó saciar con amantes casi siempre más jóvenes, quedó insatisfecha durante toda su vida. ¿Puede decirse entonces, como se ha pretendido tantas veces, que su emancipación fue un fracaso? La interpretación de Franz Liszt parece más adecuada. Que ella era más difícil de consolar que las otras, le escribió a George Sand, «porque no se ha encontrado un corazón de hombre lo suficientemente femenino para amarte...».



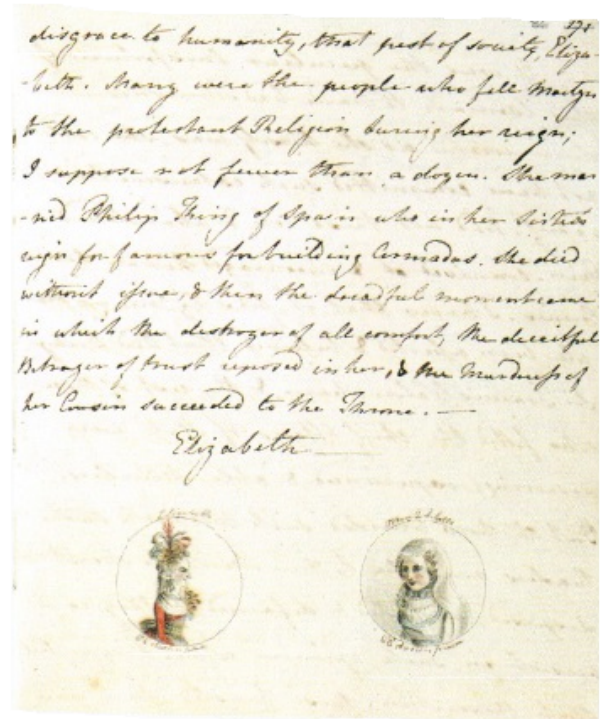
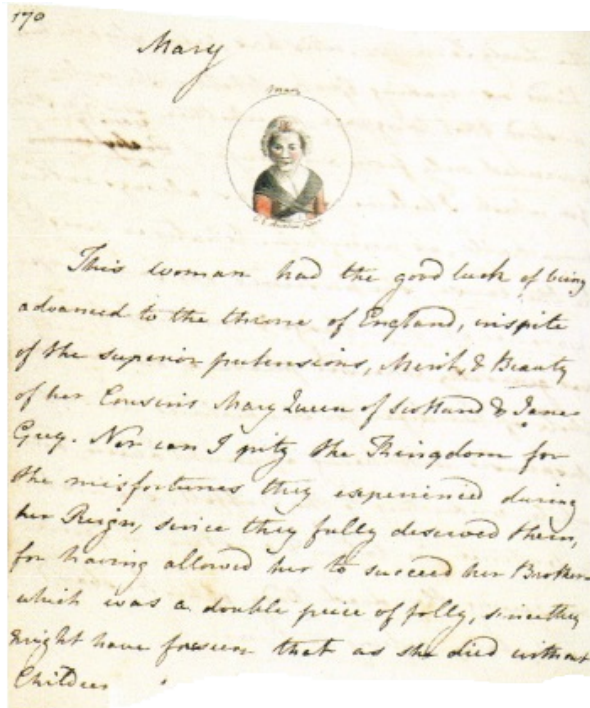
Página de un manuscrito original de George Sand



JANE AUSTEN
Grabado contemporáneo

El entusiasmo, al parecer, no era lo suyo, contrariamente a la firmeza de carácter. Pero eso sólo concierne a los célebres personajes de las novelas de Jane Austen cuando pasan a la acción. Es entonces cuando, con resolución y presencia de ánimo, se dirigen hacia su objetivo movidos por una pasión sincera y no por egoísmo u oportunismo. Sin embargo, entre el momento de definir su objetivo y el de alcanzarlo, ellos deben generalmente realizar una verdadera carrera de obstáculos para superar los prejuicios y las convenciones, así como las desavenencias y los desfallecimientos ligados esa lucha. La justa mezcla de sentimiento y de carácter no constituye aún la entera libertad en la mayoría de los casos, ésta ha de ir primero acompañada de sufrimientos.

Sabemos pocas cosas sobre la vida de Jane Austen. «Dudo» escribió su sobrino James Edward Austen-Leigh, «que sea posible citar otro autor importante cuya persona haya permanecido tan completamente oculta». No hay que imputar es a discreción a una forma de resignación femenina. Muchos elementos parecen indicar que Jane Austen eligió deliberadamente la invisibilidad porque pensaba que eso era lo que más le convenía como autora. Ella no quería ser identificada con su vida exterior sino con sus obras. Pero nuestra ignorancia tiene que ver también con el estado de las fuentes. La hermana de Jane, Cassandra, que nos ha dejado el único retrato auténtico que tenemos de ella —por cierto, un simple boceto—, destruyó, además de la correspondencia que ella misma había dirigido a su hermana, parte de las cartas que había recibido de ella, o bien borró algunos pasajes.



De La historia de Inglaterra, el reino de la reina Mary, un manuscrito de Jane Austen, con ilustraciones de Cassandra Austen, 1790-1793
British Library, Londres

Los seres que nos presenta Jane Austen no conocen aún las modernas formas de autorrealización, ni el estrés y la sensación de fatiga que ellos entrañan y que determinan su trayectoria vital. Sus personajes principales, sobre todo los femeninos, se hacen cargo de su destino, con valentía, equidad, sin regatear. Actúa guiados por un sentimiento de obligación, pero no hacia las convenciones sino hacia ellos mismos. Esa autonomía llena de nobleza se explica por una vivencia deliciosa que Rousseau, garante de Jane Austen, llamaba «el sentimiento de la existencia» —un estado de amor propio, en el que no se disfruta de nada más que de la propia persona y de la propia existencia, y en el que uno se basta a sí mismo.



ANNE, EMILY Y CHARLOTTE BRONTË

Según una pintura de Patrick Branwell Brontë (1817-1848) único varón de la familia Brontë.

LAS HERMANAS BRONTË

La muerte golpeó a esta familia con tanta regularidad como en otros tiempos el ángel de la muerte en los relojes con autómatas de los ayuntamientos, donde las figuras aparecían a las horas marcadas para hacer sus lúgubres y monótonas rondas. María, la primera de seis niños, nacida en 1814, contrajo la tuberculosis en el internado y murió en mayo de 1825 a la edad de once años. Elisabeth, nacida en 1815, conoció la misma suerte de su hermana; acababa de cumplir seis años. Charlotte, nacida en 1816, autora de las novelas *Jane Eyre*, *Shirley* y *Villete*, publicadas bajo el seudónimo de Currer Bell, fue la que vivió más tiempo de todos sus hermanos: alcanzó los treinta y nueve años y se casó en el último año de su vida con el vicario Arthur Bell Nicholls, cuya oferta de matrimonio había rechazado un año antes para poder atender a su padre. Cuando murió estaba embarazada. Branwell, nacido en 1817, el único varón y la gran esperanza de la familia, fue un artista fracasado que falleció en 1848, a los treinta y un años, como consecuencia de su alcoholismo. Emily, nacida en 1818, autora bajo el nombre de Ellis Bell de seis poemas inmortales y de la novela *Cumbres borrascosas*, no sobrepasó los treinta años. Anne, nacida en 1820, la más prosaica de las tres hermanas escritoras, murió a los veintinueve años. Fue la autora de la novela *Agnes Grey*, que publicó bajo el seudónimo de Acton Bell. María, la madre de los seis, había muerto víctima de un cáncer en 1821. Patrick, el padre, nacido en 1777 y pastor en Haworth desde 1820, fue el único miembro de la familia que alcanzó la cuarentena; murió a los ochenta y cinco años.

Los pequeños Brontë crecieron en los reinos imaginarios de Angria y Gondal, inspirados en sus apasionadas lecturas. Una caja de soldados de madera que su padre les había regalado inflamó su imaginación: crearon una increíble saga, mezcla de historia y fantasía, con héroes y heroínas encarnados por condes, capitanes, déspotas y nobles damas. Inventaron y representaron las obras, escribieron las leyendas y las crónicas, editaron revistas, dibujaron mapas y pintaron cuadros. Su existencia en la solitaria casa parroquial, entre el bramido del viento y el crepitar de la lluvia, estaba sumergida en intrigas, batallas y grandes sentimientos, que no se interrumpían más que por pequeñas tareas domésticas y los paseos en ese paisaje pantanoso y desértico.

La literatura posterior de las hermanas Brontë fue fruto de la intensidad vacilante y de la introversión fanática de ese mundo onírico. Incluso siendo adultas, no cesaron de ser niñas. Su ingenuidad creadora estaba ligada a una seriedad inexorable y a una ausencia total de humor e ironía; se nutría de un desprecio secreto por el mundo de los adultos y del sentimiento profundo de su diferencia y su insuficiencia. Salvo raras excepciones, jamás abandonaron la casa parroquial o volvieron lo más rápido posible a la morada de su infancia. El rojizo resplandor de las llamas en el hogar familiar iluminó las páginas de sus manuscritos, que describen el alma humana como un campo de batalla, lleno de inquietantes sombras de muerte, lleno de miedo, pero también de intrepidez y vehemencia, una fuente de terribles estragos.

crosses after awhile they became tranquil & then O'Donnell
 at the request of the Duke related all his adventures since
 he parted with them not omitting the conditions in which
 he was now in the palace when he had ended a loud voice
 was heard saying that he was free from his promise
 & might spend the rest of his days in his native city
 some time after this as O'Donnell was walking in the
 streets he met a gentleman who he thought he had
 seen before but could not recollect where or under what
 circumstances after a little conversation he discovered
 that he was Alexander Delaney that he was now a
 rich merchant in the city of Paris & high in favour
 with the emperor Napoleon as may be supposed
 they were equally delighted at the discovery they ever
 after lived happily in their separate cities & so
 ends my little tale.

P. Monte August 17

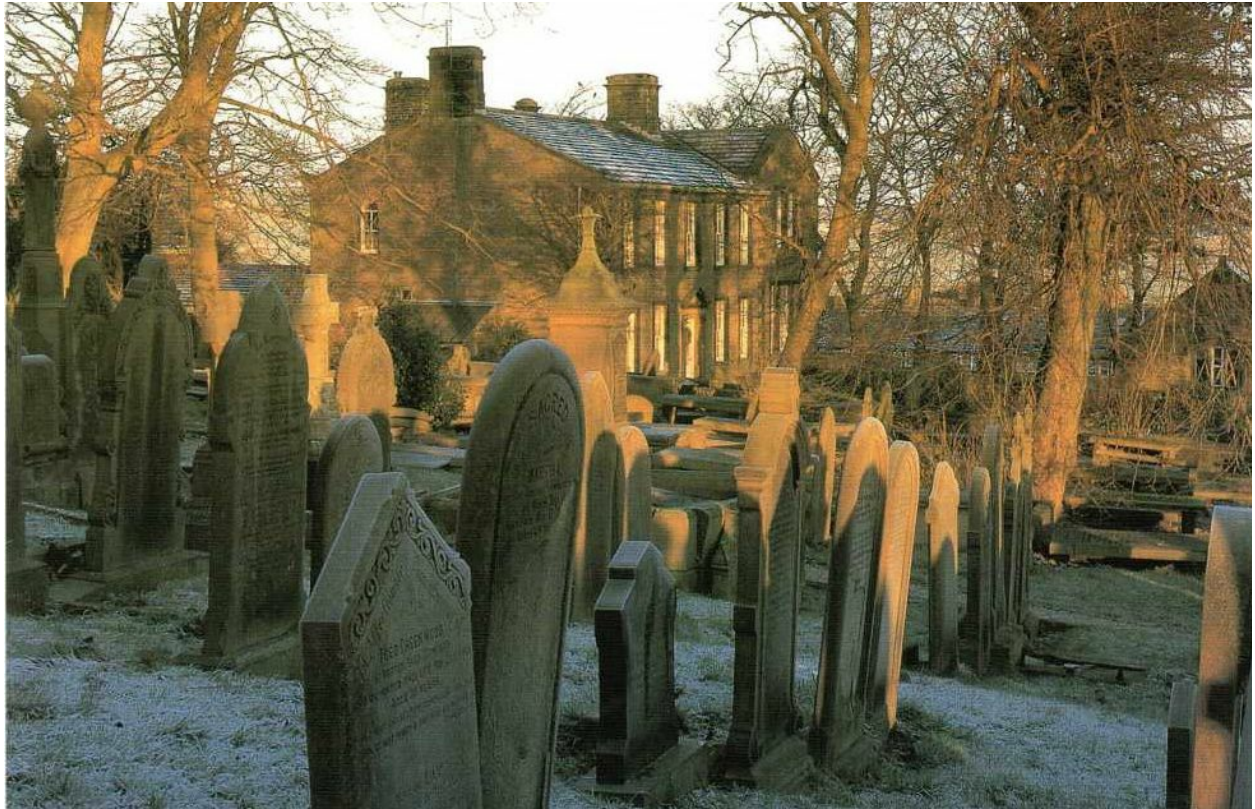
1829

Contents

- Chap I character of O'Donnell cause of his travels
- Chap II scout meeting Delaney coming to the old castle
 entering the new world description
- Chap III coming to the cave manner of life abridgement of the
- Chap VI old mans tale
- Chap V Departure of the old man disappearance of Delaney
 transportation of O'Donnell his arrival at the city his arrival
 at the palace his interview with his chief he finds
 Delaney

FINIS

CHARLOTTE BRONTË
 Última página del manuscrito de
The Search after Happiness, 17 de agosto 1829
 British Library, Londres



Casa parroquial de Haworth, donde vivieron las hermanas Brontë

Aquí, el sentimiento lo es todo. Las heroínas y los héroes de las hermanas Brontë actúan bajo el imperio de sus sentimientos ocultos y reprimidos, cuya superficie suavemente ondulada oculta violencias volcánicas. En sus novelas, las tres hermanas, pero sobre todo Emily, sondearon a las leyes del corazón y descubrieron, en su trasfondo, la locura desatada.



BOŽENA NĚMCOVÁ
Pintura de J. V. Hellrich

*B*ožena Němcová, la «primera checa moderna», como se la ha llamado, fue probablemente la hija natural de la hermana de la duquesa de Sagan. Adoptada por el caballerizo, creció en Bohemia del Norte. Se casó a los diecisiete años y trajo cuatro hijos al mundo en el espacio de cinco años. Fue su marido quien introdujo a Božena, que hablaba solamente alemán en casa, en los círculos patrióticos checos; de modo que ella, que se convirtió después de su muerte en un verdadero mito nacional, comenzó a leer en checo y a aprender la ortografía y la gramática checas relativamente tarde.

La bella Božena se inició en el oficio de escritor bajo la influencia del joven poeta Václav Bolemir Nebeský. Él no fue su único amante, como le confesó a su marido en una carta de sorprendente franqueza. Sus relaciones, sin embargo, no le aportaron más que decepción y cólera: «He buscado vanamente un amor parecido al que experimentaba yo misma. Quería un hombre al que hubiera podido venerar, (...) pero en los hombres encontré sólo déspotas groseros, sólo señores (...). La amargura y la porfía se anidaron en mi corazón. Habéis poseído mi cuerpo, mis actos, mi sinceridad, pero mis deseos han vagabundeado a lo lejos». Su balance: «Yo (...) quería llenar ese vacío de mi corazón, pero no sabía cómo». Cuando Božena llegó al límite de la desesperación, descubrió entonces, como un peregrino que va en las tinieblas, otra estrella de amor, como le escribió a un amigo: «Ella ha iluminado mi camino, y yo la he seguido». Esa estrella era la literatura. A partir de ese momento, se sintió transportada a otro mundo.

Hoy, ese mundo nos puede parecer exageradamente ingenuo. Pero su obra más conocida, *La abuela*, no es solamente un bello y reconfortante cuento. Para luchar contra los retos del destino, la escritora evoca la resistencia interior de la infancia y del personaje de la abuela. Gracias a ella, el hombre simple, que resiste discretamente con su humilde fuerza al tumulto de la historia, pudo ingresar en la literatura checa y mundial.



HARRIET BEECHER-STOWE (1811-1896)

Retrato de Francis Holl, 1853

«*De* modo que usted es la pequeña dama que comenzó esta gran guerra», aseguran que dijo Abraham Lincoln a la autora de *La cabaña del tío Tom*. Seguramente exageró la influencia del más celebrado libro de Harriet Beecher-Stowe sobre la política social. Si bien no había provocado la guerra de Secesión norteamericana, Harriet había sabido captar en su novela los sentimientos de su época y describirlos en escenas memorables. Ella quería escribir como un pintor pinta: «Yo crearé imágenes. Las imágenes impresionan. No se puede argumentar contra las imágenes».

Una de las imágenes más impresionantes, en la que aparecen personificadas la crueldad, la bondad y la indignación, es la escena de la muerte del tío Tom, apaleado por los esbirros del esclavista Legree. El joven y buen señor George, que ha buscado infructuosamente al viejo esclavo durante meses, lo encuentra justo antes de que expire, y es acogido con un grito del corazón: «¡Oh, señorito George, qué hermoso es ser cristiano!».

No es sin embargo la bondad sino la indignación la que tiene la última palabra en esta escena: «George se giró y de un solo golpe indignado dejó a Legree tendido boca abajo en el suelo; y allí, de pie junto a él, inflamado de ira y desprecio, parecía la personificación de un santo tocayo tras el triunfo sobre el dragón».

Ya sus contemporáneos advirtieron que la escena de la muerte del tío Tom se inscribía en la tradición de la novela sentimental femenina: el tío Tom, encarnación de la bondad, posee todas las virtudes que una mujer debería tener, y reacciona como lo haría una mujer. Esa escena superpone así el destino de los esclavos al de las mujeres. En el esclavo Tom se podía descubrir un alma femenina en la que las lectoras de la novela se reconocían —víctimas de una sociedad masculina, tal como las había descrito ya varios decenios antes Mary Wollstonecraft—. Pero ellas no podían esperar —como tampoco los negros— la aparición de un matador de dragones de los condujera a la Tierra Prometida. Ser cristiano no es lo único en la vida que resulta ser menos hermoso que peligroso.



HARRIET BEECHER-STOWE
Fotografía sin fecha



De los pastos albinos a la Villa Kunterbunt

EL DESCUBRIMIENTO DE LA INFANCIA

En 1900, con el cambio de siglo, la pedagoga sueca Ellen Key publicó un libro que alcanzó rápidamente altas tiradas y fue traducido a varias lenguas. Su título, *El siglo de los niños*, era pronóstico y programa al mismo tiempo; la autora defendía una valoración radicalmente nueva de la infancia: no seguir considerando al niño como una etapa inacabada del adulto ni intervenir constantemente en su desarrollo, sino tratarlo como una criatura de una naturaleza específica que no puede ser comprendida más que a partir de ella misma. Los niños crecerían en un siglo nuevo y debían pertenecer a una especie más feliz.



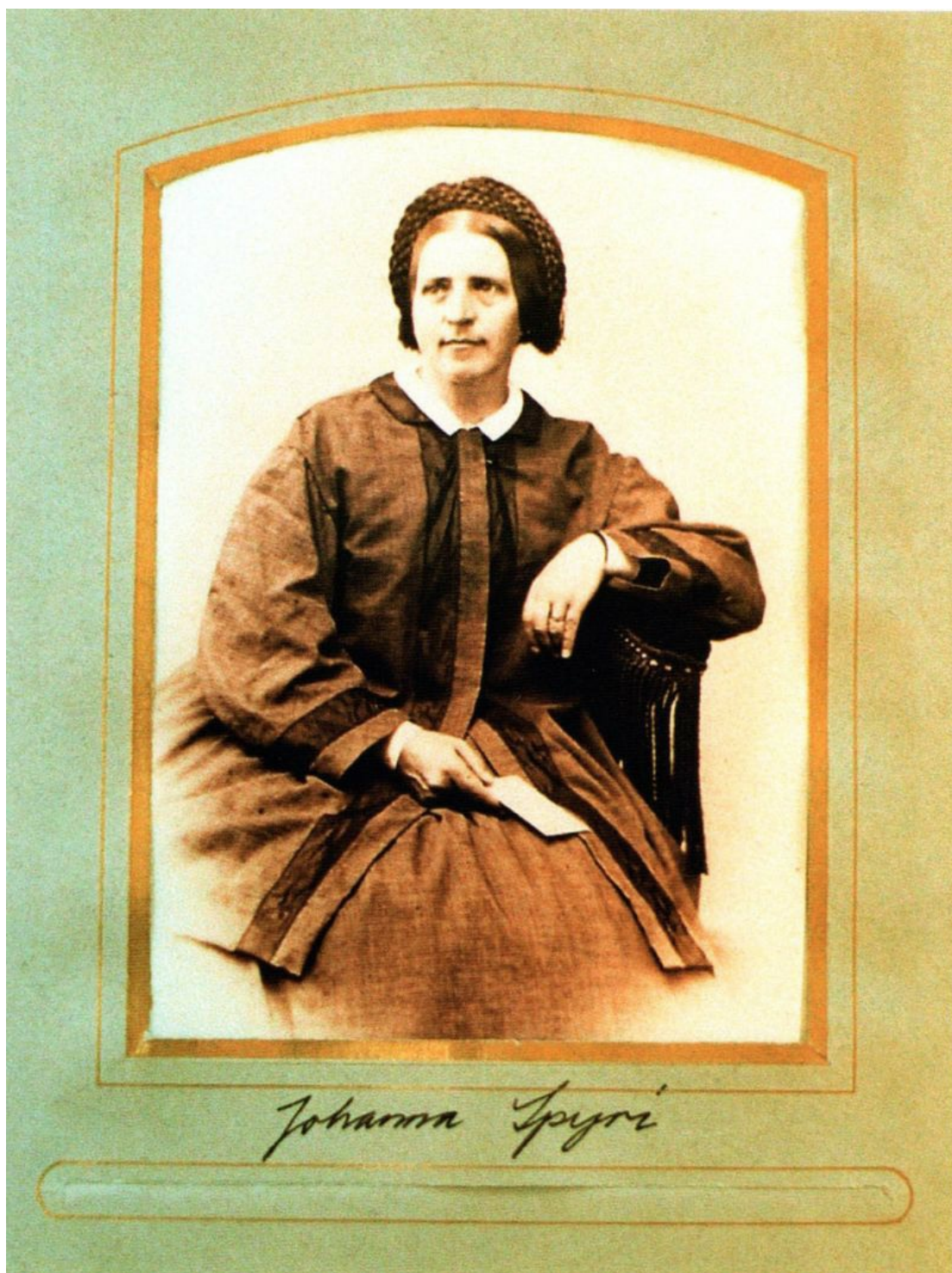
Ya en el siglo XVIII se había iniciado una evolución a largo plazo que sustituyó la familia extensa por la familia nuclear, entidad doméstica compuesta sólo por los padres y sus hijos. Para que ese cambio fuera posible, era preciso que la subsistencia de la familia no fuera ya asegurada por el trabajo colectivo de sus miembros —mujeres, niños y personal doméstico incluidos—, sino por la actividad profesional del hombre fuera del círculo familiar. Liberados de la obligación de participar en la supervivencia material de la familia, los niños podían ahora aprender a vivir. Una literatura cada vez más abundante destinada a niños y a jóvenes inculcaba buena conducta y moralidad, y educaba su inteligencia y su imaginación. Les hacía descubrir los desafíos del mundo exterior, sobre todo a través de las novelas de aventuras. Se desarrolló una literatura para adolescentes, que renunciaba a sermonear para tratar de responder a sus necesidades y reconocerles un universo propio. Esa nueva literatura tenía en cuenta las irritaciones y las tensiones nacidas del abismo entre el mundo de la imaginación y el mundo de los adultos. Unas veces el joven héroe fracasa en su intento de hacer frente a los obstáculos que pueden incluso provocar su muerte, otras resuelve los problemas y abandona la infancia. Con frecuencia también, el mundo de los adultos se convierte en blanco de burla, algo que no deja de tener su encanto, incluso y sobre todo para los adultos, ya que ellos mismos lo tienen que sufrir bajo el principio de la realidad.

Tradicionalmente, la mujer ha estado más cerca del mundo de la infancia que el hombre, que debía (o podía) salir de casa para enfrentarse a la vida hostil y regresar con dinero. La imagen de la mujer era la de una intermediaria entre el mundo de los pequeños y el de los grandes, entre deseo y razón, entre imaginación y sentido de la realidad. Esta distribución de roles habría de marcar también la imagen que las autoras de libros infantiles y juveniles se hacían de sí mismas. De Johanna Spyri a Joanne Kathleen Rowling, pasando por Astrid Lindgren, las vemos tratando

de desplazar el mundo hacia un estado de suspensión en el que se cruzan dos perspectivas: la del niño, que se opone a los adultos pese a que quiere él mismo convertirse en adulto, y la del adulto, que se ocupa de la educación de los niños y en quien se esconde a la vez el pequeño niño que él mismo fue.



Monumento del personaje de Selma Lagerlöf, Nils Holgersson, en Karlskrona, el Län de Blekinge, Suecia.



JOHANNA SPYRI

Fotografía sin fecha con firma

Los personajes de la historia para niños mundialmente célebre, traducida a cincuenta lenguas, no inspiran demasiada confianza: un huérfano sin hogar; su abuelo misántropo, amargado por la muerte de su mujer y de su hijo, que vive retirado en las montañas y evita todo contacto con sus semejantes; un joven taciturno con dificultades de aprendizaje, que vive en la miseria y es obligado a trabajar durante sus vacaciones de verano; una joven depresiva a punto de volverse parálitica; un padre que está permanentemente de viaje y desatiende a su hija; una institutriz que con su funesta pedagogía destruye psíquicamente a los niños que le son confiados.



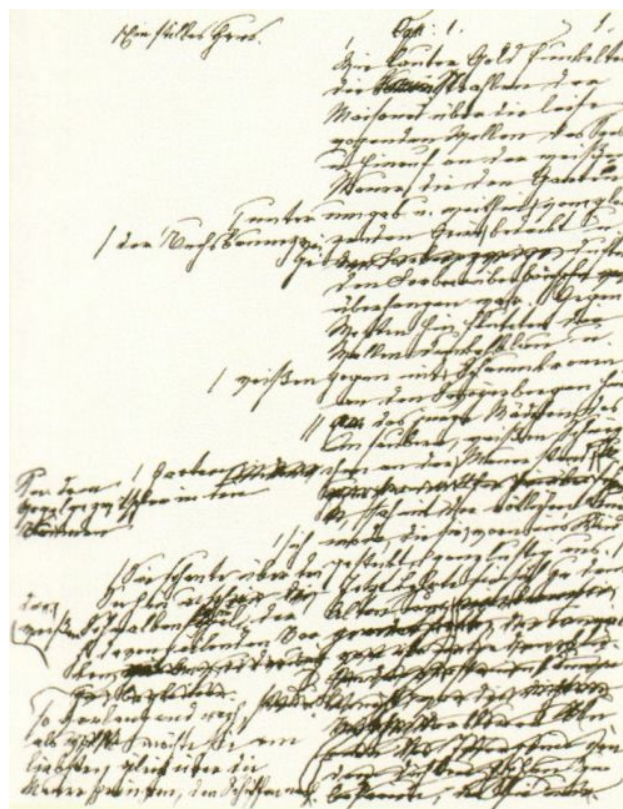
Dibujos de Gustaf Tenggren para «Heidi» de Johanna Spyri

Hablamos de *Heidi*, o más exactamente de *Los años de aprendizaje de Heidi*, porque ese es el título completo de la historia de Johanna Spyri, inequívoca alusión a la célebre novela de formación de Goethe. Se agrega un subtítulo que incluye a los adultos entre los destinatarios del libro: «Una historia para niños y para aquellos que aman a los niños».

Todos acaban curándose al despojarse de las ataduras impuestas por las reglas burguesas e

iniciar un modo de vida más simple y despreocupado. La Heidi de Johanna Spyri es una hermana de La Emilia de Rousseau —una copia de Eva antes del pecado original—, una niña de inalterada ingenuidad, que posee virtudes terapéuticas y cuyo inocente corazón encierra aún la esencia divina.

Descendiente de una familia de médicos, Johanna Spyri estuvo familiarizada desde su más tierna edad con las enfermedades psíquicas —su padre trataba a sus pacientes en la residencia familiar—. La madre de Johanna era una pietista devota y escribía poemas religiosos. Johanna se casó, se instaló con su marido Zúrich, se quedó embarazada y cayó en una profunda depresión. Se sentía prisionera y pensaba que no era dueña de su destino. Incapaz de experimentar la dicha de la maternidad, vivía oprimida por un fuerte sentimiento de culpabilidad. Sólo veinte años más tarde encontró su verdadera voz —tenía entonces cuarenta y cuatro años y su hijo único hijo, que moriría los veintinueve, acababa de terminar el instituto—. Comencé a escribir y llegó a ser en pocos años una escritora de éxito.



Ein stilles Haus, fragmento de un manuscrito inédito
proveniente de su legado, sin fecha



BEATRIX POTTER

Delante de su granja Hill Top, en el Lake District, 1907.

«Después el desayuno, cuando llevaba a Mr. Benjamin Bunny de su correa de cuero a pacer al borde de su huerto de coles, oí un susurro. Un pequeño conejito salvaje salió para divertirse con él. (...) El pequeño animal, evidentemente una hembra, de aspecto desgredado, (...) se estremeció de emoción y admiración por el maravilloso Benjamin, que la descubrió por detrás de un repollo y se alejó de un salto. La debió de haber confundido con el gato de Miss Hutton».

El diario que Beatrix Potter llevó desde sus dieciséis años en escritura cifrada, abunda en observaciones humorísticas de este tipo. Esas pocas líneas datan del 20 de agosto de 1892. Beatrix Potter tenía entonces veintiséis años, y debió esperar aún otros diez antes de editar por su cuenta *The Tale of Peter Rabbit*, *El cuento de Perico*, *el conejo travieso*, publicado poco después bajo la forma del libro infantil con ilustraciones a color. Pero el tono y el personaje principal, un pequeño conejo en fuga por el jardín, estaban ya definidos. Su mezcla de observación realista y fábula, sus ilustraciones fieles al detalle y su formato especialmente reducido, han hecho de *Peter Rabbit*, el conejo Perico, un clásico de la literatura infantil inglesa.



Beatrix Potter había sido una niña muy protegida pero solitaria. Sus padres no la dejaban ir a la escuela ni tener amigos. Pasaba entonces todo su tiempo en la gran mansión o el inmenso jardín que la rodeaba, donde mantenía toda una colección de conejos, erizos y ratones; Beatrix

dibujaba los animales desde su ventana, las plantas en sus macizos, realizaba copias en los museos y estudiaba arte e historia natural. No se comprometió hasta los veintinueve años; desafortunadamente, su prometido murió ese mismo año.

El antropomorfismo de Beatrix Potter pierde su ingenuidad si se lo interpreta como una voluntad de oponerse a una tendencia de su tiempo, la pasión por la vivisección: la disección de animales vivos con fines de investigación. «La vivisección es un crimen, que es única y exclusivamente obra del hombre», escribió una contemporánea alemana de Beatrix Potter, y concluyó afirmando que era deber de las mujeres luchar contra esa crueldad.



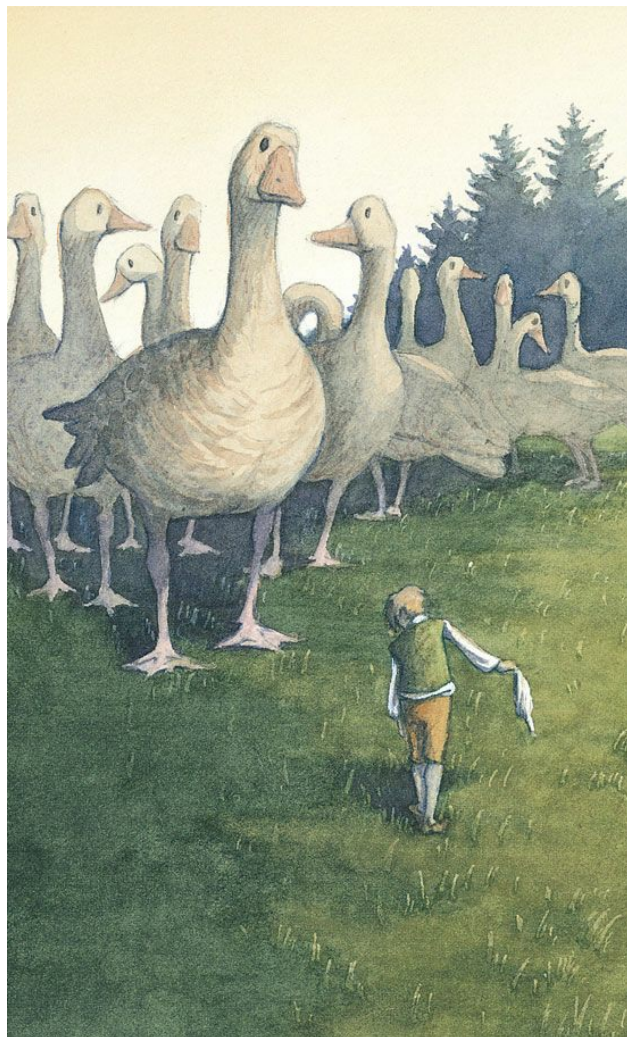
SELMA LAGERLÖF

Retrato fotográfico de A. Jonason, 1907

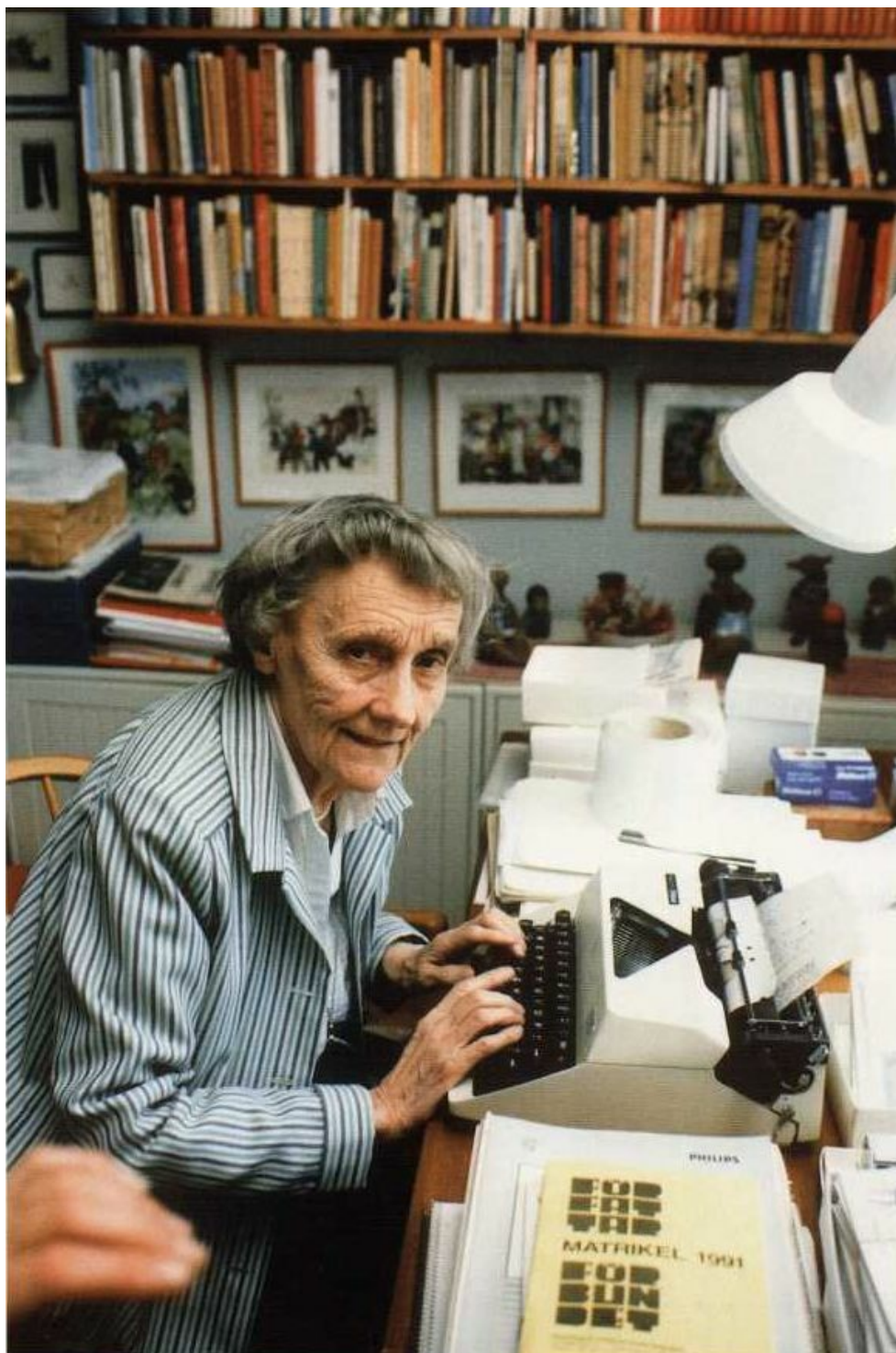
Por dos veces, Nils Holgersson, reducido a las dimensiones de un pulgar, se resigna a regresar entre los humanos de talla normal: la primera vez para ayudar a un estudiante desesperado, la segunda para evitar que le retuerzan el pescuezo al ganso Martín, a lomos del cual atraviesa Suecia por los aires. Encerrado por la madre de Nils en el establo, el animal está destinado a convertirse en un asado. Nils corre en su ayuda y, sin quererlo, se muestra ante sus padres de su estatura de pulgarcillo; en ese instante, recupera su talla normal y olvida el lenguaje de los animales. Su infancia ha terminado. Cuando los niños admiten ante sus padres que son muy pequeños y dependen enteramente de ellos, han alcanzado la madurez suficiente para abandonar el estatus de niño.

El maravilloso viaje de Nils Holgersson (1906-1907) es a la vez una novela de aventuras, una novela de aprendizaje, un cuento y una obra de divulgación. Su origen se debe a un encargo del Ministerio sueco de Educación a la maestra Selma Lagerlöf de escribir un manual de geografía de Suecia. La influencia del célebre *Libro de la jungla* (1884) de Rudyard Kipling es ostensible: Nils Holgersson vive entre los gansos salvajes, como Mowgli entre los lobos. La fabulosa transformación de Nils en duendecillo le permite a la autora alternar constantemente una perspectiva de pájaro con una perspectiva de rana; de este modo, el lector recibe una vista panorámica (Suecia vista desde arriba) y descubre también multitud de detalles que siempre le pasan desapercibidos. Una enfermedad crónica de la cadera condenó a Selma Lagerlöf al puesto de observadora: la ficción le aseguró la movilidad que la realidad le negaba.

Selma Lagerlöf fue la primera mujer que obtuvo el Premio Nobel de Literatura, otorgado después a otras nueve escritoras: Grazia Deledda (1926), Sigrid Undset (1928), Pearl S. Buck (1938), Gabriela Mistral (1945), Nelly Sachs (1966), Nadine Gordimer (1991), Toni Morrison (1993), Wislawa Szymborska (1996) y Elfriede Jelinek (2004). Selma Lagerlöf recibió la distinción por su primer libro, *La saga de Gösta Berling* (1891). La unión de racionalidad y misticismo propia de su obra se encuentra en muchos escritores, hombres o mujeres que, ante la incertidumbre del fin de siglo, buscaron nuevas formas de expresión con el deseo de reformar la vida.



El maravilloso viaje de Nils Holgersson, Ilustración de Thomas Docherty.



ASTRID LINDGREN

ante su máquina de escribir

Foto de Bo Johansson, 1991

Astrid Lindgren afirmó siempre que *Pipi Langstrump*, nombre original sueco de *Pipi Calzaslargas*, era una invención de su hija; gravemente enferma, ésta le habría pedido que le contara un cuento: «¡Cuéntame la historia de Pippi Langstrump!».

Su hija había hecho una buena elección. En sueco, «Pippi» significa algo así como «locura». Y «Langstrump» es una deformación de la palabra «Blaustrumpf», medias azules, utilizada antiguamente para designar a las mujeres intelectuales, en particular a las escritoras. Las mujeres no deben escribir poemas / Ellas deben esforzarse por ser poemas» —dice un verso en estilo bastante tosco del poema *Medias azules* de Oscar Blumenthal, de 1887—. La expresión misma se remonta al siglo XVIII. Un señor que no podía permitirse las calzas de seda negras adecuadas para su traje de etiqueta había sido autorizado a presentarse con medias de hilo azules en el salón londinense de Lady Montagu. A partir de entonces, los participantes en reuniones de intelectuales organizadas por mujeres fueron llamados *blue stockings*, medias azules.

Astrid Lindgren se inspiró en el modelo de *Ana, la de las tejas verdes* (1908), un libro para chicas de la autora canadiense Lucy Maud Montgomery que cuenta la historia de una pareja de hermanos de cierta edad que desean adoptar a un joven huérfano. En su lugar les envían a una chica, Anne Shirley, de once años, pelirroja y pecosa, que habla sin parar, está llena de ocurrencias y esgrime temeridad, inteligencia y un fuerte temperamento. Con Ana, Lucy Maud Montgomery había creado un nuevo tipo de chiquilla, que se enriqueció con los rasgos humorísticos y rebeldes de Pipi Calzaslargas.

Pipi Calzaslargas vio la luz en 1941 y Astrid Lindgren creó las primeras historias en torno a este personaje en 1944. La editorial Bonnier, a quien la autora había pedido en tono bromista «que no alarmara a la oficina de protección de menores», rechazó el manuscrito. Pero en 1945 Astrid Lindgren obtuvo el primer premio en un concurso y sus historias fueron publicadas. Cuatro años más tarde apareció la primera edición alemana. El libro y su heroína mostraron poseer un gran poder explosivo, especialmente en los círculos pedagógicos, que auguraban —no sin razón— un ataque contra la autoridad y un llamamiento a una libertad para los niños.



© Katrin Engelking



Escribir para vivir; vivir para escribir

TRAYECTORIAS EXCÉNTRICAS

Excéntrico, según el diccionario, significa «de carácter raro, extravagante», es alguien que se desvía del comportamiento convencional, un inconformista social que tiene una cierta propensión a la exaltación y a la sofisticación. Luego, no se puede calificar de excéntrico a alguien, sólo por tener un comportamiento fuera de lo normal; en realidad hablamos en ese caso de un raro o marginado social. Para ser excéntrico, ha de haber además conciencia de la propia rareza y un manejo abierto de la misma: el excéntrico no disimula su rareza, la utiliza para crear alguna otra cosa, la estiliza y la convierte en cualquier caso en una forma de vida que le conviene. Un comportamiento anticonformista más una imagen estilizada de sí mismo, ésa es la fórmula de vida de las personalidades excéntricas.

Las mujeres escritoras fueron raras hasta bien avanzado el siglo XX. Pero se aficionaron cada vez más a ese rol. Cultivaron deliberadamente maneras de comportarse fuera de lo normal, buscaron roles que les permitirán ser actrices y espectadoras al mismo tiempo. Tanto la obra como la personalidad de Ana Akhmatova demuestran que la idealización de sí mismo no excluye la creación de una obra poética que habla sobre la vida con enorme sinceridad. La simple elección de su seudónimo —se llamaba originalmente Gorenko— reveló ya la creación de su propia leyenda. El poeta Joseph Brodsky, que la conoció personalmente, lo describió con acierto: «Las cinco “A” abiertas de Ana Akhmatova tuvieron un efecto hipnótico y colocaron a la portadora de ese nombre en lo más alto del alfabeto de la poesía rusa. En cierto sentido, ése fue su primer verso logrado...». Dar una impresión de desamparo ante el mundanal ruido de la vida, puede también revelar la estilización de sí mismo —Ingeborg Bachmann lo hizo a la perfección.

Un modo de vida excéntrica no puede, sin embargo, limitarse a una identidad divergente. Tras una aventura africana, que terminó siendo un fracaso, Karen Blixen descubrió que en la vida la trampa más peligrosa es la propia identidad, tanto atribuida como elegida voluntariamente. «No quiero, nunca más en mi vida, ser sólo una persona», escribe en su cuento *Los soñadores*. La literatura es un gran juego con identidades, también y particularmente la identidad sexual. Virginia Woolf fue más lejos que otras, por ejemplo a través de Orlando, personaje de su novela epónima: el sexo de Orlando cambia con el correr del tiempo y en el curso de la historia; él o ella llega finalmente a la madurez bajo los rasgos de una escritora autónoma del siglo XX, que conjuga las cualidades masculinas y femeninas. Aquí, la literatura y la existencia literaria adquieren formas excéntricas incluso en relación con las fronteras corrientes del sexo, con las cuales juegan en vez de seguirlas con servilismo.



COLETTE

Fotografía sin fecha

Colette es en Francia la única gran escritora, una escritora verdaderamente grande», con términos tan entusiastas la presentaba Simone de Beauvoir en 1948 a su amante americano Nelson Algren. «Muy bella en su juventud, bailó en el music-hall, se acostó con gran cantidad de hombres, escribió novelas pornográficas y más tarde sus buenas novelas. Amaba la naturaleza, las flores, los animales y el amor, pero adoraba también las mejores sofisticaciones de la vida. Se acostaba también con mujeres. Le gustaba la buena cocina y el buen vino, en resumen, todas las buenas cosas de la vida, y sabía hablar maravillosamente de ello. Ahora tiene setenta y cinco años, y sigue conservando una mirada fascinante y una encantadora cara de gata...». Para Simone de Beauvoir, treinta y cinco años más joven que ella, el encuentro con Colette tuvo una gran importancia; porque, como confesó a Nelson Algren: «De pequeña estuve enamorada de ella a través de sus libros».

Sidonie-Gabrielle Colette creció en un pequeño pueblo de Borgoña. A los veinte años se casó con el hijo del editor de su padre, Henry Gauthier-Villars, que se llamaba a sí mismo Willy, y que le doblaba la edad; la pareja se instaló en un apartamento en París. A los treinta y tres años, cuando se separó de su marido, madame Willy estaba decidida a ganarse la vida. Para conseguirlo, Colette se defendió no sólo como escritora y periodista, sino también como actriz y bailarina, sin titubear a la hora de presentarse desnuda en los teatros de variedades pese a los inevitables escándalos. Frecuentó también el bajo mundo del *music hall* y el salón lésbico de Natalie Barney como los círculos culturales oficiales. Se consideraba a sí misma una «vagabunda» —título que dio a su novela autobiográfica publicada en 1910—. Sin embargo, la madre de Colette no se preocupaba demasiado por el futuro de su hija: al menos, no lo había apostado todo por el amor. En todo lo que emprendió, Colette actuó con una especie de orgullo inocente y una profesionalidad imperturbable, aunque sin dedicarse enteramente a ello.



Cuando niña, Colette convenció su madre de que la despertara durante un tiempo a las tres y media de la mañana; en el azul del alba borgoñesa, bajaba la pendiente hasta un río cercano, describía «como un perro que hace caza furtiva» un gran arco a través de los bosques hasta encontrar dos manantiales escondidos en los que saciaba su sed: «Fue en ese camino y a esa hora cuando cuando tomé conciencia de mi valía (...)» como otrora la joven George Sand, quien, fusil al hombro, recorría el campo en lugar de ir al baile de las debutantes. De hecho, Colette podría parecernos una reencarnación más moderna de George Sand, transformada por el abandono de la máscara de la virtud del siglo XIX y comprometida exclusivamente con aquello que ella denominaba «lo implacable»: el conjunto de fuerzas a la que asignamos el nombre de voluptuosidad. *Secretos de la carne* es el título que con gran acierto Judith Thurman dio a su biografía de Colette.



COLETTE

Pintura de Emilie Charmy (1877-1974), 1921

Colección particular

Dos temas son particularmente característicos de las novelas de Colette: el hacerse adulto y el despertar sexual del adolescente, así como el amor de la mujer más madura, segura de sí misma, por un hombre más joven. Paralelamente a esa temática, nunca dejó de describir la atmósfera

cómplice y distendida que reina entre las mujeres cuando están solas: sus conversaciones sobre el lápiz de labios más adecuado y el peinado más favorecedor, las preocupaciones cotidianas y las batallas del amor—esa intimidad espontánea y cariñosa, superior con tanta frecuencia a la pesadez de las relaciones con el otro sexo—. Si ha existido la tendencia tomar más bien a la ligera Colette y su obra (algo a lo que ella no tenía nada que objetar), puede deberse también a su amor por lo trivial, enemigo de toda visión trágica de la vida. «La felicidad consiste en vivir como todo el mundo y sin embargo no ser como ninguna otra persona», decía Simone de Beauvoir. Juzgada con esa vara de medir, puede concluirse que Colette tuvo una vida feliz.



MILES FRANKLIN

Retrato fotográfico de 1902
State Library of North South Wales, Sydney

Fue un pequeño prodigio australiano de su tiempo, aunque a su notoriedad precoz no se sumó —contrariamente a las predicciones de la crítica— una gran carrera literaria. Su editor inglés había eliminado el signo de interrogación puesto por ella después del adjetivo en el título de su primera novela autobiográfica, escrita ya los dieciséis años, *Mi brillante carrera*; la autora había, sin embargo, predicho con lucidez su propio futuro. Durante varias décadas, ninguna publicación digna de ese nombre confirmó las esperanzas suscitadas por su primer libro que, pese a su falta de equilibrio y su estilo casposo, siguió siendo la obra más conocida de Miles Franklin durante toda su vida.

Mi brillante carrera cuenta el descubrimiento de sí misma de un adolescente que al principio acoge con frialdad la petición de matrimonio de un joven y virtuoso terrateniente, la acepta más tarde cuando él pierde su fortuna y se va a recorrer mundo, para al fin retractarse —pese a la propia situación deplorable— cuando él regresa, maduro e inmensamente rico. Esta contradicción del personaje principal femenino, Sybilla Penélope, tiene muchos de los rasgos de la autora con su estilo poco distinguido y su carácter rebelde, pero al mismo tiempo ávido de amor, sincero y soñador, invita hoy todavía a las jóvenes inmaduras a identificarse con ella.

Miles Franklin emigró a Chicago, donde trabajó para el sindicato nacional de la mujer; se instaló en Londres en 1915, donde se ganó la vida como cocinera en un hospital y como periodista, y no renunció a esa existencia inestable hasta 1932, a los cincuenta y tres años, cuando regresó definitivamente a Australia. Mientras tanto, bajo el seudónimo Brent of Bin Bin, que evoca a colonos y ganaderos australianos, había construido una nueva existencia —no especialmente brillante puesto que era anónima— como autora de sagas familiares. El hecho de que detrás de ese seudónimo se ocultara la autora de *Mi brillante carrera* no salió a la luz hasta después de la muerte de Miles Franklin, que no había dudado en explotar la aún vigente popularidad alcanzada en sus días de juventud para dar a conocer a bombo y platillo las obras de Brent of Bin Bin.



Miles Franklin
Fotografía sin fecha



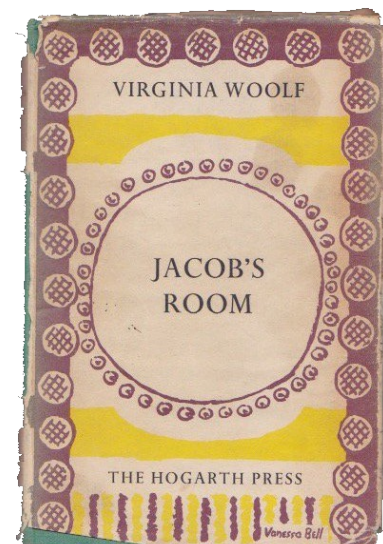
VIRGINIA WOOLF

Fotografía sin fecha

State Library of North South Wales, Sydney

Su vida se deslizó en movimientos ondulatorios: la residencia familiar victoriana, la atmósfera liberal del grupo de Bloomsbury, su éxito como escritora, su suicidio a los cincuenta y nueve años. El nombre de Virginia Woolf encarna también una síntesis poco común de escritora de vanguardia, que supo dar voz a la vida interior del ser humano, y de editora, que con su marido Leonard publicó los libros de la vanguardia literaria. *Jacob's Room* (*El cuarto de Jacob*), que le valdría su reconocimiento como escritora, apareció el mismo año que el *Ulises* de James Joyce y *The Waste Land* (*La tierra baldía*), de T. S. Eliot. El libro fue publicado por la propia editorial de los Woolf, Hogarth Press, donde Virginia trabajó al principio como editora y tipógrafa y su marido como impresor y gerente. Hogarth Press deparó a Virginia Woolf una verdadera independencia como escritora. Ella fue la única mujer de su tiempo en Inglaterra «libre de escribir lo que yo quiero» (lo que ella quería). Si Virginia Woolf fue una excelente escritora, no lo fue *gracias* sino *a pesar* de su enfermedad psíquica; pues esa afección se habría manifestado incluso si ella no hubiera escrito. No obstante, la experiencia de la escritura debe de haber sido extremadamente ambivalente para ella. Virginia Woolf vivía en la constante angustia de que sus escritos no tuvieran ningún sentido reconocible por los demás y de que se la considerase más bien loca que brillante.

Ella fue, sin embargo, una observadora sagaz, íntegra e infatigable de su tiempo y de la vida. Como autora, se expuso a las experiencias límite que marcaron las fases de su enfermedad, también en su obra literaria, que nos ofrece una mirada inestimable sobre la fragilidad y la vulnerabilidad de la existencia humana. Nada era más importante para ella que una percepción lúcida y la integridad de su arte. Su vida, marcada por la enfermedad, la angustia y el sufrimiento, no fue una vida de opresión, sino la de una mujer heroica que escribió a su marido, antes de dejarlo para siempre: «No creo que dos personas que hubieran podido ser más felices de lo que hemos sido nosotros».



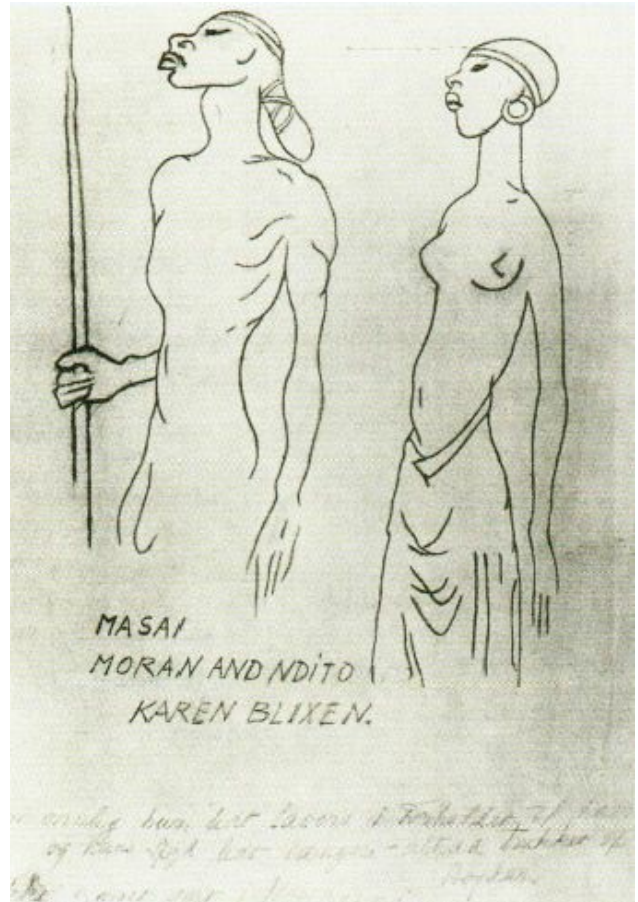


KAREN BLIXEN
con su lechuza doméstica, 1923

Ella hubiera preferido hacer cualquier cosa en la vida antes que ser escritora. Eso es en todo caso lo que afirmaba la joven Karen Christentze Dinesen, cuyo padre era miembro de la nobleza territorial y la madre de una familia de comerciantes al por mayor de Copenhague, y enumeraba sus preferencias: «viajar, bailar, vivir, ser libre para pintar cuadros». En aquel momento, había publicado ya bajo el seudónimo de «Osceola» algunos relatos en los que se encuentra también esta frase: «Todo ser humano tiene el derecho de determinar libremente su destino, independientemente de las leyes que otros han establecido...». El compromiso matrimonial con el barón BROS Frederik de Blixen-Finecke le brindó la oportunidad de escapar de la «existencia infinitamente insípida» de una joven rica, hacia el mundo umbrío y sugestivo de los kikuyu, los masai y los somalíes del que era entonces protectorado británico de África oriental.

La aventura africana acabó dieciocho años más tarde con la venta forzada de su plantación de café y la liquidación de la Karen Coffe Co. Td que ella misma dirigía. Fue un completo fracaso, como también lo fueron su matrimonio y su relación con Denys Finch Hatton. Es así como a los cuarenta y siete años, Karen Blixen pasó otra vez a depender de la ayuda financiera de una familia de la que en realidad jamás había escapado.

Hannah Arendt ha interpretado ese punto cero de su existencia como el punto de inflexión decisivo e ineluctable en la vida de Kaen Blixen: no fue hasta que hubo perdido eso que había sido su vida, su hogar en África y su amante, no fue hasta que hubo regresado a Rungstedlund como una «fracasada» integral sin nada más entre las manos que tristeza, preocupaciones y recuerdos, que ella se convirtió en artista y alcanzó el «éxito» que jamás hubiera alcanzado de otra manera. Los cuentos que escribió entonces y su relato de recuerdos idealizados *Out of Africa* (*Memorias de África*), que publicó en Inglaterra bajo el nombre de Isak Diesen y en Dinamarca bajo el de Karen Blixen y con los que se hizo mundialmente famosa, son los testimonios de una «óptica artificial y mítica de la vida», como afirmaba Thomas Mann. Sus facetas se renuevan constantemente a través de ese «muere y vuelve a ser» que Karen Dinesen había experimentado como modelo de su propia existencia.



Masai. Moran und Ndito, uno de los últimos dibujos de Karen Blixen, 1960



ELSE LASKER-SCHÜLER
Retrato de casamiento, 1893

ELSE LASKER-SCHÜLER

1896-1945

«Jamás me he creado un sistema como lo hacen las mujeres inteligentes, jamás me he atado a ninguna concepción del mundo como lo hacen los hombres aún más inteligentes, tampoco me he construido un arca. Yo soy libre, en todas partes hay una palabra mía... porque siempre he sido el príncipe de Tebas». El príncipe Yusuf de Tebas, soberano del nuevo reino del arte, fue uno de los numerosos personajes imaginarios en los cuales Else Laske-Schüler se deslizó como poetisa. Buscando disfrazar la realidad, vestía también con nuevos nombres fabulosos a sus amantes y a sus amigos, para que, como ella misma escribió, «un juego se lleve a cabo (...) Jugar lo es todo». Así, en el seno de la bohemia berlinesa, llevó una vida excéntrica, deliberadamente antiburguesa, y mantuvo su corazón de princesa oriental de cuento de hadas en el Café Romano, donde le rindieron homenaje los grandes del expresionismo, entre los que ella misma se contaba. Tanto su poesía como su prosa poseen un rasgo fuertemente dialogante; muchos de sus poemas están no sólo dedicados a sus amigos: se dirigen también a ellos llamándolos por sus nombres ficticios. Algunos adivinaron que bajo esa despreocupación caprichosa y esa exaltación mística se escondía un gran sentimiento de vacío: «Soy el único matiz del abandono, después no hay nada más», escribió a los cuarenta y tres años, tras separarse de su segundo marido Herwarth Walden, editor de la revista *Der Sturm* (*La tormenta*).

Si la existencia de Else Lasker-Schüler, artista de la vida, discurrió por un cauce extraordinario no fue sólo porque atravesaba terrenos expresionistas y estaba constantemente en busca de realidades más nobles y olvidadas. En mayo de 1933, sus libros fueron arrojados a la hoguera y, huyendo del nazismo, la poetisa judía encontró asilo en Suiza. Desde allí viajó repetidas veces a Jerusalén, donde se encontraba en 1939, cuando el estallido de la guerra le impidió regresar a Zúrich. Su último poemario, *Mi piano azul*, un canto de cisne a las «leyendas doradas olvidadas», compuesto «con corazón tardío y hundido», como afirma el epílogo, «a los 1000 y 2 años, tomando la delantera al cuento».

Sein blauen Reiter frang
fürst von Cava Mare

Und ohne Lichtes sinkst du Nacht ins
Sankts voller Augen nahm zur Seite ab.
Sie Katzen selbiger sehen zu rissige Linien.

Else Lasker-Schüler, Hehraise, facsímil del manuscrito de Saúl



MILENA JESENSKÁ
Fotografía de pasaporte con firma

MILENA JESENSKÁ

1896-1944

«Es un fuego viviente, como nunca antes había visto», escribió Franz Kafka refiriéndose a Milena Jesenská, a quien conocemos hoy sobre todo como destinataria de sus *Cartas a Milena* (las que ella dirigió a Franz se han perdido). La razón de su encuentro había sido el deseo de Milena Jeresnká de traducir los cuentos de Kafka al checo. Esta praguense de nacimiento, que había tenido una juventud extravagante con muchas aventuras, vivía entonces en Viena con su primer marido, Ernst Polar, un hombre de letras con dificultades para escribir. Ella frecuentaba los círculos literarios, Milena no se consideraba poeta sino periodista —un oficio de segundo rango según los criterios de la época— y trabajaba como corresponsal y folletinista para revistas y semanarios. Ya en sus primeros artículos se reconoce su tono característico: sin pretensiones ni romanticismo, despreocupado y espontáneo, pero y sobre todo marcado por la precisión de la mirada y de la audición, e impregnado por un sentimiento de complicidad con el lector. La misma Milena ha relacionado su estilo periodístico con el de la escritura de cartas, situándose así en la larga tradición de mujeres cuyo inconfundible estilo emanaba de la cultura epistolar. Lo único que sabía realmente escribir, dijo una vez, eran cartas de amor: «al fin y al cabo, todos mis artículos no son otra cosa.».

En la mitad de los años treinta, la folletinista, que había hecho de los «tiempos modernos» su tema predilecto y se había aproximado a la vanguardia de izquierda, se transformó en reportera política. Su biógrafa, Alena Wagnerová, denominó sus reportajes, comprometidos y escrupulosamente documentados, *Cartas de amor a Europa Central*. Por su colaboración con una revista ilegal, Milena fue deportada en 1940 al campo de concentración de Ravensbrück, donde murió cuatro años más tarde.



Milena Jesenská
Fotografía sin fecha

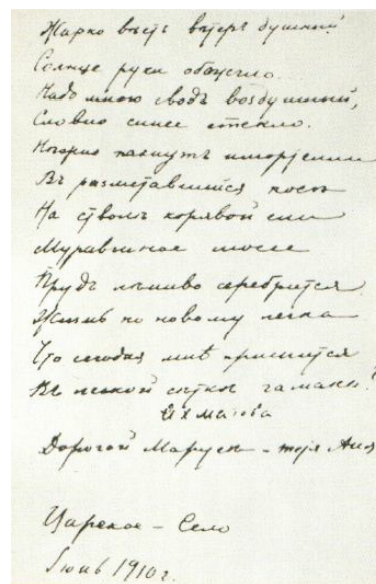


ANNA AKHMATOVA
Pintura de N. I. Altman, 1914

No quería ser poetisa. Anna Akhmatova, seudónimo que Anna Andreievna Gorenko había tomado de una abuela tártara, era la estrella de los acmeístas, corriente nacida en contraposición al simbolismo que, antes de 1914, se propuso devolverle la inteligibilidad a la poesía rusa y se alejó del modelo musical de los simbolistas para favorecer la arquitectura y la pintura. El pintor y artista gráfico judeo-ruso Nathan Altman nos dejó un retrato de Anna Akhmatova en el que integró los elementos cubistas; también el célebre Amadeo Modigliani realizó una serie de dibujos de Anna Akhmatova durante una estancia en París de la joven poetisa, que acababa de contraer matrimonio. Es muy probable que la admiración de ambos por la poesía de Paul Verlaine los hubiera acercado.

En los años posteriores a 1910, Anna Akhmatova fue objeto de verdadero culto en San Petersburgo. Sus admiradores, que veían en ella la encarnación de la joven mujer moderna, la imitaban incluso en los gestos, la voz y la manera de vestir. En la Rusia posrevolucionaria, en cambio, Anna se convirtió cada vez más en una figura marginal y sus versos fueron denunciados en 1946 todavía por Jdanov como «poesía de dama de salón embravecida» que «se mueve entre gabinete y reclinatorio». Además de su fuerza y su rigor, era su nomadismo lo que más llamaba la atención de sus contemporáneos: sin domicilio fijo, acogida por sus amigos, llevando consigo sólo una pequeña maleta con manuscritos y unos pocos libros —conocía de memoria lo esencial: *Gilgamesh*, Dante, Pushkin, Dostoievski, T. S. Eliot—, había aprendido a sobrevivir en las condiciones más desfavorables, entre las que se contaban varios decenios de prohibición de publicar. Habiendo renegado ya «de toda ventaja terrenal», ella se consideraba finalmente como un «huésped de la vida», que no es nada más que «costumbre». Quedaba sin embargo una cosa, evocada por su poema *Última rosa* escrito en los últimos años de su vida:

*Señor, mira, me repugna tanto
La resurrección, la vida y la muerte.
Llévate todo, pero déjame aún
Sentir esta rosa, fresca y roja.*







AGATHA CHRISTIE

Fotografía, 1962

No era una excéntrica. Reservaba esa cualidad para los asesinos de sus sesenta y seis novelas policíacas. Y si ellos emplean métodos limpios y cuidados para deshacerse de sus víctimas, encarnan no obstante las franjas peligrosas de la sociedad, donde marginalidad y excentricidad se convierten en locura, que ella consideraba un error genético. «Una deformación de las células grises puede fácilmente coincidir con un rostro de virgen».

Agatha era una de esas hijas de la alta sociedad británica criadas bajo la custodia de una niñera que se beneficiaron de una educación convencional muy limitada; de modo que adquirió sus conocimientos en el mundo mágico de la biblioteca de sus padres. Fue precisamente en esa etapa de su vida cuando nació su afición por los misterios: a los cinco años, al enterarse de que su institutriz chismorreaba sobre ella, se juró que a partir de entonces mantendría sus asuntos en secreto.

Convencida de su talento, su madre, que se había quedado viuda, animó a la pequeña Agatha a redactar novelas y relatos; es así como escribir se convirtió para ella en una «hermosa costumbre»: la escritura «ocupó el lugar, digamos, del bordado de cojines o de pintura sobre porcelana», anotó ella con una cierta autoironía. Eso no le impidió alcanzar rápidamente el éxito y convertirse en la escritora más leída del mundo, merecida recompensa a su muy discreta profesionalidad.

El tiempo de entreguerras constituyó la edad de oro de la literatura policíaca, género en el que se busca, según decía W. H. Auden, «ocultar ante los otros personajes de la novela y ante el lector la fuerza demoníaca del asesino».

Agatha Christie llegó tan lejos en el arte del ocultamiento que en el más perfecto, pero al mismo tiempo el más controvertido de sus *Whodunits*, «¿Quién lo hizo?», uno termina por descubrir que el asesino no es otro que el mismo narrador. «Nos ha engañado a todos», reconoció con admiración su colega Dorothy Sayers.





ERIKA MANN

Retrato fotográfico, hacia 1930

*S*i creemos a su padre Thomas Mann, que dejó en su libro *Desorden y dolor precoz* un retrato de su hija primogénita, la joven Erika Mann era capaz «de fingir, con una voz aguda, vacilante, aquejada de un gorjeo vulgar, ser una vendedora de tienda, madre de un hijo ilegítimo, un hijo con inclinaciones sádicas que, hace poco, en el campo, ha sometido a una vaca a indescriptibles martirios, insoportables para la sensibilidad de un cristiano». Erika Mann comenzó pues trabajando como actriz y partió de gira para actuar en las primeras obras de su hermano Klaus, bajo la dirección de Gustaf Gründgens, con quien estuvo brevemente casada. Más tarde, volvió a casarse con un homosexual, el poeta W. H. Auden, pero con la única intención de convertirse en ciudadana británica. Ella misma se sentía más bien atraída por su propio sexo.

Comenzó a escribir en 1928 glosas y folletines; un año más tarde aparecía *Una vuelta al mundo*, libro escrito con su hermano a la vuelta de su viaje alrededor del mundo. Siguiéron, entre otros, sus libros infantiles y textos destinados a los programas de su cabaret satírico *Die Pfeffermühle* (*El molinillo de pimienta*), que se inauguró en Múnich en enero de 1933 y reanudó sus actividades en Zúrich a partir del mes de marzo.

Desde hacía poco tiempo existía un nuevo tipo de escritores, anotaba Erika Mann en 1931, que le parecía el más prometedor del momento: «La mujer que hace reportajes, en artículos, piezas de teatro, novelas. Ella no se entrega, no escribe con las tripas, su propio destino está quieto a un lado; la mujer informa en vez de confesarse». Erika Mann corrió la misma suerte que muchos otros en esa época, a quienes la toma del poder por los nazis exigió un vuelco hacia reflexiones políticas para ellos realmente desconocidas. La volvemos a ver en Estados Unidos, donde la familia Mann se había exiliado, como conferenciante, como corresponsal especializada en cuestiones alemanas y, finalmente, como reportera de guerra y observadora del proceso de Nuremberg. Poco después de la guerra y del suicidio de su hermano Klaus comenzó una larga etapa, que se extendió más allá de la muerte de Thomas



Erika Mann junto a su hermano Klaus

Mann, durante la que se consagró a la vida y obra de su padre.



INGEBORG BACHMANN

fotografía sin fecha

Con la distancia que permite el paso del tiempo, uno tiende a establecer aproximaciones entre autores cuyas afinidades no fueron bien percibidas por sus contemporáneos. Para Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath figuraba entre los escritores «que estaban en el infierno» y que estarían entre las primeras porque estaban entre las últimas. Esto es también una autodescripción. Muchas cosas separan sin duda a Ingeborg Bachmann y Sylvia Plath —la lengua materna, el país—, pero les une lo esencial, particularmente a su autoconciencia como escritoras.

Si quisiéramos describirlo, es difícil evitar el término «mártir». Su religión era el arte, y su búsqueda de lo absoluto les imponía una ley que se llamaba sufrimiento. Ni la alegría ni el placer, ni la tristeza ni la confianza, sólo el miedo, el sufrimiento y el dolor que hacen de nosotros los elegidos, a poco que reivindicemos ser poetas.

Escribir es un «acto religioso» y «la más pesada responsabilidad del mundo», anotó Sylvia Plath en sus *Diarios*. Se podría igualmente decir que significa llevar la cruz, emblema del ser sufriente, en pos de la posible resurrección en la poesía. Cuando Sylvia Plath dice en una poesía que morir es «un arte», como todo, y que ella lo hace «excepcionalmente bien», no anticipa solamente su suicidio, que se produjo al año siguiente: está también haciendo una declaración sobre la escritura, acto de autodestrucción que sólo puede ser vivido en el camino de la alteridad.

«Pero yo yazgo sola / en la barrera de hielo, llena de heridas», escribió Ingeborg Bachmann en sus *Lieder auf der Flucht (Canciones en fuga)* y expresó el ansia de redención del yo sufriente, que no quiere estar más condenada por el mundo a morir de frío: «¡Libérame! No puedo seguir muriendo». En su poema *Exilio*, ella había ya descrito al poeta como un muerto que no puede vivir entre los humanos. Es el mismo pensamiento que se encuentra en Sylvia Plath: hacer poesía es la «forma de morir» más exquisita, porque la poesía es un fuego que no sólo nos consume sino que nos pone también en presencia de lo sagrado.



SYLVIA PLATH

fotografía sin fecha

Al igual que Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath fue objeto de verdadero culto; en los dos casos, una muerte espectacular —el suicidio de Plath a los treinta años, las heridas mortales de Bachmann en un incendio provocado después del consumo de alcohol y medicamentos— fue el origen de una transfiguración mítica de dos mujeres que se habían consumido al servicio de la escritura. En ambas oportunidades hubo indicios suficientes para pensar que detrás del drama poético de la escritora se había desarrollado también el drama psíquico de una emancipación fracasada. El comienzo de la existencia de las dos escritoras estuvo marcado por un acto de autoidealización: Sylvia Plath se complacía en el papel de radiante adolescente americana, ganadora de becas y premios, que rechaza a numerosos pretendientes y se casa finalmente con el poeta Ted Hughes, elegido por el destino para ella porque era su igual. Eso ocultaba una enorme presión de competitividad y una exigencia de perfección desmesurada. En algún momento falló su fuerza de resistencia, vencida por la depresión que se había ido apoderando de ella.

A los contemporáneos de Ingeborg Bachmann les sorprendía su intransigencia; su editor, en la editorial Piper decía que, para ella, la escritura era una lucha de poder. «Se había metido en la cabeza que podía alcanzar todo lo que quería. Y, en efecto obtuvo todo lo que quería». Pero después de la ruptura con Max Frisch, que ella vive como una traición, comienza a abusar del consumo de alcohol y medicamentos e interpreta que su toxicomanía y su crisis de desesperación son «expresión de una derrota ante la realidad» y la reacción ante una ofensa irreparable. Nadie se vuelve loco con la escritura, «sólo tan loco como aquellos que no escriben (...) pero enloquecen por la pérdida del honor, la puesta en peligro de su existencia». ¿No había escrito en su texto sobre Sylvia Plath titulado *Tremendum* y que se refiere a la experiencia religiosa lo inquietante y lo siniestro: «La enfermedad es lo espantoso por antonomasia, es algo con desenlace mortal»?



ELSA MORANTE
fotografía sin fecha

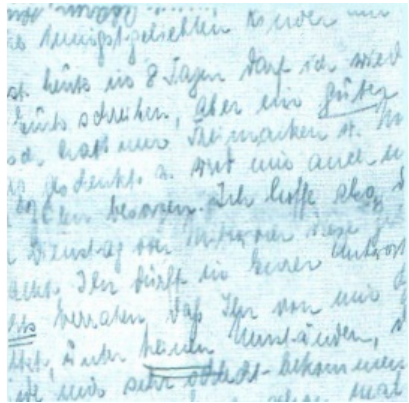
Sus cuatro novelas cubren todo un siglo. *Mentira y sortilegio* (1948) habla de la adicción al autoencantamiento e ilumina el cambio del siglo XIX al siglo XX. *La isla de Arturo* (1957), que se desarrolla en los años veinte y treinta de siglo pasado, trata del adiós doloroso a una infancia y a una juventud paradisíaca. *La historia* (1974) es un ajuste de cuentas con la Segunda Guerra Mundial y describe la vida cotidiana de mujeres, niños y animales inocentes, librados a la violencia de la historia. *Araceli* (1982), finalmente, se desarrolla en la posguerra y trata de un hijo en busca del secreto de su madre andaluza, sobre cuyo irrefrenable apetito de vivir se han instalado como un barniz ligero y frágil los modales civilizados.

En el centro de cada historia está la crisis de un joven ser en evolución, que vive la adolescencia como rechazo y desilusión, como expulsión del paraíso y toma de posesión de la vida a través de la muerte. La misma Elsa Morante señaló esa originaria de su escritura: «El pasaje de la imaginación a la conciencia (de la juventud a la madurez) representa para todos una experiencia trágica y fundamental. En mi caso, esa experiencia se vio precipitada y representada por la guerra: y fue así que, prematuramente y con una violencia ruinosa, me encontré con la madurez». Sus novelas se asemejan a los sueños, como anotó en su *Diario soñado* de 1938: un paso, enriquecido por la fuerza de la imaginación, de nuestra vida a otra realidad.

Ya en ese diario se desliza, por delante del retrato del escritor Alberto Moravia, a quien conoció en 1936 y con quien vivió hasta 1962, una y otra vez el retrato de su madre: la magnanimidad femenina opuesta al egoísmo masculino. Elsa Morante respondió a su identidad herida de mujer con una representación arquetípica de la feminidad, que su literatura nos muestra en toda su ambivalencia: como solidaridad consoladora que abarca niños y animales, pero también como ferocidad amenazante e irrefrenable.



Elsa Morante



Escribir para resistir

AUDACIA

A veces, la guerra me hace estremecer y pierdo toda esperanza de un futuro mejor. No me gusta pensar en eso, pero pronto no habrá nada más que la política, y mientras ésta sea tan confusa y perversa, apartarse de ella sería cobardía». La autora de esta frase escrita en abril de 1940 se llamaba Sophie Scholl. Tenía diecinueve años. La política que mueve aquí a una mujer joven a comprometerse y, poco después, a resistir tiene muy poco que ver con las cuestiones cívicas que esa palabra designaba antiguamente. El término se ha convertido en sinónimo de poder hostil, de confusión y perversidad, de un régimen que prohíbe realmente vivir con normalidad —a menos que uno sea tan cobarde y apático como los alemanes destinatarios del reproche que les dirigían los jóvenes miembros de *La Rosa Blanca* en su segundo manifiesto—: «¿Por qué se comporta el pueblo alemán con tal apatía frente a todos estos crímenes abominables, indignos de la humanidad? Casi nadie se inquieta. Los hechos se admiten como tales y son archivados en el acto... ¿Será una señal de que los sentimientos humanos más primitivos de los alemanes se han embotado, de que ninguna cuerda en ellos emite un grito agudo ante actos semejantes...?».

Con la distancia, uno puede tener hoy la sensación de que lo que hicieron los hermanos Hans y Sophie Scholl con sus compañeros de lucha fue una audacia temeraria. Si cobarde es aquél que se deja dominar por el miedo y mira hacia otra parte o echa a correr, el temerario no teme a nada y se precipita hacia el peligro. Pero eso no es lo que hicieron Hans y Sophie Scholl. Ellos eran perfectamente conscientes del peligro a que se exponían. Tenían un concepto del bien y luchaban por una causa justa. En resumen: tenían audacia. Y el hecho de que a esa virtud no le hagamos hoy demasiado caso o que no la comprendamos, debería hacernos reflexionar. El valor cívico, que está un poco mejor considerado y que supone la mayoría de las veces que participamos en vez de sólo contentarnos con un rol de espectadores, pierde mucho de su valor si no va acompañado de audacia en las situaciones límite, es decir, cuando las cuestiones cívicas están en juego.

Es probable que la pérdida de valor de la audacia que está en todo caso entre las cuatro virtudes cardinales junto a la justicia, la templanza y la prudencia, tenga que ver con la imagen de virtud viril que se le atribuía ya en la Antigüedad. No sólo los sentimientos, también las virtudes llevan la marca de nuestro sexo, aunque no sea de forma inmutable. Tradicionalmente, la docilidad ha sido considerada como una virtud típicamente femenina. ¿Pero qué se obtiene de ella si la audacia está ausente y es preciso defender, por ejemplo, los derechos de la mujer, incluso los del hombre? Mary Wollstonecraft veía también en la audacia la condición subjetiva indispensable para imponer el «derecho innato a la libertad». La libertad no se puede conquistar sin audacia —y eso será siempre peligroso.



IRÈNE NÉMIROVSKY
Retrato fotográfico, 1933

*P*aras veces sucede que un manuscrito entusiasme tanto a un editor como para decidir su inmediata publicación. Pero es lo que le sucedió en 1929 al editor parisino Bernard Grasset al recibir *David Golder* en un envío anónimo. ¿Quién era el autor de esa novela que cuenta la desgraciada historia de un gran financiero que tiene que ver cómo el revés de su fortuna va acompañado del hundimiento de su influencia social y la pérdida del afecto de su familia y de sus amigos? Grasset puso un anuncio pidiendo al misterioso autor que se diera a conocer. Cuál no fue su sorpresa cuando, pocos días después, la joven Irène Némirovsky, de apenas veintiséis años, se presentó ante él como autora del manuscrito. Hacía solo diez años que Irène residía en Francia, donde su familia se había instalado al huir de Rusia después de la Revolución de Octubre. Pese a las muchas institutrices, Irène había sido una niña desatendida por sus padres, excesivamente mundanos. Se refugió en la lectura y comenzó a escribir a los catorce años.



Irène Némirovsky

Tras la ocupación de Francia por los alemanes, Irène Némirovsky y su marido Michel Epstein, también ruso de nacimiento, fueron inhabilitados para ejercer su profesión por su condición de judíos y extranjeros. A pesar de su éxito literario, Irène no obtuvo la nacionalidad francesa. En otoño de 1939, la pareja había puesto a salvo a sus dos hijas en una pequeña ciudad de Borgoña; ellos se les unieron en 1941. El año anterior, Irène había emprendido la escritura de

una nueva novela, *Suite francesa*, un retrato despiadado de la vida cotidiana francesa bajo la ocupación. Proyectada como una composición en cinco partes, la autora sólo había alcanzado a terminar las dos primeras, *Tempestad en junio* y *Dulce*, cuando, el 13 de julio de 1942, la detuvieron y la deportaron a Auschwitz, donde murió pocas semanas más tarde. Guardado en una maleta entre otros recuerdos, el manuscrito acompañó a sus dos hijas en su huida a través de Francia. No fue hasta varias décadas más tarde que Dense descubrió que no se trataba de simples notas, sino de la obra maestra de su madre. Publicada en 2004, *Suite francesa* obtuvo el prestigioso premio Renaudot, otorgado por primera vez a un autor fallecido, y alcanzó un éxito rotundo.



ANNE FRANK

Retrato fotográfico, hacia 1940

Escondida en un diminuto ático de Ámsterdam que daba a un patio interior, una niña judía llevó su diario entre junio de 1942 y agosto de 1944 —desde el día en que cumplió trece años hasta que fue descubierta y deportada a un campo de concentración—. Ella hizo de ese diario una amiga imaginaria, a la que llamaba Kitty y a quien escribía en forma de cartas. «Cuando, unos años después de la guerra, contemos que nosotros, los judíos, hemos vivido, hablado, comido aquí, ¿no parecerá increíble?», le preguntó un día a Kitty. El escritor Ernst Schnabel ha respondido con una nueva pregunta: «¿No es aún más increíble que ellos (...) hayan matado a esa niña mientras nosotros vivíamos, hablábamos, comíamos, (...) y a otros seis millones como ella, aunque lo sabíamos pero nos callábamos, o no sabíamos o no creíamos en lo que sabíamos, y que hoy continuemos viviendo, comiendo y hablando?».



SOPHIE SCHOLL

Fotografía sin fecha

*N*o fue una escritora. Escribió cartas de amor, llevó un diario, compuso relatos breves, como lo hicieron muchas jóvenes de su tiempo para dar rienda suelta a sus sentimientos y expresar sus ideas de la vida. Pero cuando su última carta llegó a su amigo herido en Estalingrado, al hospital militar donde se encontraba, la pena de muerte que había sido pronunciada contra ella había sido ya ejecutada. Cuatro días transcurrieron entre el arresto y su ejecución, cuatro largas jornadas en las que tuvo que resistir sometida a interminables interrogatorios. Aunque Sophie Scholl fue de todos modos una escritora: redactó y distribuyó volantes que contenían pasajes como éste: «Cada palabra que sale de la boca de Hitler es una mentira». O: «Si muchos nos siguen, entonces será posible, en un último y gigantesco esfuerzo, librarse de este régimen».



LILLI JAHN

Retrato fotográfico, hacia 1918

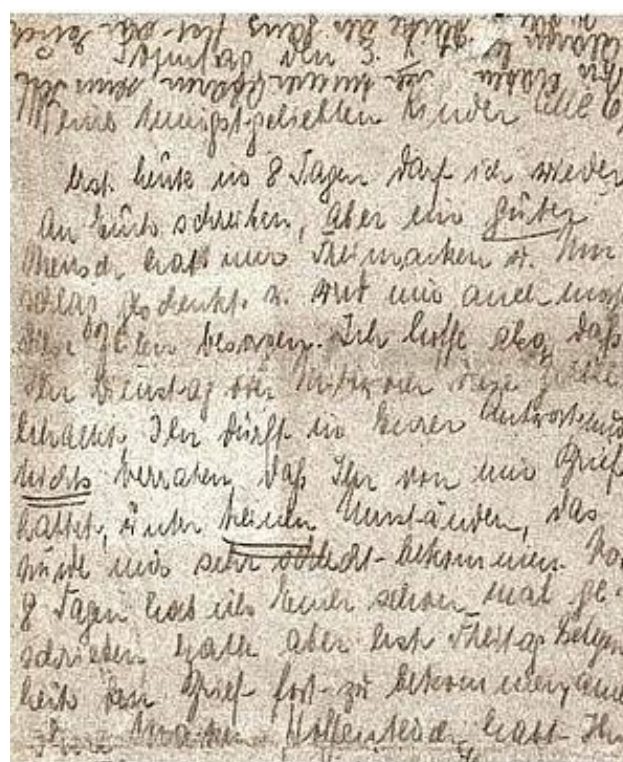
LILLI JAHN

1900-1944

«Seguiré siendo valiente y apretaré los dientes, pensaré en vosotros, por muy difícil que sea». Esto escribió en marzo de 1944 una madre a sus cinco hijos, de edades entre los tres y dieciséis años. Ella se encontraba entonces en Dresde, estación intermedia de un tren de deportación a Auschwitz. «Las informaciones sobre lo que nos espera allí son muy contradictorias», se puede leer más adelante, y le pedía a sus hijos que no se inquietaran si no recibían noticias de ella durante un tiempo. Su última carta data del 5 de junio; Lilli Jahn murió dos semanas más tarde en Auschwitz.

Las cartas de Lilli cuentan la historia de una mujer judía de la burguesía, que tenía tantos años como el siglo en el que le había tocado vivir y que vio su existencia progresivamente aniquilada por la política nazi. Lilli Jahn era, en el mejor sentido de la palabra, una mujer normal que personificaba la autoconciencia de muchos judíos asimilados en Alemania en el primer tercio del último siglo. Con una cincuentena de otras jóvenes alemanas de su edad, había terminado el instituto, luego estudiado medicina y, a diferencia de su futuro marido, que también era médico, había incluso defendido su tesis —sus perspectivas profesionales no eran por lo tanto, en absoluto, inferiores a las de su prometido—. Sin embargo, él juzgó como lo más natural del mundo que después de la boda ella renunciara a su profesión y, como ella escribe en una carta, hizo caso omiso «con un simple movimiento de mano» de aquello que se había convertido en parte de la identidad de su mujer. Una identidad que comprendía también un entorno urbano y burgués, con escritoras de cartas como «una Rabel Varnhagen, una Carolina Schelling» que le servían de modelo.

Su marido, que no era judío, se divorció de Lilli en 1942 para casarse con otra colega que tampoco era judía. Pese a que no podía



Handwritten letter from Lilli Jahn to her children, dated October 3, 1943, from Breitenau. The text is written in cursive and discusses her situation and hopes for the future.



Carta de Lilli enviada a sus hijos desde el campo de reeducación a través del trabajo, Breitenau, 3 de octubre de 1943.

ignorar que el divorcio suponía para Lilli una sentencia de muerte. Con cinismo, el alcalde de su pequeña comunidad informó a sus superiores: «La expulsión de la judía permitiría a la doctora aria continuar llevando la casa del médico Jhan... Y conseguiríamos así la desaparición de la última judía del pueblo».



París - Nueva York

LA INVENCIÓN DE LA VIDA

«Mientras escribo estas líneas, estoy sentada ante mi máquina de escribir en una minúscula habitación de París, sobre una silla de mimbre, delante de una ventana que da a un jardín... El hecho de que viva y trabaje en este pequeño barrio desolado desde hace ahora más de un año (...) responde sin duda a una necesidad de simplicidad, de reclusión temporal, de nuevo comienzo con la menor cantidad posible de cosas a las que poder recurrir». Cuando a principios de los años setenta del pasado siglo, Susan Sontag, cuya fama de crítica había ya traspasado las fronteras norteamericanas, se retiró a una pequeña habitación parisina para descubrir su propia voz de escritora, no era esa su primera tentativa de nuevo comienzo: a los veintiséis años, licenciada en prestigiosas universidades y recién divorciada, había llegado a Nueva York con su hijo cogido de la mano, poco equipaje y aún menos dólares en el bolsillo, buscando hacerse un nombre en la capital de la cultura pop.



Susan Sontag

Nueva York y París: la elección no era fortuita. Susan Sontag era perfectamente consciente de que el renombre de París como capital de las letras tenía ya mucho de leyenda. Lejano en el tiempo estaba el París de la generación perdida, como había llamado Gertrude Stein, una de las primeras «expatriadas», al grupo de escritores norteamericanos que se habían refugiado allí antes y después de la Primera Guerra Mundial. Se acababa de redescubrir el París de las mujeres de la *rive gauche* y el salón lesbiano de la multimillonaria americana Natalie Barney; en cambio, el París de los surrealistas reunidos en torno a André Breton estaba ya casi olvidado. Lo que todavía parecía más próximo era el París de los existencialistas de los años cuarenta y cincuenta, con Camus, Sartre, Simone de Beauvoir, Boris Vian, Juliette Gréco. ¿Qué era lo que convirtió Nueva York y París en ciudades tan atractivas para las mujeres (y hombres) que escribían y que estaban en busca de una forma de existencia que les conviniera? Muchos de ellos ansiaban huir de la estrechez de sus orígenes provincianos o de un matrimonio burgués, rebelarse contra los esquemas de comportamiento tradicionales y precipitar la ruptura con su pasado, y descubrieron en el entorno urbano de Nueva York o de París gente que pensaba como ellos y escenarios experimentales donde era posible probar nuevos modos de vida. Muchas, entre ellas también

Anaïs Nin, descubrieron la atmósfera electrizante que reinaba entre los artistas, para los que no contaba ni el pasado ni el futuro, sino únicamente el presente y las aventuras que éste ofrecía. Nueva York y París se convirtieron también en escenarios míticos, porque allí, sin consideraciones de sexo, todo parecía posible, incluso reinventar la vida y, aunque sólo durase un instante, realizar el sueño de crearse a sí mismo y vivir obedeciendo solamente a los propios deseos.



Anaïs Nin en *Elusive Nature of Joy*



DOROTHY PARKER
ante su máquina de escribir en noviembre de 1941

Los críticos hablaban de ella como «*the wittiest woman in America*», la mujer más ingeniosa de América. En Dorothy Parker encontramos una forma moderna, más malévola, de la ironía y la sutileza femeninas que caracterizaron ya a Jane Austen y sus heroínas. Dorothy Parker se hizo célebre por sus mordaces ocurrencias en el seno del Vicious Circle, (Círculo vicioso), una tertulia literaria que se reunía en los años veinte del pasado siglo en el hotel Algonquin de Nueva York. Esta capacidad de réplica le valió el calificativo de *Smartcracker*; pero no era sin razón que ella rechazaba ser asimilada a los especialistas en cotilleo, una especie en vías de desarrollo que lanzaba comentarios graciosos *ad hoc* sobre los acontecimientos del día. Para ella, el ingenio provenía del saber y tenía que ver con la crítica de una sociedad perniciosa. Su casamiento con un corredor de bolsa que prefería la bebida, «no duró más que cinco minutos». En cuanto a su segundo marido, el actor y guionista Alan Campbell, de quien era además colaboradora, hay que decir que se casaron dos veces y se divorciaron también dos. Depresión y alcoholismo la llevaron a varios intentos de suicidio. Dorothy Parker murió a los setenta y tres años, sola, en un hotel de Nueva York.

Había comenzado su carrera de escritora como redactora de pies de fotos para *Vogue*; siguió con la crítica teatral para *Vanity Fair*. En 1925 pasó a ser una de las primeras autoras del *New Yorker*, donde se hizo cargo de la sección de «crítica literaria» y tuvo hasta 1933 su propia columna titulada «The Constant Reader». Dorothy Parker escribió poemas —su primera antología *Enough Rope* (1926) se convirtió en un *best seller*—, piezas de teatro, guiones y, sobre todo, sus célebres *Short Stories*. Tenía como tema predilecto los roles sexuales tradicionales y sus consecuencias: vidas atadas y existencias destruidas. Escribió sobre noctámbulos, holgazanes, nómadas, amantes desesperados. Como reza el título de su primer libro de relatos, *Laments for the Living*, sus historias son lamentaciones por los desaparecidos escritas para los supervivientes.



Dorothy Parker



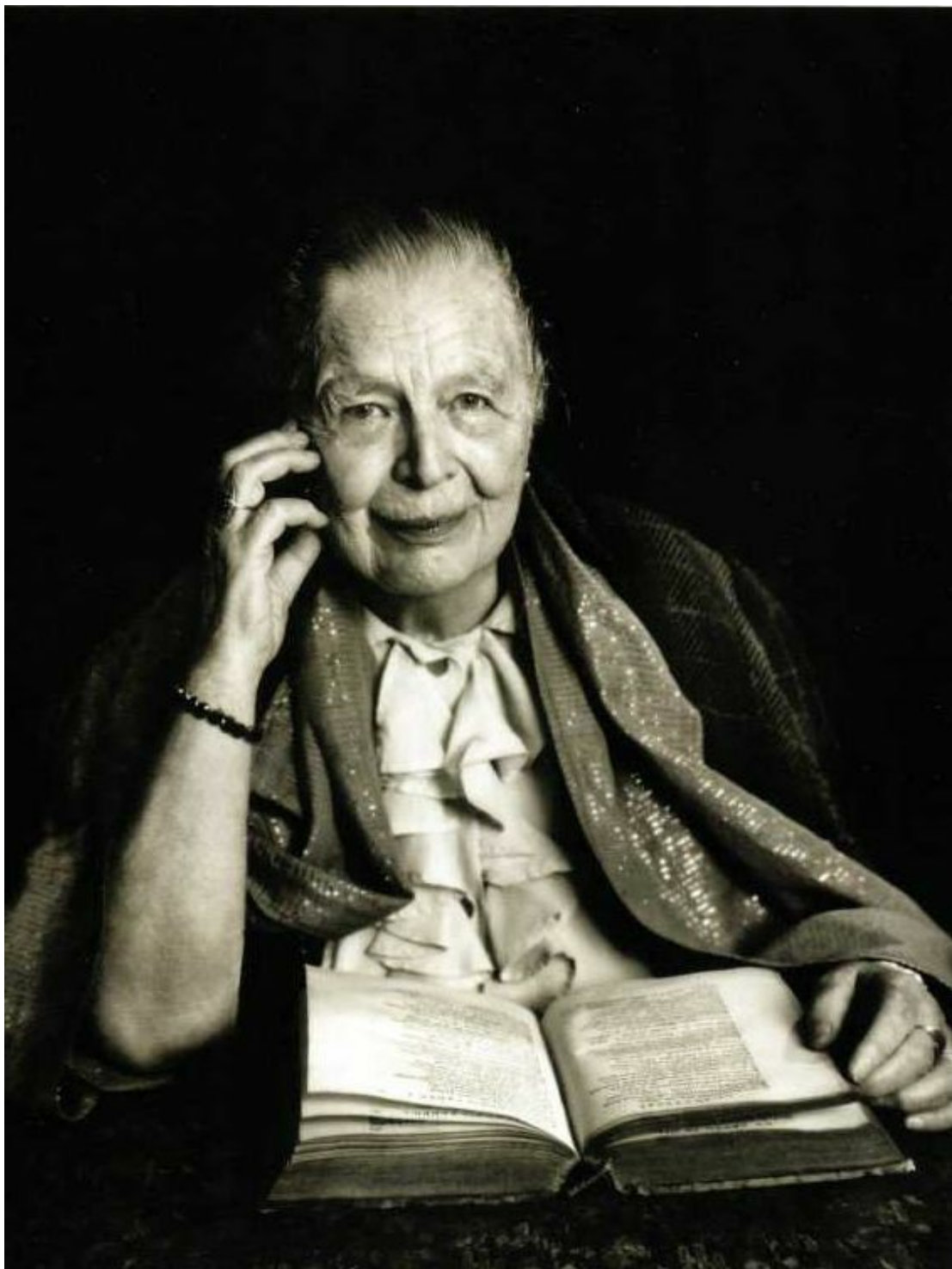
CARSON MCCULLERS

Fotografía de 1959

«*La* muerte es siempre la misma, pero cada uno muere a su manera», enuncia la primera frase de la última novela de Carson McCullers *El reloj sin manecillas*. El farmacéutico Malone, que tiene el mismo nombre que un personaje de Beckett —*Malone muere* fue publicado en 1951, *El reloj sin manecillas* diez años más tarde—, se entera por su médico de que sólo le queda un año de vida. ¿Cómo reacciona el farmacéutico, un hombre común, ante su muerte anunciada? Para él, el tiempo no es ya sólo lo que miden los relojes, sino un plazo. Eso lo aleja de su mujer, de sus vecinos, que reaccionan rechazando la muerte. El aislamiento del ser humano es el gran tema de Carson McCullers, y aquí, en su última obra, deviene en oportunidad de escapar de los otros, que buscan regir nuestro destino. Sus primeros héroes, generalmente víctimas de discriminación social, tenían buenas razones para rebelarse, aunque sin fortuna; su vana rebelión aportó a novelas como *El corazón es un cazador solitario* su atmósfera de callejón sin salida. «El mayor peligro —perder su verdadero yo— puede pasar desapercibido, como si no fuera nada», escribió Kierkegaard, y Carson McCullers se lo hace leer a su Malone, que actúa en consecuencia.

El reloj sin manecillas de Carson McCullers no fue el primero de la literatura norteamericana. En un cuento de William Faulkner, una mujer amargada, que acaba de ser víctima de una apoplejía, arranca literalmente las manecillas de su reloj. En 1941, a los veinticuatro años, Carson McCullers había sufrido un primer ataque; seis años más tarde, nuevas crisis le provocaron fenómenos de hemiplejía; las operaciones resultaron infructuosas, McCullers pasó los últimos años de su vida postrada en la cama. Con frecuencia, temía no poder acabar *El reloj sin manecillas*. El último año de su vida preparó sin embargo un estudio sobre gente que había «triunfado ante la adversidad». Ella, que había sido mimada por un éxito precoz antes de verse obligada a arrancar su obra a la enfermedad y la soledad, habría merecido ocupar un lugar de honor.

Dedicando uno de sus libros en 1946



MARGUERITE YOURCENAR

Fotografía de los años ochenta

En 1980, Marguerite Yourcenar fue la primera mujer acogida por la Academia Francesa —no sin las debidas resistencias—. Uno de los adversarios de la candidatura era Claude Lévi-Strauss. «No se cambian las reglas tribales», se dice que afirmó, digna justificación de un representante del estructuralismo. Fue su sexo, y no su nacionalidad, lo que causó dolores de cabeza a los inmortales. De madre belga y padre francés —el dandi y aventurero Michel de Crayencour—, se había convertido en 1947 en ciudadana norteamericana. Desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, vivía con su compañera Grace Frick en una casa rural frente a las costas de Nueva Inglaterra. El Ministerio francés de Justicia intervino para eximirla de la obligación de volver a fijar residencia en Francia como exigía su elección a la Academia Francesa.

Su obra más célebre es *Memorias de Adriano*: «de una autenticidad de ficción que llega a niveles exasperantes» y «poderosamente fundada» desde el punto de vista científico, fue el juicio entusiasmado de Thomas Mann en 1953, tras la publicación de la traducción alemana. El proyecto —elaborado a partir de numerosos bocetos parcialmente destruidos— de poner en boca de Adriano, el emperador viajero, el balance de su vida haciéndolo hablar como habría podido hacerlo un hombre del siglo II, se remonta a una visita que la autora había hecho a los veinte años a la Villa Adriana de Roma. Se sumó una «frase inolvidable» de Flaubert: «Los dioses no estaban ya y Cristo no estaba todavía, el hombre estuvo solo». Una gran parte de su vida, dice la escritora, «se la pasaría tratando de definir, y luego pintar, a ese hombre solo y sin embargo unido a todo». Siempre trató de expresar la tonalidad fundamental de una vida que no se encomienda al esquema universal del mito ni al de la religión cristiana y su consuelo. Resultaría difícil encontrar una empresa más pertinente y significativa para nuestra imagen posmítica y posreligiosa del hombre.



Marguerite Yourcenar

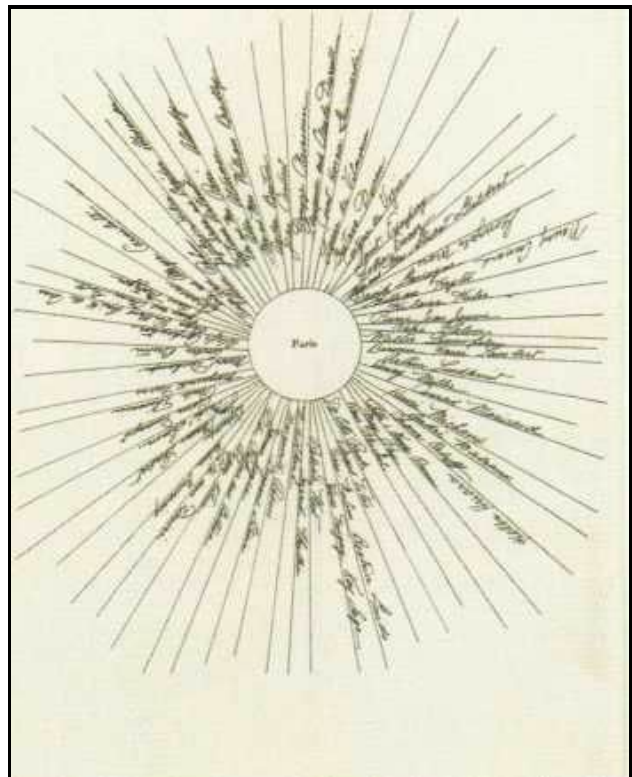


ANAÏS NIN
Fotografía sin fecha

La publicación del *Diario* que Anaïs Nin llevó en el París de los años treinta del siglo pasado no tuvo lugar hasta una generación más tarde en el Nuevo Mundo, adonde la autora había regresado poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. La salida de esta obra coincidió con el auge de un nuevo modo de vida anticonformista: lucha por la realización personal, victoria sobre la racionalidad masculina y liberación sexual eran las consignas del momento. Y el *Diario* de Anaïs Nin, presentado por el editor como cuaderno de bitácora de un viaje a través de los laberintos del yo, era un espejo en el cual se podían reconocer muchos de aquellos que habían emprendido la búsqueda de nuevas formas de vida.

Tanto Henry Miller como su mujer June ocupan un lugar central en el *Diario* de Anaïs Nin —con ambos tuvo la autora una relación apasionada—. Miller parangonaba esos diarios con las «Confesiones de San Agustín, de Petronio, de Abelardo, de Rousseau, de Proust y de otros», y ya en 1937 había indicado cómo convenía leerlos: como «expresión de la lucha por la libertad y de una búsqueda ineludible de la verdad».

Las notas publicadas en vida de Anaïs Nin comienzan cautamente en 1931. Era el año del encuentro con Miller, que marca el paso de la expresión de la vida interior al de la vida sexual. Esas notas fueron corregidas para su publicación y proporcionan una imagen incompleta de la existencia parisina de Anaïs Nin. El lector tiende a creer que la mujer que escribe sigue su camino valiéndose por sí misma. En realidad, ella vivía con su marido Hugo que aseguraba su subsistencia sin sospechar su poco convencional estilo de vida. Anaïs se instaló más tarde con él en Nueva York, justificando sus numerosas estancias en California con la necesidad de escribir en paz. Allí la esperaba Robert Paul, diecisiete años menor que ella, quien a su vez ignoraba la existencia del marido. Es posible que no sintamos una piedad de excesiva por los hombres afectados, pero la deslealtad y Anaïs Nin mina la pretensión de autenticidad de su *Diario*.





SIMONE DE BEAUVOIR
En su despacho, noviembre de 1945

Simone de Beauvoir sabía pensar en contraste y poner en relieve su posición personal a fuerza de criticar los proyectos existenciales de los demás. Afirmaba así haber leído el *Diario* de Anaïs Nin con sentimientos contradictorios. Valoraba el empeño por reconocerse a sí misma en el pasado. «Lamentable» le resultaba en cambio el «narcisismo» de Anaïs Nin: «Su concepto de la feminidad me exaspera». ¿Qué tenía para contraponerle la autora de *El segundo sexo*?

Anaïs Nin creía que la potencia creadora de la mujer residía en su proximidad con la naturaleza, deseada y al mismo tiempo temida por el hombre. Simone de Beauvoir veía en eso una mistificación. «No se trata para las mujeres de afirmarse como mujeres», puede leerse en *Final de cuentas*, el cuarto y último volumen de sus interesante *Memorias*, «sino de ser reconocidas como seres humanos completos ». Ella lo consiguió —codo a codo con Sartre, a quien la unía, pese a las repetidas aventuras sentimentales de ambos, un indefectible apego— en gran parte gracias a un estilo de vida racional que buscaba la durabilidad. También por eso rechazó el proyecto existencial de Anaïs Nin, de ruptura constante con las normas y de idealización de sí misma. Para Simone de Beauvoir, la vida era una empresa que se dirige hacia su objetivo; para alcanzarlo, era indispensable enfrentarse a la realidad y no disminuir su dureza. Ella elegía con cuidado sus palabras, especialmente si se trataba de su contrato con Sartre: «Yo he velado con diligencia para que nuestras relaciones no se alterasen, midiendo lo que decía aceptar, rechazar, de su parte, de la mía, para no comprometerlas». Ella sabía que no era una escritora tan virtuosa como Virginia Wolf, por ejemplo pero, según afirmaba, ésa no era tampoco su intención. Había asumido como criterio y tema la conciencia de su propia presencia en el mundo: «Quería hacerme existente para los demás», dijo una vez resumiendo su vida de escritora, «comunicándoles, de la manera más directa, el estilo de mi propia vida: más o menos lo he conseguido».



MARGUERITE DURAS

En el Petit Saint-Benoît, en París, 1995

Fotografía de Robert Doisneau

Al igual que Karen Blixen y Anaïs Nin, Marguerite Duras estaba obsesionada por convertir su vida en mito a través del arte. Logró magistralmente su objetivo a sus casi setenta años, con la publicación, en 1938, de *El amante*, novela que alcanzó éxito mundial. Una vez más, Marguerite volvió a sumergirse en su infancia y su juventud en Vietnam, antigua colonia francesa cuyo nombre no despertaba en los europeos recuerdos de guerra y atrocidades sino que hacía surgir imágenes de un mundo exótico y seductor. Todos los elementos de su asombrosa literatura están reunidos en ese libro: el amor-odio por su madre, el miedo que le inspiraba el hijo agresivo que aquella había tenido en su primer matrimonio, la proximidad con su hermano más joven y la muerte de éste, los anhelos y las tentativas de fuga de la niña. Todo ello se funde con la historia de la adolescente de catorce años y su amante chino de veintiséis, donde la única realidad concreta se reduce a que Marguerite cumple una especie de transacción comercial para que su familia, que vive en la miseria, obtenga algo de dinero. En este libro, la autora ha buscado crear un acertijo visual como no lo había hecho en sus obras anteriores: ¿Se trataba de prostitución? ¿O de amor? ¿Es el amor fraude y mentira o vana ilusión? ¿Es la caprichosa adolescente realmente la autora? ¿Existió realmente ese desdichado amante chino? *El amante* no se contenta con plantear esas preguntas sin responderlas, se dedica también a convertir la parodia de la realidad en invención y la de invención en realidad. A la imagen inicial de la cara devastada de la autora responde finalmente la voz de él, que le dice «que era como antes, que él la amaba todavía, que no podría jamás dejar de amarla, que la amaría hasta su muerte». En Marguerite Duras, el tiempo no despliega jamás fuerzas de sublimación o de maduración, el tiempo es el gran destructor. La literatura en cambio inmoviliza el tiempo y restablece el presente —un efecto comparable al del alcohol, del que Marguerite Duras se había vuelto dependiente.

La escritura de Duras era a la vez glacial y sensual, unía la impasibilidad flaubertiana, la frialdad del observador retrospectivo, con el calor del tono de la confesión y los efectos melodramáticos, sobre todo cuando trata de la pasión del corazón y de la carne. Ella escribía, como ella misma decía, para transferir su yo al libro y no para apagarlo. «Masacrarse, dilapidarse, arruinarse con el nacimiento del libro» era una fase del proceso; la segunda consistía en hacer del libro un yo-objeto, en el que se borraba todo aquello que permitía distinguir en el texto lo vivido de lo ficticio. Esta indiferenciación es también resultado de una transcripción siempre renovada y reinterpretada de sus recuerdos, un arte que practicó toda su vida.

Madeline: Non, je ne souviens, c'était des jours très chauds, ~~les plus chauds de l'été.~~
~~les plus chauds de l'été.~~

Jeune Femme: Dès l'embouchure du fleuve, en découvrant la mer, à l'endroit
 de la pierre, il ~~avait vu~~ ^{il avait vu} le blanc de cette pierre la petite
 forme cernée de noir.

Silence.

Et puis il l'~~avait~~ ^{avait} vue se jeter dans la mer et s'éloigner.

Madeline: Elle ~~avait~~ ^{avait} troué la mer ~~et~~ ^{et} son corps et elle ~~avait~~ ^{avait} disparu
 dans le trou d'eau. ~~Elle s'était refermée.~~

Jeune Femme: ~~Après ça, on ne plus rien vu sur la surface de la mer, elle~~
~~était~~ ^{était} devenue introuvable, inventée.

Alors il a crié. Tout à coup il ~~avait~~ ^{avait} dressé sur la pierre blanche,
~~il a crié qu'il voulait revoir cette jeune~~
 fille en maillot noir. (temps) ~~Et~~ ^{Et} se cri elle ~~est revenue~~ ^{est revenue}.
 fendu l'horizon un point qui ~~se déplace~~ ^{se déplace}.
 quand il s'en est rendu compte il a souri. elle lui a souri
 et ce sourire.

Madeline: Elle revient avec une certaine fièvre, trop légère
 qu'elle est ~~pour l'eau épaisse et lourde, mais~~

Une fille: C'est quand il l'a vue revenir... il a souri
 et ce sourire...

~~Il a souri... et ce sourire...~~

~~Il a souri... et ce sourire...~~

Página del manuscrito de Savannah Bay con correcciones de su mano



Marguerite Duras

Fotografía sin fecha

El hecho de que Marguerite Duras ocupe un lugar excepcional entre las mujeres escritoras del siglo XX se debe también a que, paralelamente a la novela, exploró con el mismo interés el cine como medio de narración. Escribió guiones y diálogos cinematográficos —*Hiroshima mon amour* se hizo famoso—, dirigió películas, entre ellas *India Son* (1975) y *Le Camion* (1977), con

el joven Depardieu. En *Les jours entiers sous les arbres* (Días enteros sobre los árboles) hizo al mismo tiempo un libro, una obra de teatro y una película. Utilizó elementos de todos esos medios para elaborar un estilo narrativo sugestivo, mágico. «No se trata de alcanzar alguna cosa, se trata de escaparse de lo que existe», una frase que contiene el rechazo anarquista de una vida burguesa, pero también de un estilo de vida basado en el principio de libre elección. Muchos de sus héroes y heroínas buscan escapar del aislamiento mediante el amor absoluto, la locura o el crimen; otros esperan, con frecuencia en vano, «que alguna cosa salga del mundo y venga hacia ellos». Marguerite Duras, que abandonó Vietnam a los dieciocho años para regresar a Francia, se casó con el escritor Robert Antelme, que fue arrestado por la GESTAPO en 1944 y regresó en mayo de 1945 de Buchenwald a París, gravemente enfermo. Los dos immortalizaron sus recuerdos en un libro: Robert Antelme, en *La especie humana* (1957) y Marguerite Duras — cuyo verdadero nombre era Donnadieu, pero que había adoptado el nombre del lugar donde había muerto su padre—, en *El dolor* (1985).



FRANÇOISE SAGAN

Cubierta del *Spiegel* del 26 marzo de 1958

Françoise Sagan dijo una vez que escribir era sobre todo encontrar el ritmo y el tono justos. Lo consiguió de manera magistral en *Bonjour tristesse* (*Buenos días tristeza*), su primera y más célebre novela, publicada en 1954. François Mauriac aseguró que en el libro de esa joven de dieciocho años había «una vibración incomparable, un latido, un alma, una claridad insonora». La gravedad existencial se ha volatilizado aquí en un juego de atmósferas agridulces. Tiene algo de imperioso a lo que el sentimiento existencialista de la vida apenas pudo escapar. Las atmósferas permiten articular lo inaccesible, una especie de estrato profundo de la vida espiritual que rehuye la reflexión pero que ha sido desde siempre abordado por las artes.

La autora tomó el título de la literatura —como también su seudónimo, algo en lo que sus padres, grandes burgueses, se habían mantenido firmes—. La princesa Boson de Sagan es un personaje de Marcel Proust; *Bonjour tristesse* es el segundo verso del poema «Desfigurada apenas» de la antología *La vida inmediata* de Paul Éluard, que comienza con «Adiós tristeza». La tristeza va y viene, se desprende de las líneas del techo y del os ojos de la amada, no es la miseria pura y simple, no tiene nada de desesperación. Disimula, por el contrario, los miedos y las monstruosidades de la vida humana, como muestra la historia de Sagan. Porque su personaje principal, una joven de diecisiete años, envuelta en su dulce olor, acaba por empujar a un ser humano al suicidio. Para gran sorpresa de la autora, no fue ese elemento, sino el tema de la sexualidad antes del matrimonio el que desencadenó el escándalo que situó al libro en la lista de los más vendidos. Sería sin embargo exagerado ver en ello la única razón de su éxito. Porque Françoise Sagan supo sobre todo captar una atmósfera típica de la época a la que, en esos años de posguerra, no era tan fácil sustraerse: la tristeza de los muchos que habían escapado del terror y vivían ahora con la mentira vital de haber sido sólo espectadores y no cómplices.



El amor y el arte son internacionales

VOCES FEMENINAS DE LA LITERATURA MUNDIAL

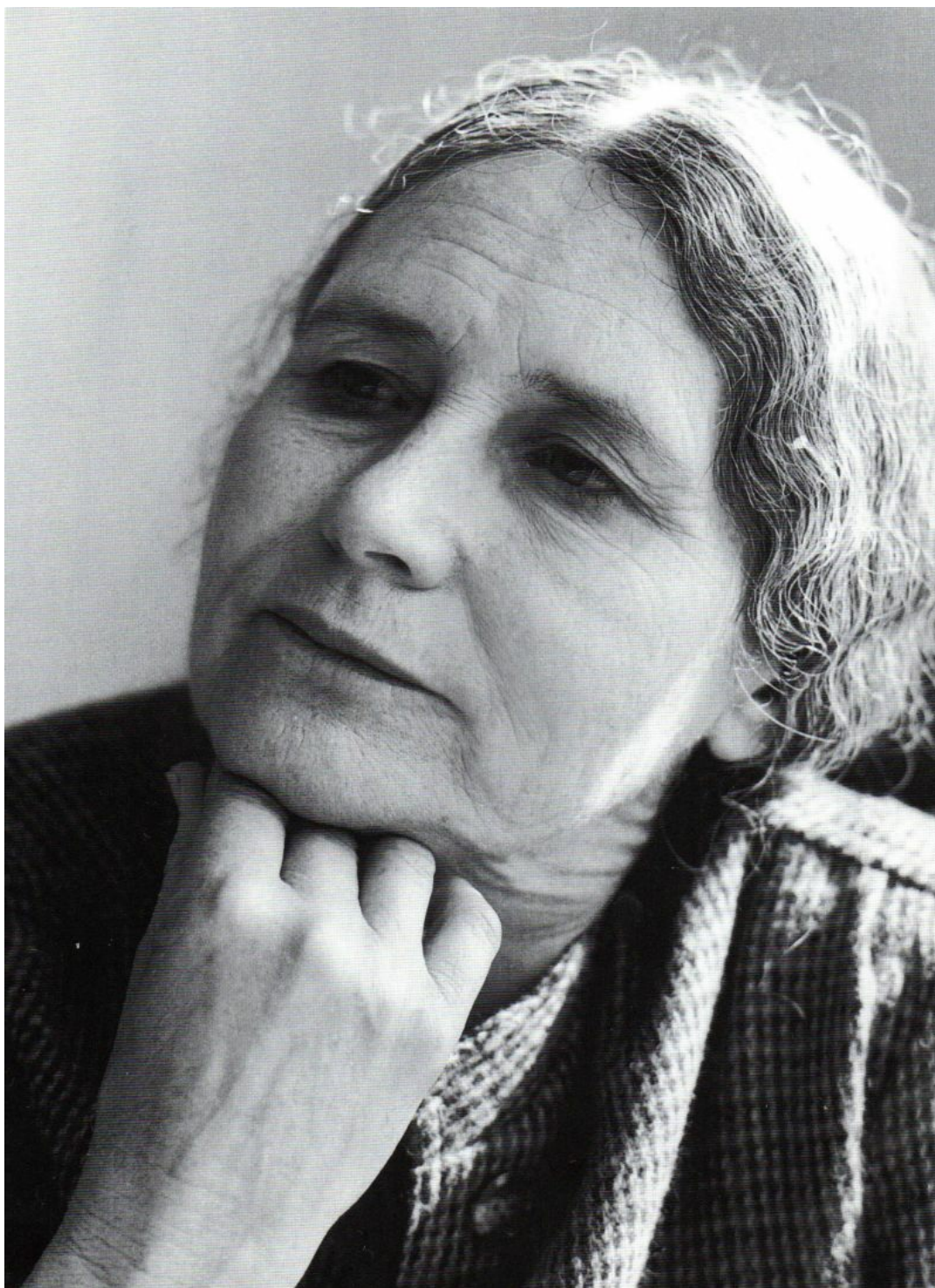
«El amor es internacional» escribe Doris Lessing en un pasaje central de su célebre novela *El cuaderno dorado*. Ese juicio provoca risa y supone a la vez otro que atribuye al artista una nueva. El personaje principal de la novela es una escritora cuya fuerza creadora se ve paralizada por un profundo sentimiento de incapacidad para, como individuo minúsculo y frágil que es, encontrar una respuesta literaria a los abrumadores desafíos de la guerra, la enfermedad y la degradación del medio ambiente. El artista, un ser «monstruosamente aislado, monstruosamente narcisista, elevado sobre un pedestal», no es de utilidad en esta situación. Aunque es probable que sí lo sea otra concepción de la creatividad, menos forzada, menos egocéntrica, que, según Doris Lessing, se expresó por primera vez ampliamente en las nuevas vanguardias y en los movimientos contestatarios de los años sesenta del siglo pasado. «Ellos suprimieron a esa criatura sensible, creadora, aislada, reproduciéndola centenares de miles de veces».



Doris Lessing

El marxismo, al que Doris Lessing se acercó durante un tiempo como muchos de sus contemporáneos, le pareció retrospectivamente el primer intento de crear «fuera de las religiones oficiales (...) una conciencia amplia, una ética universal». Pero entrañaba al mismo tiempo un grave peligro: sacrificar «la dolorosa individualidad motriz del arte» en el altar de lo colectivo y de la lucha por un mundo mejor. De ahí se derivan también las reservas formuladas siempre por Doris Lessing respecto al movimiento feminista, y los balbuceos de su heroína Anna al pronunciar una conferencia sobre el retorno a una concepción del arte como bien colectivo. Son las reservas y los balbuceos de la misma escritora que sabe que la subjetividad es sin retorno, que es pura y simplemente la cantera, el invernadero de la literatura. Todo depende entonces de captar y situar bien lo subjetivo. «Por fin comprendí» admite Doris Lessing, «que nada es personal en el sentido de exclusivamente propio». Se ha de considerar al individuo como un «microcosmos» y hacer así general lo que es personal. Eso es lo que se llama llegar a ser adulto, dice la autora: comprender «que la experiencia propia, única e increíble, es la de todo el mundo». Tanto el amor como la literatura son intersubjetivos e internacionales y, opina Doris Lessing,

también «intersexuales»: la literatura mundial está escrita por hombres y por mujeres, que son cada vez más numerosas, pero es propiedad de todos los seres humanos, sin consideraciones de nacionalidad, raza o sexo, y como tal es indivisible.

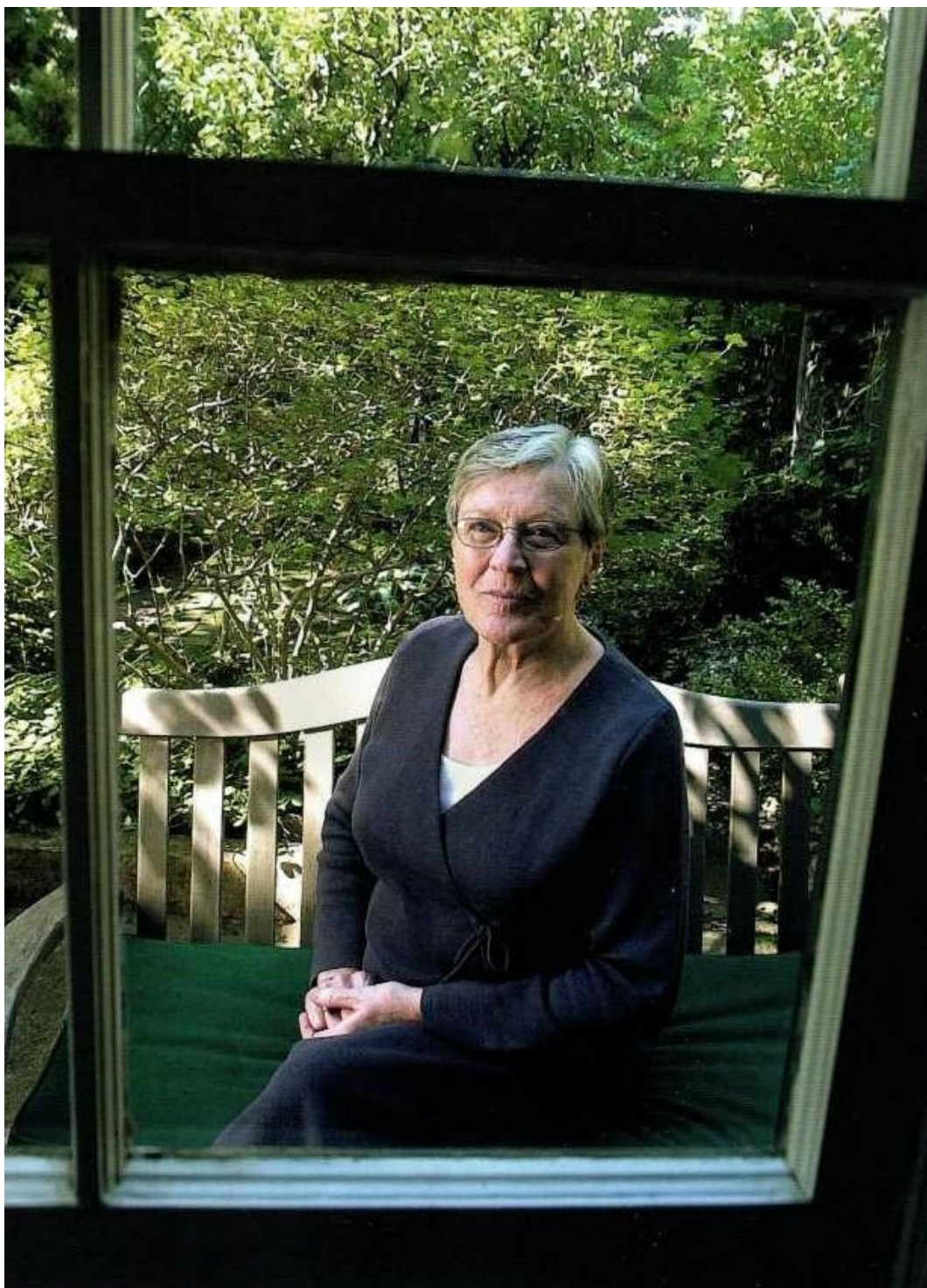


DORIS LESSING

Fotografía sin fecha

Nacida en Irán, entonces Persia, y habiendo pasado su infancia y su adolescencia en la antigua Rodesia, Doris Lessing vivió en Londres hasta el año 1949. Su obra más famosa, la novela *El cuaderno dorado*. Fue publicada a comienzos de los años sesenta. Las lectoras del mundo entero recibieron el libro como una auténtica descripción de su experiencia personal y adoptaron literalmente a la heroína, Anna Wulf, una mujer decepcionada de los hombres, insegura de su comportamiento político y que sufre un bloqueo como escritora. El libro se convirtió así en icono del feminismo, algo con lo que ella hasta hoy no se identifica. No es que desaprobaba los objetivos del movimiento feminista, sino que rechazaba ser reivindicada como su redentora. Por otra parte, pese a ser una novela de ideas, *El cuaderno dorado* no es en ningún caso una novela de tesis. La obra se compone de una historia marco titulada *Mujeres libres*, que describe la crisis existencial por la que atraviesa Anna, en la cuarentena de su vida, divorciada, madre de una hija y que recibe tratamiento psicoterapéutico. La acción es interrumpida por las notas que Anna, por terror a caer en el caos, consigna en cuatro cuadernos: el negro contiene sus recuerdos de Sudáfrica, el rojo retrata sus actividades políticas en Londres, en el amarillo vuelca los esbozos de libros futuros, en el azul los acontecimientos cotidianos de su vida privada. Un amor loco, objeto de un quinto cuaderno, el cuaderno dorado, se convierte finalmente para Anna y su amante en un camino hacia la autocuración.

La obra de Doris Lessing contiene huellas evidentes de las ideas de «individuación» de C. G. Jung, según las cuales las crisis existenciales son etapas de desarrollo en el sentido de una ampliación de la conciencia: uno se despoja dolorosamente de una fase de conciencia anacrónica y de ese proceso surge, en circunstancias favorables, una nueva unidad de personalidad. Ése es también el esquema de las obras fantásticas y visionarias de Doris Lessing, entre ellas *Memorias de una superviviente*, escritas en los años setenta, cuando la conciencia de una catástrofe inminente estaba particularmente agudizada en la mente del mundo occidental.



PAULA FOX

El 4 de octubre de 2001, delante de su casa de Brooklyn, Nueva York

*L*a vida legendaria de la bohemia de los años veinte y treinta del siglo pasado encontró muchos cronistas. Pero hasta hoy, sólo la escritora norteamericana Paula Fox la ha descrito a través de la mirada de una niña. Son los recuerdos de su propia infancia y juventud, de su existencia incoherente de niña traqueteada, confiada por sus padres a un orfanato a poco de nacer. Su padre, un guionista de tercera categoría y adaptador de obras de teatro, había sido vencido por el alcoholismo; su madre, de una imprevisibilidad y un narcisismo extremos, estaba empeñada en deshacerse lo más rápidamente posible de esa niña no deseada. Las condiciones de vida de los padres tenían siempre un carácter transitorio; repentinamente, y sin que ella lo hubiera pedido, irrumpían en la vida de su hija para arrancarla del universo en el que acababa de ganar una apariencia de seguridad a la que se aferraba. «Yo sabía que era una cuerda de salvamento que podía deslizarse entre mis manos en cualquier momento» —era el reverso del modo de vida sin ataduras de los padres, que especulaban con los grandes sentimientos y las oportunidades efímeras—. Paula Fox conoció también los oropeles y la apariencia triunfal del anverso. De regreso de un viaje de varios años por Europa, aparecieron los padres de la adolescente «tan bellos como estrellas de cine». Pero ella entendió muy pronto que eso era vivir de prestado. El padre le regaló una máquina de escribir que llevó poco tiempo después a una casa de empeño. Su hija no la recuperaría jamás.

Laura Fox se convirtió pese a todo en una escritora; pero no publicó su primera novela hasta los cuarenta y tres años, cuando había encontrado al fin un poco de estabilidad en su vida. Contar historias se convirtió para ella en un método para «descubrir las debilidades de actitudes preestablecidas y las pretendidas verdades, transmitidas de generación en generación». Además de seis novelas, escribió muchos libros infantiles y juveniles cuyo éxito superó durante un tiempo al de sus otras obras. Su obra novelística no alcanzó popularidad hasta finales de los noventa, cuando una nueva generación de escritores norteamericanos encontró un modelo de su realismo trágico.



Paula Fox



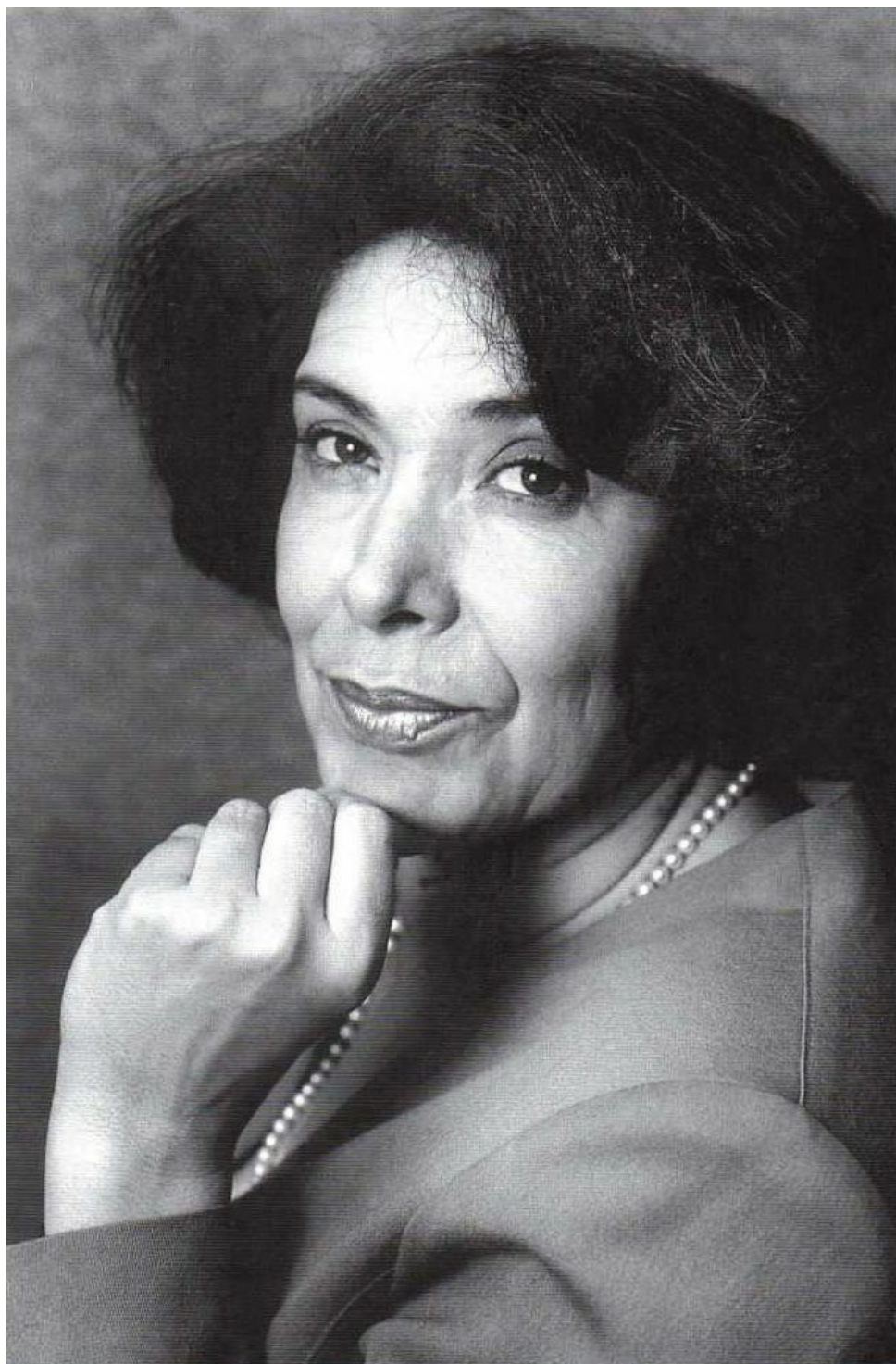
TONI MORRISON

Fotografía de noviembre de 1993

Desde que escribe, el objetivo de Toni Morrison, primera autora afroamericana galardonada con el premio Nobel de Literatura en 1993, ha sido siempre que sus libros sean comprendidos por todos: tanto por el lector no prevenido, que se deja cautivar por la atmósfera, la intriga y el lenguaje de una novela, como por el más cultivado, cuyo pensamiento se ha nutrido de tradiciones literarias. Para los afroamericanos no existía entonces tal tradición: Toni Morrison le dio vida. Sin embargo, la escritora no se dirigió nunca a un público específicamente afroamericano: «Mi inteligencia literaria» afirma, «no tiene sexo, ni nacionalidad, ni raza». La imaginación desconoce esas etiquetas.

La misma Toni Morrison reveló la clave de su escritura: los músicos improvisadores negros, «que componían su música salvaje, furiosa, al mismo tiempo extremadamente compleja y seductora», sin adaptarse jamás al idioma blanco. Según el pianista negro Cecil Taylor, ella es el nivel supremo de la percepción de sí mismo, pero siempre en relación con los demás. Toni Morrison sigue ese camino y crea así una prosa polifónica, palpitante y llena de ritmo, «tan sofisticada, llena de matices, audaz y controlada» como la misma música negra. Con su novela *Jazz* rindió un singular homenaje a esa fuente de inspiración.

Las últimas cuatro novelas de Toni Morrison componen un ciclo sobre el amor: el eje de *Beloved* (1987), que describe la época de la esclavitud y su herencia desde la óptica de los esclavos, es el amor maternal. *Jazz* (1992) es una historia triangular que se desarrolla en el Harlem negro de los años veinte y trata del amor apasionado en toda su profundidad y toda su violencia. *Paraíso* (1997), cuya acción se extiende hasta los años setenta, es un libro sobre el amor divino, que se pregunta por qué las ideas utópicas están siempre ligadas a la marginación. *Amor*, finalmente (2003), se desarrolla en los años noventa y plantea una imagen del amor como una *caritas* universal, un amor superior a todos los otros, que ignora la rivalidad y la malicia, que no se inflama y no muere jamás.



ASSIA DJEBAR

Fotografía sin fecha

A los veinte años, la escritora argelina Fatima-Zohra Imalayen firmó en París su primer contrato de edición. Adoptó entonces el nombre de Assia Djebbar porque temía que el contenido erótico de su libro pudiera herir a sus padres musulmanes.

«Escribir sobre uno mismo conlleva peligro de muerte», declaró una vez en una entrevista. Como argelina que había seguido estudios en las universidades francesas, se sentía de todos modos expuesta. Con la escritura de sus primeras novelas pretendía a la vez liberarse de su entorno y de sí misma. Esa liberación había comenzado ya en la escuela: cuando le preguntaron al padre de Assia por qué sus hijas no llevaban velo, aseguran que respondió: «porque ellas leen», que en árabe significa «porque ellas estudian». Pero Assia Djebbar acabó por tomar conciencia de que su deseo de mantenerse lo más alejada posible de su yo no hacía más que obedecer las reglas dictadas por su madre y sus parientes: «Primero, no hables jamás de ti misma; segundo, si es imposible evitarlo, habla al menos de forma “anónima” (...) “el discurso anónimo significa que no se debe utilizar la primera persona del singular”». Assia Djebbar no publicó nada durante diez años y comenzó mientras tanto a rodar películas. Ella misma produjo y dirigió *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1979), una película sobre las mujeres campesinas del interior argelino, para la que también escribió el guión. En 1980, renunció a su puesto en la universidad de Argel y abandonó definitivamente su país —«porque yo, una mujer, quería escribir»—. El ciclo de relatos que publicó el mismo año, *Las mujeres de Argel en su apartamento*, fue su primera respuesta a la política de arabización y debía servir como trabajo preliminar para un proyecto de cine; pero la mirada de la cineasta permitió a la escritora reencontrarse con el control de su arte y le dio una perspectiva móvil, capaz de vagar entre las dos culturas en las que había crecido.

«Yo escribo para recorrerme», dice Assia Djebbar citando a Henri Michaux, y prosigue: «(...) en el deseo del enemigo de ayer, cuyo lenguaje he robado». Fue elegida miembro de la Academia Francesa en 2005.



ISABEL ALLENDE

Fotografía de octubre de 1996

Con más fuerza aún que la escritora argelina Assia Djébar, la chilena Isabel Allende pudo reivindicar el estatus de escritora de renombre internacional. Eso se debe por un lado a su nombre —el presidente Salvador Allende, asesinado en 1973 durante el golpe militar, era primo hermano de su padre—, y por otro a la receta a toda prueba del realismo mágico. Al igual que en Assia Djébar, el conflicto de culturas y la fuerza liberadora de la escritura, que asocia distanciamiento y recuerdo, están en el núcleo de su obra.

«Tienes mucho que hacer, de modo que deja de compadecerte, toma agua y empieza a escribir», es el consejo que le dan a Alba, víctima de torturas, en *La casa de los espíritus* (1982). Alentada por el éxito de su primer libro, la misma Isabel Allende se tomó a pecho ese consejo; ha publicado hasta la fecha diez novelas y tres libros juveniles, y sus obras se suceden a ritmo sostenido. *Eva luna* (1987), su tercera novela, contaba ya el ascenso de una muchacha pobre que llega a ser una famosa redactora de telenovelas —podría entreverse una cierta autoironía de la autora, que trabajó también para la televisión aunque, contrariamente a su heroína, proviene de una familia de diplomáticos—. Un cierto tono irónico se encuentra asimismo en la inversión que del tema del pecado original hace en esta novela, y que sirve de pretexto para contar la historia del continente latinoamericano: Eva es la hija de una europea perdida en la selva virgen y de un indio que ha sido mordido por una serpiente. *El plan infinito* (1991) confronta la cultura anglosajona —Isabel Allende se había casado mientras tanto en segundas nupcias con un norteamericano y vivía en California— con la subcultura de los indios de América del Sur. En *Paula* (1994), la autora y madre cuenta su propia vida a su hija que está en coma —en la esperanza, como Sherezade, de aplazar así la muerte, de conseguir tal vez engañarla—. Pero Paula no despertará jamás, y la narradora deberá finalmente resignarse a ver cómo se interrumpe la cadena de transmisión entre generaciones.



ZERUYA SHALEV

Fotografía de septiembre de 2005

Desperate Characters —naturalezas desesperadas, pero también de una resolución extrema—: así tituló Paula Fox su primera novela, una música de cámara sobre la fragilidad de un matrimonio, que se convirtió en modelo para muchos autores. La misma Paula Fox afirmó una vez que sus libros se ajustaban a la imagen más dura de la vida que se hacen los «jóvenes». Si, como en *Personajes desesperados*, una mordedura de gato basta para hacer surgir la vulnerabilidad de una vida aparentemente bien ordenada, eso se debe a que los roles y los esquemas tradicionales se han vuelto anacrónicos y las nuevas obligaciones son aún imprecisas.

La israelí Zeruya Shalev es parte de esa generación de autores sin ilusiones. Sus últimas tres novelas *Vida amorosa* (1997), *Marido y mujer* (2000) y *Familia tardía* (2003) conforman una trilogía que habla de las tribulaciones que el poder del deseo impone a la vida familiar, de la destrucción y del nuevo comienzo. Las novelas de Shalev son acontecimientos lingüísticos: hipnotizan al lector, lo perturban y cautivan a la vez. Sus protagonistas femeninos son mujeres al borde de un ataque de nervios, dotadas de una sensualidad fascinante. Los motivos bíblicos, con frecuencia introducidos a través de los personajes femeninos, constituyen la cámara de ecos de sus novelas. Amor es éxodo, destrucción del templo, diáspora. Como en las novelas sobre José de Thomas Mann, mito judío y psicología se compenetrán, pero la relación no es la misma. En Thomas Mann, la fórmula era mito más psicología igual humanidad. Sus personajes eran conscientes de seguir huellas arcaicas. Eran muy viejos y al mismo tiempo muy jóvenes. Zeruya Shalev sigue el camino inverso. Su punto de partida es la psicologización, que ejerce mientras tanto una cabal influencia sobre nuestras relaciones íntimas. Como catalizador, ella añade los grandes relatos judíos del Antiguo Testamento. La psicología dividida por el mito es también igual a humanidad, pero humanidad del miedo ante su propio arcaísmo. Seguimos huyendo: de nuestros perseguidores, de Dios, de la muerte, de nosotros mismos. Jóvenes toda nuestra vida, somos al mismo tiempo muy viejos.



ARUNDHATI ROY

Fotografía de septiembre de 1997

Lo que impresiona más en Arundhati Roy, autora y activista angloindia, es su impasibilidad y la vehemencia con que actúa. Desde que era muy pequeña, cuenta ella, supo que quería ser escritora. Sin embargo, jamás pensó que podría llegar a serlo —el medio del que provenía no lo hacía posible—. Pero siempre se comprometió a fondo en todo lo que emprendió. Un día, se puso a escribir para el cine; así se inició su carrera de autora. «Siempre que me lanzo a hacer algo, me dedico plenamente. Y eso es lo que sucedió también cuando comencé a escribir *El dios de las pequeñas cosas* (...) Jamás perdí tiempo (...) en sentir rabia por la situación en que me encontraba. Mi secreto ha consistido en vivir mi vida negándome a ser una víctima».

Los occidentales —ya sean mujeres, gerentes de empresa «quemados», desempleados o escritores— se definen cada vez más por la tendencia a considerarse víctimas de los problemas sociales —los psicólogos hablan mientras tanto de un verdadero victimismo—. Arundhati Roy enseña, en cambio, que la verdadera libertad consiste en liberarse del papel de víctima.

Todo comienza por la decisión de llevar una vida libre y activa; sólo después se plantea la cuestión de su forma de expresión. Sobre esa base, escritura y actividad política son equivalentes; porque ellas proceden de la misma tensión de la vida, de la «fuerza vital original, concedida en el momento de nacer», como decía Hannah Arendt, la gran defensora de la vida activa. Y la mujer que, en la novela de Arundhati Roy, emprende un viaje a la India para encontrar a su anterior marido y, con él, su propio pasado, encontrará también esa fuerza vital. Y tropezará no sólo con la presión de las convenciones, sino también de la anarquía de los milagros insignificantes de la vida cotidiana, sobre los cuales no reina el dios de la historia, aquél que determina el curso de las cosas, sino el dios de las pequeñas cosas —«el dios de la carne de gallina y de la sonrisa inesperada», el dios de la pérdida sobre todo, pero también el dios de un pacto entre el sueño enteramente personal y el mundo.



Arundhati Roy







STEFAN BOLLMANN. Nacido en 1958, estudió filología, teatro, historia y filosofía antes de dedicarse a la literatura. En la actualidad, es uno de los más prestigiosos especialistas en Thomas Mann y compagina sus labores de escritor con las de editor. Afincado en Múnich, Stefan Bollmann se dio a conocer al público español con *Las mujeres que leen son peligrosas*.