

## La escritura, la mujer y el mal

### LA NOCIÓN DE ESCRITURA: ROLAND BARTHES Y JACQUES DERRIDA

Queremos subrayar en este trabajo la importancia que en nuestra opinión tiene como punto de partida el hecho de tomar la noción de escritura de Roland Barthes a la hora de exponer las complejas relaciones entre mujer y creatividad, componente fundamental para delimitar algunos aspectos de lo que podría considerarse una estética feminista.

Han transcurrido más de dos décadas desde que el ámbito cultural europeo se viese enriquecido por las reflexiones en torno al tema de la escritura y los numerosos trabajos que han visto la luz a partir del llamado postestructuralismo. Liberados por el paso del tiempo y situados, más allá de las obligadas referencias de las modas, en una disposición que permite la perspectiva, es quizás el actual el mejor de los momentos para aplicar el fruto de tantas reflexiones originales al tema de la creatividad femenina.

Uno de los estudios más fecundos e influyentes de entre los aparecidos en la década de los setenta es *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes; en él se define con la mayor precisión el concepto de escritura del que queremos partir en este trabajo con el fin de clarificar, hasta donde nos sea posible, el alcance de una tarea que hoy día se configura como de la mayor importancia: la de preguntarse por la función y especificidad, si es que la hubiera, de los escritos realizados por mujeres.

En el ensayo aludido Roland Barthes parte de una pregunta: ¿Qué es la escritura? Ante el evidente desgaste y limitación de algunos términos, por ejemplo *Literatura*, que se viven en el pensamiento contemporáneo como la formulación de un estrecho campo dentro de cuyos márgenes multitud de preguntas se ven obligadas a quedar sin respuesta, nace el nuevo concepto de ESCRITURA, configurado como una «tercera dimensión» para el escritor, el tercero de los ángulos de un triángulo cuyos otros vértices serían la lengua y el estilo. Cada una de estas realidades es considerada por sus características de modo distinto. Mientras la Lengua y el Estilo son fuerzas que dominan al escritor más allá de sus elecciones, porque la lengua se hereda, se recibe y nos configura más allá de lo que habrían sido nuestros deseos y nuestras preferencias y el estilo se tiene, se ejerce como algo vinculado al carácter, a la idiosincrasia, a la psicología del que escribe, la escritura es en palabras de Barthes:

\* Profesora de Estética de la Universidad Complutense de Madrid.

... un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia [...] la escritura es por lo tanto la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje.<sup>1</sup>

## LA ESCRITURA/MUJER

Entender la escritura como la moral de la forma, como una elección, como un compromiso moral del escritor con su tiempo, es sin duda algo que parece llenarse de sentido si lo aplicamos al ámbito de la mujer como productora de textos, como creadora de pensamiento, como sujeto de la literatura. Sabemos, por ejemplo, que la novela nace como género desvalorizado y que, a pesar de ser un género cultivado casi en exclusiva por escritores, se desprecia como literatura producida para mujeres. El problema ahora no consiste en calificar un género literario para desvalorizarlo o rehabilitarlo, nos encontramos más bien ante su radicalidad, ante la búsqueda de los elementos que nos permitan fundamentar por qué y hasta qué punto es necesario hablar de una ESCRITURA/MUJER.

La idea de hablar de una ESCRITURA/MUJER la hemos encontrado por primera vez en el título de un libro de Béatrice Didier, profesora de la Universidad de París VIII y especialista en literatura francesa de los siglos XIX y XX. Sus presupuestos están muy cerca de ese concepto de escritura que hemos definido como el compromiso del escritor con su tiempo, como la moral de la forma. En la solapa que presenta el libro de Didier se nos dice:

La escritura femenina existe. Por grandes que hayan sido las destrucciones, por poderosas que hayan sido las inhibiciones, las mujeres han sabido triunfar sobre todo ello [...] Aunque no se puede hablar de géneros literarios específicamente femeninos, se constata que a menudo las mujeres han operado una elección entre los géneros posibles en una época dada y han sabido adaptar, transformar el molde a la medida de su necesidad de escribir y de su deseo. [...] Desde que las mujeres escriben sin trabas algo ha cambiado; la propia concepción de la escritura y de la literatura no es la misma. El canto estridente de las Bacantes resuena y, de repente, la lira de Orfeo se estremece.<sup>2</sup>

Este concepto de ESCRITURA/MUJER confirma el modo de considerar el conjunto de la producción literaria femenina como un compromiso con la histo-

1. Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1973, p. 22.
2. Béatrice Didier: *L'écriture-femme*. París, P.U.F., 1981.

ria, como una elección en virtud de la cual la mujer decide vivirse escritora, elige libremente una tarea que la configura y la determina por el hecho mismo de su elección.

## LA ESCRITURA COMO DIFERENCIA

Podríamos preguntarnos, no obstante, qué peculiaridades en sí conlleva este tipo de producción literaria de mujeres. O, dicho de otra manera: ¿podemos distinguir por sus características específicas una escritura de mujeres de una escritura de hombres? La pregunta puede resultar, en principio molesta, y a la larga no sólo molesta, sino peligrosa si nos llevara de nuevo a considerar que hay «cosas de mujeres» y «cosas de hombres» también una vez más en el ámbito de la cultura.

Por supuesto no es éste, ni mucho menos, el tema que nos preocupa, el tema que, a estas alturas queremos abordar. Más bien nos proponemos, a partir de la noción de diferencia clarificar algunos aspectos de las aportaciones de las mujeres a la literatura.

Empecemos por recordar algunos rasgos de la noción de DIFERENCIA:

El pensamiento contemporáneo ha dado un estatuto filosófico a la noción de diferencia. El sentido común no había, sin duda, tomado conciencia de su uso hasta ahora. En realidad no se percibe, no se piensa más que a partir de diferencias, de contrastes de formas, de pensamientos que se oponen, porque de la uniformidad no nace más que el vacío y la monotonía.

La lógica clásica había hecho de la diferencia el soporte de la individualidad y de la especificidad: la especie se separa del género en el que ella está incluida por ciertos caracteres propios que fundan su «diferencia específica». Distinguiamos entre perro y lobo como pertenecientes a la especie canina, de modo que por estos signos particulares reconocemos al individuo. La diferencia es, dentro de este marco de pensamiento que es la lógica clásica, el fundamento de la relación de alteridad.

Ahora bien, el pensamiento clásico suponía, más allá de las diferencias, una homogeneidad, una identidad esencial, cosa que el pensamiento actual se cuestiona. Pese a las constataciones del carácter o de la civilización, los *hombres* eran considerados como «todos básicamente iguales», las diferencias, –los accidentes de los medievales– no hacían más que dar relieve a la identidad, como una excepción que confirma la regla, porque en su base la identidad se funda en la homogeneidad, en la substancia.

Pero algunas corrientes de pensamiento contemporáneo han replanteado esta plácida dialéctica de lo «mismo» y lo «otro» y nos proponen hablar de diferencia sin identidad o de relaciones sin términos. Esta es la afirmación de Saussure cuando en su *Curso de lingüística general* afirma que en la lengua no

hay más que diferencias sin términos positivos. Tal idea tiene efectos en otras ciencias humanas como la psicología, la antropología o la filosofía, y así vemos que según Levi-Strauss las culturas son incomparables entre ellas, de modo que cada una reposa sobre una lógica de intercambios sexuales, de informaciones, de bienes de consumo. También Lacan aporta su punto de vista desde la perspectiva de la diferencia planteando que el sujeto no es presencia de sí, sino una ausencia que designa en vacío una red de conductas y de palabras sin fundamento sobre el querer decir inconsciente. En el caso de Derrida, el pensamiento debe abandonar la creencia en el valor de una palabra originaria y buscar el valor al seguir los trazos discontinuos de la escritura.

Se trata de una nueva manera de pensar y de una nueva manera de ser que la filosofía debe tener en cuenta y que se formula como un modo de pensamiento contra la representación de lo idéntico y a partir de la recuperación de todo lo que es «otro», peculiaridades de la mayor parte del pensamiento occidental, y también contra la dialéctica hegeliana entendida como reconciliación.

Pensadores como Deleuze o Derrida aportan rasgos característicos a este nuevo comportamiento filosófico: Deleuze propone un pensamiento crítico y destructivo, un pensamiento que hace a la filosofía moderna remontar la alternativa temporal/intemporal, histórico/ahistórico o eterno, particular/universal. La herencia de Nietzsche nos ha llevado a descubrir lo intempestivo, como *diferente*, como más profundo que el tiempo y la eternidad.

Por su parte, Jacques Derrida afirma, que a partir de la reflexión platónica sobre el mito de Theuth, la escritura establece la más profunda de las diferencias, la que introduce la diferencia en la lengua, lengua oral/lengua escrita; la que señala todo un ámbito de efectos y de consecuencias (consideraciones sobre la memoria y la rememoración, relaciones entre la naturaleza y la cultura, eficacia de lo natural y lo artificial, arte y técnica entendidos como lo artificial, frente a saber/logos que se considerarían lo natural). La escritura, tal y como ha sido comprendida a lo largo de la metafísica de Occidente, es lo que difiere la presencia directa de un habla viva, implica un trazo que representa una oralidad. Lengua hablada y lengua escrita han representado lo diferente, aquello cuya divergencia no puede resolverse con una identidad tranquilizadora porque cada polo, el del lenguaje oral o el del lenguaje escrito, señala más bien un universo de conflictos. Oralidad y escritura son, en el ámbito del logocentrismo, «lo otro» para cada una ellas.

No será muy difícil comprender por qué queremos poner el acento en estas cuestiones con relación a clarificar ese concepto que hemos llamado ESCRITURA/MUJER. Por una parte, la escritura debe ser entendida, ya lo hemos dicho, como la moral de la forma, como el compromiso del escritor con su momento histórico y con su sociedad (Barthes). Por otra, hablar de escritura comporta tomar conciencia de esa imposibilidad de identidad originaria en la que se había basado el pensamiento de Occidente, implica asumir que la diferencia se

inscribe en el corazón mismo de esa actividad que llamamos literatura, producción de textos, acción de escribir (Derrida).

## EL MAL Y LA CREACIÓN POR EL MAL: ARIMÁN Y SATANA

La escritura puede, así, ser vivida como diferencia, como una elección alternativa, como una decisión que nos instala en lo absolutamente «otro» de lo que somos o del mundo en el que vivimos, que lo «difiere» porque la temporalidad como algo inherente al texto, a la producción literaria, lo caracteriza como presencia y ausencia, como compromiso con la historia y producción a-histórica.

El que escribe, en la medida que crea «otros» mundos, toma conciencia de que su tarea lo sitúa siempre en un lugar de tránsito, en un espacio o demarcación de salida, y pasa a vivirse como un transgresor, como alguien que siempre va más allá del límite en el que en principio se debería ver confinado. La creación puede ser formulada simbólicamente, en consecuencia, como un proceso de ruptura, de desestructuración, que aparece en las mitologías más arcaicas bajo la figura de una divinidad o potencia malvada generadora de lo malo o de otro mundo negativo, presentado como doble alternativo del mundo entendido como el efecto de una creación positiva.

En el Avesta dos espíritus o fuerzas originarias son los responsables de la aparición del mundo, de todo lo existente, Spenta Manyu y Angra Manyu, Ormuz y Arimán. Ormuz es responsable de todo cuanto de luminoso y positivo existe, mientras que Arimán, la divinidad malvada, es autor de una contra-creación negativa, de la oscuridad, de cuanto de perverso se puede concebir como opuesto al bien que Ormuz implanta. Ambas personificaciones: Ormuz y Arimán, expresan en sí mismas la esencialidad de dos fuerzas creadoras contrapuestas que remitirían en su formulación de contrarios al carácter antagónico, positivo y negativo, creativo y destructivo, luminoso y oscuro, estructurador y desestructurador que toda creación conlleva. Ormuz y Arimán son, a su vez, gemelos y antagónicos, su origen radica en un mismo padre, Zurván, personificación de *El Tiempo Primordial*.

El pintor Paul Klee realiza una obra cuyo título: «La mirada de Arimán», insinúa la fuerza que un símbolo como el gemelo mítico de la antigua religión del Avesta expresa al ponerse en relación, en este caso, con el universo de la creatividad plástica. La mirada del artista puede entenderse como equivalente a la mirada desestructuradora de Arimán, a la mirada del demonio perverso cuyo fin era a su vez también crear, conseguir que a cada creación positiva, la de Ormuz, le correspondiese una contracreación negativa, la de Arimán.

Los mitos vienen a ser *formas* (Gestalten) esenciales de la realidad, modos de *poner ante los ojos* aquello que por ser más originario permanece oculto para una mirada superficial. En ocasiones algunos mitos nos sitúan frente al sentido de

la creatividad misma, tal es el caso que hemos comentado de la creación por el mal que Arimán expresa. Pero todavía queremos añadir a este aspecto el del valor que la transgresión, formulada simbólicamente, tiene en las narraciones más arcaicas. Hemos elegido en este caso la figura de *Satana*, el símbolo de lo femenino en las leyendas de los Nartos, porque al ser una figura muy poco conocida e interpretada, ofrece algunos rasgos sobre los que, en nuestra opinión, merecería la pena reflexionar.

Las leyendas sobre los Nartos constituyen un patrimonio de cultura popular común a los antiguos escitas y a los pueblos del Cáucaso. La llamada epopeya Narta está aún hoy en día viva entre los Osetas, Chechenios-Ingushes y Abjasios, sólo por citar algunas comunidades tristemente actuales tras la desintegración de la antigua Unión Soviética. Es por lo tanto una muestra de tradición mítica que se ha conservado en el folklore de algunas comunidades aisladas desde los tiempos de Heródoto prácticamente hasta hoy. Pues bien, uno de los personajes fundamentales de estos relatos ancestrales lo constituye Satana.

Satana es un personaje femenino, se la denomina *La Princesa Satana* o simplemente *La Princesa*. Es la hermanastra de dos héroes de la familia de los «Ricos por el valor y la fuerza guerrera», los *Aexaertaegkatae*, que están enfrentados a otra familia, la de los «Inteligentes por su relación con la religión y con el derecho», los *Alaegatae*. La epopeya Narta habla todavía de otra familia, la de los *Boratae*, «los ricos por el ganado».

Los dos hermanastros de Satana habían nacido del fundador de la familia de los ricos por el valor y la fuerza guerrera, Aexaertaeg, y una hija del Genio de las aguas. Un día la hija del Genio de las Aguas se sintió morir y pidió a sus dos hijos gemelos que velasen su cadáver para que un genio no lo profanase con los mismos requerimientos que le había hecho en vida. Las dos primeras noches pasaron sin problemas, la tercera el vigilante se dejó seducir por un encantamiento y abandonó la guardia. La leyenda nos lo cuenta así:

Partió. Apenas se ha alejado, la tumba se ilumina: ¡Uastyrji (el genio) ya pone manos a la obra! Golpea a Dzerassae con su látigo de fieltro y hela aquí siete veces más bella que cuando vivía. Se acerca a ella. Luego la vuelve a golpear con su látigo de fieltro, y vuelve a ser la que era.<sup>3</sup>

Al cabo de un año se oyen llantos en la tumba y aparece una niña que acaba de nacer, es Satana. De ella se dice que:

«creció tan hermosa y tan inteligente que su simple aparición cambiaba la negra noche en día luminoso y su palabra era más cortante que la espada, más penetrante que la flecha».<sup>4</sup>

3. Georges Dumézil: *Mito y Epopeya*. Barcelona, Seix Barral, 1977, Vol. I. p. 525.

4. *Ibidem*.

Esta niña se convierte en el modelo y el alma de la familia Narta, es el modelo de Ama de Casa en el Cáucaso. Un ama de casa peculiar, sobre cuyas características me parece interesante que reflexionemos.

En primer lugar es hermanastra de los dos héroes de la familia de los Ricos y Fuertes. Los eruditos soviéticos han visto en el personaje de Satana y en sus acciones un rastro épico de la fase matriarcal que toda sociedad debe haber conocido. Ahora bien, el papel de Satana es relevante, pero no tiene el mando, es sabia, pero no participa en deliberaciones públicas, por lo tanto, y basándonos además en su origen indoeuropeo, el personaje no parece que pueda ser visto como una pervivencia matriarcal en una estructura patriarcal como la de los indoeuropeos, sino que su valor simbólico hemos de encontrarlo en otro marco. La fuerza de la figura de Satana no está en expresar un rastro del matriarcado en el seno de la estructura patriarcal sino en expresar la fuerza de la transgresión en esa misma estructura. Ella, la mujer, lo otro, la que nace de la madre muerta y de un genio, la sin origen, se casará con su hermanostrato venciendo la prohibición del incesto y los otros dos matrimonios «normales» de su marido.

La imaginación del cantor épico nos describe así a esta mujer excepcional:

Cuando Uryzmaeg (el hermanostrato más diestro) estuvo en edad de casarse, lo hizo con una muchacha de la familia de los Alaegatae, la bella Elda. Por su parte, Satana iba creciendo: en un mes, era como los niños de un año; en un año, como los niños de tres. Sus cabellos eran de oro, sus ojos de carbón ardiente y no tenía rival por la estatura y la prestancia.<sup>5</sup>

Esta mujer excepcional busca en su entorno un marido digno de ella y reconoce que ni entre los espíritus del cielo encuentra alguien que supere a su hermanostrato, por lo que decide engañar a su mujer, Elda, por medio de una trampa a la hora de preparar un licor y se hace pasar por la esposa. El relato nos cuenta así los apuros de la pobre Elda y la astucia de Satana:

– Hija de esta casa –le dijo–, el tiempo de mi vergüenza ha llegado. Mi caldera no fermenta. Si tu hermanostrato llega ahora, ¡Me matará!

– ¿Qué puedo yo hacer? –respondió Satana–. No es asunto mío.

Cada vez más alarmada, corría la joven al caldero, y luego hacia Satana.

– ¿Qué hacer? Mi alma es más tenue que el hilo, estoy perdida.

Cuando Satana estuvo segura de que su cuñada estaba ya sin fuerzas, le dijo:

– Bella Elda, quiero gatarle una broma a Uryzmaeg: préstame por

5. *Ibidem*, p. 529.

una noche tus vestidos y tu mantón de casada y haré fermentar tu caldero.

La joven aceptó el trato. Satana trajo otra levadura y el rong fermentó. Ya era hora: Uryzmaeg llegaba. Se celebró un festín y los nartos bebieron rong. A la noche, cuando los comensales regresaron a sus casas, Satana se puso los vestidos de Elda y entró en la habitación de Uryzmaeg, que sin desconfianza la tomó por su mujer.

¡Hija de los Alaegatae –le dijo–, te portas mejor que cuando nuestra primera noche!

– Es un privilegio de nuestra familia –respondió ella, para que no sospechara.<sup>6</sup>

Cuando el hermanastro se da cuenta de que ha dormido con su hermana ya no hay manera de evitar lo que ha ocurrido y la historia lo muestra, en principio desesperado. Entonces es cuando de nuevo la narración nos asombra revisitando a esta mujer, Satana, de una fuerza y una sabiduría en la que nos parece que radica el valor de su imagen simbólica:

– ¡Tú me has deshonrado, Satana! –dijo Uryzmaeg–. ¿Cómo podremos vivir en adelante entre los nartos? ¿Qué cara vamos a ponerles?

– La censura de la gente es cosa de dos días, no habrá mucha vergüenza. Te diré el medio de hacerla olvidar. Monta al revés en un asno, con la espalda vuelta a su cabeza y, en esta forma, cruza tres veces la gran plaza. Observa bien a las gentes que ahí estén y ven a decirme lo que hacen.

Uryzmaeg montó al asno al revés y pasó por entre los nartos. Estos, tanto los mayores como los pequeños, los viejos como los jóvenes, fueron sacudidos por tal ataque de risa que no podían mantenerse derechos.

Pasó una segunda vez. Algunos rieron aún, otros ya no. Muchos ni siquiera lo miraron, muchos también se dolieron de ver a su guía, a su modelo, Uryzmaeg, objeto de burlas.

Pasó otra vez. Ya nadie se rió. «No será ciertamente sin algún motivo -dijeron- por lo que anda en asno al revés; debe tener alguna buena ocurrencia...»

Cuando Uryzmaeg regresó a su casa, Satana le preguntó:

– ¿Cómo se han comportado?

– Cuando pasé la primera vez, los sacudió una risa tal que no podían tenerse de pie. La segunda vez, algunos todavía se reían, otros ya no, y

6. *Ibidem*, p. 530.

muchos se dolían al verme a mí, su caudillo, objeto de burlas. La tercera vez, ya nadie se reía: «No está loco –decían–, por algo será que monta así sobre su asno, alguna idea llevará en la cabeza...»

– Pues bien, lo mismo ocurrirá con lo nuestro –dijo Satana–. Primero reirán, luego nadie pensará ya en ello.

Cuando la gente supo que Uryzmaeg vivía con su hermana Satana, comenzaron a mofarse de ellos; luego, en efecto, ya nadie pensó en ello. Y Satana y Uryzmaeg pudieron seguir viviendo como marido y mujer.<sup>7</sup>

La lectura de los antiguos textos nos suscita muchas interrogantes al tiempo que nos ofrece bastantes pistas para intentar responderlas. Sobre toda otra cualidad, el personaje de Satana, se caracteriza por su capacidad transgresora. Ella es el símbolo de la excepcionalidad más radical: su origen está en la muerte, en la ausencia de vida, de ser. Su primera cuna es la tumba. Su padre tampoco es un hombre, sino un genio, un espíritu sobrehumano que burla todas las barreras, incluso la muerte, para engendrarla. También socialmente es Satana extraordinaria, ella representa los valores de una familia, o estamento social, los Aexsaertaegkatae, tan superiores al resto, que no pueden encontrar su pareja, su complementario, más que en el propio seno familiar. Por último, Satana expresa, la capacidad de transgredir las normas establecidas, de salirse de las estructuras inamovibles, de desestructurar, y, por lo tanto, la fuerza capaz de inaugurar nuevos modos de comportamiento, de inventar otras estructuras.

En realidad Satana, a la luz de estos relatos, es un modelo, es cierto, pero un modelo cuya peculiaridad consiste en romper, en transformar, en provocar alternativas. No es extraño que una cultura fuertemente patriarcalista, la indoeuropea, en su vertiente caucásica, ponga en la mujer en cuanto imagen de lo otro, la capacidad transgresora. Satana es la que nace de la muerte, de la ausencia, del no ser. Su madre ya no es cuando ella misma es engendada. Su ser se configura, por tanto, como algo que procede de la nada. Satana será, pues, un modelo en la medida en que su fuerza consiste no en repetir estructuras sino en romperlas. El trabajo imaginario que le da sentido se vincula más bien a la creación del modelo a partir de la ausencia de modelos previos. Me parece reductor no querer ver en esta figura femenina de la epopeya Narta otra cosa que una imagen sublimada del ama de casa, de la mujer-reina del hogar. No digo que no lo sea, pero pienso que en su figura hay más facetas que la de administradora del hogar.

En este caso Satana es un personaje épico y en consecuencia pertenece al patrimonio imaginario colectivo, ha surgido como un efecto de la mente humana, tanto femenina cuanto masculina, en la medida que el ser humano es autor de los grandes poemas colectivos de la humanidad.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 531

## LO NO TEOLÓGICO: EMILY BRONTË Y MARY SHELLEY

Hemos hablado en otros sitios sobre la radicalidad de los planteamientos de la escritura de mujeres, de modo que no insistiremos en desarrollar puntos que ya han sido tratados, pero sí vamos a recordar algunas características de entre las entonces señaladas para poder, a partir de ellas, desarrollar el tema de lo específicamente «no teológico», hacia el que tiende la filosofía en los últimos tiempos, y para comprender el valor de su aportación a la literatura, más allá de lo que podríamos calificar de meramente literario, con el fin de situarnos en esa nueva categoría denominada ESCRITURA en cuanto compromiso ético de la escritora con la Historia. En el caso de Emily Brontë y de Mary Shelley podrían resumirse mis trabajos en considerar que ambas abordan la tarea creadora desde una radicalidad que sitúa a sus personajes en lo que denominaríamos un espacio cero, las cumbres/abismos de pasión de Emily Brontë o la permanente huida de la criatura frankensteiniana y de su creador hacia el centro/descentrado de los hielos polares. En ambos casos la idea más importante desde el punto de vista de eso que hemos llamado ESCRITURA/MUJER consistiría en reconocer una búsqueda del espacio creador, espacio que termina perfilándose como un lugar donde los puntos fijos, los valores estables, el bien o el mal como referencias absolutas, se difuminan dejando paso a la errancia del personaje, desplazado, cada vez más ineludiblemente, hacia ese punto cero o espacio imaginario donde la nada se coloca.

Igual que Satana nace de la muerte, el monstruo de Frankenstein es creado a partir de fragmentos de cadáveres. Heathcliff, el personaje central de *Cumbres Borrascosas* es también alguien cuya procedencia es la nada: «*An American or Spanish castaway*» (un americano o español abandonado); también se dice de él que es «un crío de gitanos». Él es el huérfano, el niño sin origen encontrado mientras vagaba por las calles de Liverpool. Las dos novelistas románticas crean sus relatos en unos momentos en los que se está gestando en Europa la gran crisis de fundamentos que el pensamiento nietzscheano va a desencadenar. En la escritura de Mary Shelley percibimos esa emergencia de un pensamiento no teológico cuyos primeros atisbos nacen estrechamente ligados al titimismo romántico y cuya expresión más radicalizada va a ser la frase de Nietzsche, su manifiesto de nihilismo: «Dios ha muerto». El propio Frankenstein habla de «ser más que hombres» en una de sus arengas finales a la tripulación del barco que lo va a ver morir. Percibimos así que el cuestionamiento de la autoridad, del creador, del conocimiento, de la ciencia, del saber... es una de las inquietudes que recorren las páginas de toda la novela. Un nuevo mundo está llamando a las puertas de Europa y en la novela se perciben tanto los ruidos que lo presienten como los rasgos que van a ayudar a conformarlo.

Por otra parte, al final de *Cumbres Borrascosas* encontramos formulada una frase que concentra toda la fuerza y la fugacidad de la actividad literaria: la na-

rradora se detiene ante las tres tumbas en las que descansan los tres protagonistas sorprendida de que «alguien pudiera atribuir sueños inquietos a los que duermen en tierra tan quieta».

La reflexión sobre la tarea creadora parece quedar flotando sobre las páginas como aliento final. La escritura de ambas novelistas puede asentarse sobre un compromiso con la creación, sobre un cuestionamiento en el que a la pregunta sobre el qué de la literatura, pareja con el interrogante sobre la propia existencia, se le da una respuesta que parece girar en torno al vacío y a la muerte, a la ausencia de origen, a la nada. El espacio imaginario, el de la ficción literaria, es, de nuevo, como en el antiguo mito, el hueco, el vacío virtual (Chaos) lleno de potencialidades que un sujeto creador ha de nombrar.

#### LA DECONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO: VIRGINIA WOOLF

Situar la nada en el origen, establecer el vacío como espacio primordial resulta desde luego un arranque, establecer un punto de partida para la actividad literaria y para el sujeto creador. Ahora bien, una nueva figura femenina nos proporciona más elementos para que reflexionemos sobre sus propuestas. Nos referimos a Virginia Woolf. En un libro, publicado en varios volúmenes, bajo el título de *El pensamiento indeterminado*, Georges Poulet señala, a la luz sobre todo de algunas de las frases que la heroína de *Las olas* pronuncia a lo largo del libro, la pregunta que una y otra vez se repite allí: ¿Quién soy yo, dónde estoy? Pregunta a la que, a lo largo de las trayectorias de todos sus personajes, apenas se le encuentra respuesta definitiva. Incluso a veces el interrogante se resuelve en la constatación de la ausencia: «no estoy aquí»; o del anonadamiento: «no soy nadie». A partir de estas frases Poulet concibe a Virginia Woolf como un ser en trance de desaparición, como una sombra caracterizada por una tendencia hacia la negatividad o a la renuncia total:

Por mi parte, llevando una libreta, haciendo frases, he anotado con precisión los cambios; una sombra yo misma, me he aplicado a tomar nota de las sombras. ¿Cómo puedo proceder ahora, me decía a mí misma, sin un yo, sin substancia ni visión, a través de un mundo también sin peso e ilusorio?<sup>8</sup>

#### EL CAMINO HACIA EL VACÍO: DEL ESPACIO CERO A LA CREACIÓN DEL MODELO

La muerte de Virginia Woolf al arrojarse a las aguas del río Ouse parece consumir ese ineludible camino que la escritora describe para sí misma y para

8. Georges Poulet: *La pensée indéterminée*. París.- P.U.F., 1990, Vol. III, p. 217.

sus personajes literarios con una insistencia que no puede por menos de inquietar a sus lectores. Es difícil aportar explicaciones que pretendan esclarecer lo inexplicable. Desde luego no vamos a dejarnos tentar por la ilusión de comprender los procesos más secretos por los que un ser humano decide dar un sesgo determinado a su existencia. Sus biografías aluden con fiabilidad a la explicación que ella misma nos dejó en sus últimas cartas: la imposibilidad de resistir de nuevo la irrupción de la locura en su vida. Pero creemos que sería valioso, en los términos en los que hemos concebido estas páginas, aplicar de nuevo ese concepto, ESCRITURA/MUJER, –entendido como el compromiso moral del sujeto creador con la Historia–, para comprender la eficacia de esa ineluctable trayectoria hacia la nada.

La escritura de Virginia Woolf, el compromiso de la escritora con su momento histórico, con la literatura y con su condición de mujer, la coloca frente a un proceso de deconstrucción del sujeto femenino. Nos referimos a una tarea en la que se toma conciencia de unos cambios históricos profundos a los cuales debe verse asociado el desmantelamiento de unos estereotipos sociales. Pero no basta negar el papel tradicionalmente atribuido a la mujer, inmediatamente surge la pregunta, ésa que machaconamente retorna en las páginas de la escritora: ¿Quién soy yo? La radicalidad de las preguntas sobre el sexo, la religión, la sociedad, la familia, el trabajo... impide una rápida solución de este problema. No es fácil encontrar la fórmula que nos proporcione la alternativa –el nuevo sujeto femenino indiferente a las antiguas funciones atribuidas–, frente a aquello que sabemos que no somos, o frente a aquello que sabemos que ya no queremos ser –ese sujeto femenino que ha ido configurando la Historia.

La propuesta, el modelo, no puede estar consolidado, hay que crearlo, deberá ser la resultante de ese sucesivo compromiso ético de la mujer con una Historia que es, al mismo tiempo, la suya y la de la condición humana. Resulta curioso este intento, este propósito, en el fondo de esa planificación femenina, por cuanto las contracreaciones que los mitos masculinos nos ofrecían, el de Arimán por ejemplo como prototipo, consistían en crear un mundo opuesto al mundo positivo de Ormuz. Por el contrario, la raíz que busca esta anticreación femenina no es una realidad opuesta a la realidad positiva, sino la nada, la ausencia de creación como punto de partida. La nada es la resultante de la aniquilación de los modelos previos, pero si el nuevo modelo se ha de crear desde la nada, sin condicionamientos preestablecidos, también la nada habrá de ser creada. La literatura femenina habrá de configurarse como ese camino trazado hacia la nada en cuanto condición previa de toda creatividad.

Las ideas fundamentales que han servido de hilo conductor a lo largo de este trabajo se ven ahora confluyendo en un idéntico resultado: un replanteamiento de ciertas nociones negativas cuyo tratamiento dentro de la literatura femenina despliega una eficacia específica. Tanto el concepto de transgresión visto a la luz de los mitos de Arimán y Satana como la idea de la nadificación

que se percibe en las obras de Virginia Woolf nos hablan de un reformulación de ideas, de una búsqueda a partir del aniquilamiento de estructuras anticuadas. Hay una fuerza, una tensión que orienta positivamente las lecturas tradicionalmente negativas, que enriquece los antiguos mitos invirtiendo su valor y su significado, que desvela en las mujeres escritoras la inquietud y la búsqueda de una imagen, de una figuración desprejuiciada que responda a las más profundas aspiraciones de la femineidad.