

EL SUJETO ANTOLÓGICO FEMENINO¹

...si consideras lo poco que el entendimiento humano sabe, en comparación de lo mucho que ignora, y que el tiempo, inventor de las cosas, va descubriendo cada día más en todas las artes y en todo género de saber, no darás lugar, benigno lector, a que la injusta envidia, emulación o interés prive al mundo de poderse mejorar en el saber que más importa y más utilidad y fruto puede dar al hombre.

Oliva Sabuco de Nántes Barrera, “Prólogo al lector”,
Nueva filosofía de la naturaleza del hombre...

Con todo, el siglo XX no había empezado tan mal para la literatura femenina española... al abrirse sobre los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* de Manuel Serrano y Sanz (1903-1905), con centenares de entradas bio-bibliográficas repartidas en cuatro volúmenes cubriendo un largo periodo de tiempo desde el siglo XV hasta 1833 y que, de manera “antológica”, en muchos casos incluyen textos desconocidos u olvidados². A medida que avanzó el siglo, creció la cantidad de información sobre las mujeres escritoras en diversos repertorios bibliográficos y se publicaron esporádicamente algunos estudios más específicos, por ejemplo en la primera mitad de los años treinta y, luego, durante la Segunda República, que favoreció una toma de conciencia un poco más dinámica acerca de la condición de la mujer (cf. la obra pionera de Margarita Nelken de 1930). Pero el verdadero trabajo sistemático de rescate y (re)descubrimiento de la literatura femenina en España, en la inmensa mayoría de los casos en manos de las mujeres historiadoras y archivistas, bibliógrafas, teóricas y críticas de la literatura, empieza después de la muerte de Franco, especialmente a partir de los años ochenta. Estos últimos 20 años han sido el escenario de una intensificación de esa labor de investigación, de recuperación y divulgación de la información bio-bibliográfica y, en consecuencia, la multiplicación de estudios críticos y analíticos: monografías, tesis doctorales, revistas, incluso una *Breve historia feminista de la literatura española* en seis volúmenes (editada

¹ Ponencia presentada por M.-Pierrette Malcuzyński en el II Encuentro Internacional de Escritoras. Rosario, Argentina, 9-12 de agosto del 2000.

² Serrano y Sanz continúa esta labor de “reconocimiento” al dedicar un capítulo sobre las mujeres en su libro *Autobiografías y memorias* (1905), seguido de una antología de poetas del siglo XVI y XVII (1915).

por Iris M. Zavala, 1993-2000), tal vez la única historia, según mi conocimiento, de este tipo de cualquier literatura, en cualquier cultura. Pero aún más significativo, debido a una cantidad siempre creciente de editoriales y colecciones que se dedican a la publicación de obras de autoría femenina, los textos mismos (anteriores al siglo XX) han empezado a emerger de los hoyos archiviales, en parte bajo forma de antologías.

Así pues, examinemos un poco más de cerca la cuestión de las antologías y recordemos que el vocablo proviene del griego *antos* < flor, o ramo de flores, y de *legein* < coleccionar, recoger antología, pues, colección de flores³. La raíz indoeuropea *leg./log.* ya expresaba esta idea de recoger pero también evocaba una operación mental, un trabajo intelectual. En cambio, la palabra latina *legere*, más que significar el hecho de hablar o decir (las cosas), tal como su antecedente griego *legein*, remite a otro acto discursivo, el de leer. *Antología*, pues, connota entonces “reunir” y leer textos, o sea, discursos, pero asimismo “cosechar”, escoger los mismos: el sustantivo griego *ek/loge* < elección, selección, ha dado el latín *ec/loga* < compilación de poemas escogidos y, luego, pequeño poema. Surgen de tal modo las ideas de cortar y recortar, cuando no, en condiciones determinadas, la de arrancar trozos y fragmentos de un conjunto textual más amplio, sintetizar y seleccionar con vistas a representar lo mejor (las “flores”) de esta totalidad. En el *Diccionario de la Real Academia*, ambos términos, *antología* y el adjetivo *antológico/-ca*, quieren decir “digno de ser destacado, extraordinario”.

De modo que las *antologías* presuponen una labor de comprensión y de selectividad que legitiman cualitativamente la elección de lo que se ha dicho o escrito y se transmite, se lee. Porque no olvidemos que de la raíz *leg.* ha venido *lex* < ley; o sea, por una parte, *legis* < legal, legalizar y *legitimus* < legitimar y, por otra, *legare* < legar, dejar una persona a otra alguna manda (en su testamento, por ejemplo), a la vez que transmitir cosas materiales e inmateriales: palabras, ideas, símbolos. Se podría entender, entonces, por *antología* un legado compuesto de una serie de textos escogidos, por los que se actualiza una cierta “verdad” al (com)probar la “autenticidad” de sus contenidos por ser estos mismos conformes a ciertas leyes.

Desde una perspectiva histórica, la ley suprema que rige el campo literario ha sido definida en términos del canon: vocablo, noción, concepto que, tal como lo sabemos, refería inicialmente a un cuerpo de textos identificados como siendo precisamente auténticos, por ende, “sagrados”, en oposición a los apócrifos, de autoría desconocida o incierta⁴. Mucho se ha escrito en los últimos quince o veinte años sobre el problema del canon literario, así que no quiero detenerme sobre la cuestión. Pero por lo menos subrayemos, en lo que concierne a nuestras culturas occidentales, las maneras en las que

³ En la época clásica, una antología solía ser una colección de epigramas y elegías cuyo primer ejemplo data de aproximadamente 60 a.C. Filipo de Tessalónica compiló una colección de epigramas griegos hacia el año 40 de nuestra era. La primera antología de importancia, la *Antología griega*, compilada por el griego Constantino Cefales, de Bizancio, fecha del principio del siglo X (circa 925).

⁴ Aunque la aplicación de la idea de un canon “laicizado”, no bíblico, para designar un catálogo seglar de autores aprobados, por supuesto existía ya en la Antigüedad clásica, bajo una forma u otra, el término no obstante, no está utilizado en este sentido preciso hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la literatura comienza a independizarse como esfera (artística) propia, al desprenderse de otros dominios, en particular de la historia y la filosofía.

las dos acepciones de la noción –la del canon literario y la de su origen bíblico, o religioso– se han dado la mano, histórica y conceptualmente hablando, en el ejercicio del poder, en la pragmática de los conocimientos y la transmisión del saber y de la cultura. De manera general, el canon ha significado y sigue significando la (con)sagración de algunos autores privilegiados según una escala de valores que entablan sistemas de regulación preceptiva con respecto a la difusión de la cultura literaria. Así, desde un punto de vista filosófico, “canon” refiere a las ciencias así llamadas normativas. Por ejemplo, según Leibniz, los cánones eran “unas fórmulas generales que ante todo ofrecen lo que uno pide o busca”; o, para citar solamente un ejemplo reciente, unívocamente notorio en su formulación, mencionemos la fórmula de Harold Bloom (1993), quien declara escandalosa e impunemente que sin el Canon, este Canon occidental con una C mayúscula, dejamos de pensar (“*Without the Canon, we cease to think*”). Todo depende, por supuesto, de quién pide o busca, qué se busca, dónde y cómo se realiza esa búsqueda, para quién, por qué...

Pero quería llegar a lo siguiente: si el canon es entonces el *modo legitimador* de la ideología que enmarca las formas dominantes de pensar y representar, imaginar el mundo, el instrumento por excelencia que vehicula los textos representativos de esta ideología es en gran medida y por convención la antología. En este sentido, la antología se constituye como el *medio legitimado* de difusión del corpus textual “canonizado”, cuya razón de ser es la de representarse como la totalidad finalizada y relativamente estable de una cultura literaria dada, asimismo sujeto a modos particulares, igualmente “legitimados” de lectura. En breve, existe una razón antológica continuamente presionada para configurarse en torno a lo que podría llamarse los “aparatos canónicos” y que, mediante una serie de procedimientos no tanto analíticos como sintetizadores, contribuye a la formación del imaginario sociocultural. Y cuando se considera el canon y la antología la cara y la cruz no cuestionables de la medalla hegemónica de una cultura literaria, la selección corre evidentemente el peligro de deslices, falsas generalizaciones, omisiones y “olvidos”⁵ de todo tipo para, en definitiva, poder conformarse a la ideología dominante de dicha hegemonía⁶.

Hablo de todo lo que podría denominarse “apócrifo”, “ocultado”, por no seguir el canon vigente en un momento dado, o por producir lo no canónico y/o anti-canónico, y que por estas mismas razones ha sido considerado “ex canónico”, fuera del canon, asimismo desvalorizado por las historiografías literarias o sencillamente omitido, “olvidado” de algunas de ellas, con la consecuencia de ser excluido de las antologías. Remito a lo que la crítica literaria (en particular la sociocrítica) ha desarrollado y designado, en gran parte a base de los trabajos de Mijaíl Bajtín, como los “no dichos”, los silencios, los “huecos”, todos aquellos “blancos” del mundo que no están representados en y por un

⁵ Véanse las teorías lingüísticas psicoanalíticas en torno a la identidad del sujeto y la formación del discurso que plantean el “olvido de sí mismo” de Michel Pecheux (1973).

⁶ Tal vez valga la pena recordar aquí la broma del filósofo acerca de la dialéctica, hegeliana por supuesto, que dice lo siguiente: la tesis no sabe que va a ser cancelada por la antítesis y la boba de la síntesis (ya) no sabe qué de ella ha sido cancelado.

texto o un/a serie de enunciado/s dado/s, pero que, no obstante, siempre forman parte integrante de la realidad textual⁷.

Entre muchas realidades textuales “apócrifas”, descartadas de las antologías de carácter general –o sea, aquellos panoramas transhistóricos del conjunto de una producción literaria dada, todos géneros literarios confundidos–, las obras de autoría femenina son las que han sido excluidas de manera indiscutiblemente sistemática. Porque es un hecho, a mi conocimiento por lo menos, que ninguna antología de la literatura española en general, por voluminosa o detallada que sea, hasta hoy día haya incluido obras o fragmentos de textos firmados por mujeres anteriores al siglo XIX, con la notable excepción, por supuesto, de Santa Teresa de Ávila –tan solo porque sus obras han sido sometidas a una lectura precisamente “canónica”, enmarcada monológicamente por los preceptos religiosos y la mística, al menos hasta hace muy poco– y, a veces, Sor Juana Inés de la Cruz, cuando se ha decidido incluirla en la historia de la literatura española. Es decir, según el dictamen antológico, el/a lector/a asume que las mujeres no hemos escrito nada o, al parecer nada “digno de ser destacado”, hasta el periodo del Romanticismo⁸.

¿Dónde están las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, el más antiguo texto conocido de carácter autobiográfico escrito en lengua castellana (por hombre o mujer) y posiblemente el primer texto en prosa castellana firmada por una mujer? ¿Dónde están las canciones de amor de Florencia Pinar y sus glosas que la historia se ha empeñado en atribuir a su hermano, o el *Árbol de los enfermos*, posiblemente el primer tratado místico escrito en castellano, de la monja Teresa de Cartagena y su segundo tratado, sobre la “admiración de la obra de Dios”, el primer texto castellano de autoría femenina en defender las capacidades intelectuales de las mujeres, de hecho insertando en el ámbito de las letras peninsulares el debate literario de la “Querrela de las mujeres” iniciado por Christine de Pisan hacia finales del siglo XIV? Observemos además que estas autoras del siglo XV ya están mencionadas, sea brevemente en historias literarias contemporáneas, es decir que han sido ya “canonizadas” en cierta forma, aunque no sin frecuentes comentarios denigrantes de parte de los autores de esas mismas historias. Pero sus textos no aparecen en ninguna antología general...

Para los siglos siguientes, la lista se alarga dramáticamente. Basta con hablar rápidamente aquí de la multitud de escritos humanistas y renacentistas que se sigue sacando a la luz desde sus oscuros archivos, en particular conventuales –diarios íntimos, confesiones y autobiografías espirituales, en la mayoría de los casos escritos por mandato de sus confesores– sin hablar de los numerosos textos en latín y que hasta hoy, contrariamente

⁷ Dejamos de lado lo que la teoría literaria de enfoque psicoanalítico ha llamado lo “invisible” del texto (verb. Julia Kristeva), su cara “escondida”, el “ante-texto” (Jean Bellemin-Noel) que derivan de los mecanismos de represión (*refoulement*) y que, en la teoría freudiana de la seducción equivalen a un deseo irrealizable, por ende “imaginado”, “inventado”. Es esta misma interpretación que el *Diccionario de la Real Academia* recupera de manera transparente, cuando define el adjetivo apócrifo, en primer lugar como algo “fabuloso, supuesto, fingido” y tan sólo en un segundo tiempo, a los autores no incluidos en el Canon bíblico. El sociocrítico francés Claude Duchet ha diferenciado acertadamente el espesor (social) de un texto de su profundidad (psicológica).

⁸ Los ejemplos siguientes aparecen solamente a título indicativo; de ningún modo constituyen una enumeración representativa, ni mucho menos exhaustiva de las autoras españolas.

a las obras latinas de sus homólogos masculinos no tienen traducciones al castellano, por ejemplo el *Diálogo de dos jóvenes sobre la vida áulica y la vida solitaria* (*Dvarum virginum colloquium de vita aulica et privata*)⁹ de la toledana políglota, Luisa de Sigea. ¿Dónde están los testimonios epistolares, los libros de viajes de autoría femenina? ¿Dónde están las poetisas, las dramaturgas y las prosistas barrocas? Es decir, se reproduce *ad infinitum* la narrativa corta de Alonso de Castillo Solórzano, Juan Pérez de Montalbán o Gonzalo Céspedes y Meneses, pero no las novelas cortesananas de María de Zayas ni de Mariana Carvajal y Saavedra, ni un solo fragmento de un drama de Ana Caro. Y cuando algún historiador un poco más atrevido menciona a la hija de Lope de Vega, Sor María de San Félix, ningún compilador de antologías se ha decidido a incluir un coloquio o una loa suya. ¿Dónde están los ensayos filosófico-morales y sobre la educación de autoría femenina, desde los coloquios que constituyen la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) de Oliva Sabuco de Nantes Barrera hasta los ensayos de Josepha Amar y Borbón, la primera mujer en participar textualmente (1786) en el debate, iniciado por el Padre Feijóo sesenta años antes, sobre la capacidad de la mujeres para gobernar y contribuir a la vida pública española?

¿Y quién ha leído en alguna antología general la poesía de la “Hija del Sol”, del final del siglo XVIII, María Gertrudis Hore, o un fragmento de *El Instruido en la corte, y aventuras del extremeño* (1789) de Clara Jara de Soto? ¿Y quién menciona los tres volúmenes de textos dramáticos, publicados en 1804, de María Rosa Gálvez de Cabrera –entre los cuales se encuentra la primera pieza anticolonialista (*Zinda*) en castellano– y de su poesía, a menudo francamente feminista, tal como la de Margarita Hinckey y Pezzinoli, a quien por supuesto nadie menciona pese a que también fue instrumental en la introducción del teatro clásico francés en España en el siglo XVIII, ni tampoco a Inés Joyes y Blake quien insertó al final de su traducción del *Príncipe de Abisinia* una “Apología de las mujeres” en forma de carta dirigida a sus hijas¹⁰.

Y en cuanto a las autoras decimonónicas cuyos fragmentos de textos podemos leer en las antologías, se limitan usualmente a las que me complazco en llamar las “cuatro esplendidas solitarias”: Rosalía de Castro, Cecilia Boehl de Faber (Fernán Caballero), Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán, pese a las mil escritoras españolas identificadas en el siglo XIX –unas 450/500 de ellas que escribieron obras de “creación” literaria más estrictamente hablando (cf. Simón Palmer 1991). O sea, la inclusión e inscripción de los textos firmados por las mujeres en las antologías generales, parece seguir siendo decididamente otra historia: en este sentido las escritoras permanecen sujetos ex antológicos en el sentido fuerte del prefijo.

Haciendo eco a Michel Foucault, cuando me refería a lo que puede decirse “aquí” pero no “allá”, a las (im)posibilidades del “decir” –por extensión, a las condiciones en las cuales algo es o no es decible y cuándo lo es, cómo está dicho–, veamos ahora, sea

⁹ La única traducción existente es al francés, de Odette Sauvage: *Dialogue de deux jeunes filles sur la vie de cour et la vie de retraite*.

¹⁰ Aún en la voluminosa antología de poesía española recientemente publicada por la editorial Cátedra, que consta de algunas 1.000 páginas, las poetisas representadas anteriores al siglo XIX no llegan a contarse con los dedos de una sola mano (cf. Ruiz Casanova 2000).

brevemente la otra cara del estado de cosas antológicas, las que se dedican a textos firmados por las escritoras españolas, particularmente las compilaciones que se publican en esas dos últimas décadas del ya pasado siglo XX. De inmediato, una primera constatación algo violenta: la ausencia pura y simple de cualquier antología de tipo panorama histórico que reúna una selección de textos representativos del conjunto del patrimonio literario legado por las escritoras españolas; o sea, ningún peso concreto que pudiera funcionar de contrapunto a la supuesta realidad historiográfica de la literatura española conferida por las antologías generales¹¹. De manera bastante diferente pero no menos significativa, las antologías de autoría femenina que existen se configuran casi invariablemente alrededor de determinados géneros literarios aislados los unos de los otros, como si fueran rígidos bloques monolíticos confinados a los límites de periodos relativamente cortos e igualmente aislados en el tiempo, por ejemplo, la poesía de las escritoras del Siglo de Oro o la narrativa corta femenina del siglo XX hasta la Guerra Civil. Aun en las pocas instancias cuando la selección está realizada siguiendo alguna directiva algo más explícita (textos feministas, p. ej.), o según un estatuto o un espacio particular (los escritos de las monjas clarisas españolas o de las mujeres madrileñas barrocas), esos marcos extra-textuales tienden a convertirse de igual modo en recetas prescriptivas que ante todo parecen querer justificar el carácter monotemático de los textos femeninos en cuestión. A estas observaciones se añade otro factor distintivo: los textos escogidos no siempre aparecen concretamente recontextualizados en el marco de las corrientes y los movimientos de la historia literaria dentro de los cuales se insertan y a los que contribuyen, tal como suele ser el caso en las antologías generales. En cambio, los comentarios biográficos de carácter anecdótico en torno a la vida privada aparentemente siguen siendo de rigor cuando el sujeto que habla y escribe es una mujer... La impresión general no falta en dejar cierto malestar, especialmente en vista de que tratan de compilaciones en la inmensa mayoría de los casos realizadas por mujeres.

En otras palabras, el mapa trazado por esas configuraciones antológicas ofrece una visión eminentemente fragmentada, y fragmentaria y estática de la producción literaria de las mujeres, sin ningún o poco sentido de continuidad y desarrollo, ni siquiera en lo que concierne a su propia historia sociocultural. Aun en las instancias en las que se les dedica una atención exclusiva, el sujeto femenino se (re)presenta a sí mismo como si fuera un elemento ocasional en la historia, con un poder creativo incidental en el mejor de los casos. Afrontamos, pues, una doble militancia contra la conciencia histórica de las mujeres: por un lado, la continuación de la vieja táctica que consiste en excluir los textos de autoría femenina del instrumento por excelencia que difunde el patrimonio literario de conjunto de una sociedad dada, con el resultado que la mujer sigue confinada en las periferias de la historia sociocultural “autorizada” y “legítima”. Y, por otro lado, la internalización de la problemática, característica de las antologías exclusivamente femeninas, que consiste en avalar “desde dentro” esa marginalización y desvalorizar de este

¹¹ Curiosamente, no existen tampoco antologías de este tipo de escritoras quebequenses, ni francesas ni inglesas. La única sería que conozco fue publicada ya hace algunos años en la editorial Norton sobre escritoras norteamericanas.

modo la importancia de la perspectiva histórica en la propia cultura literaria producida por las mujeres.

Cortado de los procesos históricos de su producto, el sujeto antológico femenino parece arrinconado en un perfecto *double bind*, reminisciente de la antigua oposición en la lingüística neosaussuriana, entre la comunicación y los hechos de significación, en cierta medida resucitada en términos de indeterminación, ambigüedad, ambivalencia. Autofetichizado y reconvertido en un mero objeto de significación oposicional, es un sujeto que tiende a sabotear sus horizontes comunicativos y a traicionar la dinámica interna de sus propios enunciados.

En la aurora del siglo XXI, creo que es tiempo que dejemos de pensar la cultura literaria en términos de oposiciones de enunciados o textos y plantear la necesidad de una poética de *posiciones de enunciación*¹², esto es, que quede bien entendido, a condición de comprender aquellas posiciones como siendo posiciones desiguales de poder. Porque el problema, teórico, para la historia y la crítica literaria no radica tanto en administrar controles para que unas voces se oigan y otras sean amortiguadas o silenciadas, sino denunciar y resistirse a los modos de conceptualizar la cultura literaria que ha hecho que esos silencios, esas amortiguaciones y exclusiones sean posibles. No son los enunciados que luchan entre sí para espacios de representación –en este caso, antológicos–, sino las tomas de posición de los sujetos enunciadores que entonan los mismos.

No menospreciemos la importancia de este factor de la *entonación*, uno de los elementos centrales en un análisis de enfoque bajtiniano. Al igual que la concepción bivocal de la palabra¹³, Bajtín (1997: 122-123) nos ha enseñado que la entonación está siempre orientada en dos direcciones: en relación con el interlocutor/auditorio/lector en tanto aliado o testigo, y en relación al objeto en tanto tercer participante vivo en la evaluación del enunciado. En la literatura, este “tercero” es lo que Bajtín llama el “héroe” y que, dentro de la problemática que aquí nos ocupa, identificamos con el *sujeto antológico femenino*. Debido a su posición entre lo “dicho” y lo “no dicho”, la entonación establece una estrecha relación entre el enunciado y su contexto extra-verbal y hace que podamos dar cuenta (de la concepción bajtiniana) de la palabra no sólo como signo significante sino como palabra-discurso que confiere sentido. Es decir, abarcar la realidad textual no solamente como un enunciado, sino concebirla desde la perspectiva de la posición de enunciación por la que se actualiza la instancia discursiva en el texto:

la actividad generadora de la palabra penetra y se reconoce axiológicamente en el aspecto entonativo de dicha palabra, decide la valoración mediante la percepción de la entonación activa. Por aspecto entonativo de la palabra entendemos su capacidad de expresar toda la diversidad de juicios de valor que habla con respecto al contenido

¹² La formulación es de Philippe Hammon (1995).

¹³ Bajtín explica la bivocalidad de la palabra-discurso: se orienta hacia el objeto del discurso, realidad estética a título de enunciado, y hacia otra palabra, hacia el discurso del otro. Esta segunda orientación es una actividad que pertenece a la categoría de lo ético y, por supuesto, de lo ideológico. Desde una perspectiva bajtiniana, el signo es ideológico: la palabra nunca es neutra, tal como nos recuerda el título de uno de los libros de Luce Irigaray.

del enunciado [...]. La actividad del autor se convierte en la actividad de la valoración expresada, que matiza todos los aspectos de la palabra. (Bajtín 1989: 69)

Localizada entonces en la frontera entre lo verbal y lo no-verbal, la entonación es un factor imprescindible en la cadena ontológica y comunicativa porque inyecta al enunciado, al texto, su socialidad¹⁴. El sentido se construye a partir de la inscripción de la socialidad en el lenguaje y el discurso, o sea a partir de la interacción dialógica entre sujetos enunciadorees y sus posiciones de enunciación, no entre (sus) enunciados y otros productos socioculturales. De tal modo que con el factor entonativo, penetramos directamente la problemática de la “antologización” y los procesos de su textualización, cuyas apuestas giran en torno a una teoría de la mediación –la que siempre es valorizante, evaluativa– y a la “escucha” de los discursos sociales. En otras ocasiones, he intentado hacer más preciso el trabajo de la escucha del discurso social en términos de un *monitoring* o *monitoreo* de la materialización de los discursos en y por un texto¹⁵, allí donde se puede hablar en términos de una *interdiscursividad textual*, muy distinta a la noción de *intertextualidad*¹⁶, trazando un paralelo a la diferencia señalada entre posiciones de enunciación y “oposiciones de enunciados”.

La distinción entre la interdiscursividad y la intertextualidad es determinante para la reorientación axiológica de la selectividad antológica y el planteamiento de una práctica sociocultural que se emancipe del modelo prescriptivo de lo canónico y del *habitus* (patriarcal) de su discurso. Entre varios elementos de análisis que hacen más precisa esa diferenciación, el ritmo es otra importante categoría bajtiniana (1990: 102-118), ya que el ritmo no puede estar separado de la entonación, es decir, del tono, de la coloración axiológica que el sujeto enunciadoree confiere a su palabra-discurso. Desde luego, no se trata del ritmo como forma compositiva (verb. la forma de organización de la materia sonora que se percibe empíricamente, oída y conocida, “dada”) sino lo que Bajtín (1989: 20) llama el ritmo *arquitectónico*, orientado emocionalmente y referido a su valor de ambición y tensión internas. Para Bajtín, si “el proceso creativo es siempre el proceso de violencia que la verdad comete sobre el alma” (1997: 141), el acto creativo es, por principio, arrítmico, y compilar una antología es un acto creativo, asimismo crítico en la visión que presenta del mundo literario. Explica esta arritmia de la manera siguiente: si el ritmo consiste en una ordenación valorativa, no es expresivo en el sentido exacto del tér-

¹⁴ De donde el objeto fundamental del análisis sociocrítico que no busca definir el estatuto social de la literatura o de un texto (dominio de la sociología literaria que a menudo “se olvida” del problema de la textualidad), sino circunscribir el estatuto social en el texto. Consúltense los varios artículos sociocríticos incluidos en Malcuzyński (1991), asimismo (1997-1998).

¹⁵ Por “monitoring” entiendo sobre todo un dispositivo metodológico que busca circunscribir las capacidades inventivas y críticas del sujeto, precisamente dentro del marco de una problemática de la mediación a nivel de la textualización. Nuestro punto de partida es prolongar, y teorizar, la noción bajtiniana del “umbral”, con vistas a poner de relieve los varios niveles de crisis que el sujeto atraviesa para articular y proyectar su discurso. Para unas discusiones desde una perspectiva feminista, véase Malcuzyński (1993, 1994).

¹⁶ Recordemos que la noción de intertextualidad es completamente ajena al pensamiento de Bajtín y no aparece como tal en ninguna parte de su obra. Para una discusión, véase por ejemplo Bubnova, Malcuzyński (1997).

mino, el ritmo no tiene objeto porque no se relaciona directamente con el objeto sino con la vivencia del objeto, con la reacción a ella. Tal como la palabra que no tiene sentido salvo en su orientación hacia el discurso *ajeno*, hacia el otro, la actitud hacia uno mismo no puede ser rítmica. Uno puede ser solamente poseído por el ritmo, “como bajo narcosis” (la expresión es de Bajtín, 1990: 108-109); en el ritmo resulta imposible encontrarse a sí mismo en tanto sujeto discursivo.

Así que existe una frontera absoluta del ritmo, cuando se distorsiona y se vuelve falso; es el momento cuando el ser debe superarse a sí mismo en el movimiento entre el pasado y el futuro, no el futuro en tanto que una desnuda categoría temporal, sino como una categoría de sentido, el futuro semántico. O, si ustedes prefieren, la razón de ser de todo proceso inventivo y crítico, de toda textualización, remite a una conjugación entre lo “ya existente” y lo que “todavía no es”, porque, en palabras de Bajtín, si “la memoria es la memoria del futuro para mí [...] para el otro, lo es del pasado” (1990: 113).

Junto a los “no dichos” activos al margen de esa narcosis rítmica canónica, hay otra categoría de silenciamientos “apócrifos”, próxima pero no idéntica a los “no dichos”: los “no decibles”. En cierto sentido, los “no decibles” son la otra cara de los “no dichos” porque no se limitan a designar sus objetos, concretamente ausentes de lo textualizado, sino que también identifican las prácticas socioideológicas subyacentes a su propia programación discursiva. Hagamos un poco más precisa la relación entre las dos categorías en la manera siguiente: si el sujeto femenino lucha constantemente para poner en tela de juicio el mito que lo imaginario debe referirse necesariamente a un “no dicho” canónico, lo canónico siempre constituye potencialmente lo “no decible” de cualquier formación imaginaria y, como tal, tiende hacia lo que podríamos llamar su *habitus* discursivo.

Los “no decibles” constituyen los más formidables blancos de la teoría y la crítica literaria¹⁷ y creo que se capta claramente el problema en el caso de las antologías exclusivamente femeninas. Es decir, a pesar de todos los defectos y, acaso, prejuicios que presentan¹⁸, no cabe duda de que esas antologías contribuyen a la labor de excavación histórica y a toda importante divulgación y difusión de textos “olvidados” o por lo menos marginados hasta entonces por el canon. Como mínimo, si esas antologías perduran y resisten a ser devueltas a la oscuridad del olvido archival, serán una muestra de lo poco que en este principio del siglo XXI conocíamos de la historiografía literaria femenina.

¹⁷ Según Iris M. Zavala (1993: 65-68), uno de los “blancos” de las teorías críticas contemporáneas, entre ellas la feminista, es el problema de la canonización; por ende, “reescribir el canon” es una de las tareas del feminismo. La propuesta se basa en los ensayos de la poeta norteamericana Adrienne Rich quien promulgaba una “re-visión” o “reescritura de la cultura patriarcal”, lo que, sin embargo, no es lo mismo. “Reescribir el canon”, en este contexto, concierne a los enunciados de dicha cultura, mientras que la propuesta de una “re-visión” remite a una toma de posición enunciativa con respecto a la canonización o bien, al contrario, con respecto a la marginalización (patriarcal) de los enunciados.

¹⁸ Según aparece en la antología de A. Navarro (1990), por ejemplo, los lectores no advertidos podrían concluir que Ana Caro plagia al poeta sevillano Juan de Salinas, o la “anónima autora” del largo poema incluido al final de la obra bio-bibliográfica por Serrano y Sanz, cuyas iniciales J.V.P. en realidad son las de José Vargas Ponce. Serrano y Sanz, en particular, se permite una cantidad de censuras, tal como, entre numerosos otros ejemplos, omitir 72 versos de una de las loas de Sor Marcela de San Felix que juzga inapropiados.

Pero hay que ponerse de acuerdo sobre el principio: en mi humilde opinión, cualquier intento de limitar la tarea reivindicativa de la mujer escritora a una razón que llamaría de *ghettoización*, corre el riesgo de asentar satélites de segunda fila al lado del “Canon”, con C mayúscula, cuando no intentar crear inversiones puras y simples. En este sentido, son proyectos que permanecen abiertos a futuros “fallos” o “fisuras” de la memoria histórica. No nos ceguemos: hasta que los textos de autoría femenina no estén re-inscritos, plenamente integrados en las antologías generales de la literatura, el esqueleto, por supuesto patriarcal, del canon seguirá siendo el mismo de siempre.

De esta manera quisiera plantearnos, al comienzo de este siglo XXI, una de las tareas que quedan por ser realizadas: para poder contrarrestar efectivamente el caudal falsamente polifónico de lo “dicho” (el insípido diálogo indeterminado de los salones neoliberales, entre las piernas cruzadas y una copa en la mano), los “no-decibles” deben convertirse en (tomas de) posiciones enunciativas que rompen el libidinal pulso rítmico del imaginario canónico. Porque si se puede afirmar, hoy por hoy, que la voz de la mujer es una de las fuerzas más poderosas de *secularización* de la razón canónica, entonces su palabra literaria constituye el discurso decididamente más potente de *desegregación* de la razón antológica.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAJTÍN, Mijaíl (1982) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno Editores.
 ----- (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
 ----- (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Madrid, Editorial Anthropos.
- BAKHTINE, Mikhail [V. N. VOLOSHINOV] (1981) “Les frontieres entre poetique et linguistique” y “La structure de l’*enonce*”. En: Tzvetan Todorov (ed.) *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*. Paris, Seuil: 243-285 y 287-316.
- BARBEITO CARNEIRO, Isabel (1992) *Mujeres del Madrid Barroco. Voces testimoniales*. Madrid, Horas y horas.
- BLOOM, Harold (1993) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York – San Diego – London, Harcourt Brace & Company.
- BORDONADA, Ángela Ena, ed. (1989) *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid, Castalia – Instituto de la Mujer.
- BUBNOVA, Tatiana y MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1997) “Diálogo de apacible entretenimiento para bajtinólogos, o la invención de Bajtín”. *Sociocriticism* (CERS, Montpellier). 12 (1/2): 237-289.
- HAMMON, Philippe (1995) “L’*épidictique*: au carrefour de la textualité et de la socialité”. *Discours social/Social Discourse* (Montréal, CIADEST): 7(3/4): 85-90.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette, ed. (1991) *Sociocríticas. Prácticas textuales/Cultura de fronteras*. Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi.

- (1993) "Para un *monitoreo* feminista de la cultura". *Feminaria* (Buenos Aires). 6 (10): 16-20.
- (1994) "Le Cercle Bakhtine – sociocritique – critique féministe: points de convergences, perspectives". *Kwartalnik Neofilologiczny* (Uniwersytet Warszawski). 41. 4: 321-340.
- (1997-1998) "A propósito de la sociocrítica...". *Acta Poética* (UNAM). 18/19: 189-218.
- (1999) "Musical Theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening". *Dialog, Karnaval, Khronotop* (Vitebsk – Moscú). 1 (26): 94-133.
- NELKEN, Margarita (1930) *Las escritoras españolas*. Barcelona, Labor.
- NAVARRO, Ana, ed. (1990) *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia – Instituto de la Mujer.
- PECHEUX, Michel (1973) *Les verites de la Palice*. Paris, Seuil.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, ed. (2000) *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid, Cátedra.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903) *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 4 vols. Madrid, Impresores de la Casa Real.
- (1905) "Introducción", Cap. IX ("De mujeres"). En: Manuel Serrano y Sanz *Autobiografías y memorias*. Madrid, Bailly-Bailliere: xlic-clx.
- (1915) *Antología de poetisas líricas*. Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991) *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*. Madrid, Castalia.
- TRIVINO, María Victoria, ad. 1992. *Escritoras clarisas españolas. Antología*. Madrid, BAC.
- ZAVALA, Iris M., ed. (1993-1998) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona, Anthropos – Editorial de la Universidad de Puerto Rico.