

19

ELENA MEDEL

Erudición sobre hormigas y rositas

Acerca de
los libros
y las mujeres
que los escriben



ELENA MEDEL nació en 1985 en Córdoba, aunque reside en Madrid. Ha publicado los libros de poesía *Mi primer bikini* (DVD, 2002; traducido al inglés y al sueco), *Tara* (DVD, 2006) y *Chatterton* (Visor, 2014), reunidos en *Un día negro en una casa de mentira* (Visor, 2015); los ensayos *El mundo mago* (Ariel, 2015) y *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (Ariel, 2018); y la novela *Las maravillas* (Anagrama, 2020), traducida a quince idiomas, ganadora del Premio Francisco Umbral al Libro del Año 2020 e incluida en la *longlist* del Dublin Literary Award 2023. Entre otros galardones, ha obtenido el XXVI Premio Loewe a la Creación Joven, el Premio Fundación Princesa de Girona 2016 en la categoría de Artes y Letras y la beca Leonardo para Investigadores y Creadores Culturales 2021 de la Fundación BBVA. Ha sido escritora residente del Alan Cheuse International Writers Center de la Universidad George Mason (Virginia). Dirige el sello de poesía La Bella Varsovia.

ERUDICIÓN
SOBRE HORMIGAS Y ROSITAS

ERUDICIÓN
SOBRE HORMIGAS Y ROSITAS
Acerca de los libros
y las mujeres que los escriben

Elena Medel

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2023

Esta es una obra de acceso abierto distribuida bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (CC BY-NC-ND).

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado:

<https://cpage.mpr.gob.es>

EDITORIAL CSIC: *<http://editorial.csic.es>* (correo: *publ@csic.es*)



© CSIC

© Elena Medel, de acuerdo con Aevitas Creative Management

© Viñeta de cubierta: Damián Flores

© De las ilustraciones: reproducidas bajo licencia CC0 1.0 (The Cleveland Museum of Art, EE.UU.).

© Imagen del colofón: cortesía de Puri Salví (www.purisalvi.com).

ISBN: 978-84-00-11147-2

e-ISBN: 978-84-00-11148-9

NIPO: 833-23-039-3

e-NIPO: 833-23-040-6

Depósito Legal: M-12247-2023

Maquetación: Enrique Barba (Editorial CSIC)

Impresión y encuadernación: RB Fotocomposición, S.A.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

*Para María Sánchez,
esta conversación*

PRIMERO, la mano izquierda; luego la derecha. El tejido de los guantes resbala contra el del gorro quirúrgico. La mascarilla que cubre la boca se resiste; presiona la bandita metálica hasta dañarse un poco la nariz. Para cuando toca envolver el cuerpo con el mono, su voluntad ha ganado a la superficie incompatible: baja la cremallera —primero, la pierna izquierda; luego la derecha—, ajusta la cintura —primero, el brazo izquierdo; luego el derecho—, cierra la cremallera. Se coloca las gafas protectoras, transforma en halo la capucha. Quizá añada unas calzas, una pantalla facial, otro par de guantes, unos auriculares —básico— de cancelación del sonido. Desactiva la conexión a internet del ordenador —ya apagó el módem antes de cerrar el despacho— y selecciona el modo avión en el

teléfono. Se asegura una vez más: un golpe seco —firme— en la manilla de la ventana, otro en el pomo de la puerta, leve y cuidadoso en el panel de espuma que también esconde el gotelé.

Cuando ha logrado aislarse del mundo, la persona que escribe se sienta frente al ordenador, y escribe.

§

Nada romperá la concentración de la persona que escribe: el claxon con el que el transportista alerta al vehículo que espera en el cruce de la avenida con la calle más estrecha —a la altura de la zapatería— delante del suyo, y que no ha reanudado la marcha aunque el semáforo cambiase a verde; la tertulia radiofónica que oye la dependienta de la papelería en esa misma manzana, ruido del fondo al exterior cada vez que alguien pregunta si aquí se fotocopia o por el manga que encargó la niña; el motor del autobús que cada siete minutos —quince en las horas de menor frecuencia— se detiene en la parada junto a Uñas Hermosas, en la misma manzana de la papelería, en la misma manzana de la que ya el transportista se alejó; la conversación casi en la esquina, ya no de la calle estrecha, sino en la

calle todavía más estrecha —sentido único—, entre dos vecinas que cruzan su rumbo hacia el supermercado, un carrito medio vacío y un carrito medio lleno; el timbre en el que insiste el mensajero que debe entregar un paquete y otro paquete y otro paquete y ya tarda demasiado, e insiste porque nadie responde ni al portero ni al teléfono, y la ausencia implicará que deba regresar mañana y le descuenten unos céntimos; la pareja que en ese mismo bloque —en el piso inferior, quizá en la misma habitación en el piso inferior— discute y sube la voz y sube la voz y sube la voz hasta que ni siquiera distinguen qué se reprochaban y ni siquiera recuerdan el motivo; la vecina que se protege con el volumen de su televisor, escoge un canal al azar y sube el volumen y sube el volumen y sube el volumen hasta que oculta los gritos de la pareja al otro lado del rellano y ni siquiera distingue lo que piensa; las personas que viven en el mismo apartamento que la persona que escribe, y que conversan entre ellas mientras escribe la persona que escribe, reciben notificaciones —vibración con tono— en sus dispositivos, se rascan la cabeza o la espalda a la altura del trapecio y tosen y estornudan y carraspean y respiran hondo, fuerte, deslizan la punta del bolígrafo contra el papel tosco del

cuaderno barato; una mosca que ha recorrido kilómetros zzzzzzzumbando, más que el transportista y más que el mensajero y más que el autobús junto a Uñas Hermosas y más que el par de kiwis que una de las vecinas que conversan —aún— en la calle todavía más estrecha ha aceptado como regalo de su frutera, esto para las mañanitas, y una mosca que ahora zzzzzzzumba en el apartamento, rondando la puerta de la habitación, por si el pernio le brindara un hueco mínimo para colarse. Todo eso sucede. Sin embargo, la persona que escribe continúa escribiendo.



Pero me diréis: te hemos invitado a que nos hables sobre libros. ¿Qué tiene que ver con el runrún de las tiendas de tu barrio, las frutas que desbaratan el presupuesto o una persona que escribe en una habitación aislada del mundo, aislada de la misma habitación? Intentaré explicarme. Cuándo me pedisteis que hablara sobre libros, no recuerdo; creo que regresaba a casa por la noche, muy tarde, después de trabajar. Al comienzo de *Una habitación propia*, Virginia Woolf se sentaba a la orilla de un río para reflexionar sobre la

propuesta que había recibido, una charla sobre las mujeres y la novela, y enumeraba: Fanny Burney, Jane Austen, las hermanas Brontë —Charlotte, Emily, Anne—, Mary Russell Mitford, George Eliot, Elizabeth Gaskell. Oh, cabezadita provechosa a la sombra del árbol genealógico, déjame abandonar el sueño con un manojo de versos deslumbrantes, igual que Coleridge en la noche prodigiosa de *Kubla Khan*. Pero a mí me faltaban el río y la energía. Durante unos metros, el Manzanares se solapa con el trayecto de la línea hacia mi barrio, así que mi metáfora lo cambiaría por el metro que serpentea en dirección contraria a todo: pongamos no que me siento a la orilla de un río, sino que me apoyo en la barra del vagón, y entrecierro los ojos. No me quedaban fuerzas para seleccionar nombres y enhebrarlos con lógica: me ganaba el cansancio. En realidad, cuando me pedisteis que hablara sobre libros pensé en decir que no.

§

El texto suele abrirse con una experiencia propia. A continuación, se desarrolla la tesis, se engarza con referencias y matices y conclusiones; pero en el inicio se

sitúa una anécdota, la evocación de un hecho que nos importa —que consideramos que nos interpela— por su poder simbólico o por su gravedad. No recuerdo dónde leí que muchas escritoras partían de vivencias en sus ensayos como una forma de buscar la protección; como si no bastaran el pensamiento, la formación o la bibliografía. Nadie puede negarte —ejem— la veracidad de algo que te ha ocurrido —ejem ejem—, así que lo utilizas como escudo, en una versión radical de la *captatio benevolentiae* o una llamada a la empatía de quien lee, también en cierto modo intentando aplacar la crítica, que se difumina en lo personal por mucho que te expongas.

Creo que existen otras razones: pienso en Béatrice Didier y su *écriture-femme* —entre muchos etcéteras, las posibilidades de la memoria como espacio de libertad creativa para las mujeres— o en la transformación casi ideológica de la historia individual en historia colectiva, legitimando testimonios que antes se condenaban a los márgenes, tal como reivindica Annie Ernaux. Identifiqué aquella reflexión en algunos de mis artículos. ¿Me encargaban una pieza de opinión sobre la precariedad? Apelaba a los pisos menguantes de alquiler en los que he vivido desde que me independicé.

¿Proponía una reflexión sobre la obra de una escritora? No referencias neutrales, sino sensaciones de lectura. Después autoridades y estadísticas, cifras y apellidos, lo que opino y lo que intento defender, pero antes la primera persona del singular. Si tengo clara mi idea y los argumentos que la sostienen, ¿a qué temo? Para localizar la referencia de esta idea intenté desandar el camino y localizar el origen, releer en diagonal los libros de los últimos meses, escudriñar el historial de navegación: sin éxito. De manera que comparto aquí esta teoría del parapeto íntimo en lo público, reconociendo que no me pertenece y que no me convence del todo, aunque con esto que escribo casi le otorgue la razón.



Una mosca que zzzzzzzzumba y un bolígrafo que raspa y un móvil que suena y una pantalla que grita y el timbre y el motor del autobús y la radio y el claxon y personas: persona que escribe y personas que hablan y personas que discuten y el tiempo, qué frío o qué bochorno si el calendario advierte justo sobre lo contrario. Imaginaba a un hombre mientras imaginaba la



Damask Rose, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.132.

primera escena: un cuerpo que se recluye para tomar la senda rectísima, guantes y gorro y mascarilla y mono que lo protejan de elementos distractores; ni el giro de la válvula de la olla en la que se cocina el guiso que lo alimentará durante su pausa en la creación, ni el clic en la web del banco al pagar la factura de la luz. El hombre que escribe, la historia que quiere escribir: nada más importa.

Imaginaba a la persona que escribe y le otorgaba la voz de uno de mis amigos, las manos de otro. Jamás me planteé asignarle la voz de una de mis amigas, las manos de otra: a ellas las condenaba a otros menesteres, limitaba yo misma sus oportunidades. Para la persona que escribe no dispongo de modelos femeninos cerca: mis amigas que escriben lo consiguen a ratos, con sacrificio enorme, y los ejemplos históricos aparecen reducidos a la excepción lejos de la norma, caricaturas que escriben igual que se solazarían con cualquier otra afición, simpáticas excéntricas aventureras. Porque la persona que escribe se concentra en la pantalla en blanco, encadena una palabra y otra y otra, se detiene para aguzar la expresión que significa cuanto piensa y no para limpiar el culito de un bebé. Sí conozco a hombres así: identifiqué esta rutina porque las

biografías la detallan como parte fundamental de la lucha épica por coronar la cima del arte —la parte accesoria la integran la esposa, la secretaria o la criada: a veces se confunden—, porque mis compañeros asumen con naturalidad —se lo han inculcado, lo han aprendido— que eso se hace así. Así: primero la mano izquierda, luego la derecha, sin más complicaciones.

Porque guantes y gorro y mascarilla y mono, pero no: el aislamiento suena a entelequia. La persona que escribe se cerciora de que topa la manilla, para que no se cuelen ruidos; de que el pomo topa, para evitar que alguien interprete la puerta entreabierta como una bienvenida. Pero la persona que escribe se sienta ante el ordenador con sus circunstancias y con sus experiencias, como una capa más del uniforme. El cuerpo debe alimentarse, y esa comida tiene que escogerse —quién—, y que pagarse —con qué dinero—, y que prepararse —quién—, y que servirse —quién, de nuevo—. La mente necesita espacios: lugares para trabajar y lugares para descansar, y quién los selecciona, quién los paga y cómo, quién los mantiene limpios, en orden. El tiempo y la energía para afrontar estas tareas se restan al tiempo y a la energía disponibles para la escritura. Y suma descendencia que necesite cuidados.

Y suma ascendencia que necesite cuidados. Y resta los cuidados ajenos que asume la persona que escribe porque le falta el dinero para delegarlos. Resta más tiempo; resta más energía. ¿Cómo escribe la persona que escribe?



Lauren ha cumplido quince años y vive con su familia en California. Su historia la escribió Octavia E. Butler a comienzos de los años noventa, aunque sucede en nuestro hoy: la década de los veinte del siglo veintiuno. Una crisis global —climática, económica, humana— arrasa el planeta. Algunas comunidades se protegen aislándose, pero Lauren descubrirá pronto que la única manera de resistir es justo la contraria: escuchando al resto, preguntando qué sueñan, qué necesitan. La novela —una distopía— se titula *La parábola del sembrador* y muestra cómo las situaciones de vulnerabilidad facilitan el arraigo de los extremismos: en este caso, el ideológico y el religioso. Nuestras circunstancias marcan lo que escribimos, nuestras posibilidades y nuestras decisiones, por mucho que no lo impregnen de manera explícita. Butler no practicó la

escritura autobiográfica, no desarrolló una anécdota en las primeras líneas para forzar la complicidad o mitigar las críticas, y, sin embargo, al leerla nos planteamos si de verdad no influyeron ninguna de sus experiencias, ninguna de sus circunstancias, al trazar qué contaría. ¿Cómo despojar sus libros de las reflexiones sobre la raza o el género, la religión o la clase social? ¿De su experiencia como mujer negra, de clase trabajadora, educada en el bautismo y feminista? ¿Mantendría *La parábola del sembrador* su argumento y sus personajes y su rumbo de haberlo escrito alguien de otro género, de otra raza, con más o menos dinero en la cuenta, en otro país o en otra lengua u otro tiempo? Puertas y ventanas cerradas, finos paneles de espuma, un traje protector: ¿en serio el texto obedece al texto, sin más, como si quien se sentase a escribir se desligara de la realidad?



Un bar a pocos metros de una librería. Tras una presentación, alguien sugiere cambiar la información biográfica en las solapas de los libros: que se refieran no tanto a quién escribe —lugar y año de nacimiento, li-

bro publicados y reconocimientos obtenidos—, sino a las circunstancias en las que escribe. ¿Tienes hijos? ¿Cuántos? ¿De qué edad, con qué necesidades? ¿Cuidas de algún familiar enfermo? ¿Tienes pareja, vives con tu pareja, en qué trabaja, cuánto gana, colabora en las tareas del hogar, interpreta como una carga o un estorbo el tiempo y la energía que dedicas a la literatura? ¿En qué trabajaban tus padres? ¿Tu empleo guarda alguna relación con el suyo? ¿Te has servido de algún contacto de tus padres o de tu pareja para mejorar en el ámbito profesional, y esto incluye la literatura? ¿Debes pagar la casa en la que vives? ¿Debes pagar el precio del mercado por la casa en la que vives? ¿Sobrevives con un trabajo alimenticio o puedes centrarte en la escritura? ¿Cuántas horas trabajas? ¿Tu oficio conlleva una implicación física, un esfuerzo del cuerpo? ¿Cuánto dinero tienes en el banco?

§

En realidad, cuando me pedisteis que hablara sobre libros pensé en decir que no: me faltaba el río junto al que iniciar mi reflexión, en el que descubrir la pepita de verdad pura que Woolf anhelaba brindar a sus

oyentes. Mi revelación: yo te la ofrezco para que con ella señales la página en la que detuviste la lectura, para que la expongas en tu casa igual que un *souvenir*; mis ideas como platitos de porcelana o imanes para el frigorífico. Cuanto podría ofreceros, una opinión sobre algunos puntos sin demasiada importancia: que los libros los escriben personas con sus circunstancias y experiencias, con sus ideas y opiniones, con su ideología como fruto y como raíz; que en el proceso de un libro se implican personas con sus circunstancias y experiencias, con sus ideas y opiniones, con su ideología como raíz y como fruto; que todos estos elementos influyen en el texto que se escribe, en el texto que se publica, y en el texto que se divulga y se comparte y recomienda; que algunas de esas circunstancias —de escritura y de edición, también de recepción y de diálogo— se vinculan al género y la clase social y la raza y en general a los distintos tramos del privilegio, que unas veces suma y otras resta; y que, por lo tanto, influyen no solo en aquello que se decide contar y en la forma en la que se decide contar, sino también en el hecho mismo —físico, material— de la escritura, en apariencia ajeno al texto, pero en esencia definitorio. Primero la mano izquierda, luego la derecha, no se

escribe igual —misma manera— ni se escribe lo mismo —mismo tema— si has dormido cinco horas que si descansaste ocho, si cierras la puerta de tu despacho que si te instalaste en la esquina del salón, si las manos te huelen a la lejía con la que desinfectaste el váter, si de lo que escribes dependen el guiso que te alimentará durante tu pausa en la creación o el clic en la web del banco al pagar la factura de la luz. Pensé en decir que no: me faltaban el río, la pepita de verdad pura, la hierba en la que tenderse, el pez que se devuelve al agua. Pensé en decir que no: me faltaban el tiempo y la energía. Me sobraban las dudas: ¿bastarán el pensamiento, la formación o la bibliografía?

§

El hombre escribe. Ha cerrado la puerta del cuarto para que nada rompa su concentración: ni la lavadora ni el murmullo infantil. Estos tres meses de encierro —marzo, abril, mayo— han abierto un paréntesis en su vida real: puede que el hombre trabaje desde casa, y ahora replique el horario de oficina, o puede que el hombre se dedique en exclusiva a la literatura y haya interrumpido sus viajes de promoción.

El piso lo comparte con la esposa, la hija y el hijo. Al otro lado de la puerta, la mujer ha adaptado su cotidianidad: trabaja en la mesa del salón, se preocupa de que la hija atienda a sus clases con la tableta desde el dormitorio, cuida de que el hijo —sentado junto a ella— siga al profesor desde el teléfono. Antes de que terminen, ella pausa su tarea y prepara la comida; almuerzan todos juntos —a menudo el hombre que escribe se incorpora más tarde— y luego ella ordena la cocina, ayuda con las multiplicaciones, recupera las horas que debe a la empresa. Recoge con la mano una pelusa en el pasillo; el fin de semana se ocupará de la limpieza. Para entonces toca la hora del baño, los distintos turnos de cena. Cuando se sienta sola ante el televisor, tarda unos pocos minutos en quedarse dormida en el sofá.

¿Y si la mujer también escribiera? Apenas ha disfrutado de un momento de calma. En una entrevista, meses después, alguien se interesará por la experiencia durante el confinamiento del hombre que escribe: él responderá que los escritores conocen bien la soledad, que esas etapas de encierro permiten una relación más esencial con el texto. ¿Qué recuerdo guardará la mujer? ¿Alguien preguntará cómo se siente a la mujer que no escribe?



Wild Rose, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.134.



¿Pero y si la mujer quisiera escribir?



¿Y si la mujer quisiera leer?



En *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Joanna Russ identifica mecanismos numerosos para la desactivación: la prohibición expresa de la escritura, la negación de la autoría o su contaminación —no se juzga qué, el texto, sino a quién, la persona que lo escribe—, la descalificación según el contenido —el patio de la casa—, la falsa categorización, la valoración de la obra como un logro aislado o según su condición anómala, la falta de modelos... Se plantea como un ensayo, pero se lee como una historia de terror.



«Dada la importancia del factor social en la creación artística, ¿cómo tratar del mismo modo a mujeres que

pertenecen a sociedades tan diferentes como aquellas en las que vivieron Safo, Murasaki Shikibu, George Sand o Virginia Woolf? ¿Se le ocurriría a alguien escribir un libro sobre la escritura masculina y tratar por igual a Sófocles, san Juan de la Cruz, Stendhal y [Paul] Claudel?» (Béatrice Didier).

§

Cuando me pedisteis que hablara sobre libros, decidí aceptar. Río, pepita de verdad, hierba, pez, comedor lujosísimo del tazón de sopa reconfortante: qué aportaría yo, a quién más interesa lo que a mí me interesa —libros, las personas que los leen y que los escriben y que los editan, feminismo, conciencia de clase, vidas de escritoras muertas—, cómo enfrentarme a más de cuatro o cinco páginas si el día acaba y acabo yo con él, mal sueño de Coleridge, noche en vela del pez —también— de Antonio Machado, este de fuego. Sumida en esos pensamientos, Virginia Woolf habría regresado a su casa a la orilla del río; yo arrastraba los pies hacia mi piso a quince minutos —todavía— de la boca de metro, una avenida y una calle más estrecha y una calle todavía más estrecha —sen-

tido único—, sermoneándome que no, que para qué. Pero cambié de opinión al abrir la billetera para guardar la tarjeta de transporte público. Herencias de mi abuela materna: las caderas anchas y la comisura caída de los labios, el lenguaje, la costumbre de acumular papeles porque ya los tiraré. Estaban la tarjeta para el metro y el autobús y la del cercanías, la de débito del banco, estaba el documento nacional de identidad, muchas de fidelidad de tiendas que jamás utilizo, el carné de CEDRO y el de la Asociación Colegial de Escritores, mi nombre escrito en japonés de una cena con Juan, un descuento en Uñas Hermosas, un blíster de dexketoprofeno y muchos papelitos: recibos de compras en librerías y supermercados, un tique de unas zapatillas de deporte muy feas y muy cómodas, y algunas notas que garrapateo cuando no encuentro la libretita en la mochila. Un libro escrito así, pensé: como desplegando el contenido de la billetera, aquí la persona que soy, aquí el dinero que tengo y que no tengo, los libros que me conforman, los asuntos muy feos o muy cómodos. Puede que no el libro que quiero, porque el libro que quiero nunca lo escribiré, nunca dispondré de suficiente río o de suficientes tiempo y energía; el libro que ahora puedo.

Los carriles de la avenida de Oporto se me antojaron tela de humo que recogía la noche; ciudad quizá no tan hermosa como desde la que Woolf pensaba el río, pero al fin y al cabo ciudad esta que yo tengo. Decidí aceptar.



«Mi vida de mujer y de escritora es simple. Desde las ocho y media de la mañana en que me levanto, a las ocho de la noche en que acuesto a mi hija, me dedico a la casa, a mi marido y a la niña. A las ocho me pongo a escribir, hasta las doce o doce y media de la noche. A veces me paso todo el día esperando esa hora.» Semanas después de ganar el premio Nadal por su novela *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité contaba a Mercedes Formica en *ABC*. El mismo periódico había tranquilizado a sus lectores días antes, aclarando que «a pesar de la emoción de la noticia, [Carmen Martín Gaité] atiende como todos los días sus deberes de madre de familia». Por fortuna, el éxito de la escritora no implicaba la inanición de su marido y el bebé, ya que la fotografía mostraba a la escritora «dándole a su hijita la comida», y el artículo confirmaba su rutina: «Las

tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaité poco tiempo para escribir». Existe un detalle más cruel. «La cena del Nadal», titulaba Jaime Arias para acompañar la imagen de la escritora, su hija, la cuchara y el tazón de sopa. Así transcurrió para la escritora la cena del Nadal, sí, puesto que ella no asistió a la del fallo. Había utilizado un seudónimo para proteger su identidad si no ganaba, y ahorrar así la vergüenza a su entonces marido, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, que también desconocía que se hubiera presentado.

§

El marido de Nína Björk Árnadóttir, Bragi Kristjánsson, dirigía una librería en Reikiavik. En la segunda planta del edificio arregló una habitación para que ella pudiera aislarse, escribir tranquila y recibir de vez en cuando la visita de sus hijos. Alice Munro escribía en el cuarto de la plancha, durante el rato de la siesta de sus hijos; *The Vancouver Sun* la entrevistó a propósito de la publicación en revistas de sus primeros cuentos. El titular: «Ama de casa encuentra tiempo para escribir relatos». Posaba con las niñas en la fotografía.



La escritora del presente se ata al cuello —un lacito que qué miedo apretarlo— la capa de superheroína. Encontró una oferta de disfraces en el bazar de la avenida: lo compró más barato en la liquidación después de carnavales, lo prefirió porque cubría las piernas algo más que el de exploradora sexi, por mucho que el oficio ronde su intención también. La escritora del presente avanza un paso más allá de la genealogía: ella rescata a las escritoras del pasado. El vestido azul y rojo, el cinturón amarillo, la letra S en el pecho, apela a su lucha feroz por noquear a los villanos de la invisibilización y localizar un nombre que hasta ignora Dialnet. De haber escogido los pantalones cortos, la camiseta de tirantes y el *fedora* con el ala manchada de tierra, forzaríamos otro discurso: que la escritora del presente —samaritana de las letras— baja a las catacumbas de la memoria. Hilo ahí del que tirar. Y aquí contradicción: el trabajo necesario —y gusto— de la genealogía frente a las connotaciones negativas de los rescates, empezando por las de la palabra. La segunda expresión atribuye a quien la utiliza —medallita prendida de la solapa de la *blazer*— cuali-

dades salvíficas: pobrecita esta escritora del pasado, enterrada bajo el lodo del tiempo, menos mal que mi valentía la liberta de este aciago destino. No sientan bien los focos a la genealogía, al menos cuando apuntan a la dirección errónea: la atención debe recaer en la escritora a quien se lee de nuevo, debe asumirse que se propone no desde la jerarquía, no desde la condescendencia, sino desde la voluntad feliz y generosa de la conversación. Con la genealogía no haces un favor a la escritora del pasado: te haces un favor a ti, escritora del presente.



Un bar a pocos metros de una librería. Tras una presentación, alguien sugiere cambiar la información biográfica en las solapas de los libros. En el metro, regreso no a lo que hablábamos, sino a quiénes hablábamos. ¿Quiénes hemos participado en la conversación? De las mujeres presentes, ninguna de nosotras cuida a nadie salvo una, que pagaba a otra mujer para que en esos momentos la sustituyera en casa; algunos de los hombres presentes sí tienen hijos, pero están separados —y los niños, con la madre—

o suele ocuparse su esposa. Nuestros trabajos resultan compatibles con la posibilidad de coincidir a las siete o siete y pico de la tarde en el centro de la ciudad, escuchar un poco y aplaudir mucho, tomar algo y estrechar relaciones que quizá posibiliten una línea más en el currículum.

§

«Una mujer debe tener una habitación propia para escribir novelas», y entre paréntesis el nombre de la autora: (Virginia Woolf). La cita suele reproducirse de esta forma; a ella se alude en conferencias y entrevistas y publicaciones en redes sociales acompañando fotografías inspiradoras, casi estampitas de la creencia feminista, en las que una mujer protagoniza el milagro de la puerta cerrada por la que no se cuelan moscas en su ratito de escritura. Estas palabras dibujan a una mujer que se sienta a escribir sin que nadie la moleste: ni yemita de dedo índice de la niña por la jamba porque se aburre en el salón y necesita que alguien juegue con ella, ni palmita de la mano del niño en el antebrazo de la mujer porque el estómago le ruge y quiere prepararse un bocadillo o más bien quiere que la mu-

jer le prepare un bocadillo. Quizá la mujer escriba sin que nadie la moleste porque ha preferido que no exista nadie para molestarla, lo que en ocasiones conlleva una serie de renunciaciones complejas, dolorosas; o quizá porque quienes la acompañan saben bien que la mujer se esfuerza en algo valioso, importante. Esto último sucede poco, la verdad.

Sin embargo, cuando la cita se reproduce de esta forma omite una información fundamental: la cuestión económica. «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir novelas», y entre paréntesis el nombre de la autora: (Virginia Woolf). La habitación en la que escribe la ha pagado la mujer. Con el dinero que tiene paga ese cuarto, puede que también la casa en la que vive, la comida con la que se alimenta y la electricidad con la que carga su ordenador; no depende de nadie, y aquí «nadie» significa «hombre», casi siempre: un marido o un padre o un hijo que asuma los gastos con los que mantener a una mujer que escribe. Tecleo «mantener», y pienso en el gesto que conlleva: alguien que sujeta a alguien sin fuerza. Alguien sin fuerza —sin energía, ojos entrece rrándose cuando regresas del trabajo mientras te apoyas en la barra del vagón de metro— es una mujer que

dedica su tiempo a escribir y a leer, a buscar los mejores espacios en los que difundir sus textos, a presentar sus libros y a participar en actividades; a relacionarse con otros escritores y con otras escritoras —otro milagro—, actuando igual que actúan ellos —masculino— desde que el mundo es mundo y alguien —un hombre, por lo general— publicó un libro y luego otro y recibió algo a cambio —dinero, comida, techo— y comprobó que su talento y su esfuerzo le permitían sobrevivir.

Entonces: para escribir novelas —cuentos, poemas, artículos y ensayos, obras de teatro, literatura infantil y juvenil, puntos suspensivos— una mujer debe tener dinero y una habitación propia.



Una conversación privada entre Maria Teresa Horta y Sophia de Mello Breyner Andresen. Horta lamenta que a menudo la inspiración se presenta mientras cambia los pañales a su hijo. «Ay, Sophia, ¿crees que esto es normal?», se queja. Y Sophia responde: «Ay, Teresa, ¿cuántos poemas habré escrito mientras hago bacalao con patatas?».



Magnolia, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.136.



Una conversación pública entre Julia Uceda y María Victoria Atencia. Tras cada nuevo libro de Uceda, largos periodos de silencio: nueve, doce, trece años. Atencia calló durante quince, entre *Cañada de los ingleses* y *Marta & María*. Cuenta que durante ese tiempo rezaba cada noche para agradecer su vida feliz: el amor de su marido, la salud de sus hijas. «Al final siempre pedía: mándame poemas.» Y añade, con tristeza: «Pero nunca llegaban».



Puesto que la escritura nace de nuestras experiencias y de nuestras circunstancias, o al menos se inspira en algo que hemos vivido, entendemos que Virginia Woolf disfrutaba de dinero y una habitación propia. ¿Cómo lo ganaba? En *Una habitación propia*, la mujer que reflexionaba junto al río y cenaba sopa en lujosos comedores se detiene a contemplar con asombro el interior de su monedero, «porque este poder que tiene de producir automáticamente billetes de diez chelines es algo que todavía me quita la respiración». Magia

potagia: la magdalena de Proust, nutricia en la memoria, frente a la panoja de Woolf, más rica en el presente.

La epifanía de los diez chelines la debía a su tía Caroline. Caroline *Milly* Stephen había nacido en Londres en 1834. Soltera y sin hijos, acompañó a su padre —funcionario— allá donde le destinaran: se centró en las labores sociales y la filantropía y, a raíz de su conversión al cuaquerismo —a los cuarenta y cinco años—, sumó el estudio de la fe y la historia de su religión; a estas actividades, unidas a su militancia contra el sufragismo, su hermano —padre de Virginia— contestaba con apodos ridiculizándola. La llamaba *Silly Milly* —«la Tonta Milly»— o *La Monja*, y despreciaba sus trabajos de investigación y divulgación histórica, que tachaba de «pequeñas obras», descendiente. Esa imagen recibió Virginia Stephen, primero, luego Woolf, sobre su tía: la de la burla. Una mujer con pocas luces que se distraía en asuntos que no importaban a nadie.

La muerte de su padre, en 1904, hundió a Woolf en una terrible crisis. La tía Caroline se convirtió en un apoyo generoso para ella, con visitas y conversaciones en las que escuchaba y acompañaba. Ella se había instalado en Cambridge en 1895, al amparo de

otra sobrina, Katharine, hija de su hermano mayor y directora de Newnham: allí y en Girton —los colegios en los que Virginia Woolf pronunciaría, décadas más tarde, las conferencias de *Una habitación propia*— impartió clases Caroline Stephen. Decidió que toda su herencia —2500 libras— la recibiera su sobrina Virginia, que entonces trabajaba como periodista, para apoyar su carrera literaria.

(Un detalle emocionante. Caroline Stephen jamás se casó, aunque su hermano Leslie solía mencionar una relación fallida con un hombre que la abandonó para marcharse a la India. En *Una habitación propia*, Virginia Woolf presenta a su tía como un personaje de ficción: Mary Beton, que «murió de una caída de caballo un día que salió a tomar el aire en Bombay». Al literaturizar su muerte no en una casa de Cambridge en 1909, sino en el país al que no se marchó y en cualquier otro momento de la historia, Virginia Woolf regaló a su tía otra vida posible.)



Digo a menudo: quiero escribir sobre esto, pensar sobre esto con algo más de calma. Se lo comento a mi

amiga María, como casi siempre: «María, me ha pasado tal cosa, lo tengo que escribir». Ella me responde con entusiasmo que sí, que por supuesto. También sucede al contrario: María me cuenta algo, añade que lo tiene que escribir, yo respondo con entusiasmo que sí, que por supuesto. Nunca ocurre. En mi caso, lo esbozo en un archivo de TextEdit: añado otra línea a ideas.rtf. «Lotería». «Mujeres y listas». «Lo que tienes que hacer». «El salario emocional». Nombres de escritoras que me interesan, para ahondar más en su obra y preparar un artículo; títulos de libros que me han entusiasmado y que quisiera reseñar, o notas para presentaciones que me gustaría aprovechar para una crítica. Efemérides. Muertes de las que transcurren meses, años. Nunca ocurre. Fantaseo con publicarlo así, tal cual: el cementerio de artículos que jamás escribiré.



El cementerio de libros que jamás escribiré. En el ordenador, una carpeta para cada género literario: «Ensayo», «Narrativa», «Poesía», «Teatro». Con disciplina las alimento, guardando bibliografía y archivos con notas, a veces simples ideas, en otras ocasiones una

página escrita de una sentada, aunque sin modificar durante años. Curioso entre las carpetas que acompañan a la que contiene estas notas, «Erudición sobre hormigas y rositas», creada el 4 de marzo de 2016. «Cuerpo», el 29 de mayo de 2022: cinco archivos. «Escribir», el 15 de febrero de 2016: trece archivos y una subcarpeta. «Escritoras profesionales», el 13 de mayo de 2022: dos archivos. «Mujeres del 50», el 7 de junio de 2015: once archivos y cuatro subcarpetas. «Pero nunca las alas», el 19 de julio de 2015: cinco archivos; uno de ellos, el índice detallado por el que guiarme. Un rtf que titulé «Una temporada en el infierno», abierto el 27 de febrero de 2017.

§

Una historia de la literatura compuesta por los libros que jamás salieron de un cajón, porque nadie quiso publicarlos —trataban sobre asuntos domésticos, menores: qué distancia abarcarían el punto de vista o la experiencia de una mujer— o porque nadie se atrevió a compartirllos: ¿a quién concierne el patio de mi casa, que es particular, aunque cuando llueve se moje igual que los demás?

Una historia de la literatura compuesta por los libros que nunca se escribieron, porque no se pudo: no se disfrutó de tiempo y energía para afrontarlos, río caudaloso y hierba fresca y pez viviendo y coleando y pepita resplandeciente de verdad brillantísima, y permanecieron en una carpeta real o metafórica. ¿Para qué invertir tiempo y energía en escribirlos? ¿A quién le interesarán?



Nadie te prohíbe escribir. No existe una organización compuesta por villanos agazapados tras un antifaz, risas de puro estruendo, que irrumpa en tu casa y te arranque los guantes y el gorro y la mascarilla y el mono y abra la puerta y la ventana y grite muy alto —ja, ja, ja— o suba el volumen del televisor de tu vecina. Nadie —en el presente que compartimos; no me refiero a otros países, a otras épocas— te prohíbe escribir y, sin embargo, muchos factores minúsculos sumados se oyen igual que el claxon del transportista, la tertulia radiofónica, el motor del autobús, ruido de fondo que acaba ensordeciéndote. El tiempo del que no dispones porque debes trabajar para ganar un di-

nero que pague tu habitación propia, y que guarda más relación con la clase social que con el género; el tiempo del que no dispones porque debes cuidar a quienes te rodean, y que guarda relación con el género —porque se supone que deben hacerlo las mujeres; así nos lo han enseñado, y así lo hemos aprendido— y con la clase, también, porque lo asumes cuando no dispones de dinero para que lo asuma otra persona. La energía que te permiten reservar ese trabajo y esos cuidados: la forma —la energía— en la que te sientas a escribir cuando te sientas a escribir, mente despejada y tiempo por delante, o cansancio tras horas y horas sabiendo que cada minuto que pierdes distrayéndote se lo robas a la propia escritura. Tus textos necesitan el tiempo y la energía, el río y la hierba y la pepita de verdad, el pez paciente para su sacrificio: nadie te prohíbe escribir, pero resulta más difícil cuando falla alguno de los elementos que exige la escritura.

§

El padre de Concepción de Estevarena impidiendo —él sí— que su hija escribiera, porque ningún hom-

bre querría casarse con una mujer a la que interesarán más los libros que las cuestiones del hogar. La familia de Concha Méndez, golpeándola porque pretendía asistir a conferencias y no interrumpir su formación; el padre de Ernestina de Champourcín negándose a que su hija se matriculara en la universidad, aunque su madre se ofreciera a acompañarla.



También: el padre de Emily Dickinson comprando libros para su hija, pero prohibiéndole que los leyera, no se contaminara.



El escenario, si tenéis la amabilidad de seguirme, ahora había cambiado. El río fluía a treinta y cinco minutos de paseo, veintiséis de metro y diecisiete de autobús si bajaba con prisa —Google lo advertía— a la parada de la calle estrecha, aunque no tanto; la brizna de hierba se confundía con alguna pelusa rodando en el vestíbulo. Os pido que imaginéis una habitación como millares de otras, con una ventana a la calle to-

davía más estrecha, por encima de los carritos medio llenos o medio vacíos, las furgonetas de los repartidores, las personas que pasan de paso, y encima de la mesa de la habitación —donde se escribe, pero también donde se come— un portátil abierto y una pantalla en blanco, que llevaba el encabezamiento ERUDICIÓN SOBRE HORMIGAS Y ROSITAS escrito en grandes letras, pero nada más. Virginia Woolf se habría deleitado con almuerzos y cenas en salones de muebles robustos, sopa que devuelve a la vida incluso al eslabón primero de la genealogía; no me sobra el tiempo, de manera que he calentado agua y he añadido un sobrecito que compré en el supermercado, y unos fideos para que cobrasen la forma del hambre mientras tanto, y mientras tanto he encendido el ordenador y he mirado una carpeta y otra y otra, y he rescatado un título como hilo desde el que desenredar la madeja. La metáfora se ha interrumpido cuando ha sonado la alarma del teléfono: tiempo de retirar el cazo de la placa de inducción. Templándose la cena, mis circunstancias se deslizaban en todas aquellas impresiones: al caldo le retiraba una capita del óleo esencial de la verdad. Me pedían que hablara sobre libros. Había contestado que sí.



En 1923, la escritora y periodista Mercedes Pinto leyó su conferencia «El divorcio como medida higiénica» en la Universidad Central de Madrid. En ella, Pinto —víctima durante años del maltrato físico y psicológico de su primer marido— abogaba por el divorcio como medida necesaria para proteger a las mujeres de las agresiones y defendía también el derecho a rehacer sus vidas. Pocos días más tarde, ante la persecución que empezaba a sufrir, Mercedes Pinto abandonó España con su familia, rumbo primero al exilio en Uruguay y a México después. Jamás regresaría.



Forugh Farrohzad se divorció a los diecinueve años; su marido se quedó con la custodia de su hijo y su familia la repudió. Ella respondió volcándose en la creación: retomó la escritura y publicó su primer libro. El contenido de aquellos poemas, una reflexión sobre la independencia de las mujeres, desembocó en el arresto del editor y la acusación a la autora de incitar a la sociedad al pecado.



Star Flower, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.138.



Tenemos a la persona que escribe, guantes y gorro y mascarilla y mono, aislada del mundo en su habitación porque considera que nada interviene en su escritura: ni las circunstancias que le rodean ni las que le acompañan pese a todo. Tenemos al hombre que escribe, aislado del mundo, con solo cerrar la puerta del despacho; no importa la pelusa en el pasillo, el rumor de la pelusa en el pasillo, alguien lo callará. Tenemos a la mujer que escribe, pero no escribe, aislada de la escritura porque limpia la pelusa en el pasillo, cuida de las clases y de los baños del hijo y de la hija. Yo intento ordenarlo todo.



Se trataba de conversar acerca de la obra de un poeta. Una charla breve con otro escritor, moderada por una periodista, que me permitiría releer a un autor que me interesa, pero al que no suelo tener presente, y también reflexionar sobre el proceso de corrección —ex-tenuante, inagotable— de su propia obra, además de su trabajo como editor de la obra ajena. Durante las

semanas anteriores me preparé a conciencia, como si no bastaran el pensamiento o la formación o la bibliografía: releí algunos de sus libros y tomé notas comparando las versiones, me documenté sobre esta faceta, investigué los catálogos de los que era responsable... El fin de semana anterior a la actividad recibí el esquema de intervenciones: las preguntas para mi compañero se centrarían en la literatura, en la obra del poeta y el proceso mismo de creación, y a mí me correspondería hablar sobre las mujeres que tuvieron —o no— vínculo con el autor. Me desconcertó: con la invitación había entendido que nos centraríamos en los mismos temas, que dialogaríamos; desde luego, nunca se mencionó ese asunto, que además resultaba complejo por la misoginia del autor, que afectó sin duda —además— a la carrera literaria de la mujer con la que se casó, y que renunció a apuntalar su propia trayectoria para construir la de él.

Aquel mensaje deslizaba que el escritor acudía como escritor, en efecto, por lo que hace, y yo como mujer, por lo que represento. La genealogía literaria me interesa, le dedico mi entusiasmo y mi esfuerzo, pero también me gusta escoger los temas sobre los que hablo —o, al menos, decidir con libertad— y también

me veo capaz de abordar otros asuntos. En estas situaciones elijo callarme y no molestar —adiós, feminista aguafiestas; lo siento, Sarah Ahmed—, pero aquí decidí explicar —por si resultaba útil, por si no lo habían percibido— mi incomodidad, quizá porque la actividad la organizaban mujeres y esperaba cierta complicidad: expliqué que el hecho de que mi participación se limitara a cuestiones acerca de las mujeres, apartándome del diálogo sobre la poesía misma, mantenía esos esquemas perversos en los que la mujer se queda en el patio de su casa, aunque cuando llueve se moje igual que los demás. Creyeron que lo había interpretado como una ofensa; al menos, la confusión obligó a regresar al punto de partida, y conversé acerca de la obra de un poeta.



Elizaveta Dmitreva creció fascinada por la figura del doble: en su caso, la posibilidad de que existiera una versión diferente de sí misma. Había nacido con una cojera tan grave que casi le impedía moverse, en su infancia y adolescencia sufrió una tuberculosis osteoarticular, su familia la rechazaba por su salud y por

su apariencia... Esto afectaba a la manera en la que se percibía a sí misma y en la que se presentaba ante el mundo. A los veintidós años había publicado algunos poemas con su nombre, sin repercusión. En una tertulia literaria conoció a Maksimilián Voloshin, poeta y crítico literario, que la animó a crear un personaje: Cherubina de Gabriak.

Debutaría con una mimadísima puesta en escena: la revista *Apolón* recibió una gavilla de hojas perfumadas. El editor Sergey Makovsky se comprometió de inmediato a publicarlos. No tardaron en descubrir el engaño; Voloshin permaneció al margen, pero Dmitreva recibió ataques muy crueles a su físico y a su talento: acusada de no ser la autora de los poemas, los atribuían en exclusiva a Voloshin, que apenas le había sugerido algunos cambios. En los últimos años de su vida, Elizaveta Dmitreva se inventó otro heterónimo: Li Xiang Zi, falso poeta chino.



Convirtieron a María Polydouri en personaje. Escribía, salía por las noches, enlazaba cigarrillos y amoríos. Lo contaba en sus poemas y en su única novela, *Romance*.

La prensa de la época arremetió contra su modo de vida: «excéntrica» y «poética» —un insulto—, ejemplo de todo aquello vedado a una mujer decente. Se enfrentó a ellos; la castigaron. Enferma de tuberculosis, ingresó en un sanatorio y murió antes de cumplir treinta años, sin dinero para comprar sus medicinas.



Marosa di Giorgio, al describir a uno de los personajes que habitan sus poemas: «El cabello hasta el suelo, una blancura pálida y deslumbrante, y su erudición sobre hormigas y rositas». En algún momento subrayé el último tramo: la sabiduría inútil pero reconfortante, los datos que apenas importan más que a quien los descubre y se refugia en ellos, la constancia y el esfuerzo del insecto, la belleza imperceptible —ya se sabe— de la flor. *Erudición sobre hormigas y rositas*. Tanto me gustó que lo apunté. También la fecha: 26 de mayo de 2011.



Acaricia la melenita canosa de la escritora del pasado, sonríe a su sonrisa amable, tu manita de escritora del

presente a su bolsillo rebosante de caramelos con sabor a decepción. Aloma Rodríguez ha acuñado el término *abuelización* para referirse a la imagen condescendiente con la que suele presentarse a las escritoras que nos precedieron. Se las despoja de su personalidad, se aparta el valor mismo de su obra: se reducen no a lo que hicieron, a los libros con los que debemos conversar —un vínculo directo, frontal—, sino a una representación idealizada. La escritora del pasado no te pertenece. Y otro sesgo: el del género. No te chirría «mi abuela Ana María Matute» en un artículo sentidísimo, pero reaccionarías con una mueca al leer «mi abuelo Francisco Umbral».



El error de la expresión *escritora del pasado*. Si la reivindicas, si crees que merece la pena leerla y celebrarla hoy, es porque forma también parte de tu tiempo: pléctica de presente y de futuro.



El error de la expresión *escritoras rescatadas*, pero también el error de la expresión *escritoras olvidadas*. ¿Alguien

se las ha dejado sobre la mesita del vestíbulo, junto a la bandeja de las llaves?



La conferencia de Virginia Woolf en el Girton College tuvo lugar en una sala pequeña. Asistieron las integrantes de ODTAA, una asociación estudiantil de nombre irreverente: «One Damn Thing After Another», «Una maldita cosa tras otra». En su diario, Woolf las describiría como «[mujeres] inteligentes, ansiosas, pobres, destinadas a convertirse en maestras de escuela en los bajos fondos». Pensar sobre el privilegio desde la comodidad del privilegio, muchas veces sin la conciencia del lugar —porque siempre lo hemos tenido más o menos fácil, y no lo notamos— desde el que se vive y escribe.



Escribir un panfleto libre de los significados académicos: sin más violencia que el impulso de necesitar decir. Sentarme al borde de la cama, abrir la billetera y extraer papelito a papelito, transcribir las notas que distinga en el reverso de la compra de ayer: esa anécdota sobre esa

escritora a la que admiro, la conversación de hoy con María antes de empezar nuestra jornada.



Una vez finalizaban el trabajo en el hogar, las hermanas Brontë se reunían en torno a una mesa para dedicarse cada una a su obra literaria. Medían bien cada expresión no por perfeccionismo —o no solo—, sino porque disponían del papel justo. Se ocultaron tras seudónimos masculinos para que sus libros se recibiesen con objetividad y superasen la censura; años antes, cuando Charlotte había intentado publicar sus poemas, el poeta romántico Robert Southey le contestó: «La literatura no es asunto de mujeres y no debería serlo nunca». En 1847 se publicaron *Jane Eyre*, escrita por Charlotte Brontë y firmada como Currer Bell; *Cumbres borrascosas*, escrita por Emily Brontë y firmada como Ellis Bell; y *Agnes Grey*, escrita por Anne Brontë y firmada como Acton Bell.



Tras la muerte de Charlotte Brontë, su marido ordenó a Ellen Nussey —amiga suya desde la infancia— que

destruyera las cartas que Charlotte le había enviado durante toda su vida: varios centenares. Ella las guardó y espero a que él muriese para publicarlas.

§

Virginia Woolf, la orillita, la hierba, la pepita y el pez, río que aumenta su caudal conforme el pensamiento avanza y ensancha el cauce, nos recuerda que una obra maestra —ella usa el término *masterpieces*, aunque yo extendería la idea a cualquier obra de creación, incluyendo las mediocres y las calamitosas— no surge de manera espontánea, sino que recoge los logros de quienes la precedieron. En *Una habitación propia*: «Jane Austen hubiera debido colocar una corona sobre la tumba de Fanny Burney, y George Eliot rendir homenaje a la robusta sombra de Eliza Carter, la valiente anciana que ató una campana a la cabecera de su cama para poder despertarse temprano y estudiar griego. Todas las mujeres juntas deberían dejar flores sobre la tumba de Aphra Behn, que se encuentra, escandalosa pero justamente, en Westminster Abbey, porque fue ella quien conquistó para ellas el derecho de decir lo que les parezca. Es gracias a ella —pese a su fama algo

turbia y lujuriosa como fue— que no resulta del todo absurdo que yo os diga esta tarde: “Ganad quinientas libras al año con vuestra inteligencia”».

§

Se trataba de traducir *Patriarchal Poetry*, de Gertrude Stein. De traducirlo mal, deliberadamente mal: de revelar los tachones y las costuras, mis errores. Carezco de formación y experiencia, y tampoco pretendía la fidelidad en mi idioma: más bien tomar las ideas de Stein en inglés, reflexionar sobre ellas, decidir qué me servía y qué no, recrearlas en castellano o al menos obtener un cierto aire. Me organicé con cierta disciplina, media hora diaria para el entrenamiento, como en las competiciones deportivas: leí y releí aquellos poemas, leí y releí el resto de su obra, y artículos sobre Stein, y biografías, y ensayos sobre la época en la que vivió —el París de entreguerras, la Generación Perdida—, e intentando comprender esboqué algunas versiones iniciales —borradores sin más— en un cuaderno. Me esforzaba, pero lo que obtenía no terminaba de convencerme.

¿Por qué había escogido a Gertrude Stein? Me interesaban aquellos poemas, su trabajo de lenguaje y la

articulación del pensamiento; la posibilidad de replicarlos, en cierto modo; de conocer la forma en la que se relacionaba con el lenguaje, en la que escogía qué palabras y qué sintaxis, también de detectar qué espacios nos separaban, si merecía la pena ocuparlos o resultaba más honesto subrayar esas distancias. Una vez más: ¿por qué había escogido a Gertrude Stein? ¿Por qué motivo me sentía cercana, qué distinguía en ella que despertaba mi voluntad de identificación? En lo biográfico, ni un solo rasgo: una judía estadounidense que se exilia en París porque considera que beneficiaría a su carrera artística, lesbiana y de familia multimillonaria, creadora ella misma, mecenas de muchos hombres y algunas —pocas— mujeres, frente a una atea de educación católica que siglo y pico después vive en un pisito de alquiler en la periferia de una gran ciudad, heterosexual y de clase obrera, creadora ella misma, trabajadora precaria de la precaria industria cultural. Quizá fallaba eso: ¿por qué no buscaba cerca a mis modelos? Puede que no resultasen tan visibles y evidentes, pero mis interlocutoras existían. ¿O me fijaba en Gertrude Stein no por lo que hacía, sino por lo que representaba?



Señalo aquellos privilegios a los que no accedo y que, por lo tanto, me sitúan en una posición de desventaja. Comparto aquí los míos: blanca, cisgénero, con independencia económica y estudios superiores. Sin embargo, en el catálogo del sello que dirijo, en las selecciones que me encargan o al recomendar un libro, al citar a escritoras y sus obras, ¿cuántas veces destaco el trabajo de alguien con unas circunstancias más áridas —menos privilegiadas— que la mía? En estas mismas notas, ¿en cuántas ocasiones menciono la raza sin ejemplos, o la omito al enumerar dificultades? Subrayo las que me afectan, sobre las que más pienso —género, clase social—, y las demás las conozco, de las demás soy consciente, pero no las sitúo en un lugar central.



La mujer que escribe pero no escribe en estas páginas —no la voz que la escribe, la mía, sino el personaje que ha imaginado—, cuida de un hijo y cuida de una hija. Me sirvo de ella como espejo de las dificultades a las que mis compañeras que son madres se enfrentan para compagi-

nar la escritura —y la carrera literaria— con los cuidados. Yo no cuido más que de mí misma: me sirvo de los privilegios del tiempo y la energía, me acurruco a la sombra de un árbol —río, hierba, pez— para apropiarme de una reivindicación que no me pertenece. Hipócrita, me consuelo preguntándoles qué necesitan, ofreciéndoles un trocito del pastel que me he ganado en su ausencia.



Me decepcionaba no haber vuelto a casa por la noche con alguna afirmación importante, algún hecho auténtico; mi cuerpo sostenido por la barra del vagón de metro, los ojos que se entrecerraban allí y que se entrecerraban ya sentada a la mesa del salón a la vez cocina y a la vez despacho, mi cuerpo sostenido por la silla de oficina que compré en Ikea. Fregaba el bol de mi cena buscando la pepita de verdad pura entre la espuma del jabón, como si el agua que la aclara —descolorida de lavar platos, habría puntualizado Woolf— me fuese a revelar los secretos escondidos de la relación de las mujeres con los libros, aquellos que yo me había planteado desentrañar en mi trayecto del metro a casa, orillita del asfalto por la que aceleras el ritmo



Siberian Apple, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.141.

para no demorarte. Magia potagia: el pañal del hijo de Maria Teresa Horta, el bacalao con patatas de Sophia de Mello Breyner Andresen, mi chorrito de lavavajillas de aloe vera concentrado —marca Bosque Verde— en el estropajo. No tanto el hallazgo de una información concreta en torno a la que articular mi texto, más bien la actitud de la escritura: seleccionar y recomponer aquellas notas —aquellos papelitos— con la conciencia de que a la afirmación importante, al hecho auténtico, no lo precedería la fanfarria, sino el bisbiseo del salvaúñas contra la cerámica, la insistencia del chorro del grifo contra el acero inoxidable.

§

No existen la literatura masculina y la literatura femenina, sino la buena literatura y la mala literatura. De acuerdo: nadie reclama límites cuando escribe, primero la mano izquierda y luego la derecha, guantes y gorro y mascarilla y mono, una persona que escribe aislada del mundo y aislada —oh— de sus propias circunstancias. La comparación falla porque los elementos no se sitúan a un mismo nivel de referencia, o al menos no parten de un lugar parecido. Suele utili-

zarse la expresión *literatura femenina* para aludir al género de quien escribe, y suelen utilizarse las expresiones *buena literatura* y *mala literatura* para valorar el texto que se ha escrito; *literatura masculina* apenas se menciona más que como contrapunto paródico de *literatura femenina*, ni siquiera cuando alude a experiencias como la del servicio militar obligatorio en España —como *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina— o la paternidad. Es decir: un elemento de la comparación se refiere al qué, al texto, y otro al quién, a las personas que escriben.

No existen la literatura masculina y la literatura femenina, sino la buena literatura y la mala literatura. De acuerdo, pero la clasificación no escuece tanto cuando apela a la obra según el lugar o la fecha de nacimiento de quien escribe, por nombrar dos aspectos relacionados con el quién, una vez más; dos circunstancias ajenas —o no— a la obra. No solemos oír cómo se rasgan las vestiduras, qué dentera mientras separa un trozo de algodón de otro, si nacimos en Valencia y nos proponen formar parte de una recopilación de cuentos escritos en Valencia, o si tenemos veintipocos años y la invitación se refiere a una antología de poesía joven. No se utiliza la expresión *literatura masculina*, por-

que no existe: es la literatura, sin matices; la literatura de alcance universal, la que aborda los temas que nos atañen, el retrato generoso del mundo. Lo masculino se identifica —educación, prejuicio— con el todo, y lo femenino no con la nada, o sí, en ocasiones, sino con el patio de mi casa, que es particular. Ciertos adjetivos sí encienden las alarmas, porque se relacionan —consciente, inconsciente— con la mediocridad.



«Hay una lengua que yo hablo o que me habla en todas las lenguas. Una lengua a la vez singular y universal que resuena en cada lengua nacional cuando quien la habla es un poeta. En cada lengua fluyen la leche y la miel. Y esa lengua yo la conozco, no necesito entrar en ella, brota de mí, fluye, es la leche del amor, la miel de mi inconsciente. La lengua que se hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas» (Hélène Cixous).



A la orillita del río te encuentras la pepita de verdad pura, unas briznas de hierba, un pez que regresó al

agua para engordar un poco, y varios conceptos de interés para la crítica literaria parcial o universal, según se mire. Entre los elementos que trufaron el paseo de Woolf hallaste el canto rodado de la buena literatura, que existe; la piedrecita de la mala literatura, que también, y daña cuando se cuela dentro del zapato; la literatura masculina, apenas un guijarro porque se la llama literatura a secas; y la rocalla de la literatura femenina, más losa que piedra, o al menos una idea posible de la literatura femenina en función de una posible escritura femenina. La *literatura femenina* —esa etiqueta que tantas escritoras rechazan— se vincula por una parte a la teoría literaria feminista, y pienso en Cixous y su lengua libre que hablan las mujeres, y por otra a la posibilidad de una expresión propia de las mujeres —y no solo— a partir de la que escogen para su literatura. Es decir, que ambas propuestas se refieren al qué, al texto, y al mismo tiempo al quién, a las personas que lo escriben.

La crítica literaria Béatrice Didier hablaba de *écriture-femme* y defendía la existencia de una «escritura femenina», de una «escritura de mujer»: aquella que se desarrollaba en los géneros de la intimidad. El diario y las memorias, las cartas, incluso algunas formas de la poesía: Didier acota aquellas expresiones literarias a

las que las mujeres se dedicaban en cualquier época con mayor libertad y que tampoco resultan vedadas a los hombres. Según su razonamiento, ¿no habría practicado Michel de Montaigne la escritura femenina? Nadie puede inmiscuirse —nos transmite Didier— en aquello que escribes en tu diario, en la vida propia que relatas: en estos géneros las mujeres podían ser ellas mismas, utilizar las palabras que querían —«la lengua que se hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas»—, contar las historias que les apeteciera; para empezar, la suya propia.



Genealogía con quienes escribieron antes que yo, con quienes escriben mientras, por si sirve —la conciencia del eslabón— de algo para quienes escribirán más tarde.



La conciencia del eslabón: nada comienza en ti, nada termina en ti. La genealogía igual que una larguísima cadena en la que apenas representas una pieza minúscula, prescindible. Lo que escribes ya lo escribió al-

guien antes, lo que escribes resonará después —acaso mejorado— en los textos de alguien.



Rositas para Otilie von Pogwisch. En la corte de Weimar conoció —adolescentes ambas— a la escritora Adele Schopenhauer, con quien mantuvo una correspondencia de por vida; también a August von Goethe, hijo del escritor, que se enamoró de ella. Aunque August no le despertaba ningún interés, Otilie aceptó su propuesta de matrimonio para estrechar su vínculo con el padre. Se relacionó con Goethe no como suegro, sino como mentor él y aprendiz ella del oficio: él la enseñaría cómo moverse en los círculos literarios, cómo manejar su ambición y ganarse la vida escribiendo. Durante los años en pareja con Goethe hijo —que murió en 1830— y los de trabajo como secretaria con Goethe padre —en 1832—, sentó las bases para su supervivencia posterior: se nutrió de la red de contactos de la familia, creó su salón literario y fundó una revista. Su obra propia no obtuvo gran repercusión —conoció en su mayoría una publicación póstuma—, pero hasta su muerte se mantuvo gracias a sus traducciones.



Un círculo de correspondencia compuesto casi en exclusiva por mujeres y para el que cada integrante escogió un seudónimo: Katherine Philips, su promotora, utilizó *Orinda*. Las escritoras que integraban esta Sociedad de la Amistad —la propia Philips, claro, y Mary Awbrey, Elizabeth Boyle, Mary Cavendish o Anne Owen— intercambiaban sus poemas, los comentaban y se brindaban consejos para mejorarlos, se apoyaban las unas a las otras. Katherine Philips también ejerció como anfitriona de un salón literario en su casa de Gales.



Carolina Coronado impulsó la Hermandad Lírica: un grupo de poetas españolas que se procuraban un apoyo constante mediante la relación epistolar. Intercambiaban opiniones sobre sus poemas, a propósito de la escritura, pero también de la publicación; las que gozaban de un mayor reconocimiento ayudaban a quienes empezaban con prólogos, recomendaciones... Se animaban a insistir, continuar escribiendo, lograr espacios propios. Habían nacido en las primeras déca-

das del siglo XIX y compartían orígenes burgueses, educación autodidacta y un mismo camino literario: mostraban sus poemas en revistas, primero, y luego armaban un libro cuando disponían de textos suficientes, muchas veces guiadas por una escritora veterana, y con la que entraban en contacto gracias a la Hermandad Lírica. Además de Coronado, participaron en ella Robustiana Armiño, Dolores Cabrera y Heredia, Manuela Cambroner, Amalia Fenollosa, Vicenta García Miranda, Ángela Grassi, Rogelia León, María del Pilar Sinués, María Tadea Verdejo y Durán..., y en algunas antologías se sumaron María Cabezudo Chalons, María Josefa Massanés o Gertrudis Gómez de Avellaneda. La Hermandad se mostró activa, sobre todo, en la década de 1840; la misma época de la correspondencia entre Coronado y su principal valedor, Juan Eugenio Harztenbusch. En sus cartas, Carolina Coronado mostraba su tristeza por el desprecio de sus compañeros de generación; también lamentaba no haber accedido a la misma educación que ellos y tener que dedicar gran parte de su tiempo al cuidado de su familia, algo que le restaba tiempo y energía de escritura.



Encerrada en casa, consagrada al cuidado de su madre enferma, la correspondencia permitió a Nelly Sachs iniciar y mantener su amistad con otras escritoras: papel y tinta y sobre y sello mediante, conversaba sobre la vida y la literatura con Hilde Domin, con Selma Lagerlöf... Lagerlöf salvó la vida a Sachs y a su madre: aprovechó su fama para interceder ante el rey de Suecia y lograr dos plazas en el último avión que salió de Berlín a Estocolmo. El nombre de ambas figuraba ya en el listado de deportaciones a los campos de concentración.



No existe una conspiración —supervillanos, antifaces, planes maléficos que alteran la historia de la literatura— a través de las épocas para prohibir escribir a las mujeres, para prohibir que publiquen las mujeres. Pero las circunstancias —género, clase social, raza, etcétera— sí afectan a las condiciones de escritura, de publicación y de difusión: ahora el tiempo y la energía que se dedican a escribir —y a las tareas que conlleva:

leer, pensar qué se quiere escribir y cómo, corregir lo que se escribe—, el tiempo y la energía que se dedican a intentar publicar —y las reacciones que se logran: que exista alguien al otro lado con tiempo y energía suficientes para leer, y con disposición y afinidad para comprender—, el tiempo y la energía que se dedican a participar en actividades que difundan lo que publicas, si la vida —el trabajo, los cuidados— lo permite y también si el dinero —el tren y el hotel para presentar en esa librería, las cañas en el bar a pocos metros— lo permite; ahora las relaciones que estableces para arrojar los libros que escribes y publicas.



Nuestro presente raspa las dificultades con una lima que nos permite olvidar el pasado, que nos permite obviar otros presentes: los privilegios nos brillan más en Madrid que en Managua, que en Santa Cruz de la Sierra, que en El Cairo o que en Beirut.



Al-Nabigha definió a Al-Khansa como «la poeta más grande de entre las que tienen pechos», con desprecio,

valorando de forma más generosa la obra de Abu Basir, un hombre. Enfadada y orgullosa, Al-Khansa le respondió: «Yo soy la poeta más grande de entre los que tienen testículos, también».



Escribir un libro con la actitud de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*: desoir el esquema trazado, que decida el propio texto, abandonarlo incluso si todavía guarda algo que ofrecerte.



Rositas para Casia de Constantinopla. Por su belleza —tanta— participó en el concurso donde se escogería a la esposa del príncipe Teófilo, el futuro emperador. Cuentan que él se acercó a ella con una manzana de oro, el mismo regalo que Paris entregó a Afrodita, el regalo mismo para la candidata seleccionada, y adornó el gesto recitando la máxima siguiente: «A través de la mujer fluye la maldad». En lugar de sonreír y callar, Casia la interpretó provocadora y respondió que «a través de una mujer emana lo mejor».



Chinese Flower, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.137.

Teófilo la descartó y Casia quedó marcada para siempre. Un convento se antojaba el único lugar seguro para una mujer como ella, ambiciosa y libre, también de familia adinerada: fundó el suyo propio, que sirvió de refugio para otras mujeres libres y ambiciosas, no siempre de familia adinerada.



La Casa de las Servidoras de las Musas, en la que Safo instruía en las artes a las muchachas de Lesbos, con el objetivo no de prepararlas para el matrimonio, sino de brindarles la independencia y el placer. Wallada, que heredó los bienes de su padre: esto le permitió convertir su palacio en una escuela para educar a las mujeres de su época, sin importar su origen económico. El salón literario de Maryana Marrash en su casa de Alepo: inspirada en sus viajes a Europa, en las noches de reunión quienes asistían —hombres y mujeres, de Siria y de otros países— conversaban sobre literatura, recitaban poemas, brindaban con vino y cantaban y bailaban. Un siglo antes, los salones literarios de las escritoras árabes: Fitnam Hanim, Leyla Hanim, Şeref Hanim, Zeynep Hatun; la obra de todas ellas se ha

perdido poco a poco. Edith Tiempo abrió una escuela de escritura creativa en Filipinas, inspirándose en los modelos estadounidenses; ella asistió —con su marido— a la de la Universidad de Iowa.



Los conventos como versiones hispánicas del salón literario: lugares de espiritualidad, lugares también en los que se refugiaban las muchachas de buena familia cuyas aspiraciones intelectuales no encajaban con el tiempo que deberían consagrar al matrimonio, la maternidad y los cuidados. Allí se rezaba, sí, pero también se leía y se escribía. Con la fundación de los conventos de las carmelitas descalzas, santa Teresa de Jesús plantó un esqueje del árbol genealógico de nuestra literatura.



Rechazaba el matrimonio: consideraba que la institución transformaba a la mujer en una «máquina humana»; que la despojaba de personalidad con respecto al hombre. Sophie Schubert colaboraba con las revistas

dirigidas por Friedrich Schiller, era la única mujer que asistía a los seminarios del idealista Johann Gottlieb Fichte... En 1793 se casó con Friedrich Mereau, amigo de Schiller: un marido cómplice le permitiría encaramarse a alturas inaccesibles para una mujer sola, ambiciosa y libre. Su salón literario en Jena se convirtió en uno de los núcleos de la vida cultural de la Alemania romántica; asistían Schiller, Goethe, Schlegel. El nacimiento de su primer hijo —y la asunción de su papel de madre y ama de casa— marcó su alejamiento de la vida literaria.

§

Tenemos presente la imagen de Anna de Noailles, pero no sus textos. Escribió y publicó decenas de obras: novela y poesía, ensayos, un libro de memorias; obtuvo en 1921 el Gran Premio de la Academia Francesa y fue la primera mujer en formar parte de la Real Academia Belga de la Lengua y Literatura Francesas. A su salón literario asistían Colette, Jean Cocteau o Paul Valéry. Instituyó el premio literario que hoy conocemos como Femina. Pero de ella perduran los retratos de Philip de László o de Ignacio Zuloaga, o los bustos de Auguste Rodin.



Una mujer que logra cierta visibilidad y que decide aprovecharla para tender la mano a otras mujeres: la conciencia del eslabón. En la literatura latinoamericana existe un caso paradigmático: el de Gabriela Mistral. Muchas de las escritoras de su generación, y de las siguientes, forjaron una carrera literaria gracias a la red de afinidades que tejió. Por el entusiasmo de Mistral hacia su novela *Jardín* —afirmó que contenía el mejor uso del idioma español que había leído en mucho tiempo— perseveró Dulce María Loynaz en la escritura; por la amistad que le brinda Mistral, en la distancia, Enriqueta Ochoa encauzó su carrera y se animó a cerrar la puerta de la habitación para dedicarse a sus propios libros. Mistral había prologado antes *Júbilos*, el segundo libro de poemas de Carmen Conde, que en cierto modo replicó en España su modo de ser y estar: preparó antologías de poesía escrita por mujeres —varios volúmenes entre 1954 y 1971, abarcando varias generaciones—, prologó a otras escritoras y les insufló fuerzas para transformar su afición en un proyecto riguroso —la obra publicada de María Cegarra no se entendería sin sus ánimos—, cedió libros pro-

pios a editoriales y colecciones —ya asentada en el panorama literario, con *poder* suficiente como para imponerlo— a cambio de que aceptasen también los manuscritos de jóvenes autoras, y en su discurso de ingreso en la RAE mencionó los ejemplos valiosos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro.



Sin embargo, Carmen Conde apenas se implicó en Versos con Faldas, la tertulia literaria integrada por mujeres que dirigían Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos, en distintas localizaciones madrileñas: cuando conseguían un lugar en el que reunirse, sus responsables recibían —o ejercían— presiones para expulsarlas.



Otra red de afinidades: la cuidada por Olga Orozco. Sobre su amistad con Amelia Biagioni, compañera de generación, escribió Cristina Piña: «Amelia siempre estaba al costadito [de Olga], como una mariposa».



La crítica, afirmando que Louise Labé nunca existió, y que se trataba del heterónimo femenino de Maurice Scève. La crítica, afirmando que Phillis Wheatley no escribía sus poemas, porque las esclavas no escribían poemas; ella, plantando cara ante los intelectuales de Boston para demostrar su autoría. La crítica, negando a Elizaveta Dmitreva la autoría de los poemas de Cherubina de Gabriak. La crítica, dudando también de la palabra de Oodgeroo Noonuccal: una mujer aborigen, pobre, que había dejado de estudiar a los trece años para trabajar como criada. La crítica, asegurando que María Emilia Cornejo nunca escribió, o que nunca escribió sus poemas más célebres, y que se trataba del heterónimo femenino de Elqui Burgos, Hildebrando Pérez Grande y José Rosas Ribeyro.



La mujer que escribe publica su primer libro. Recibirá algo de atención, con suerte: una crítica en algún suplemento, alguna entrevista en un diario local. Quizá aparezca también en alguno de esos reportajes que

cada temporada agrupan los primeros o segundos libros de mujeres que escriben: con titulares en la línea de «Escritoras revelación» o «El *boom* de las escritoras», sus fotografías —jóvenes, sonrientes— y unas pocas líneas esforzándose por conectar a quienes en muchas ocasiones no guardan relación más allá del género o la edad —ni eso—; sin nexos de discurso, estética, etcétera.

Esas palabras —«boom», «revelación»— implican un estallido primero, en cuanto a visibilidad, pero también avanzan que luego se disipará todo, y estas escritoras desaparecerán u ocuparán una tercera o cuarta línea de atención, y las sustituirán otras más jóvenes, con las que ocurrirá lo mismo, y así hasta el final de los tiempos, cuando un robot genere una novela sobre las vicisitudes del individuo mecánico de su contemporaneidad. ¿Dónde publicará la mujer que escribe sus siguientes libros? ¿Cómo? ¿Qué atención recibirán? ¿Qué espacios ocuparán en las librerías? ¿Cómo se abordarán en los medios de comunicación?

Esto no sucede así con los hombres que escriben: asumimos que su primer libro se trata del primero de una larga carrera, como anticiparon la carta de Ralph Waldo Emerson a Walt Whitman ante el anuncio de

Hojas de hierba, el telegrama de Lawrence Ferlinghetti a Allen Ginsberg tras escuchar el recital de *Aullido* en una galería de arte.

¡Ah, yo te saludo, hombre que escribes ahora y escribirás siempre! No se los trata como uno más de un grupo visible durante unos meses, sino que su libro se recibe y se valora por sí mismo: qué, el texto, y no quién, la persona que lo escribe. Es decir: quizá en esos pasos iniciales una escritora logre mayor atención, en muchas ocasiones por motivos ajenos al texto —con lo que esto supone para su propia conciencia: ¿importo yo por lo que simbolizo o represento, o importa mi texto por sí mismo?—, pero esa atención desaparece cuando se pierde el factor novedoso; en el caso de los escritores, este condicionante nunca existe.



Una historia de la literatura española compuesta por aquellas autoras con primeros o segundos libros con buena repercusión, cuyas siguientes obras se publicaron en editoriales con peor distribución, se reseñaron menos, apenas se presentaron en ferias y festivales: el humo disipándose tras la explosión. Una historia de la

crítica española compuesta por bromitas —guiños y codazos— durante los años de silencio de estas escritoras. ¿Dónde está? ¿Se la tragó la tierra? ¿Se ha muerto? No sería para tanto, ja, ja, ja.



June Roses, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art,
donación de Richard Seymour Bayham 1934.133.



Concha Méndez vestida con un mono de azul de mecánico, manejando una imprenta de mano mientras Manuel Altolaguirre se ocupa de la tipografía.



Rositas para Concha Méndez, editora de *Héroe*, *Caballo verde para la poesía*, 1616 o *La verónica*. Para Concha Lagos, editora de *Ágora*. Para Amelia Romero, editora de *El Bardo* y *Libros de la Frontera*. Para Luzmaría Jiménez Faro, editora de *Torremonzas*. Para Ana Santos Payán, editora de *Salamandria* y *El Gaviero*.



Mi abuela materna me enseñó a leer y a escribir; se llamaba Pepita Santiago Sanz. Ella lo había aprendido de su madre, Pilar Sanz Sanz, que trabajó desde niña en lo que le salió: limpiaba y cocinaba, cosía. No entiendo cómo —por qué— una muchacha de origen humildísimo accedió a ese conocimiento en aquella época, las primeras décadas del siglo xx, pero

sabía los rudimentos de las cifras y las letras. Cuando Pilar enviudó —veintipocos años, cuatro hijos—, empezó a cobrar a sus vecinos por desentrañar las cartas que les llegaban y responderlas. Pilar Sanz Sanz fue —por lo tanto— la primera escritora remunerada de mi familia.

(Conocí esta historia pocos meses atrás. Mi madre no me la había contado hasta ahora porque, justificaba, yo tampoco había preguntado.)



Las deudas que Aphra Behn, hija de un barbero, pagó con su trabajo como dramaturga. La rica mecenas que leyó un poema de Edna St. Vincent-Millay; la rica mecenas que se entusiasmó con su poema y financió su acceso a Vassar. La máquina de billetes de diez chelines de Virginia Woolf. Los bienes inmobiliarios —una casa aquí, una parcela allá— que Emilia Pardo Bazán heredó en decenas de municipios de Galicia: las rentas que cobraba. La fortuna que Daniel Stein amasó gracias al transporte privado y que gestionaría su hijo Michael; el dinero que Michael enviaba a su hermana Gertrude a París. Annemarie Schwarzenbach y los be-

neficios del imperio de la seda aprovechados para recorrer el mundo. Los céntimos que Pilar Sanz Sanz ganaba contando la vida a sus vecinas.



Lucía Sánchez Saornil, chica del cable. Luisa Carnés, camarera en un salón de té. Rositas. Hormigas.



Rositas para Susana March, cuya poesía logró en los años de la posguerra española el reconocimiento de la crítica oficial. Sin embargo, el dinero: la falta de dinero. La situación económica no les permitía a ella y a su marido —Ricardo Fernández de la Reguera, también escritor— llegar a fin de mes, así que decidió abandonar la poesía y dedicar su tiempo y su energía a la novela comercial: con su nombre o con seudónimo, en solitario o colaborando con su hermana María Teresa o con Ricardo, manufacturó docenas de novelas de género —de aventuras, policíacas o románticas— con las que consiguió vivir de la escritura, aunque no se tratase de la escritura que despertó su

vocación. Durante la década de los sesenta, March y Fernández de la Reguera iniciaron la escritura de la serie *Episodios Nacionales Contemporáneos*, fijándose en el molde de Galdós. Invertirían veinte años de su vida en el proyecto, pero —tal como reconoció él— la dedicación de Susana March a estos *Episodios* supuso su alejamiento definitivo de la poesía: apenas publicó una antología temática con textos ya difundidos —*Los poemas del hijo*, en 1970— y otro libro, *Poemas de la Plaza Real*, que se editó en 1987 con poemas compuestos tres o cuatro décadas antes. Sin tiempo ya no para las actividades extraliterarias —asistir a tertulias o participar en ciclos de conferencias, colaborar en revistas, etcétera—, sino para la propia escritura, el nombre de Susana March terminó olvidándose, salvo por el empeño de la hispanista Susana Cavallo. Rositas para ella, también.



Rositas para Florencia Pinar. Para santa Teresa de Jesús. Para Ana Caro de Mallén. Para María Rosa de Gálvez. Para Rosalía de Castro. Para Emilia Pardo Bazán. Para Concepción de Estevarena. Para Lucía Sán-

chez Saornil. Para Concha Méndez. Para Ángela Figuera Aymerich. Para Carmen Martín Gaité. También hormigas: también labor minuciosa y esforzada, que de algo servirá.



Rositas para Araceli Navarro Santiago, Pepita Santiago Sanz, Pilar Sanz Sanz, Antonina Sanz Carrascoso, Tomasa Asorero —o Azorero: no distingo—, Felisa Carrascoso, Josefa Rojas Roel. Aquí se interrumpe el árbol genealógico que esbozó mi abuela en un cuaderno. Mi madre me lo envió en una fotografía por wasap.



Fija la mirada en un punto alejado de la pantalla del ordenador, fuera; quizá a través de la ventana, un desconchón en la fachada de enfrente o el vestido rojo que ondea en las cuerdas de tender. Ha distinguido un ruido, puede que una conversación de abajo que se filtra arriba, que un teléfono que suena al otro lado de la puerta. Las palabras no fluyen igual. El ritmo se entorpece, se trastabillan las unas con las otras; la sensación

incluso de que algunas caen y se dañan. Así que guarda el archivo, cierra el procesador de textos, apaga el ordenador y se incorpora; un gesto seco —firme— en la manilla de la ventana, para abrirla. Quizá empiece por los auriculares de cancelación de sonido —suelen agobiarse; acaso ya no los llevaba—, la pantalla facial, las calzas, los dos pares de guantes; primero, la mano izquierda, luego la derecha. Se retira la capucha y se quita las gafas protectoras. Baja la cremallera —primero, el brazo izquierdo; luego el derecho—, desajusta la cintura —primero, la pierna izquierda, luego la derecha—; de pie en el centro de la habitación, apoyándose en la mesa de trabajo, se despoja del mono. La mascarilla que cubre la boca ha cedido conforme las horas transcurrían, aunque ejercía como barrera todavía. Se olvida del gorro quirúrgico, que viste cuando desbloquea el modo avión en el teléfono —la pantalla iluminándose con las notificaciones: algún SMS que avisa de una llamada perdida, muchos wasaps agolpándose—, cuando enciende el módem, cuando con gesto —seco— firme agarra el pomo, para abrir la puerta de la habitación.

La persona que escribía rompe su aislamiento y vuelve al mundo.



Rose Bush and Butterfly, 1800s. Mary Altha Nims (1817-1907).
Acuarela; The Cleveland Museum of Art, donación de
Richard Seymour Bayham 1934.139.



«Una poeta aún sin publicar me dijo una vez en Boulder, Colorado, que cualquier cosa que mereciera la pena hacerse, merecía la pena hacerse mal» (Joanna Russ).



No sé si este es el libro que quería escribir. Es el libro que pude.

HORMIGAS

BUTLER, Octavia E. *La parábola del sembrador*. Trad. de Silvia Moreno Parrado. Introd. de Gloria Steinem. Madrid, Capitán Swing, 2021.

CIXOUS, Hélène. *La llegada a la escritura*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

CONDE, Carmen. *Poesía ante el tiempo y la inmortalidad*. Discurso pronunciado el 28 de enero de 1979 en la Real Academia Española. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Carmen_Conde.pdf. Última consulta: 16 de febrero de 2023.

- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. París, Presses Universitaires de France, 1981 (las traducciones son mías).
- MARTÍN GAITE, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona, Destino, 1978.
- RUSS, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. de Gloria Fortún. Pról. de Jessa Crispin. Sevilla, Dos Bigotes-Barrett, 2018.
- VV. AA. *Versos con faldas*. Ed. de Fran Garcerá y Marta Porpetta. Madrid, Torremozas, 2019.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. de Laura Pujol. Pról., ed. y notas de Elena Medel, e ils. de Sara Morante. Barcelona, Seix Barral, 2021.
- *El diario de Virginia Woolf. Vol. III (1925-1930)*. Ed. inglesa de Anne Olivier Bell. Trad. y ed. de Olivia de Miguel. Madrid, Tres Hermanas, 2020.

ROSITAS

Una versión previa de las reflexiones sobre la cita de Virginia Woolf y la historia de su tía Caroline Stephen apareció en «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia», mi prólogo a *Una habitación propia*; a esta versión pertenecen —también— ciertas frases de Woolf que inserto en el texto, como paráfrasis y

juegos, sin entrecomillarlas. Algunos párrafos con la historia sobre el hombre que escribe y la mujer que no escribe —porque recoge pelusas y cuida del hijo y de la hija— pertenecen al original en castellano de «A Room of Another's Own», artículo cuya versión en inglés publiqué en septiembre de 2021 en la web del Festival Internacional de Literatura de Cúirt (<https://www.cuirt.ie/writer-on-tour-elena-medel/>). Y el trabajo de documentación de algunas de las biografías en las que me detengo proviene de mi sección sobre obras clásicas de poesía en *Jardines en el bolsillo*, que Pilar Martín dirige en RNE.

Gracias a Pura Fernández y a Enrique Barba por su generosidad y paciencia; a Maria Cardona, por su confianza; a Juan Vilá por su lectura atenta, que ha sumado matices a lo que yo pensaba. Gracias a mis amigas, cuyas experiencias —cuyas circunstancias— se cuentan también en estos papelitos.

Día del libro

Nunca podría llegar a una conclusión. Nunca podría cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de una conferenciante: entregaros tras un discurso de una hora una pepita de verdad pura, para que la guardarais entre las hojas de vuestros cuadernos de apuntes y la conservarais para siempre en la repisa de la chimenea.

Cuanto podría ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas; y esto, como veis, deja sin resolver el gran problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela.



La Serie 23 de Abril recoge el testimonio impreso de las conferencias que celebra el Consejo Superior de Investigaciones Científicas con ocasión del Día del Libro.

1. Jesús Marchamalo, *Tocar los libros*, 2008.
2. José Manuel Prieto Bernabé, *Un festín de palabras, imágenes y letras. Lectores en la España del Siglo de Oro*, 2008.
3. María Paz Aguiló, *De bibliotecas y librerías: la Librería Científica del CSIC*, 2009 (2ª ed., 2021).
4. Joaquín Álvarez Barrientos, *Miguel de Cervantes Saavedra: 'monumento nacional'*, 2009.
5. Alberto Gomis Blanco, *Los libros de Darwin*, 2010.
6. José Pardo Tomás, *El Libro Científico en la República de las Letras*, 2010.
7. Manuel Morán Orti, *Editores, libreros e impresores en el umbral del Nuevo Régimen*, 2011.
8. Elisa Ruiz García, *El vuelo de la mente en el siglo XV*, 2012.
9. José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Leyendo en Edo. Breve guía sobre el libro antiguo japonés*, 2013.
10. Juan Monjo Carrió, *La construcción publicada. España, 1851-1950*, 2014.
11. Fermín de los Reyes Gómez, *La imprenta incunable, el nuevo arte maravilloso de escribir*, 2015.
12. Alfredo Alvar Ezquerro, *Una ingeniosa locura. Libros y erudición en Cervantes*, 2016.
13. Antonio Carpallo Bautista, *Esbozos de la encuadernación artística española*, 2017.
14. Antonio Castillo Gómez, *El placer de los libros inútiles y otras lecturas en los Siglos de Oro*, 2018.
15. Antonio Martín Fernández, *La mano invisible: confesiones de un corrector iconoclasta*, 2019.
16. Paloma Díaz-Mas, *Libros, lecturas y lectores sefardíes*, 2020.
17. Ana Martínez Rus, *Libros al fuego y lecturas prohibidas. El bibliocausto franquista (1936-1948)*, 2021.
18. Patricio Pron, *No, no pienses en un conejo blanco: literatura, dinero, tiempo, influencia, falsificación, crítica, futuro*, 2022.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN



CSIC
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

EDITORIAL
CSIC

ISBN: 978-84-00-11147-2



9 788400 111472