

LAS HUMANIDADES DESDE UN ENFOQUE DE GÉNERO

M^a Ángeles Hermosilla Álvarez
(Universidad de Córdoba)

Quizás hablar hoy de la discriminación de las mujeres puede parecer un asunto del pasado, porque las alumnas en la Universidad son mayoría (53,32% frente al 46,68% de varones: 61,24% en Artes y Humanidades, según datos de la Conferencia de Rectores de diciembre del 2016). Sin embargo, estos datos se invierten en el profesorado, donde ellas representan el 40%, aunque en las plazas de Ayudantes doctores (de mayor precariedad laboral) suben al 50,79%, y caen estrepitosamente en el caso de las cátedras (el 20,77%) y del gobierno de la Universidad, donde solo encontramos tres rectoras en las cincuenta universidades públicas y seis en las privadas: en total, únicamente nueve mujeres ocupan este puesto en los ochenta centros universitarios de nuestro país.

Centrándonos en el ámbito de la Cultura, se afirma con frecuencia que las circunstancias que propiciaban el silencio de las autoras han ido cambiando en las últimas décadas y que las obras con nombre femenino están cada vez más presentes, hasta el punto que se ha llegado a decir que «ser mujer es una condición que ahora favorece a cualquier autora, con independencia de la calidad de su arte».

Así, en el Manifiesto de la Asociación de Clásicas y Modernas (V.A.: 2015) se recogen aseveraciones aparecidas en los medios de comunicación como estas:

«Los libros más vendidos de 1999 tienen firma femenina» (*Qué leer*, junio de 1999).

«Los libros son cosas de mujeres. Leen más que ellos y dominan el mundo editorial» (*El País*, 23/4/2000).

«El boom de las mujeres» (*Leer*, número de verano de 2000).

«El cine es de las mujeres. Ellas toman el mando» (*El País*, 1/2/2004).

«La revolución musical de 2008 es cosa de chicas» (*El País*, 8/2/2008).

No obstante, los datos muestran que, aunque las mujeres son la población más consumidora de formas de cultura (Esther Tusquets hablaba del 80% de los lectores: Stefan Bollman (2006: 18)), no lo son ni en la creación artística, ni en la gestión de la cultura, ni en las instituciones de prestigio.

En este sentido, si bien el número de académicas ha aumentado ligeramente, de los cuarenta y cuatro miembros de la Real Academia Española, solo ocho son mujeres: once en trescientos años de historia. En la prensa, siguiendo con los datos del Manifiesto

antes citado (V.A.: 2015), los periódicos de mayor tirada nacional están dirigidos por varones y únicamente tres mujeres llegan a ser subdirectoras (entre 35 hombres), la misma cuota que las adjuntas a dirección, y el 16% desempeña la función de redactora jefe, mientras que, en los suplementos culturales, la proporción de críticas es del 11%, un número que no ha ascendido desde 1980, lo que quizás influya en que escaseen las reseñas de libros publicados por mujeres: de las ochenta y cinco críticas solo quince son de autoría femenina.

Por lo que se refiere a la creación, en el mundo del arte, según el estudio realizado por la Asociación de artistas visuales de Cataluña, el 29% eran mujeres, pero entre los artistas de mayor visibilidad bajaba al 20% y de las noventa y cuatro exposiciones organizadas por los museos más relevantes tan solo el 15 o 16 % recogían obras de pintoras o escultoras. En el cine, un exiguo 7% de las películas estrenadas entre 2000 y 2006 estaban dirigidas por una cineasta, un porcentaje similar al de las directoras de orquesta (6%) y no muy distante del de las compositoras (12%).

En cuanto a la Literatura, como ha puesto de relieve Laura Freixas (2000), en su ensayo *Literatura y mujeres*, no podemos afirmar que son ellas las que más publiquen en las editoriales de mayor alcance: a finales del siglo XX, en narrativa sólo publicaban el 24%, en poesía el 22% y en ensayo el 15% (Laura Freixas, 2000:36), estadística revisada en 2015, donde sube un punto el cultivo de la novela, cinco el ensayo profesional y el teatro aparece con un 15%, pero la poesía baja dos puntos. Y lo que más llama la atención: si a los treinta años el número de escritoras se aproxima al de los literatos, al llegar a los sesenta la proporción cae considerablemente (Laura Freixas, 2015:43-49), lo que pone de manifiesto que el transcurso del tiempo no siempre contribuye a que las mujeres alcancen el mismo nivel de protagonismo que los varones.

Tampoco los premios tienen nombre de mujer. Así, el galardón nacional de Cine ha recaído en 16 directores varones y ninguna directora. Podríamos pensar que la situación variaría en la Literatura, donde no se precisa de la inversión económica del séptimo arte, sin embargo, los premios más relevantes (Cervantes, premios nacionales de las Letras, Poesía, Ensayo y Narrativa), en sus tres décadas de existencia, han tenido ciento cuarenta y cinco ganadores, de los que once han sido para mujeres (el 7,6%), si bien del 2000 al 2007 se ha experimentado un ligero avance (12,5%).

Por otro lado, con frecuencia los críticos y los escritores, cuando se les interroga acerca de la existencia de un discurso literario específico de las mujeres, responden taxativamente que solo existe «buena o mala literatura» (la primera, asociada a la fuerza

creativa, referida a los varones) por lo que no sorprende que las mujeres rehúsen encajar en el marbete de «literatura femenina», que con frecuencia alude a una sensibilidad entendida peyorativamente (Laura Freixas, 2015: 36).

Además, se da la circunstancia añadida de que a menudo los medios de comunicación utilizan la imagen femenina como reclamo publicitario (cuanto más llamativa, más facilitan su presencia en entrevistas que con frecuencia entran en aspectos personales más que en los literarios), mientras que se restringe la participación de escritoras en las revistas especializadas y en los escasos programas culturales. Significativo es el caso de las antologías poéticas, que parecen escamotear espacio a las mujeres. Y no nos referimos a las de un pasado más o menos cercano, como la generación del 27 (ampliada por Emilio Miró (1999) y Pepa Merlo (2010) con los nombres de las poetas), el grupo del 50, aunque la publicación de la poesía completa de Francisca Aguirre, *Ensayo general* (2000), demuestra que la nómina no estaba cerrada, o la de los *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet (1970) que solo recogía una mujer (Ana María Moix). Estamos hablando de las publicadas en los últimos años, entre las que podemos citar *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* (V. A.: 1998), con prólogo de José Carlos Mainer, donde «después de minuciosas y numerosas consultas a los más relevantes protagonistas de la poesía española», se ofrece la lista de los poetas más destacados del final del siglo XX, es decir, para utilizar un concepto de la teoría literaria, aquellos que entran en el «canon» (conjunto de obras que ha de ser estudiado y transmitido) de la poesía española actual. Pues bien, entre los veintiocho autores recogidos solo aparecían tres nombres femeninos: Olvido García Valdés, Ana Rossetti y Blanca Andreu. Para esta selección se aducía el criterio de la calidad pero es obvio que, en esos años, la lista de autoras cuya inclusión no desmerecería el conjunto podría ampliarse fácilmente, de modo que no debe sorprendernos la iniciativa, muchas veces cuestionada, por parte de algunas editoriales de publicar antologías como la de Noni Bengas y J. Munárriz eds. (1997) o J. M. Balcells ed. (2003) que, por el momento, solo saquen a la luz textos con firma de mujer.

En realidad esta situación se debe en buena parte al papel que lo simbólico ejerce en nuestra sociedad y que sigue actuando subliminalmente en nuestras actitudes y pensamientos, como consecuencia de la perspectiva con la que se observa el mundo (generalmente masculina, aunque a menudo se disfraza de «neutra») y que no se ha modificado con la rapidez de los cambios tecnológicos.

Y es que si la literatura o el arte no tienen como finalidad la mera transcripción de una determinada experiencia (la de las mujeres, los negros, los inmigrantes, los refugiados o la de los oprimidos, reflejada en la poesía social hace unas décadas) sino que centra su atención en el modo en que esa experiencia cristaliza en la estructura de la obra, no es menos cierto que la materia con la que trabaja la creación literaria, el lenguaje, traduce la globalidad del ser humano y que está íntimamente unido al pensamiento, de modo que, en palabras de Wittgenstein; «los límites de mi lenguaje representan los límites de mi mundo» y, en este sentido, las mujeres han contribuido a enriquecer la experiencia humana, a ampliar la galería de personajes femeninos (Laura Freixas, 2015:32), los temas tratados, como las relaciones entre mujeres o la maternidad (apenas abordado en la literatura, frente al de la muerte o la guerra, que han sido vivencias masculinas (Laura Freixas, 2015:147)) y, cultivadoras de géneros menos institucionalizados como la novela psicológica, la autobiografía o las cartas, han dejado su impronta en la introspección narrativa o la escritura del yo (Id.: 34) que tanto auge está teniendo en nuestros días.

Hasta bien avanzado el siglo XX, las mujeres que tomaban la pluma se encontraron con un lenguaje literario que transmitía toda una tradición cultural en la que ellas estaban escasamente representadas, o bien tenían un determinado papel asignado de antemano. En este último caso, la literatura presentaba a menudo ejemplos estereotipados de lo femenino: la *donna angelicata*, la amada, la esposa, la madre o, con clara intención misógina (M^a Cruz Muriel, 1991), la pecadora que arrastraba al hombre hacia el mal y, en general, la mujer ha cumplido la función de objeto erótico (M^a José Porro, 1995). En el otro, la historia literaria en el pasado apenas ofrecía nombres (Santa Teresa, Sor Juana Inés o Rosalía de Castro son excepciones) que plasmaran una visión del mundo desde un punto de vista de mujer o, lo que tal vez fue peor, asoció lo femenino a lo trivial y a los sentimientos tiernos, de modo que la voz poética femenina fue asociándose a la sensiblería y la palabra «poetisa» alcanzó tal carga peyorativa que se utilizó el término de «poetisos» para designar a los literatos de menor rango y, por el contrario, cuando se elogiaba la obra de una mujer, se hablaba de ésta con el género gramatical masculino. Así sucedió cuando Azorín se refiere al talento de Rosalía de Castro (Francisco López Estrada, 1969:98). Ello explica el rechazo del vocablo por parte de las escritoras de poesía que, en general, prefieren ser llamadas «poetas», un vocablo que, como periodista o psiquiatra, vale para ambos sexos.

Todo lo expuesto hasta aquí revela que lo femenino es, en gran medida, una construcción cultural, como postula la teoría feminista francesa de la diferencia. En este sentido, Hélène Cixous (Toril Moi, 1995:112 y ss.) llega a afirmar que el hecho de llevar una firma de mujer no sanciona como femenina una escritura (Id.:118), aunque reconoce que surge en el hombre más raramente. En la misma dirección, Julia Kristeva considera que no hay una identidad fija (Id.:171 y ss.) y, lejos de elaborar una teoría sobre lo femenino, hace hincapié en su carácter de transgresión respecto al orden establecido, una posición que, en mayor o menor grado, han adoptado las poetisas a la hora de emprender la construcción de un sujeto poético.

Sin embargo, el hallazgo de una voz propia no se producirá hasta siglos más tarde ya que las mujeres cuando toman la palabra se encuentran con la paradoja de que son «sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha construido como objetos» (Patrizia Violi, 1991:14), como a menudo se refleja en la tradición literaria. Porque el patriarcado ha convertido a la mujer en el «otro» del hombre y carente de subjetividad, como denunciara Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), lo que explica el rechazo de esta autora a definir la esencia femenina y su conocida frase: «No se nace mujer; se llega a serlo» (II:15). O bien posee la identidad que el hombre le asigna, según se advierte en la novela española contemporánea. En este sentido, sirva como muestra el trabajo de Mercedes Carbayo (1998:59), quien al analizar la obra de Carmen Martín Gaité según la evolución de la sociedad española señala que la tipología de los personajes femeninos de las primeras novelas de esta autora no aparece representada de modo independiente, sino en función del varón:

Las chicas sin novio andaban revueltas a cada principio de temporada, pendientes de los chicos conocidos que preparaban oposiciones de Notarías. Casi todas estaban de acuerdo en que era la mejor salida de la carrera de Derecho, la cosa más segura (C. Martín Gaité, 1982:195).

En palabras de M. Carbayo, «ni que decir tiene que las definiciones se hicieron siempre en relación al hombre sin el cual la felicidad parecía imposible» [...] Nos encontramos con «la mujer casadera», «la solterona», «la fresca», «la mujer liberada», «la chica rara» y «la chica topolino», de modo que el amor de las mujeres significa a menudo «entregarse» e incluso perder la identidad, mientras que para el hombre es «poseer», reforzar su subjetividad (M^a Ángeles Hermosilla, 2001:87-115). De ahí que

en las relaciones amorosas muchas veces las muchachas ni siquiera podían expresar sus deseos:

Luego, ya bastante tarde, Ángel acompañó a Gertru a su casa, y Lidia se quedó. En el portal de casa la estuvo besando y besando y metiéndole achuchones a lo bruto pero no hablaron nada, aunque ella se desprendía a cada momento:

- Ángel, vamos a hablar. No hablo nunca contigo

- Pero de qué vamos a hablar, tonta (C. Martín Gaité, 1982: 240)

Por otra parte, en la sociedad patriarcal, para una joven casadera, una mujer es una rival de la que se cotillea o con la que se llega al enfrentamiento si obstaculiza la «ansiada felicidad», a pesar de tratarse de su hermana:

-Yo qué voy a decir. No pienso decir nada de nada. Te regalo a Federico envuelto en papel de celofán. Cásate con él, si tanto te gusta, que estás por él que te matas, hija, que eso es lo que pasa. Cásate con él, si puedes.

Mercedes se echó a llorar (Id.: 175)

Aunque esos modelos de mujer, fieles a los estereotipos de las normas convencionales, son contestados por la mayoría de los personajes femeninos, en realidad no se observa una salida para el desarrollo personal y habrá que esperar a la última novela de Martín Gaité (1998) para que una mujer tome la decisión de «irse de casa» (título de la obra) con el fin de resolver cuestiones relacionadas con su identidad.

Se trata de una condición que aparece en los personajes femeninos de otras tantas novelas de la época. Véase este texto de Elena Soriano, donde se observan los rasgos de silencio y sumisión en una mujer que aspiraba a su autonomía personal:

«Tú hombreabas, insistías en tu condición de médico, fanfarroneabas sobre tu situación emancipada y tu brillante porvenir. Yo, en cambio, te oculté que acababa de ganar por oposición una cátedra de Instituto y que estas vacaciones eran mi primer acto de independencia» (E. Soriano, 1986:52)

Y añadía:

«Yo me daba cuenta de que, siendo una muchacha muy hermosa, inspiraba a los hombres cierto miedo, ese miedo que soléis sentir hacia la inteligencia femenina semejante a la vuestra, esa

supersticiosa creencia de que amar a una mujer culta y talentada es una forma de homosexualismo»
(Id.: 51)

El fragmento pertenece a *La playa de los locos* (1955), de una interesante autora (vid. M^a de la Paz Cepedello: 2007), que en muchos aspectos se adelantó a las tesis del feminismo de la diferencia, marginada en su momento y cuya novela fue retirada por la censura.

Estas trabas a la condición de sujeto puede conducir al *matricidio* (Luce Irigaray, 1985: 6, 7 y 11), es decir, la ruptura con la madre al acceder al orden simbólico en el momento de adquirir el lenguaje, asociado al orden patriarcal, ya que la hija observa que la madre y lo femenino carecen de autoridad. Una constatación que vive como contradictoria en la medida en que la mujer necesita el lenguaje, el orden simbólico, para diferenciarse de la madre, pero la ley del padre ordena a la niña que «sea *como su madre*», lo que origina fuertes tensiones en las relaciones de la madre y la hija, según se desprende del estudio que realizamos de la novela escrita por mujeres (M^a Ángeles Hermosilla, 2003: 337- 358).

Pero también aparece en el género lírico (M^a Ángeles Hermosilla, 2011), como en este poema de Olvido García Valdés:

LA MADONNA DE SENIGALLIA

Piero della Francesca

Serena impronta del volumen, madre,
en una habitación de muros grises,
quieta, de pie, el niño en brazos;
tu cuello nos habría sostenido,
lejana, tu mirada
habría bastado para hacernos hermosos.

[...]

si levantaras los ojos y me vieras,
si apoyara en tu cuello
mi mejilla.

Si me miraras. (N. Benegas y J. Munárriz, eds., 1997: 131-132).

O en este de M^a Antonia Ortega:

La vida es breve...

La vida es breve, pero algunos instantes son eternos.
Indudablemente tengo un ramalazo católico, vivo en una comuna de católicos ortodoxos. Pero mi corazón canta como una vedette de los años sesenta. Unas veces, cuando era más sensata, mami, me llamabas egoísta; otras, cuando era más original, loca. Así era castigada en mi lucha por la libertad. Gracias a ti, mami, ahora me da menos vergüenza desnudarme que confesarle a alguien que le amo. (Id.: 195-196).

Y también en poesía se registra la ausencia de la subjetividad femenina que, lejos de reparar en la diversidad de las mujeres, él las homogeneiza y las reúne en el espacio que les asigna:

Juntas en la cocina sin apenas
hablar, un lugar no exclusivo
de mujeres, que sigue al parecer siendo
exclusivo. Casi nada en común,
salvo contradicciones que sujetan
y asemejan. Nos enmarcan este espacio
al que creemos ya no pertenecer (Olvido García Valdés, 2006: 135)

Así pues, el problema del «sujeto» es fundamental (sostiene Judith Butler (2001:34)) para la política y especialmente para la política feminista porque, según Foucault, los sistemas jurídicos de poder *producen* a los sujetos que después llegan a representar, de modo que la identidad es un *efecto* de las prácticas discursivas (Id.: 51). En términos similares se expresa M. Angenot (1989: 13 y ss.) al referirse a la existencia de un discurso social, es decir, todo lo que se narra y argumenta, todas las reglas de nuestras representaciones, los mecanismos que en una sociedad determinada organizan lo decible, lo narrable y lo opinable y aseguran, bajo la aparente diversidad, la homogeneidad general. Pues bien, el discurso hegemónico se ha basado en un sistema binario en el que lo femenino se reduce a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, donde se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público, un planteamiento claramente patriarcal, como denuncia Hélène Cixous (1995, 13-14), aunque el propio sistema permita ciertas disidencias aceptables que, lejos de minar su autoridad, la reafirman. Es lo que sucede cuando las voces discrepantes se configuran en el discurso feminista, en cuyo caso el

discurso social se reajusta, admite la revisión del estatus de la mujer y acepta el tratamiento de ciertos temas.

Por ello una de las vías para socavar el influjo del patriarcado reside en la escritura, creadora de lo simbólico: unas veces a través del silencio, como hicieran las místicas, desde Santa Teresa o Sor Juana hasta hoy (M^a Ángeles Hermosilla, 2015: 13-22), al convertir el lenguaje en un instrumento de contestación al poder establecido, en un espacio de resistencia (Catherine Clément y Julia Kristeva, 2000: 39-40), porque, como diría Sartre, «callarse no es quedarse mudo, es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía» (Lisa Block de Behar, 1984: 17).

En otros casos, se advierte la reivindicación del goce, negado por el sistema patriarcal del momento (M^a Ángeles Hermosilla, 2017).

O se acude a la reinterpretación, no exenta de ironía, de los mitos y modelos de la cultura occidental, según pone de manifiesto la práctica de las poetisas actuales (M^a Ángeles Hermosilla, 2011: 65-88).

Veamos este poema de Juana Castro:

MARÍA DESPOSADA

Era blanca la boda: un milagro
de espumas, de azahar y de nubes.
Cenicienta esperaba.
[...]
Blancanieves dormía.
Al galope
un azul redentor doraba la espesura
y la Bella Durmiente erguía su mirada.
Las vestales danzaban. Y las viejas mujeres,
en las noches de invierno,
derramaban sus cuentos de guirnaldas,
de besos y de príncipes
[...]
Y a la boda se fueron una tarde
con su mística plena. Y cambiaron
la hora de su brújula
por el final feliz de los cuentos de hadas. (Juana Castro, 2006: 42)

O este de Amalia Bautista:

LAS DONCELLAS

He conocido a algunas. No parecen
mortales. Ni se enfadan ni se ríen
a carcajadas [...]
La vida entera pasan esperando.
Nunca se desesperan. Aunque a veces,
la inmensa mayoría de las veces,
no hay dragón que quiera secuestrarlas
ni caballero andante que las salve. (N. Benegas y J. Munárriz, eds., 1997: 460-461)

Y en Inmaculada Mengíbar:

COSAS DE MUJERES

Pero seamos realistas
Penélope, cosiéndole,
no es más feliz que yo
ahora rompiéndole
la cremallera. (Id.: 448)

En todo caso, la construcción de una subjetividad en la que las mujeres se reconozcan solo es posible por medio de la «deconstrucción» del orden patriarcal y la denuncia de la ley del padre, como en este poema de Juana Castro:

PADRE

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.
Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,
no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabría qué hiciera.
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias. (Juana Castro, 2000: 22)

Pero el feminismo de la diferencia habla de tres vías para encontrar la identidad que entraña la condición de mujer: la afirmación de la genealogía materna, el

«affidamento», o sea, la relación privilegiada y vinculante entre mujeres, y el reconocimiento de la autoridad femenina (M^a Milagros Rivera, 1994:200 y ss.). Es el camino que siguen en su creación muchas poetas actuales, como Elena Medel en estos versos de *Tara* (2006:26): «Escribiré 500 veces el nombre de mi madre (...) para/ recordar mi origen cada vez que yo viva».

O en el siguiente poema de Rosa Romojaró (2007: 23):

PANAL

¿Podéis verla? Es la madre
Todo lo mira desde el cierro. Todo
lo tutela: la calle, la entrada de la casa,
la baraja de naipes, el croché, las facturas.
Allí tiene su trono y por allí
desfilan todos:
los hijos, las visitas, la tropa de asistentes
y empleadas. Es una reina.
Lo es. Lo sabe. Reina. Y yo
la amo.

E incluso, como en Juana Castro, aparece la cadena completa de las mujeres de la familia:

SEPIA

Para Biruté Ciplijauskaité

Ahora el tiempo me ha puesto
color sepia la blusa y el dorado
terron donde cantaba
el libro de mis ojos. Estoy aquí, colgada
en la pared de cal, con mi regazo
breve dormido tras las tejas.
[...]
Soy tu abuela, la madre
de tu madre, que vivió como tantas.
Que dio a luz a tu cuerpo
y te puso en las manos
la existencia y el mundo. (Juana Castro, 2000:75)

Se trata del reconocimiento de la genealogía femenina (fundamental para la construcción del saber generado por las mujeres a lo largo de los siglos y donde ellas se sientan autorizadas) según se advierte en el siguiente texto de Julia Uceda (2006: 55):

LA PRIMERA

¿Cómo lo dijo, cómo
encontró los sonidos en su boca de barro,
[...]
la primera, la sin memoria,
sin hoy
ni ayer
ni germen ni más atrás?
[...]
Tuvo que haber un nacimiento
de lo llamado amor, dolor, aroma, intimidad,
amanecer, crepúsculo, roce de otra mano,
llanto de niño, primer llanto
de mujer. [...]

Es un reconocimiento presente también en las mujeres de otra cultura, que el cliché del turista captaría como exótica, pero con la que la voz femenina se identifica:

Qué bonita mujer
debajo de un sombrero jipijapa,
y debajo de un árbol eucalipto.
Bajo un cielo tan plano como una piscina.

Mira al ojo con trípode,
el ojo fijo, absorto de la posteridad.
Su sonrisa viaja igual que un meteoro.

Qué preciosa mujer
En gris. En sombras. [...]

Mujer bajo un sombrero. Ella es el origen.
De ella vengo. (Angela Mallén, 2009: 66)

De este modo, si en nuestra cultura la dicotomía básica establecida (varón/mujer) situó a las mujeres en el polo de la diferencia, entendida como inferioridad en relación a los hombres, la teoría feminista de Rosi Braidotti (perteneciente a la segunda generación del feminismo de la diferencia), defiende la afirmación de la diferencia sexual no como «el otro» del binarismo que sostiene un sistema de poder, sino como el motor capaz de reconsiderar las múltiples diferencias en la cultura y la sociedad (étnicas, de clase, de opción sexual, etc.): «la mujer no es ya *diferente de*, sino *diferente para* poner en práctica nuevos valores» (Rosi Braidotti, 2004: 17) que contribuyan al cambio del orden simbólico imperante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Francisca, *Ensayo general*, Madrid, Calambur, 2000.
- Angenot, Marc, “Le discours social: problématique d’ensemble”, M. Angenot, *Un état du discours social*, Longueuil, Quebec, Le Préambule, 1989, pp. 13-50.
- Balcells, José María ed., *Ilimitada voz. (Antología de poetas españolas, 1940-2002)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.
- Beauvoir, Simone (1949), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra (“Feminismos”), 1998, 2 vols.
- Benegas, Noni y Munárriz, Jesús, eds., *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997.
- Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de lectura literaria*, Madrid/México, Siglo XXI, 1984.
- Bollmann, Stefan (2005), *Las mujeres que leen son peligrosas*, Madrid, Maeva, 2006.
- Braidotti, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Butler, Judith (1990), *El género en disputa. El Feminismo y la subversión de la identidad*, México/Barcelona, Paidós, 2001.
- Carbayo Abengózar, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (Atenea), 1998.
- Castellet, José M^a, ed., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral editores, 1970.
- Castro, Juana, *Del color de los ríos*, Ferrol, Esquíó, 2000.
- Castro, Juana, *La extranjera*, Málaga, Diputación, Puerta del mar, 2006.

- Cepedello, M^a de la Paz, *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Córdoba, Universidad de Córdoba/Ayto. de Bujalance, 2007.
- Cixous, Hélène (1979-1992), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- Clément, Catherine y Kristeva, Julia (1998), *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra (“Feminismos”), 2000.
- Freixas, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.
- Freixas, Laura, *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*, Barcelona, Aresta Mujeres, 2015.
- García Valdés, Olvido, *Y todos estamos vivos*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- Hermosilla, M^a Ángeles, “Narrativa femenina e identidad: el tratamiento del tema amoroso”, M^a Á. Hermosilla y A. Pulgarín (eds.), *Identidades Culturales*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001, pp. 87-115.
- Hermosilla, M^a Ángeles, “La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”. En: *Lecturas: imágenes. Mujer, adulterio y cine*, Carmen Becerra ed., Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2003, pp. 337-358.
- Hermosilla, M^a Ángeles, “La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad”, *Alfinge*, n^o 23, 2011, pp. 65-88.
- Hermosilla, M^a Ángeles, “Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, n^o 33, 2015, pp. 13-22.
- Hermosilla, M^a Ángeles, “Modulaciones de la *jouissance* en las poetas de hoy”, *Genre et jouissance*, Catherine Flepp et Nadia Mékouar- Hertzberg (eds.), París, L’Harmattan, 2017, pp. 267-292.
- Irigaray, Luce (1981), *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona, La Sal.
- López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- Mallén, Ángela, *La noche en una flor de baobab*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina (colección Las lobas), 2009.
- Martín Gaité, Carmen (1957), *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1982.
- Martín Gaité, Carmen, *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Medel, Elena, *Tara*, Barcelona, DVD, 2006.
- Merlo, Pepa ed., *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (Vandalia), 2010.

- Miró, Emilio ed., *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999.
- Moi, Toril (1986), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Muriel Tapia, M^a Cruz, *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991.
- Porro, M^a José, *Mujer” sujeto”/ mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, Atenea, 1995.
- Rivera Garretas, M^a Milagros, *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1994.
- Romojaro, Rosa, *Poemas de Teresa Hassler: Fragmentos y ceniza*, Madrid, Hiperión, 2007.
- Soriano, Elena (1955), *Mujer y hombre. La playa de los locos, Espejismos y Medea*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- Uceda, Julia, *Zona desconocida*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2006.
- V. A., *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, prólogo de José Carlos Mainer, Madrid, Visor, 1998.
- V. A., *Manifiesto de Clásicas y Modernas por la Igualdad de Género en la Cultura*, 9/04/2015. www.clasicasymodernas.org/informe-manifiesto-de-clasicas-y-modernas-por-la-igual. [consultado el 8/06/2017]
- Violi, Patrizia (1986), *El infinito singular*, Madrid Cátedra (“Feminismos”), 1991.