

Creación



La hija de la pescadora

Ursula K. Le Guin

Por supuesto —escribió Betty Flanders mientras hundía todavía más los talones en la arena— no había nada que hacer sino retirarse.” Así comienza *Jacob’s Room* (*El cuarto de Jacob*), de Virginia Woolf. La frase se refiere a una mujer que escribe. Una mujer que está sentada en la arena, junto al mar, escribiendo. Es sólo Betty Flanders, y no hace más que escribir una carta. Pero las primeras oraciones son puertas que abren mundos enteros. Este mundo particular, el del cuarto de Jacob—tan extrañamente vacío al final del libro, cuando la madre se encuentra en él sosteniendo un par de zapatos viejos de su hijo y diciendo: “¿Qué voy a hacer con esto?”— éste es un mundo en el cual lo primero que se ve es a una mujer, a una madre, escribiendo.

¿Es en la playa, junto al mar, al aire libre, donde las mujeres escriben? ¿No lo hacen en un escritorio, en un cuarto destinado a ese propósito? ¿Dónde escribe una mujer? ¿Cómo se ve escribiendo? ¿Cuál es mi imagen, cuál la de ustedes, de la mujer que escribe? Interrogué a mis amigas: “Una mujer escribiendo. . . ¿qué es lo que te viene a la mente?” Casi todas hacían una pausa antes de responder; después, en cuanto evocaban la imagen, los ojos se les iluminaban. Algunas me referían a pinturas de Fragonard, de Cassatt. Pero generalmente, éstos eran cuadros en los cuales aparecía alguna mujer sosteniendo una carta, y no propiamente escribiendo o leyendo, sino viendo por encima de la carta con la mirada perdida: ¿Es que ya no regresará? ¿Me habré acordado de apagar el puchero? Alguna otra amiga respondía tajante: “Una mujer que escribe estará seguramente tomando dictado”. Y otra más decía: “Estará sentada a la mesa de la cocina mientras los niños gritan”.

Esta última es la imagen que deseo conservar. Pero antes permítanme decir cuál fue mi propia respuesta a la pregunta: Jo March. Es por la rapidez y autoridad con que las familiares ilustraciones de Frank

Merrill en *Mujercitas* vinieron a mi mente cuando me pregunté cómo se ve una mujer escribiendo, que puedo afirmar que Jo March debe haber ejercido una influencia decisiva en mí cuando hacía mis primeras incursiones en la escritura. Estoy segura de que ha influido en muchas jóvenes más, puesto que, a diferencia de la mayoría de los autores "reales", no está muerta ni su fama la hace inaccesible; a diferencia de tantos artistas que aparecen en los libros, artistas que poseen algún tipo de sensibilidad extraordinaria o cualquier otra característica exacerbada, o que son víctimas de algún sufrimiento intenso, Jo no es un ser lejano. Finalmente, tampoco es un varón, como lo son la mayoría de los autores que protagonizan las novelas. Jo está tan cerca de nosotras como una hermana, y es tan común y corriente como el césped. ¿Qué es lo que Jo comunica, como modelo, a las jóvenes que comienzan a escribir? Creo que vale la pena rastrear la biografía de la escritora Jo March hasta dar con aquella otra persona de quien, mientras fui niña y hasta hace muy poco, no sabía casi nada: Louisa May Alcott.

Encontramos por primera vez a Jo como escritora cuando su hermana Amy quema con ánimo de venganza su manuscrito, "el trabajo amoroso de varios años. Era una pérdida insignificante para los demás, pero para Jo constituía una espantosa desgracia". ¿Cómo hubiera podido ser "insignificante" para alguien la pérdida de un libro, fruto del trabajo de varios años? Eso me horrorizaba. ¿Cómo podían pedirle a Jo que perdonara a Amy? Jo estuvo, cuando menos, a punto de ahogarla en un lago helado antes de perdonarla. Sea como fuere, algunos capítulos más adelante hallamos a Jo

muy ocupada en el desván. . . sentada en el viejo sofá, escribiendo diligentemente; sus papeles están desparramados sobre un baúl frente a ella. . . El escritorio de Jo en este lugar es una vieja estufa de hojalata. . .

—lo que dice en el *Oxford English Dictionary* sobre el artefacto en cuestión es: "Nueva Inglaterra: un asador". De modo que la habitación propia de Jo en este momento es un desván amueblado con un sofá, un asador y una rata. Lo cual es, sin lugar a dudas, el cielo, ni más ni menos, para una jovencita de doce años.

Jo escribió febrilmente hasta completar la última página; entonces imprimió su firma con gesto ceremonioso. . . Recostada en el sofá, leyó cuidadosamente el manuscrito entero, tachando aquí y allá y añadiendo muchos signos de admiración que parecían globitos; después lo ató con una cinta de color rojo vivo y permaneció

un minuto contemplándolo con expresión grave y anhelante, clara evidencia de la intensidad y seriedad de su trabajo.

Lo que me llama la atención en este pasaje es la contradicción de una desalentadora ironía: por un lado, las tachaduras, los trazos rápidos, los globitos, el listón; por el otro, aquella intensidad anhelante.

Jo envía su relato a un periódico, se le publica y, una vez impreso, lo lee en voz alta a sus hermanas, que siempre se emocionan en el momento oportuno. Beth pregunta: "¿Quién lo escribió?"

La lectora se incorporó repentinamente, hizo a un lado el periódico con semblante ruborizado y, con una curiosa mezcla de solemnidad y conmoción, respondió sonoramente: "Tu hermana".

La familia March hace entonces una gran alharaca, "porque estas personas, sencillas y afectuosas, hacían una fiesta de cada pequeña alegría doméstica". Aquí aparece de nuevo el motivo de desaliento: la primer publicación de una escritora se reduce a una "pequeña alegría doméstica". ¿No es esto rebajar al arte? Y sin embargo, el hecho de que la autora rechace el tono heroico ¿no significa también que se niega a colocar al arte fuera del alcance de una jovencita cualquiera?

Así pues, Jo continúa escribiendo. Hela aquí algunos años después. La cita es larga, porque contiene la imagen principal.

Cada pocas semanas, Jo se encerraba en su habitación, se ponía su traje de escribir y "caía en un vórtice", como ella decía. Escribía entonces su novela con pasión, poniendo en ella toda el alma, pues hasta que no estuviera terminada, no hallaría la paz. Su "traje de escribir" era un mandil negro de lana en el que podía limpiar su pluma cuando quería y un gorro del mismo material adornado con un alegre lazo rojo. . . Este gorro era como un faro para la mirada inquisitiva de su familia, cuyos miembros guardaban distancia durante esos períodos y se limitaban a asomarse de vez en cuando preguntar con interés: "¿Está ardiendo el genio, Jo?". A veces ni siquiera se atrevían a hacer esa pregunta; les bastaba con echar un vistazo al gorro para sacar las conclusiones del caso. Si la elocuente prenda caía directamente sobre la frente, era señal de que el arduo trabajo iba viento en popa; en momentos de gran excitación, el gorro caía oblicuamente; y cuando la desesperación hacía presa de la autora, Jo lo arrancaba de cuajo y lo arrojaba al suelo. En esas ocasiones, el intruso se retiraba silenciosamente. Hasta que el lazo rojo volvía a verse erecto y alegre sobre la dotada frente, nadie osaba dirigirse a Jo.

Jo no se consideraba a sí misma, en absoluto, un genio; pero cuando la inspiración la sobrecogía, se entregaba a ella por completo; entonces

comenzaba para ella una vida dichosa, al margen de toda necesidad, cuidado o mal tiempo; se establecía segura y feliz en un mundo imaginario, lleno de amistades casi tan reales y queridas como cualquiera de carne y hueso. El sueño abandonaba sus ojos, los alimentos permanecían intactos, día y noche resultaban demasiado cortos para disfrutar aquella felicidad peculiar que la bendecía en esas ocasiones y que hacía que valiera la pena vivir esas horas, aun cuando no reportaran ningún otro fruto. La inspiración divina solía durar una o dos semanas, después de las cuales Jo emergía de su vórtice hambrienta, exhausta, irascible o abatida.

Esta es una buena descripción de las condiciones en las que se realiza el trabajo artístico. Esta es su realidad, su realidad doméstica, domesticada. El gorro y el lazo, los giros jocosos y las renunciadas empuñan la tarea sin degradarla, y permiten a Alcott hacer una afirmación sorprendente: Jo está haciendo algo sumamente importante, lo hace con absoluta seriedad y no hay nada extraño en el hecho de que una joven escriba seriamente. La pasión por el trabajo y la felicidad que embargaba a Jo al realizarlo se adaptan naturalmente a la vida cotidiana y común de una joven en su hogar. Puede parecer poca cosa. Sin embargo, no sé en qué otro lugar podría yo haber encontrado (y muchas otras jóvenes como yo, de mi generación, de la generación de mi madre o de la de mis hijas) este modelo, esta confirmación.

Jo escribe novelitas románticas, y se venden. Su padre sacude la cabeza y la amonesta: "Aspira a lo más elevado y nunca te preocupes por el dinero", pero Amy hace notar que: "El dinero es lo mejor de todo esto". Cuando trabaja en Boston como institutriz y costurera, Jo se percata de que "el dinero confería poder; en consecuencia, resolvió tener dinero y poder, no sólo en beneficio propio" —se apresura a añadir la autora de nuestra autora— "sino en el de aquellos a quienes amaba más que a sí misma. . . Jo se dio entonces a la tarea de escribir relatos sensacionalistas". Maneja con agilidad su primera visita a la oficina editorial del *Weekly Volcano*, pero los tres hombres con quienes habla la tratan como a una mujer que viene a venderse a sí misma: verdaderos lévi-straussianos para quienes lo que una mujer hace queda enteramente incorporado a la mujer como bien de consumo. Jo hace a un lado la vergüenza para seguir escribiendo; de este modo consigue dinero por la venta de sus textos. Sin embargo, también admite su vergüenza, "y se abstiene de contar en casa" lo sucedido.

Jo se dio cuenta muy pronto de que su inocente experiencia le había dado muy escaso conocimiento del mundo trágico que subyace a la sociedad; pero, mirando las cosas desde la perspectiva del negocio, se dispuso a compensar sus deficiencias con su energía característica. . . Buscaba accidentes, incidentes y crímenes en los periódicos; solicitaba textos sobre venenos, alentando así las sospechas de los vendedores de libros; escudriñaba los rostros de la gente en la calle; estudiaba todas las personalidades que la rodeaban, fueran buenas, malas o indiferentes. . . La abundante descripción de los sentimientos y pasiones de otras personas la condujo a estudiar los suyos propios y a especular acerca de ellos —diversión morbosa a la que no suelen ceder voluntariamente las mentes jóvenes que gozan de salud.

. . . pero que una consideraría apropiada e incluso necesaria para la joven novelista. No obstante, “el mal comportamiento siempre trae consigo su castigo, y Jo lo recibió cuando más lo necesitaba”.

El castigo le fue oportunamente propinado por el Angel de Casa, encarnado en el profesor Bhaer. Consciente de que Jo estaba mancillando su alma pura, el profesor ataca a los periódicos para los que ella escribe: “No me complace pensar que las jóvenes buenas ven esa clase de cosas”. Jo se defiende sin convicción, pero una vez que él se retira, vuelve a leer sus relatos, el trabajo de tres meses, y los quema. Amy ya no tiene que hacerlo por ella; Jo es ya capaz de destruirse a sí misma. Entonces se sienta y reflexiona: “Casi desearía no tener conciencia. . . ¡Es tan incómoda!” Un lamento salido del corazón de la hija de Bronson Alcott. Jo intenta escribir un cuento piadoso y una historia para niños, ninguno de los cuales se vende. Entonces se da por vencida: “Tapó definitivamente su tintero con un corcho”.

Beth muere y, en un esfuerzo por remplazarla, Jo se empeña en “vivir para los demás”. Esto lleva finalmente a la madre a sugerirle: “¿Por qué no escribes? Eso siempre te hacía feliz”. Jo retoma la pluma, y escribe bien y con éxito hasta que el profesor Bhaer regresa y la desposa, evidentemente la única manera de impedir que escriba. Ahora Jo tendrá que criar a los dos hijos del profesor, posteriormente a sus dos hijos propios y, después, a todos los Hombrecitos del volumen siguiente. Al final de *Mujercitas*, en el capítulo titulado “Tiempo de cosecha”, Jo afirma: “Todavía no he desechado la esperanza de escribir un buen libro, pero puedo esperar”.

La cosecha parece postergarse indefinidamente. Pero, como ha hecho notar Rachel Blau du Plessis, Jo sigue escribiendo más allá del final del libro. En el tercer volumen, *Los niños de Jo*, ella ha vuelto a escribir en su madurez, y es rica y famosa. Hay realismo, crudeza y humor en la

descripción de las tareas administrativas del hogar, de las obligaciones maternas hacia los adolescentes, de la redacción de los capítulos y de los esfuerzos de Jo por evadir a los cazadores de celebridades. De hecho, ésta y la historia entera de la escritora Jo son muy parecidas a la de la propia Louisa Alcott. Sólo hay una gran diferencia: Jo se casa y tiene hijos. Lu, no.

No obstante, Louisa Alcott asumió la responsabilidad de una familia, algunos de cuyos miembros eran tan desatentos y egoístas como cualquier bebé. Hay una anotación conmovedora en su diario (abril de 1869) mientras sufría la "maldición" de un envenenamiento con mercurio. (Sucede que el calomel que se le administró para reducirle la fiebre cuando trabajaba como enfermera durante la Guerra Civil la dañó de por vida):

Muy mal. Me siento completamente agotada. No me ocupo mucho de mí misma, pero el descanso es celestial aun en medio del dolor. Sin embargo, la familia parece tan invadida de pánico y tan desprotegida cuando yo desmayo, que trato de mantener la maquinaria en marcha. Dos cuentos cortos para L., 50 dólares; dos meses. Ford, 20; hice también mi trabajo editorial, aunque no me han pagado en dos meses. Roberts quiere un nuevo libro, pero me asusta entrar en un vórtice, porque podría recaer.

Alcott empleaba la misma palabra que Jo cuando se refería a sus pasiones respecto de la escritura; he aquí dos fragmentos comparables al pasaje del "vórtice" de *Mujercitas*:

Agosto de 1860 — *Moods* (una novela). El genio ardía tan intensamente, que durante cuatro semanas estuve escribiendo todo el día y planeando casi toda la noche, completamente poseída por mi trabajo. Me sentía absolutamente feliz y parecía no tener necesidad alguna.

Febrero de 1861 — Retorno a *Moods*, que restructuré. Del 2 al 25 estuve escribiendo aceleradamente; no podía dormir, y durante tres días estuve a tal punto poseída por el texto, que no pude siquiera levantarme de la silla. Mamá me hizo un gorro de seda verde con un lazo rojo; hace juego con el viejo mantón que usé como "capa de gloria". Así ataviada, me interné en un bosque de manuscritos, "viviendo para la inmortalidad", como dijo May. Mamá entraba y salía llevándome tazas de té caliente. Le preocupaba que yo no comiera. Papá pensó que eso estaba muy bien y me llevó las manzanas más rojas y la sidra más fuerte que encontró, para que mi Pegaso se alimentara. . . Mientras duró, todo esto fue muy agradable y sumamente peculiar. . .

Resulta también muy agradable ver cómo la familia a cuyas deudas se ató Lu para pagarlas y por cuya protección y comodidad tanto batalló, se esforzó a su vez por protegerla y ayudarla.

Así pues, como tantas mujeres de su época, Lu Alcott tuvo familia a pesar de no haberse casado. “La libertad es mejor marido que el amor para muchas de nosotras”, escribió. Pero en realidad ella tuvo muy poca libertad, en el sentido de que no vivió libre de responsabilidades personales e inmediatas. Incluso tuvo un bebé: la hijita de su hermana May. A punto de morir debido a complicaciones durante el parto, May pidió a su adorada hermana mayor, que tenía entonces cuarenta y ocho años, que criara a la pequeña Lu. Louisa cuidó de la niña hasta su muerte, ocho años más tarde.

Todo esto es muy complicado; más complicado, creo, de lo que se podría imaginar, puesto que el guión victoriano exigía de las mujeres una opción bien definida: o libros o hijos, pero no ambos. Jo *parece* haber optado. Me sentí molesta conmigo misma cuando me percaté de que había olvidado la supervivencia de Jo como escritora, de que mi memoria se hubiera atendido al guión, si no hubiera sido una nota insistente que me condujo por fin a buscar el volumen de *Jo's Boys (Los niños de Jo)*. Ese es, desde luego, el poder del libreto: el actor termina representando su papel sin darse cuenta.

He aquí una descripción clásica —apegada al guión, diría yo— de una mujer escritora, madre de varios hijos, uno de los cuales se encuentra justamente en trance de rodar escaleras abajo:

La señora Jellyby era una linda, diminuta y regordeta mujer entre cuarenta y cincuenta años. Poseía unos hermosos ojos que, sin embargo, tenían la curiosa manía de aparentar que miraban demasiado lejos. . . Ostentaba una hermosa mata de pelo, pero parecía estar demasiado ocupada en sus tareas africanas como para cepillarla. . . No pudimos evitar darnos cuenta de que su vestido no cerraba completamente por la espalda, y de que el espacio que quedaba abierto estaba cruzado por una celosía de tirantes; parecía una casa de verano.

Debo decir que la habitación, atiborrada de papeles y ocupada casi enteramente por una mesa que hacía las veces de escritorio, cubierta por la misma clase de basura, estaba no sólo muy desarreglada sino muy sucia. Nos percatamos irremediablemente de ello con nuestro sentido de la vista, mientras que con el del oído seguíamos al pobre niño que rodaba escaleras abajo; creo que fue a dar a la cocina en donde, al parecer, alguien intentó ahogar sus sollozos. Pero lo que más nos inquietó fue una joven de aspecto cansado y enfermizo, aunque de ningún modo fea ni ordinaria, sentada a la mesa de escribir; mordía su pluma y nos contemplaba. Supongo que nunca estuvo nadie en tal estado de tinta.

Tendré que reprimirme para no citar el resto de *Bleak House* (*La Casa Bleak*). Dickens me encanta. Estoy dispuesta a defender a su señora Jellyby y la semejanza que existe entre ella y Borrioboola-Gha, paradigma de quienes son eternamente condenados por la gente que gusta de entrometerse en la moral ajena, ignorando la miseria que hay debajo de sus narices. No dejo de ver, sin embargo, que Dickens emplea a una mujer para señalar este hecho, probablemente porque era —y es— un recurso seguro: pocos lectores pondrían en cuestión el principio de que una mujer debe sobreponer el interés de su familia al de su responsabilidad pública, o de que, si realmente trabaja fuera de la “esfera privada”, descuidará su casa, será indiferente a la suerte que corran los cuellos de sus hijos y resultará incapaz de abrocharse la ropa.

La hija de la señora Jellyby es liberada de su “estado de tinta” gracias a un oportuno matrimonio. Sin embargo, la señora Jellyby no obtendrá ayuda alguna de su esposo, hombre éste tan inerte que el matrimonio Jellyby es descrito como la unión de mente y materia. La señora Jellyby me parece deliciosa; su imagen ha sido trazada con humor y buen tino. No obstante, me preocupa, porque detrás de ella acecha la doble moral. No existe entre las muchas mujeres responsables e inteligentes que aparecen en la obra de Dickens, ninguna que realice verdaderamente un trabajo artístico o intelectual, ninguna que haga contrapeso a la señora Jellyby y nos confirme que no es lo que ella hace, sino la manera como lo hace, lo que es deplorable. Sin embargo, se supone que el pasaje recién citado fue escrito por una mujer: el personaje Esther Summerson. Esther misma es un problema. ¿Cómo es que consigue escribir a nombre de Dickens la mitad de la novela mientras administra la Casa Bleak, contrae viruela y todo lo demás? Nunca nos es dado contemplar a Esther inmersa en la tarea. En tanto mujer que escribe, Esther es invisible: no aparece en el libreto.

Posiblemente existe alguna imagen favorable de una escritora madre en alguna novela cuyo autor sea un hombre. He leído distintas versiones de este ensayo en Rhode Island, Ohio, Georgia, Louisiana, Oregon y California. En todos esos lugares he pedido a mis oyentes que me informen si saben de alguna imagen de ese tipo. Sigo esperando hasta ahora. Que yo sepa, la única imagen favorable de una novelista en una novela escrita por varón, es la de la protagonista de *Diana of the Crossways* (*Diana de las encrucijadas*). Meredith muestra a Diana escribiendo novelas para sostenerse, desempeñándose brillantemente y en-

contrando su libertad en su profesionalismo. Sin embargo, aislada por propia voluntad a causa de un enamoramiento desastroso, comienza a forzar su talento; eso le acarrea una incapacidad para escribir. El argumento sostiene, al parecer, que el amor es fortuito para un hombre, en tanto que es esencial para una mujer. Al final, gozando de buena posición económica y felizmente casada, la escritora aparece esperando un bebé; sin embargo, según todas las evidencias, ya no espera un libro. Sea como fuere, Diana aún sigue estando muy sola en sus encrucijadas, a casi un siglo de distancia.

La invisibilidad de las escritoras es una condición que afecta no sólo a los personajes de las novelas, sino a las autoras mismas y hasta a sus hijos. Considérese el caso de Elizabeth Barrett Browning, a quien estamos acostumbradas a imaginar tendida en cama acompañada de su perro *spaniel*. Ignoramos que cuando escribió *Aurora Leigh* era la saludable madre de un vigoroso niño de cuatro años. Ignoramos incluso que fue ella quien escribió *Aurora Leigh*, un libro acerca de una escritora y de cómo el verdadero amor de una mujer puede dificultar mucho el ejercicio de la escritura.

Veamos ahora como una mujer que tuvo varios hijos y fue una novelista de éxito le escribe una carta a su esposo hace alrededor de ciento cincuenta años. . . o quizá apenas anoche:

Si en verdad voy a dedicarme a escribir, debo tener una habitación propia, un cuarto que sea sólo mío. Todo el invierno pasado sentí la necesidad de tener un lugar donde pudiera yo estar sola y en paz. No podía [escribir en el comedor], porque todo el tiempo se ponían y quitaban mesas, se vestía y lavaba a los niños y todo lo demás, ya sabes, y. . . Nunca me sentí a gusto ahí, por mucho que me esforzara. Después, si iba a la sala donde tú estabas, sentía como si te interrumpiera, y sé que tú pensabas lo mismo en ocasiones.

Pero ¿qué dices? ¡No, de ninguna manera! ¡Qué tontería! ¡Así son las mujeres!

Catorce años y varios hijos más tarde, esa mujer escribió la mayor parte de *Uncle Tom's Cabin* (*La cabaña del tío Tom*) . . . en la mesa de la cocina. . .

Una habitación propia. Sí. Podríamos preguntar por qué el esposo de la señora Harriet Beecher Stowe tenía un espacio especial para escribir, mientras su mujer, que escribió la novela norteamericana más influyente desde el punto de vista moral del siglo diecinueve, sólo contaba con la mesa de la cocina. Pero también podríamos preguntar por

qué razón aceptó ella esa mesa. De haber tenido que sentarse a escribir ahí, cualquier hombre que se respetase habría salido majestuosamente después de cinco minutos de esfuerzo, gritando: "¡En este manicomio no se puede trabajar! ¡Llámenme cuando la cena esté lista!" Pero Harriet, mujer que se respetaba a sí misma, siguió cenando con los niños y escribiendo ahí sus novelas. Seguramente, la primera pregunta que deberíamos hacernos embargadas de admiración es: ¿Cómo lo logró? Pero inmediatamente después, ¿por qué? ¿Por qué cedemos tan fácilmente las mujeres?

Una respuesta feminista prefabricada aduciría que las mujeres somos víctimas y/o cómplices del patriarcado, lo cual, aunque es cierto, no nos dice nada nuevo. Acudamos a otra novelista en busca de ayuda. Debo decir que robé la cita de Stowe (y algunas más) de *Silencios* (*Silencios*), un libro de Tillie Olsen con el que este ensayo tiene una relación de hija amorosa pero irrespetuosa: "Oye, ma, ésa es una linda cita, ¿me la puedo poner?". Sin embargo, yo solita encontré otra referencia en la *Autobiografía* de Margaret Oliphant, fascinante obra de la generación posterior a la de Stowe. Oliphant fue una escritora de éxito desde muy joven, se casó, tuvo tres hijos, siguió escribiendo, enviudó, heredó grandes deudas y la responsabilidad de criar a seis niños —tres suyos y tres de su hermano—, los crió y siguió escribiendo. . . Cuando se publicó su segundo libro, ella era todavía, como Jo March, hija de familia.

Hallaba un gran placer en escribir, pero el éxito y las tres ediciones no tuvieron un impacto especial en mi ánimo. . . No había nadie que me apreciara, a excepción de mi madre y [mi hermano] Frank; sus elogios —que para mí eran deliciosos, eran todo en la vida, eran la vida— no contaban demasiado, puesto que ellos eran parte mía y yo de ellos, y los tres éramos uno sólo en este asunto.

Esta afirmación me parece sorprendente. No puedo imaginar a ningún escritor varón diciendo algo semejante. Aquí hay una clave, una pista sustancial que no ha sido tomada en cuenta, que ha sido ocultada e ignorada.

La escritura pasaba por encima de todo y contra todo. Pero además, estaba subordinada a todo y sujeta a toda clase de postergaciones ante cualquier necesidad. Ni siquiera tenía yo mi propia mesa; mucho menos una habitación dónde trabajar. Me sentaba en una esquina de la mesa familiar con mi cuaderno, y todo seguía su curso normal, como si estuviera yo cortando una camisa y no escribiendo un libro. . . Mi madre siempre se sentaba a hacer alguna labor de costura, y platicaba con quien estuviera presente; por mi parte, yo intervenía en la conversación mien-

tras seguía escribiendo mi historia. En ella habitaban pequeños grupos de personas imaginarias, cuyas conversaciones se desarrollaban sin interrupción.

¿Qué les parece? Un grupo de seres imaginarios conversando en un cuarto imaginario, dentro de una habitación real, entre gente de carne y hueso que conversaba a su vez, y todo ello discurrendo en perfecta paz y sin confusiones. . . Es sorprendente. No puedo creer que Oliphant fuese una escritora real. Los escritores de verdad trabajan apoltronados en sillones solitarios, en habitaciones tapizadas de corcho, agonizando en la búsqueda de *le mot juste*,¹ ¿no es cierto?

Mi estudio, el único que he tenido en mi vida, es el pequeño salón en el que transcurre la mayor parte de la existencia doméstica. . .

¿Recuerdan que ella criaba a seis niños?

. . . No creo haber disfrutado nunca de dos horas ininterrumpidas (a no ser las de la noche, cuando ya todos están en cama) en toda mi vida literaria. Creo que la señorita Austen escribía de la misma manera y en gran medida por la misma razón; pero en su época, el flujo natural de la vida tenía otra forma. A su familia le resultaba difícil aceptar que ella no fuera simplemente una joven como las demás, dedicada a las labores de costura. En contraste, mi familia se sentía sumamente complacida, me alababa y estaba orgullosa de mi obra. Sin embargo, parecía haber en ellos la oscura sensación de que mi trabajo no pasaba de ser un juego admirable. . .

¿No será que los artistas verdaderos abandonan a sus familias y se van a las islas de los Mares del Sur? ¿No será que desean ser vistos como héroes y que sus familiares piensan que sólo son extravagantes?

. . . la oscura sensación de que mi trabajo no pasaba de ser un juego admirable. Jamás sospecharon que yo requiriera de ciertas condiciones favorables, de cierto grado de silencio. Mi madre habría visto menoscabado su orgullo, se habría sentido casi humillada, si se le hubiera ocurrido pensar que yo necesitaba algún apoyo artificial para realizar mi obra. Incluso, habría llegado a sospechar que mi trabajo era antinatural. Y yo también. . .

Oliphant era una escocesa orgullosa, una mujer satisfecha de su trabajo y de su fortaleza. No obstante, escribía textos sensacionalistas, en lugar de luchar por que sus novelas fueran mejor remuneradas. Así, comenta con amargura: "El peor de los libros de Trollope fue mejor pagado que

¹"La palabra exacta". En francés en el original. [N. de la T.]

el mejor de los míos". Se dice que su mejor libro fue *Miss Marjoribanks*, pero nunca he podido conseguir un ejemplar de esa novela. Desapareció con el resto de su obra. Gracias a editoriales como Virago, hoy podemos adquirir *Hester*, una magnífica novela de Oliphant, *Kirsteen* y unas cuantas más; sin embargo, hasta donde sé, estas obras sólo se dan a conocer en cursos de estudios sobre la mujer. Desde luego, no están incluidas en el *Canon of English Literature (Catálogo de la Literatura Inglesa)*, a diferencia de los libros de Trollope. Ni un solo libro escrito por mujeres madres de familia ha sido incluido jamás en esa augusta lista.

En mi opinión, Oliphant no se limita a ofrecernos una clave para entender las razones por las que una novelista puede tolerar escribir en la cocina o en el recibidor, entre el barullo de los niños y las tareas domésticas. Nos indica, también, por qué está dispuesta a hacerlo. Al parecer, Oliphant sentía que su tarea sacaba provecho y se beneficiaba de la difícil, intrincada y riesgosa conexión entre la actividad artística y el conjunto de habilidades y tareas emocionales/manuales/administrativas llamado trabajo doméstico. En apariencia, creía que la ruptura con ese vínculo amenazaría el propio ejercicio literario y podía convertirlo, según sus propias palabras, en una tarea antinatural.

Desde luego, el sentido común propone exactamente lo contrario: cualquier intento de combinar el trabajo artístico con el doméstico y con las responsabilidades familiares es antinatural y está condenado al fracaso. Por lo demás, desde la perspectiva de los críticos y de quienes dictan las reglas del arte, el castigo para los actos antinaturales es la muerte.

¿Cuál es el fundamento ético de este juicio y la sentencia contra el ama de casa-artista? Es un muy noble y rígido precepto de inspiración religiosa: la idea de que el artista debe sacrificarse en aras de su arte (empleo el pronombre posesivo masculino deliberadamente).² Su responsabilidad debe consagrarse en exclusiva a su trabajo.³ Esta es una idea que ha estimulado a los románticos; ha sido la pauta de la trayectoria de poetas desde Rimbaud, pasando por Dylan Thomas, hasta Richard Hugo; nos ha proporcionado cientos de figuras heroicas, paradigma de las cuales son James Joyce y su personaje Stephen Dedalus. Stephen sacrifica todos los afectos y obligaciones "menores" a una causa "más alta",

²La autora utiliza el posesivo "his", "su" (de él). En inglés, los pronombres posesivos concuerdan con el género del sujeto: "his" para él, "her" para ella. [N. de la T.]

³Aquí vuelve a repetirse el pronombre posesivo "his": "His responsibility is to his work alone". [N. de la T.]

y asume la irresponsabilidad moral que caracteriza al soldado o al santo. Esta actitud heroica, la Pose de Gauguin, ha sido elevada a la categoría de norma —natural en el artista— y los artistas que no la adoptan, sean hombres o mujeres, tienden a sentirse un tanto despreciados y poco importantes.

No es este el caso, sin embargo, de Virginia Woolf. Ella señaló, con base en los hechos, que el artista requiere cierto nivel de ingresos y una habitación en la que pueda trabajar, pero nunca habló de heroísmo. Llegó incluso a afirmar: “Dudo que un escritor pueda ser un héroe. Dudo que un héroe pueda ser un escritor”. Cuando veo que un escritor adopta una posición enteramente heroica, me inclino a coincidir con Woolf. He aquí el caso de Joseph Conrad:

Luché contra el Señor durante veinte meses para producir mi obra. . . Mi mente, mi voluntad y mi conciencia estuvieron comprometidas por entero hora tras hora, día tras día. . . Una lucha solitaria en total aislamiento del mundo. Supongo que dormía y que comía los alimentos que se me ofrecían y que, incluso, lograba conversar coherentemente cuando la ocasión lo exigía, pero no me percataba nunca del flujo regular de la vida cotidiana, que me fue suavizado y silenciado por un afecto discreto, vigilante e incansable.

Si una mujer osara vanagloriarse de que su conciencia ha estado plenamente comprometida en una contienda sin tregua como la que refiere Conrad, sería llamada por hombres y mujeres a rendir cuentas. En la actualidad, las mujeres estamos llamando a los hombres a rendir esas cuentas. Pero, ¿qué o quién le ofrecía a Conrad sus alimentos? ¿Qué o quién le hacía la vida cotidiana tan silenciosa y suave? ¿Quién era en realidad ese “afecto discreto, vigilante e incansable?” Esta última expresión me hace pensar en un viejo automóvil abandonado en el patio trasero; sin embargo, parece querer ser una delicada mención a la mujer cuya conciencia debió haber estado plenamente ocupada, hora tras hora, día tras día, durante veinte meses, en asegurar que Joseph Conrad pudiese luchar sin tregua contra el Señor en un muy relativo aislamiento del mundo, bien atendido, vestido, bañado y alimentado.

La “lucha” de Conrad y el “vórtice” de Jo March/Lu Alcott, son descripciones del mismo tipo de trabajo artístico ejecutado en condiciones de extrema tensión. En ambos casos, el artista es objeto del cuidado y la atención constantes de sus familiares. Pero se advierte una importante diferencia entre las percepciones de cada uno de ellos. En tanto que Alcott recibe gratuitamente un don, Conrad reivindica un derecho;

cuando ella es arrebatada hacia el vórtice del torbellino de la creatividad y se vuelve parte suya, él contiene y lucha por alcanzar la maestría. Ella es partícipe; él, un héroe. Finalmente, la familia de ella sigue siendo un conjunto de individuos que le llevan tazas de té caliente y le hacen tímidas preguntas, mientras que la de él es despojada de toda personalidad y queda reducida a "un afecto".

Traté de averiguar qué escritora pudo haber emulado este heroísmo infantil, y pensé en Gertrude Stein; tenía la impresión de que ella podía haber empleado a Alice Toklas como "esposa" en un sentido utilitario. Sin embargo, debí advertir a tiempo que éste no era sino un prejuicio contra el lesbianismo. Ciertamente, Stein asumió poses de heroína-artista y cedió frente a un ego extremadamente exacerbado, pero también jugó limpiamente. La diferencia entre su asociación doméstica y la de Joyce o Conrad resulta muy esclarecedora. De cualquier manera, no cabe duda de que las relaciones lésbicas han proporcionado a muchas artistas el apoyo indispensable para la realización de su obra. Y es que hay, en efecto, una dimensión heroica en la práctica artística: se trata de un trabajo solitario, riesgoso, inmisericorde, y todo artista necesita algún tipo de apoyo moral o alguna forma de solidaridad y reconocimiento.

El artista que tiene menos acceso a la solidaridad y a la aprobación social o estética, ha sido precisamente el artista-ama de casa. La mujer que asume simultáneamente la responsabilidad de su arte y del cuidado de sus hijos —sin contar ya no digamos con un "afecto incansable" al cual recurrir: sin contar siquiera con uno cansado—, ha emprendido un doble trabajo de tiempo completo que simple, prácticamente, resulta imposible y destructor. Pero no es ésa la forma como suele plantearse el problema; no se le formula en los términos del reconocimiento de una enorme dificultad práctica. Si así fuera, se podrían proponer soluciones prácticas, comenzando por alternativas para el cuidado de los niños. En lugar de ello, el problema sigue siendo enunciado, todavía en nuestros días, como un problema moral, como una cuestión del deber ser. La poetisa Alicia Ostriker lo ha dicho claramente: "Que las mujeres deben tener bebés y no libros, es la opinión generalizada de la civilización occidental. Que las mujeres deban tener libros y no bebés no es sino una variante del tema".

La contribución de Freud a esta doctrina consistió en investirla de tal autoridad teórica y mitológica que la hizo aparecer como un hecho

primordial e incuestionable. Fue desde luego Freud quien, después de explicarle a su prometida qué es lo que una mujer desea, dijo que nunca sabremos lo que desea una mujer. Si se me permite a mí, persona sin discurso, aventurar una opinión, diría que Lacan coincide plenamente con Freud en este punto. Una cultura o una psicología que se pronuncia respecto del hombre como humano y respecto de la mujer como cualquier otra cosa, no puede aceptar a la mujer como artista. Un artista es un ser autónomo capaz de optar; si desea convertirse en un ser de tal naturaleza, una mujer debe despojarse de su ser mujer. Siendo estéril por definición, la mujer debe imitar al hombre —aunque sobra decir que no puede hacerlo sino imperfectamente.⁴

De ahí la aprobación concedida a Austen, a las hermanas Brontë, a Dickinson y a Plath; esta última cometió el error de tener dos hijos, pero lo compensó con creces suicidándose. El misógino *Catálogo de la Literatura* incluye en sus listas a esas mujeres, puesto que se les puede considerar como mujeres incompletas o, incluso, como mitad hombre, mitad mujer.

A pesar de ello, tengo que apretar los dientes para no criticar la doctrina o—libros—o—hijos, puesto que ha proporcionado verdadera y real tranquilidad a mujeres que no podían casarse y tener hijos o que optaron por no hacerlo, y que, en lugar de ello, se vieron a sí mismas como “procreadoras” de libros. Pero aunque esta tranquilidad sea real, yo sigo pensando que la doctrina es falsa. Percibo esa falsedad cuando Dorothy Richardson afirma que otras mujeres podrán tener niños, pero que nadie más que ella pudo haber escrito los libros que ha escrito. ¡Como si “otras mujeres” hubieran podido tener los hijos de ella! ¡O como si los libros se engendraran en el útero! Esta es justamente una manera de inver-

⁴Una discusión particularmente estimulante sobre el tema se encuentra en el ensayo “Writing and Motherhood” (“Escritura y Maternidad”), de Susan Rubin Suleiman. El ensayo aparece en *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, compilado por Garner, Kahane y Springnether, Cornell University Press, Ithaca, 1985. Suleiman ofrece una breve reseña de la teoría decimonónica de “libros—o—bebés”, y de su proceso de refinamiento durante el siglo veinte, a cargo de psicólogos tales como Helene Deutsch. La autora subraya el hecho de que “tocó en suerte al psicoanálisis transformar la obligación moral en ‘ley’ psicológica, establecer una equivalencia entre el impulso creador y el procreador, y decretar que la mujer que tiene un hijo no siente necesidad de escribir libros”. Suleiman ofrece también una crítica del contraargumento feminista a esta teoría (según el cual la mujer que tiene un libro no siente necesidad de tener hijos), y analiza el pensamiento feminista francés más reciente en torno a la relación entre escritura y femineidad/maternidad.

tir violentamente la teoría de que los libros proceden del escroto. Constituye también una reducción extrema de la noción de la sublimación, sancionada por nuestro escritor macho en jefe —hoy especie en extinción—, quien advertía que “lo único que un escritor necesita es tener huevos”. La diferencia es que él no llevó la teoría de la autoría fálica al extremo de afirmar que si “tienes” un hijo no puedes “tener” un libro, lo cual haría suponer que los padres no pueden escribir. Una vez transformada la analogía en identidad, el mito de que “no puedes crear si procreas”, sólo se aplica a las mujeres.

Creo que debo detenerme ahora y decir con claridad lo que no estoy queriendo decir. No estoy afirmando que una escritora debería tener hijos; no estoy diciendo que un padre debería ser escritor; tampoco quiero decir que una mujer *debería* escribir libros o tener niños. Ser madre es parte de lo que una mujer puede hacer, del mismo modo como puede, también, ser escritora. Ser ambas cosas es un privilegio; no es una obligación, ni tampoco un destino. Si hablo de madres que escriben, es porque se trata de un tema que ha sido casi tabú; es porque a las mujeres se nos ha dicho que *no deberíamos* intentar ser a la vez madres y escritoras, debido a que tanto los niños como los libros tendrían que *pagar* la osadía, puesto que no pueden hacerse ambas cosas; es porque se ha afirmado que eso es antinatural.

La negativa a permitir que las mujeres ejerzan simultáneamente la creación y la procreación, ha dado lugar a un desperdicio histórico e individual sumamente cruel: no sólo ha empobrecido nuestra literatura prohibiendo que accedan a ella las amas de casa, sino que ha producido sufrimientos intolerables e insoportables formas de automutilación: ahí tenemos a Woolf obedeciendo a los sabios doctores que dictaminaron que no debía embarazarse, y a Sylvia Plath, que dejó vasos de leche junto a la cama de sus niños antes de meter la cabeza en el horno. . .

Lo que se pide a las artistas no es el sacrificio de alguien más, sino el de ellas mismas (mientras que la Pose de Gauguin demanda de los hombres exclusivamente el sacrificio de quienes los rodean). Sostengo que la proscripción que pesa sobre la plenitud sexual de la mujer artista no sólo es perjudicial para las mujeres; también para el arte.

Hoy en día existe menos censura y más apoyo para una mujer que desee formar una familia y, al mismo tiempo, realizar un trabajo artístico. Sin embargo, la mejoría es aún pequeña. La dificultad que implica responsabilizarse hora tras hora, día tras día, durante quizá veinte

largos años, del bienestar de los hijos y de la excelencia de los libros, es inconmensurable. Supone un gasto interminable de energía y una ponderación imposible de prioridades mutuamente excluyentes. Por lo demás, no sabemos gran cosa de ese proceso, porque las escritoras que son madres no han hablado mucho acerca de su maternidad —¿quizá para no vanagloriarse? ¿Quizá por miedo de quedar atrapadas en el mito de Mami, por temor de ser descalificadas?. Tampoco han dicho mucho acerca de la relación que existe entre el ejercicio literario y las obligaciones familiares. Y es que el mito del heroísmo exige que esos dos trabajos se consideren absolutamente opuestos y mutuamente destructivos.

Pero ya obtuvimos una sugerencia de Oliphant acerca de otro elemento, y ahora (¡gracias, Tillie!) tenemos aquí a la pintora Käthe Kollwitz:

Me voy acercando poco a poco a la etapa de mi vida en la que el trabajo es lo primero. Cuando mis hijos se iban de vacaciones, no hacía casi nada más que trabajar. Trabajaba, dormía, comía y daba paseos cortos. Pero, por encima de todo, trabajaba.

Hoy comienzo a sentir que mi trabajo no me reporta ya la satisfacción de antes. Ahora que ya no me distraen otras emociones, trabajo como una vaca que pasta.

Maravilloso: “trabajo como una vaca que pasta”. Es la mejor descripción que conozco del trabajo de un “profesional”.

Posiblemente logro en realidad hacer algo más que eso. Pero las manos trabajan y trabajan, y la cabeza imagina que está produciendo Dios sabe qué cosa. . . Aún así, al principio, cuando mi tiempo de trabajo estaba tan miserablemente limitado, yo era más productiva porque era más sensual. Vivía como debe vivir un ser humano: apasionadamente interesada en todo. . . La potencia. . . aquella potencia está disminuyendo.

No obstante, me parece que es importante hacer notar que la *potencia* que puede experimentar una mujer es una fuerza de la que el Artista Héroe (conste que elijo con cuidado mis palabras) ha querido desprenderse voluntariamente, en una actitud de egoísmo que, en última instancia, resulta estéril. Pero se trata de una potencia que ha sido negada tanto por las mujeres como por los hombres, y no solamente por aquellas mujeres ansiosas de coludirse con la misoginia.

En la década de los setenta, Nina Auerbach afirmó que Jane Austen fue capaz de escribir porque había creado a su alrededor un “espacio in-

mune a los niños". Yo tenía noticia de espacios inmunes a los gérmenes, o inmunes a los olores, pero no inmunes a los niños. ¿Y Austen? ¿Ella, que escribía en el saloncito familiar y era la figura central de un extenso grupo de sobrinas y sobrinos? Me esforcé por aceptar lo que decía Auerbach, porque aunque mi experiencia no coincidía con ello, estaba acostumbrada, como tantas otras mujeres, a sentir que mi experiencia era defectuosa, que no era la correcta, que estaba *equivocada*. De modo que era muy posible que yo me equivocara al persistir en el ejercicio de la escritura en lo que entonces era un espacio completamente lleno de niños. No obstante, el pensamiento feminista evolucionó rápidamente hasta situarse en una posición mucho más compleja y realista; tambaleándome atrás de él, pero siempre gracias a él, he podido pensar un poquito más por mi cuenta.

Quien más me ha ayudado en esto ha sido siempre —y seguirá siendo— Virginia Woolf. Extraigo ahora una cita del primer borrador de su ensayo "Profesiones para las mujeres", en la que nos ofrece su imagen de la mujer que escribe.

La imagino en una actitud realmente contemplativa, como una pescadora, sentada a la orilla de un lago, con su caña de pescar sostenida sobre el agua. Sí, así es como la veo. No está pensando; no está razonando; no está construyendo una trama; sólo deja que su imaginación descienda hasta las profundidades de su conciencia, mientras ella permanece sentada en la superficie, sostenida por un hilo delgado pero indispensable de razón.

Me interrumpo para pedirles que añadan un pequeño detalle a la escena. Imaginemos que un poco más arriba, en la misma orilla, está sentada una niña: la hija de la pescadora. Tiene unos cinco años, está haciendo muñecos con palitos y lodo, y cuenta historias sirviéndose de ellos. Se le ha dicho que por favor se quede quietecita mientras mamá pesca, y ella permanece, en efecto, muy quieta; sólo que a veces se le olvida y se pone a cantar o a hacer preguntas. Luego observa maravillada y en silencio las escenas dramáticas que se desarrollan a continuación. Ahí sigue nuestra escritora, nuestra pescadora, cuando

de pronto, se produce un violento sacudimiento; siente el hilo correr entre sus dedos. La imaginación se le ha escapado; se ha ido a las profundidades; se ha hundido quien sabe dónde. . . quizá en el oscuro estanque de la experiencia extraordinaria. . . La razón tiene que gritar: "¡Alto!" La novelista tira del hilo y jala a la imaginación hacia la superficie. La imaginación resurge furiosa.

"¡Por Dios!", grita, "¿cómo te atreves a interferir conmigo? ¿Cómo te atreves a sacarme con tu maldita caña?" Y yo —es decir, la razón—, tengo que responderle: "Querida, te estabas yendo demasiado lejos. Los hombres se escandalizarían". "Cálmate", le digo, mientras ella se sienta jadeante en la orilla, sacudida por la rabia y la desilusión. "Sólo tenemos que esperar unos cincuenta años. Dentro de cincuenta años voy a poder usar la extraña sabiduría que estás dispuesta a otorgarme. Pero no ahora. Tú sabes —continúo tratando de tranquilizarla— que no puedo utilizar lo que me dices sobre los cuerpos de las mujeres, sobre sus pasiones y sobre todas esas cosas. Es que la fuerza de la costumbre es todavía muy poderosa. Si quisiera luchar contra las convenciones, necesitaría del valor de un héroe, y yo no soy un héroe."

"Dudo que un escritor pueda ser un héroe. Dudo que un héroe pueda ser un escritor".

". . . Muy bien, dice la imaginación volviendo a ponerse el refajo y las faldas. Esperaremos. Esperaremos otros cincuenta años. Pero me parece una lástima."

Me parece una lástima. Me parece una lástima que, habiendo transcurrido ya más de cincuenta años, las convenciones, a pesar de haber cambiado mucho, todavía sigan protegiendo a los hombres del escándalo, todavía estén dispuestas a admitir exclusivamente la experiencia que los hombres tienen de los cuerpos, de las pasiones y de la existencia de las mujeres. Me parece una verdadera lástima que tantas mujeres, incluyéndome a mí misma, hayamos aceptado la negación de nuestra propia experiencia y hayamos estrechado nuestra percepción para ajustarla a las convenciones; que escribamos como si nuestra sexualidad se redujera a la cópula, como si no supiéramos nada del embarazo, del nacimiento, de la lactancia, de los cuidados maternos, de la pubertad, de la menstruación, de la menopausia, sino lo que los hombres están dispuestos a escuchar, nada más que lo que los hombres desean oír acerca del trabajo doméstico, del cuidado de los niños, de las tareas cotidianas, de la guerra, de la paz, de la vida y de la muerte experimentadas por el cuerpo, la mente y la imaginación de las mujeres. "Escribir el cuerpo", como se lo planteó Woolf y se propone Hélène Cixous, es sólo el principio. Tenemos que reescribir el mundo.

Cixous le pone nombre a esta tarea: "escribir en blanco", dice, escribir con leche, con leche materna. Me gusta la imagen porque, incluso entre las feministas, la mujer escritora suele ser pensada desde la perspectiva de su sexualidad como amante, y no desde su sexualidad como embarazada-parturienta-alimentadora-protectora. La madre si-

gue siendo ignorada. Y, al perder de vista a la artista-madre, nos privamos precisamente de lo que tantas ganancias podría redituarnos. Así lo piensa Alicia Ostriker. "La ventaja de la maternidad para una mujer artista", dice. ¿Han oído ustedes esa expresión anteriormente? ¿La *ventaja* de la maternidad para una artista?

La ventaja que ofrece la maternidad a una mujer artista, es la de ponerla en contacto inmediato e ineludible con las fuentes de la vida, de la muerte, de la belleza, del crecimiento, de la corrupción. . . Si la mujer artista ha sido educada para pensar que las tareas de la maternidad son triviales, que su importancia es tangencial frente a las principales cuestiones de la vida, irrelevante para los grandes temas de la literatura, debería deseducarse. La educación es misógina, protege y perpetúa sistemas de pensamiento y sentimiento que privilegian la violencia y la muerte e ignoran el amor y el nacimiento. Y eso es mentira.

. . . "Si somos mujeres, pensamos a través de nuestras madres", declara Woolf. Pero ¿a través de quién pueden las que son ellas mismas madres. . . desarrollar su propio pensamiento? . . . Todos necesitamos datos, necesitamos información. . . la información que nos proporcionan los poetas, los novelistas, los artistas, aquella que viene de adentro. En la medida en que vamos acumulando conocimientos, podemos imaginar lo que significaría para todas las mujeres —y todos los hombres— vivir en una cultura en la que el nacimiento y la maternidad ocuparan la misma posición que el sexo y el amor romántico han ocupado en la literatura y en el arte durante los últimos quinientos años o. . . que la guerra ha ocupado desde que comenzó la literatura.

Mi libro *Always Coming Home (Volviendo siempre a casa)* constituyó un esfuerzo temerario por imaginar un mundo como el que Ostriker describe, donde el Héroe y el Guerrero fuesen apenas adolescentes en vías de convertirse en seres humanos responsables, donde la relación padre-hijo no fuera vista siempre a través de los ojos del niño, sino que incorporase la experiencia real y contundente de la madre. El esfuerzo de imaginación fue arduo. . . pero gratificante.

He aquí un pasaje tomado de una novela en la que está ocurriendo lo que Woolf, Cixous y Ostriker demandan aunque sea de manera accidental y no premeditada. En *The Millstone (La piedra de molino)* de Margaret Drabble, Rosamunda, una joven estudiante que escribe por cuenta propia, tiene una niñita de alrededor de ocho meses, Octavia. Ambas comparten un departamento con Lydia, una amiga, quien a la sazón escribe una novela. Rosamunda está trabajando en una reseña de libros:

Acababa yo de escribir y de contar mis primeras cien palabras, cuando me acordé de Octavia; podía escuchar los ruiditos de alegría que emitía. . .

De repente me di cuenta de que Octavia podía estar en la habitación de Lydia, porque yo había dejado la puerta abierta. Me sentí consternada. El cuarto de Lydia siempre estaba lleno de objetos peligrosos: aspirinas, navajas de afeitar y frascos de tinta. Corrí a rescatarla, y la escena que vieron mis ojos habría puesto a temblar a cualquiera. Octavia estaba sentada de espaldas a la puerta, en medio del piso, rodeada de un mar de papeles despedazados, desparramados y masticados. Me quedé ahí, paralizada, mirando su cabecita, su delgado cuello y sus hermosos rizos. De pronto, chilló fascinada y arrancó otra hoja de papel. "¡Octavia!", le grité horrorizada. Se sobresaltó culpable y se volvió hacia mí con una irresistible sonrisa suplicante: su boca, podía verla, estaba llena de tiras de la nueva novela de Lydia.

La levanté del suelo y saqué los trozos de papel de su boca. Los coloqué cuidadosamente sobre la mesita de noche, junto con lo que quedaba del manuscrito: de la página 70 a la 123 parecían haber sobrevivido. El resto de la novela se encontraba en diversos grados de disolución: algunas páginas estaban completas, pero sumamente arrugadas; otras estaban partidas en grandes trozos, unas más en pedacitos, y algunas, como he dicho, habían sido masticadas por entero. El daño no era en realidad tan grande como me había parecido a primera vista, porque los niños pequeños, aunque persistentes, no llevan las cosas a sus últimas consecuencias; pero, visto de golpe, el espectáculo era pavoroso. . . De alguna manera, éste era el pecado más terrible del que yo había sido jamás responsable. Pero cuando observé a Octavia gateando por la salita en busca de más trabajo qué hacer, sentí ganas de reír. Parecía tan absurdo tener a esta pequeña extensión viviente de mí misma, tan peligrosa, tan vulnerable, y por cuyos daños y perjuicios sólo yo tenía que pagar. . . Fue realmente horrible. . . y, no obstante, en comparación con la dulzura y la vitalidad de Octavia, no resultaba tan atroz. . .

Ante los restos del naufragio, Lydia se sorprende pero no se aflige demasiado:

. . . eso fue todo. Sólo que Lydia tuvo que volver a escribir dos capítulos enteros, y pegar tediosamente con cinta adhesiva muchas hojas. De todos modos, cuando se publicó, la novela fue objeto de críticas adversas. Ésto sí logró enfurecer a Lydia.

He visto cómo ha sido descalificada la obra de Drabble, cómo se le ha asignado la consabida lista de adjetivos condescendientes reservados a las mujeres que escriben como mujeres y no como hombres de pacotilla. No dejemos que el trabajo de Drabble desaparezca. En realidad, hay mucha mayor profundidad en él de lo que el brillo de su superficie permite advertir. ¿De qué está hablando en este pasaje tan lleno de humor? ¿Por qué no se come la niña el manuscrito de su madre, sino el de otra mujer? En todo caso, ¿no pudo haberse comido por lo menos

el manuscrito de un hombre? No, no, ése no es el punto. El meollo —o parte de él—, es que los bebés se comen los textos. De verdad que sí. El poema que no se escribió porque el bebé lloraba, la novela abandonada debido a un embarazo, y así sucesivamente. Los bebés comen libros. Pero luego escupen tiritas de esos mismos libros y los fragmentos pueden volverse a pegar con cinta adhesiva. Además, son bebés sólo durante un par de años, mientras que las escritoras viven décadas. Es terrible, efectivamente, pero no tan terrible. Lo que en verdad era terrible, era el manuscrito que Octavia se había comido; si ustedes conocieran a Lydia, sabrían que sus críticos tenían razón. Y eso es también parte del argumento central: que el valor supremo del arte depende de otros valores igualmente supremos. Sin embargo, eso subvierte la jerarquía de los valores: “los varones se escandalizarían. . .”

En la comedia moral de Drabble, la ausencia del Artista Héroe constituye una propuesta ética sumamente poderosa. Nadie vive ahí en aislamiento total, nadie sacrifica los reclamos humanos, y nadie regaña siquiera a la niña. Nadie se apresta a meter su cabeza ni la de ninguna otra persona en el horno: ni la madre, ni la escritora, ni la hija. Ninguna de las tres, como tampoco lo haría quien, siendo mujer, se negase a separar creación de destrucción, de modo que pudiese decir: *Yo creo/Tú te destruyes*, o viceversa. Quienes son responsables, asumen al mismo tiempo su responsabilidad sobre la niña y sobre el libro.⁵

Pero ahora deseo ir de la ficción a la biografía, y de lo general a lo personal; deseo hablar un poco de mi madre, la escritora.

⁵Mi comprensión de este problema se debe en gran medida al libro de Carol Gilligan, *In a Different Voice*, Harvard University Press, Cambridge, 1982, así como a la obra modestamente revolucionaria de Jean Baker Miller, *Toward a New Psychology of Women*, Beacon Press, Boston, 1976. Expresada burdamente, la tesis de Gilligan es que nuestra sociedad educa a los hombres para pensar y hablar en términos de sus derechos y a las mujeres en términos de sus responsabilidades, y que las tendencias convencionales de la psicología han considerado implícitamente que la imagen “masculina” de una jerarquía de derechos es “superior” (en términos jerárquicos, desde luego) a la imagen “femenina” de una red de responsabilidades mutuas. De ahí que un hombre encuentre (relativamente) fácil afirmar su “derecho” a liberarse de relaciones y seres dependientes, al estilo Gauguin, mientras que a las mujeres no se les concede ese derecho, ni ellas se lo conceden unas a otras, por lo cual optan por vivir como parte de una intensa y compleja red en la que, si acaso se accede a la libertad, se accede conjuntamente. Si miramos el problema desde este ángulo, podremos entender por qué no hay —o hay sólo muy pocas— “Grandes Artistas” entre las mujeres, cuando el “Gran Artista” se define como inherentemente superior y no responsable de otros.

Su nombre de soltera era Theodora Kracaw; su primer apellido de casada fue Brown; su segundo apellido de casada fue Kroeber, y fue éste el que usó en sus libros. Su tercer apellido fue Quinn. Esta cantidad de nombres no le ocurre a los hombres; es muy incómoda y, sin embargo, esa misma incomodidad revela que ser mujer escritora no significa ser sólo eso —es decir, autora—, sino que implica un proceso de ser, una existencia múltiple y compleja sometida a diversas responsabilidades, una de las cuales es la de escribir.

Theodora colocó en el primer plano de importancia sus responsabilidades personales —al menos cronológicamente. Crió y vio casarse a sus cuatro hijos antes de empezar a escribir. Tomó la pluma, como solía decirse —si bien tenía una sorprendentemente mala caligrafía zurda—, pasados sus cincuenta años. Tiempo después le pregunté en una ocasión: “¿Tú querías escribir y lo pospusiste intencionalmente hasta que pudiste deshacerte de nosotros?” Ella se rio y respondió: “No, no, es sólo que todavía no estaba *lista*”. Esa no fue una evasión ni tampoco una respuesta deshonesta; pero creo que tampoco fue toda la verdad.

Theodora nació en 1897 en un salvaje pueblo minero de Colorado. Su madre presumía de haber nacido con el voto —en Wyoming, que ratificó el derecho de las mujeres a sufragar al tiempo que se erigía en estado— y de haber montado un garañón que ningún hombre había podido amansar. A pesar de ello, el Angel de Casa, aquel cuyo mensaje es que la satisfacción de las necesidades de una mujer debe postergarse frente a la de las necesidades de todos los demás, andaba muy activo por aquellos tiempos. Mi madre realmente se aproximó mucho a la encarnación de ese Angel, a ser lo que Woolf llama “la mujer que es lo que los hombres desean que sea una mujer”. Los hombres se enamoraban de ella —todos los hombres: los médicos, los mecánicos, los profesores, los exterminadores de cucarachas. Los carniceros reservaban para ella las mollejas. Además, ella era para su hija una madre de primera clase: demandante, aceptante, protectora, dulce, amorosa y vital. Y después, casi a los sesenta años, se volvió una escritora de primera clase.

Comenzó por escribir, como suelen hacer tantas mujeres, libros para niños; esto es, no pretendía competir con los hombres: se mantenía dentro de la “esfera doméstica”. Uno de sus primeros libros, *A Green Christmas* (*Una verde Navidad*), es una historia adorable que debería ponerse en el calcetín de cualquier pequeño de seis años. Posteriormente, escribió una novela autobiográfica encantadora y romántica; es decir,

se mantenía en terreno seguro, "propio de mujeres". Más tarde incurrió en el territorio nativo de Norteamérica con *The Inland Whale (La ballena terrestre)*. Después se le pidió que escribiera la historia de un indio llamado Ishi, único sobreviviente de un pueblo masacrado por los pioneros norteamericanos; éste era un tema serio y delicado que requería mucha investigación, sensibilidad moral y habilidad organizativa y narrativa.

Ella lo escribió. El libro llegó a ser, me parece, el primer *best seller* que la Editorial de la Universidad de California publicó jamás. *Ishi* se vende todavía en muchos idiomas y aún se utiliza, según creo, en las escuelas de California. Sigue siendo intensa y merecidamente apreciado. Es un libro que hace honor a su tema, un libro de gran honestidad y fuerza.

De modo que si Theodora fue capaz de escribir esto a los sesenta años, podemos preguntarnos qué habría podido escribir si hubiese comenzado a los treinta. Posiblemente era verdad que "no estaba lista". Pero quizá sólo fue que obedeció al ángel equivocado y que, de no haberlo hecho, hubiéramos podido tener ahora muchos más libros de ella. Si los hubiera escrito, ¿habríamos sufrido mis hermanos y yo, habríamos sido defraudados por nuestra madre? Yo creo que mi tía Betsy y la ayuda doméstica que teníamos en aquella época hubieran mantenido las cosas funcionando bien. En cuanto a mi padre, no veo cómo lo hubiera perjudicado que ella se dedicara a escribir, ni de qué modo su éxito lo hubiera amenazado. Pero no lo sé. Todo lo que sé es que, una vez que comenzó a escribir (cuando mi padre aún vivía y ambos colaboraban en dos o tres cosas), ya nunca paró; había encontrado el trabajo que amaba.

En una ocasión, poco después de la muerte de mi padre, cuando *Ishi* le estaba proporcionando el reconocimiento y el éxito que tanto necesitaba, y mientras mis historias todavía eran rechazadas con monótona regularidad, se echó a llorar a la vista del más reciente rechazo de mis textos y trató de consolarme diciendo que deseaba reconocimientos y éxitos para mí y no para ella misma. Eso fue hermoso; lo aprecié tanto entonces como lo aprecio ahora. El hecho de que no fuera verdad y de que yo no lo creyera en realidad, no importa. Desde luego, ella no hubiera estado dispuesta a sacrificar su éxito por mí. ¿Por qué razón habría de hacerlo? Ella compartía conmigo todo lo que podía, haciéndome partícipe de los placeres y las angustias de la escritura, de

la excitación intelectual, de la plática cuando íbamos de compras; eso era todo. El suyo no era un altruismo angelical. Cuando yo comencé a publicar, ambas compartimos la alegría. Por su parte, ella siguió escribiendo. Cuando tenía ya ochenta años, me dijo sin amargura: "Desearía haber comenzado antes. Ahora ya no hay tiempo". Trabajaba en su tercera novela cuando murió.

Por lo que a mí respecta, he desobedecido flagrantemente la regla de o—libros—o—niños; he tenido tres hijos y he escrito alrededor de veinte libros, y agradezco a Dios que no haya sido al revés. Gracias a que pertenezco a cierta raza y a que tengo cierta posición, dinero y salud, he podido arreglármelas con el truco de la cuerda doble pero, en particular, he podido hacerlo gracias al apoyo de mi compañero. El no es mi esposa. Sin embargo, trajo consigo al matrimonio el principio de la ayuda mutua como base de la vida cotidiana. Sobre esa base, una puede confiar en que gran parte del trabajo le será ahorrada. Nuestra división del trabajo ha sido sumamente convencional: yo me encargaba de la casa, de la cocina, de los niños y de las novelas porque quería hacerlo, y él se encargaba de ser un profesor, del automóvil, de los pagos y del jardín porque quería hacerlo. Cuando los niños eran pequeños, yo escribía por la noche. Cuando comenzaron a ir a la escuela, escribía mientras ellos no estaban. En la actualidad, trabajo como una vaca que pasta. Cuando necesitaba ayuda, mi esposo me la daba sin hacerme sentir que era un gran favor —y esto es lo más importante—, nunca me reclamó el tiempo que pasaba yo escribiendo, ni empañó el placer que me proporcionaba mi trabajo.

Eso es lo que mata: la queja, la envidia, los celos, el rencor que con tanta frecuencia se permiten los hombres. Han sido entrenados para rechazar cualquier cosa que haga una mujer que no se haga en su servicio, para él, para alimentar su cuerpo, para propiciar su comodidad, para atender a sus hijos. Una mujer que trabaja a contrapelo de esas protestas ve transformado su placer en maldición; su alternativa es rebelarse contra ellas y seguir adelante, o dejarse llevar por el silencio y la desesperación. Cualquier artista debe estar dispuesto a trabajar en medio de la indiferencia total, racional, de todo el mundo hacia su trabajo. . . y esto durante años, quizá durante la vida entera. Pero ningún artista puede trabajar bien si tiene que enfrentar una resistencia cotidiana, personal y rencorosa. Y eso es exactamente lo que muchas artistas reciben de las personas a las que aman y con quienes viven.

A mí se me ahorró todo eso. Yo era libre: nací libre y viví libre. Durante años, esa libertad personal me permitió ignorar el grado hasta el cual mi escritura estaba controlada y constreñida por juicios y presupuestos que yo creía eran de mi propiedad, pero que no eran sino la internalización de la ideología de una sociedad patriarcal. A pesar de que subvertía los convencionalismos, me ocultaba a mí misma mis propias subversiones. Me llevó años darme cuenta de que había elegido géneros literarios tan desdeñados y marginados como la ciencia ficción, la fantasía y los relatos para jóvenes, precisamente porque no están sometidos a la supervisión crítica, académica y canónica, y porque dejan en libertad al artista. Y me llevó todavía diez años más tener la valentía y el arrojo para ver y decir que la exclusión de determinados géneros de lo que se considera como "literatura", no se justifica, es injustificable y es, además, no tanto una cuestión de calidad cuanto un problema político. Lo mismo ocurrió con la selección que hacía yo de mis temas: hasta mediados de los setenta, escribía ficciones, aventuras heroicas, textos sobre un futuro pleno de alta tecnología, sobre hombres instalados en los centros del poder, sobre hombres. . . Los hombres eran los protagonistas principales; las mujeres eran periféricas, secundarias. ¿Por qué no escribes sobre las mujeres?, me preguntaba mi madre. No sé cómo hacerlo, respondía yo. Una respuesta estúpida, pero honesta. No sabía cómo escribir sobre las mujeres —muy pocas mujeres sabían hacerlo— porque pensaba que lo que los hombres habían escrito sobre las mujeres era la verdad, era la manera correcta de escribir acerca de las mujeres. Y yo, desde luego, era incapaz de hacerlo.

Mi madre no pudo darme lo que yo necesitaba. Cuando el feminismo comenzó a resurgir, ella lo odiaba, hablaba con desprecio de "aquellas liberadas". Pero fue ella quien, durante años, me condujo a lo que yo más necesitaba y necesitaría en el futuro: a Virginia Woolf. "Pensamos a través de nuestras madres", y tenemos muchas madres, las del cuerpo y las del alma. Lo que yo necesitaba era lo que el feminismo, la teoría literaria feminista, la crítica y la práctica feministas, podían darme. Hoy puedo sujetar en mis manos no solamente *Tres Guineas* —mi tesoro personal en época de pobreza—, sino toda la riqueza de *The Norton Anthology of Literature by Women* (*Antología Norton de Literatura Femenina*), y de las casas que reeditan libros, y de las editoriales de mujeres. Nuestras madres nos han sido devueltas. Por hoy, acojámonos a ellas.

Es además el feminismo lo que me ha dado autoridad para criticar no solamente a mi sociedad y a mí misma sino también —por un momento en esta ocasión— al feminismo mismo. El mito de o—libros—o—hijos no es sólo un prejuicio misógino; también puede ser un prejuicio feminista. Algunas de las mujeres que yo más respeto, que escriben para publicaciones de las que depende mi sentido de solidaridad y esperanza entre las mujeres, siguen afirmando que es “virtualmente imposible que una mujer heterosexual sea feminista”, como si heterosexualidad fuese equivalente a heterosexismo; dicen, además, que la marginalidad social, tal como la que sufren las lesbianas, las mujeres sin hijos, las negras o las indígenas norteamericanas, “resulta necesaria” para la formación de la feminista. Si me aplico a mí misma estos juicios y asumo, como la mujer que esto escribe, que tengo que ser feminista para valer la pena, me descubro, una vez más, excluida. . . desaparecida.

La racionalidad excluyente, tal como yo la entiendo, presupone que los privilegios materiales y la aprobación social que nuestra sociedad concede a la esposa heterosexual, y especialmente a la madre, le impiden ser solidaria con las mujeres menos privilegiadas y le niegan la rabia y las ideas que conducen a la acción feminista. Hay algo de verdad en esto; quizá sea cierto para muchas mujeres. No puedo oponerme a partir tan sólo de mi propia experiencia, según la cual el feminismo ha sido una *necesidad* que ha salvado la vida de mujeres prisioneras en el papel de la madre—esposa. ¿En qué consiste realmente el privilegio y la aprobación concedidos al ama de casa—madre por nuestra sociedad? ¿En ser objeto de una implacable publicidad? ¿En haber sido hechas enteramente responsables por los psicólogos de la salud mental de los niños, o en haber sido identificadas regularmente con los pasteles de manzana por los promotores del sentimentalismo? Para todas las mujeres que conozco, la maternidad, en tanto función social, simplemente implica que ellas tienen que hacer todo lo que los demás hacen, además de criar a los niños.

Obligar a las madres a regresar a la “vida privada” —ese espacio mitológico inventado por el patriarcado— bajo el supuesto de que la aceptación de su función maternal las invalida para desempeñarse en tareas públicas, políticas o artísticas, equivale a jugar el juego del Viejo Don Nadie, según sus propias reglas y poniéndose de su lado.

En *Writing Beyond the Ending (Escribiendo más allá del final)*, Du Plessis muestra de qué manera escriben las novelistas acerca de la mujer

artista: la convierten en un imperativo ético, en una activista empeñada en “transformar la vida en la que ella misma se encuentra inmersa”. Tener y criar niños es estar tan inmersa en la vida como cualquier otra mujer, pero de ahí no se sigue que una esté condenada a ahogarse. Muchas de nosotras sabemos nadar.

Cada vez que expongo alguna versión de este ensayo, alguien de la audiencia me hace notar que estoy suscribiendo el síndrome de la Supermujer, según el cual, una mujer *debería* tener hijos, escribir libros, tener militancia política y hacer un sushi perfecto. No estoy diciendo eso. A todas se nos exige ser Supermujeres; no soy yo quien lo exige. Quien lo exige es nuestra sociedad. Sin embargo, creo que es mucho más fácil escribir libros mientras una cría hijos, que criar hijos al tiempo que una trabaja de nueve a cinco y después hace el trabajo doméstico. Pero eso es lo que demanda de la mayoría de las mujeres nuestra sociedad, mientras emite juicios sentimentales sobre Mami y la Familia. . . eso, a menos que les niegue la posibilidad de cualquier trabajo, las arroje a la seguridad social y, encima de ello, les diga: Cría a tus hijos con vales de comida, Mami, porque quizá los necesitaremos para la guerra. ¿Alguien dijo supermujeres? Esas son las supermujeres. Esas son las mujeres que se encuentran entre la espada y la pared. Esas son las mujeres marginadas, que carecen de privacidad y de publicidad al mismo tiempo; y es por ellas, más que por cualquier otra, por quienes la mujer artista tiene la responsabilidad de “tratar de transformar la vida en la que ella misma se encuentra inmersa”.

Vuelvo de nuevo a la orilla de aquel lago en donde se encuentra la pescadora, nuestra escritora, la que tuvo que controlar su imaginación porque se le estaba yendo demasiado lejos. . . La imaginación se seca y murmura entre suspiros, abotona su blusa y viene a sentarse junto a la pequeña, junto a la hija de la pescadora.

—¿Te gustan los libros?—, le pregunta, y la niña responde:

—Sí, mucho. Cuando era bebé me los comía, pero ahora sé leer. Puedo leer yo solita todo Beatrix Potter, y cuando sea grande voy a escribir libros como Mamá.

—¿Y vas a esperar a que tus hijos crezcan, como Jo March y Theodora?

—No, creo que no —dice la niña—. Sólo voy a escribir.

—Entonces, ¿vas a hacer lo que Harriet y Margaret y tantas otras Harriets y Margarets han hecho y siguen haciendo, vas a pasártela force-

jeando en la flor de tu vida para hacer dos trabajos de tiempo completo que son incompatibles en la práctica, por muy enriquecedora que pueda ser su interacción tanto para la vida como para el arte?

—No sé —dice la pequeña—. ¿Tengo que hacerlo?

—Sí —dice la imaginación—, si no eres rica y quieres tener niños.

—Podría querer uno o dos —dice la hija de la razón—. Pero ¿por qué tienen las mujeres dos trabajos cuando tantos hombres sólo tienen uno? No es razonable, ¿verdad?

—¡No me lo preguntes a mí! —se irrita la imaginación—. ¡Yo podría inventar una docena de mejores soluciones antes del desayuno! Pero ¿quién me hace caso a mí?

La niña suspira y observa a su madre pescando. Habiéndose olvidado de que su caña ya no tiene el anzuelo de la imaginación, la pescadora ya no pesca nada, pero disfruta la paz del momento; y cuando la niña vuelve a hablar, lo hace suavemente.

—Dime, tía, ¿qué es lo que una escritora tiene que tener?

—Te lo diré —replica la imaginación—. Lo que necesita una escritora es no tener huevos. No necesita un espacio inmune a los niños. Tampoco necesita, si nos atenemos estrictamente a las evidencias, una habitación propia, aunque ése sea un apoyo sorprendente, tanto como lo son la buena voluntad y la cooperación del sexo opuesto o, cuando menos, las del representante local, doméstico, del mismo. Pero eso no es imprescindible. Lo único que una escritora necesita es un lápiz y algo de papel. Eso le basta, siempre y cuando esté consciente de que ella y sólo ella es responsable de ese lápiz y de lo que ese lápiz escriba en el papel. Dicho de otra manera, siempre y cuando sepa que es libre. Bueno, no completamente libre. Nunca absolutamente libre. Quizá libre sólo en cierta medida. Quizá sólo en este acto particular, en el acto de sentarse durante un momento arrebatado a sus obligaciones y de ser una mujer que escribe, que pesca en el lago de la mente. Pero en esto, responsable; en esto, autónoma; en esto, libre.

—Tía —dice la pequeña—, ¿puedo ir ahora a pescar contigo?

Traducción: Gloria Elena Bernal