INTRODUCCIÓN

TERESA GÓMEZ REUS
Universidad de Alicante

Vivimos, crecemos, soñamos y pensamos en espacios; pero el espacio, como el tiempo, no es un elemento objetivo y semánticamente inocente, y su representación artística nunca resulta arbitraria. Como afirma Aranzazu Usandizaga, la antigua convención que presentaba el espacio como un telón de fondo pasivo en el que situar la acción narrativa ya no se sostiene.[1] Hoy sabemos que los espacios esconden propósitos tan complejos como los que se encuentran en cualquier otro elemento compositivo: interactúan sobre nuestra subjetividad, crean y moldean formas de identidad a la vez que las reflejan. En su *Poética del espacio* (1964) el escritor y filósofo francés Gastor Bachelar afirma que los espacios que habitamos trascienden el mero contorno geométrico y se convierten en compartimentos repletos de sentido, «auténticos diagramas de psicología secreta.»[2] El diseño de las ciudades o la arquitectura y decoración de las casas, por ejemplo, nunca son neutros e indiferentes a la experiencia humana: proporcionan información sobre las formas de vida de sus habitantes; expresan sus necesidades, sus prácticas sociales, su escala de valores y sus hábitos intelectuales o morales. Fredric Jameson, en su ensayo «La arquitectura y la crítica de la ideología», sostiene que el espacio socialmente construido conlleva invariablemente una carga ideológica[3], y otros historiadores de la cultura han enfatizado la dimensión ontológica del espacio habitable: repercute en la forma en que vivimos y nos presentamos ante al mundo.

En las obras pictóricas y literarias la representación del espacio ofrece pistas fundamentales sobre la organización de una cultura. El uso jerárquicamente asimétrico del espacio según adscripciones de género, raza, etnia o clase social desvela aspectos centrales del orden social, y los efectos que para las mujeres

1. USANDIZAGA, Aranzazu: «Anita Brookner and the Politics of Space», ponencia presentada en el 7º Congreso Internacional de ESSE (English Society for the Study of English), Zaragoza 2004.
2. BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1886, p. 25.
3. JAMESON, Fredric: «Architecture and the Critique of Ideology», en J. Ockman (comp.): *Architecture, Criticism, Ideology,* Princeton, Princeton Architectural Press, 1985, pp. 51-87.

ha tenido su histórica reclusión en lo doméstico han sido en general demoledores. La tradicional separación de las esferas públicas y privadas, que durante siglos asignó lugares diferentes a hombres y mujeres, ha hecho casi inviable para las mujeres el cultivo de los patrones clásicos de géneros directamente relacionados con el mundo de la exploración y la aventura, o la elección de determinados temas, ángulos de enfoque o escenarios. El *Bildungsroman* o novela de formación, por ejemplo, ha inscrito de forma muy patente esas diferencias: mientras que en novelas como *El aprendizaje de Wilhelm Meister* o *Huckleberry Finn* el proceso de crecimiento personal y el acceso al conocimiento empírico están ligados al desplazamiento literal y geográfico del héroe, en la novela de formación femenina el viaje suele ser simbólico o metafísico. Este viaje interior raramente concluye de manera satisfactoria en la historia de la literatura escrita por mujeres, especialmente en las obras anteriores a la segunda mitad del siglo veinte. La exclusión de la protagonista de la esfera pública de la educación y del trabajo significativo suele desembocar en imágenes de parálisis, alterando así radicalmente los patrones del *Bindungroman*,[4] y es raro el *künstlerroman*, o novela de formación del artista, que teniendo como protagonista una mujer no registre un movimiento descendente o regresivo. En los anales de la literaria anglosajona encontramos muchos ejemplos en este sentido. Así, obras como *El despertar* (1899), de Kate Chopin; *The Story of Avis* (1877), de Elisabeth Stuart Phelps; «La habitación del papel amarillo» (1899), de Charlotte Perkins Gilman, o incluso *Sula* (1973), de Toni Morrison, presentan mujeres creadoras o estetas cuya dificultad para salir del estrecho lugar marcado por la cultura se suele saldar con la muerte o la locura.

En la historia de la pintura, el desigual uso y disfrute del espacio público en virtud del género ha tenido repercusiones devastadoras para las mujeres artistas. No es casual que hasta el siglo veinte éstas hayan retratado sobre todo interiores domésticos[5] y que apenas haya habido pintoras célebres hasta la llegada del impresionismo, un movimiento que desplazó los grandes temas históricos y legitimó los asuntos de la vida privada. De hecho, el limitado acceso de las mujeres al mundo socialmente heterogéneo de la calle se ha puesto de manifiesto en los testimonios y estrategias vitales de numerosas artistas y escritoras del pasado. Un ejemplo revelador lo encontramos en el diario de la pintora naturalista Marie Bashkirtseff, quien en 1879 expresaba su frustración por no poder pintar, sin suscitar comentarios burlones, en escenarios como calles, puentes o campos:

> «Añoro la libertad de deambular por la calle sola, de entrar y salir a mi aire, de poderme sentar en Las Tullerías y en los jardines de Luxemburgo, de pararme ante

4. Annis Pratt ha acuñado el término «the Growing-up Grotesque Archetype» para referirse al proceso de crecimiento frustrado por la norma social, tan evidente en obras literarias que versan sobre el desarrollo personal de una joven. Véase su estudio *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington, University of Indiana Press, 1981.
5. Véase: Cherry, Deborah: *Painting Women. Victorian Women Artists*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993.

> los escaparates de las tiendas artísticas, de entrar en iglesias y museos, de callejear por la noche por la parte antigua; eso es que añoro, y sin esa libertad es imposible convertirse en una auténtica artista.»[6]

Mucho más conocido es el caso de la escritora francesa George Sand, quien al principio de su carrera se travestía de hombre para poder recorrer de forma libre y anónima las nuevas palestras de Paris y saborear sus espectáculos. Como la pintora naturalista del siglo diecinueve Rosa Bonheur, que se hacía pasar por hombre para poder visitar mataderos e hipódromos con el fin de estudiar a los animales que dibujaba, George Sand se camuflaba para acceder a lugares que a una dama le estaban tácitamente vedados.

> «Me confeccioné un *redingote-guérite* de un sufrido paño gris, con pantalón y chaleco a juego. Complementado con un sombrero gris y una larga bufanda de lana, me transformé en un perfecto estudiante de primer curso. No se puede expresar con palabras el placer que me daban mis botas: de buena gana hubiera dormido con ellas, como solía hacer mi hermano cuando obtuvo su primer par. Con sus suelas bien claveteadas me sentía segura sobre el asfalto. Volaba de un extremo a otro de Paris. Me sentía capaz de dar la vuelta al mundo. Y con mi vestimenta nada podía temer. Salía a la calle hiciera el tiempo que hiciera, volvía a cualquier hora, me sentaba en el gallinero de los teatros. Nadie reparó jamás en mí y nadie se dio cuenta de mi disfraz... Nadie me reconoció, nadie me miró ni puso objeciones a mi proceder; yo era como una molécula perdida en la inmensa multitud.»[7]

La experiencia del anonimato en sitios públicos, los efímeros e impersonales contactos callejeros o la posibilidad del paseo tranquilo y de la observación fueron descritos como estilos arquetípicos de la experiencia moderna por Baudelaire, y más tarde analizados largamente por Walter Benjamín y George Simmel. Pero no es hasta la década de los años ochenta cuando la sociología, la crítica del arte y la teoría literaria reparan en que estos modelos y versiones de la modernidad, propuestos hasta ese momento como «universales», derivan en realidad de experiencias masculinas. A finales del siglo diecinueve, las mujeres de la clase media estaban confinadas en la esfera privada (si no siempre en la realidad, sí en la ideología), y el mundo público del trabajo, de la vida urbana, bares y cafés le estaba vedado a la mujer respetable. Algunos trabajos han señalado que la aparición de los grandes almacenes hacia 1870 contribuyó a legitimar la presencia de la mujer respetable en lugares públicos[8]. Sin embargo, estas vivencias, al igual que las de las mujeres trabajadoras que atravesaban la ciudad camino al trabajo, no han formado parte del inventario de la modernidad ofi-

6. Citado en Adler, Kathleen y Garb, Tamar: *Berthe Morisot*, Londres, Phaidon, 1987, p. 16. Mi traducción.
7. Citado en Wolff, Janet: *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 41. Mi traducción.
8. Sobre el desarrollo de este fenómeno en Londres véase: Walker, Lynn: «Vistas of pleasure: women consumers of urban space in the west end of London, 1850-1900», en *Cracks in the Pavement: Gender, Fashion, Architecture*, Londres, Sorella, 1993. Sobre el tratamiento literario de este tema, véase: Bowlby, Rachel: *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Nueva York, Methuen, 1985.

cial, que ha establecido una definición de sus prácticas y sus temas derivada de experiencias históricamente masculinas, y por tanto de índole sesgada.

Uno de los estudios pioneros que se ha ocupado de las repercusiones que la «separación de las esferas» tuvo en las artes ha sido «Modernity and the Spaces of Femininity», donde Griselda Pollock articula las diferencias sociales, económicas y psicológicas entre ser artista mujer u hombre en el París de finales del siglo diecinueve[9]. En concreto, su estudio analiza cómo la relación desigual en el acceso y disfrute del espacio público afectó la trayectoria profesional de pintoras impresionistas como Berthe Morrisot y Mary Cassat, y explica que sus cuadros despliegan una experiencia del espacio que difiere notablemente de la de sus colegas varones. Frente al extenso género de bares, cabarets, cafés y burdeles de Manet, Degas o Picasso, donde las mujeres de las clases más desposeídas (camareras, artistas de music hall, prostitutas...) adquieren visibilidad como objetos del deseo masculino, las mujeres artistas captaron sobre todo interiores domésticos, ámbitos no urbanos y espacios fronterizos como ventanas, balcones y verandas, generalmente captados en ángulos dislocados que sugieren constricción. Pollock demuestra, además, que esta vivencia del espacio diferenciada en virtud del género y la clase social contribuyó enormemente a la exclusión de las pintoras de los cánones del nuevo arte, que institucionalizó contenidos relativos a la sexualidad masculina y su intercambio comercial (*Olimpia*, *Desayuno sobre la hierba*, *Una barra en el Folies-Bergère, Las señoritas de Aviñón*...) y dejó fuera otros temas y lenguajes artísticos más afines a las posibilidades visuales de las mujeres artistas.

También Janet Wolff ha observado que el menor acceso de las mujeres creadoras a los espacios públicos de la ciudad ha tenido como resultado su invisibilidad en los anales de la modernidad, al tiempo que ha puesto de manifiesto las contradicciones entre la configuración social de la feminidad y la noción del artista moderno que estableció Baudelaire en su conocido manifiesto. En «El pintor de la vida moderna» (1863), uno de los textos fundadores de la modernidad pictórica y literaria, Baudelaire hacía un llamamiento en pro de un arte que sacara a relucir la fugacidad del momento; una forma nueva de expresión que cobraba imagen en la figura del *flâneur* (el paseante y observador urbano), el arquetipo del nuevo artista que deambula de forma libre y anónima por la ciudad, registrando el animado espectáculo de sus calles. En el influyente trabajo «The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity» Janet Wolff ahonda en los modos en que esta actividad era incompatible para las mujeres pintoras o escritoras. Su tesis, compartida por otras investigadoras anglosajonas y alemanas,[10] es que el *flâneur* ha sido una figura arquetípicamente masculina,

9. Pollock, Griselda: «Modernity and the Spaces of Femininity», en *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988, pp. 50-90.

10. Wilson, Elizabeth: «The Invisible *Flâneur*», *New Left Review,* 191 (1992), pp. 90-110. Ferguson, Priscilla: «The *Flâneur* on and off the Streets of Paris», en K. Tester (comp.): *The Flâneur*, Londres, Routledge, 1994, pp. 22-42. Von Ankum, Katherina (ed.): *Women in the Metropolis*, Berkeley, University of California Press, 1997.

que encarna las posibilidades de una observación del espacio exterior, libre, autónoma y sin cortapisas, a la que las mujeres no tuvieron acceso.[11] Aunque estas tesis han sido matizadas por la profesora Deborah Parsons en su estudio *Streetwalking the Metrópolis. Women and the Literature of Modernity* (2000), lo cierto es que desde el punto de vista histórico y literario todavía prevalece la visión de la ciudad como un territorio casi exclusivamente representado, disfrutado, diseñado o teorizado por varones. Tanto los documentos sociológicos a los que tenemos acceso como los testimonios de muchas autoras y pintoras del pasado indican que, al menos en el contexto europeo, las posibilidades de una interacción amplia y fructífera entre la mujer y la ciudad han sido extraordinariamente limitadas. Por ello, en un trabajo reciente Janet Wolff recomienda prescindir de la figura del *flâneur*, cuestionar su carácter de icono de la modernidad, y repensar la simplista división entre espacio público y privado para describir una modernidad en la que la mujer no figure como el sujeto creador ausente[12].

Pero si el espacio público, especialmente el espacio urbano, ha estado (al menos en la ideología) parcialmente vedado a las mujeres hasta casi la Primera Guerra Mundial, el espacio privado tampoco ha implicado para éstas, necesariamente, mayores cotas de intimidad y de dominio. Hasta buena parte del siglo veinte, las viviendas del proletariado, apiñadas unas junto a otras en espacios mal diseñados, apenas dejaban resquicio a la intimidad. Como ha escrito la socióloga S.J. Kleinberg (refiriéndose a los Estados Unidos y buena parte de Europa), «las casas de las clases proletarias carecían de las separaciones necesarias para crear mundos privados. [En verano] las puertas y las ventanas permanecían abiertas a la calle, de tal forma que cualquiera que pasara por allí podía ver, oír y oler lo que ocurría dentro de las casas.»[13] En el polo opuesto del orden social, Junger Habermas ha analizado el proceso histórico según el cual la sala de estar de las clases adineradas fue perdiendo desde el siglo diecisiete su carácter exclusivamente familiar e íntimo a favor de una función ornamental y pública. Como analiza en *La transformación estructural de la esfera pública* (1979), el acento decorativo del espacio doméstico restringió aún más el rol de la mujer burguesa en la casa, cada vez más aislada en estructuras arquitectónicas compartimentadas en zonas masculinas o femeninas, principales o secundarias: los hombres habitando los lugares de mayor influencia, como el despacho y la biblioteca, las mujeres de la familia el cuarto de estar, y las sirvientas el área de la cocina[14].

La ecuación domesticidad-privacidad desde luego no siempre se ha cumplido de forma satisfactoria, como han hecho patente escritores como Henry James (pensemos en *Retrato de una dama*) y Edith Wharton (*la casa de la alegría* sería

11. Ver el capítulo «The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity,» en Wolff, Janet: *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture…*, op.cit.
12. Wolff, Janet: *AngloModern. Painting and Modernity in Britain and the United States*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2003, p. 68.
13. S.J. Kleinberg: «Gendered space: housing, privacy and domesticity in the nineteenth-century United States», en I. Bryden & J. Floyd (comp.): *Domestic Space. Reading the nineteenth-century interior*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1999, p. 154. Mi traducción.
14. Ibíd., p. 148.

otro ejemplo elocuente). El sociólogo norteamericano Thorstein Veblen conoció bien la vertiente publicitaria, ferozmente abierta y ajena a cualquier reticencia, que puede adquirir el espacio doméstico cuando sus atributos más esenciales quedan trastocados por un orden social injusto. En su interesantísimo y vigente ensayo *Teoría de la clase ociosa* (1899), Veblen analiza los modos en que las casas de los grandes magnates de la industria y los nuevos millonarios de finales de siglo se convirtieron, en su mismo diseño y estructura, en un mero símbolo social: cuanto más adinerado y poderoso era su dueño, más desocupada debía mostrarse su mujer, y más grandiosas y brutalmente abiertas, y en consecuencia menos narratológicas (menos aptas para la lectura y la conversación reflexiva) sus estancias. De esta forma, la esposa e hijas de la alta burguesía y de la aristocracia financiera se veían confinadas en un espacio «privado» cuyos recintos –ideados, diseñados y financiados por varones– tenían una función pública, lo que las hacía mucho más vulnerables al control del aparato social.

Esta falta de soberanía y control sobre el espacio habitable explica la importancia que adquiere «la habitación propia» que reclama Virginia Woolf. En este texto la escritora británica reivindica la posesión del espacio privado como un paso necesario para la conquista del espacio público. No es de extrañar que tantas escritoras de la tradición occidental, desde santa Teresa de Ávila e Inés de la Cruz a George Sand, Emily Dickinson, Ellen Glasgow, Edith Wharton, Daphne du Maurier, Doris Lessing, Carmen Martí Gaite, Elizabeth Bishop o Anita Brookner, hayan establecido una relación tan intensa con el espacio vivido. Emily Dickinson, por ejemplo, se convirtió en una reclusa voluntaria en su dormitorio de Nueva Inglaterra y desde allí escribió cientos de poemas de una audacia estilística que a su muerte asombraron al mundo literario. Edith Wharton y Daphne du Maurier no sólo diseñaron o remodelaron sus propias casas y jardines; también escribieron ensayos sobre diseño de interiores, elaboraron complicadas metáforas arquitectónicas en sus obras y otorgaron una gran carga semiótica a sus casas narrativas. En la mayoría de los casos, además, el espacio arquitectónico no sólo ha sido un«texto» significativo dentro de los textos, sino también el recurso o el medio que ha hecho posible la escritura. En este sentido es significativo que muchas escritoras se hayan referido a sus casas en términos casi idénticos de posesión y violento deseo. Al ver la vetusta «Menabilly» (la mansión que inspiró «Manderly» en *Rebeca*) en medio del paisaje salvaje de Cornualles, Daphne du Maurier decidió que la inmensa y descuidada casona –inadecuada a todas luces para una mujer con hijos pequeños– «sería suya», y a punto estuvo de arruinarse en el intento. Lo que la atrajo de aquel espacio sin acondicionar y en medio de la espesura fue su romántico aislamiento, que le permitió escribir y dar la espalda a una vida social por la que sentía un gran rechazo. Anteriormente a ella, Edith Wharton había iniciado su carrera con un libro sobre diseño de interiores, *The Decoration of Houses* (1897), escrito en colaboración con el arquitecto Ogden Codman. Este primer libro, en el que aboga por un estilo sobrio y armonioso, radicalmente opuesto a los interiores ostentosos de la alta burguesía estadounidense, anticipa la que será una de sus preocupaciones más persistentes: la creación de espacios habitables, un aspecto éste que surge en su

vida y en su obra con tanta intensidad que se convierte en obsesivo. No parece casual que *The Decoration of Houses*, el diseño de su primera casa propia, y la primera publicación de sus cuentos se acometieran conjuntamente, y que utilizara una metáfora espacial, «el jardín secreto», para referirse a su escritura.

La necesidad de poseer un espacio propio parece ser un a priori en la historia de la literatura por mujeres en distintos contextos históricos, políticos y socioculturales. La escritora afro-americana Harriet Jacobs –una antigua esclava huida del Sur–concluye su autobiografía *Linda. Incidentes in the Life of a Slave Girl* (1861) confesándole al lector que su relato «termina con la libertad; y no con el final tradicional del matrimonio.» Aunque ha obtenido una sufridísima y bien ganada victoria, fruto de la cual sus hijos también son libres, el sueño de su vida no se ha cumplido del todo: «No tengo una casa propia donde sentarme con mis hijos. Todavía siento unos enormes deseos de tener un espacio que pueda llamar mío, por muy humilde que sea»[15].

El presente número monográfico tiene como propósito contribuir al ambicioso objetivo de explorar cómo las mujeres escritoras han imaginado, configurado, vivido y narrado el espacio, tanto doméstico como público, urbano o silvestre, desde finales del siglo diecinueve hasta la actualidad. Organizado de manera cronológica, el volumen parte de los contextos socio-culturales de la segunda parte del siglo diecinueve hasta llegar a la actualidad, y abarca diversos géneros y manifestaciones literarias, como la novela, la autobiografía y la poesía por autoras procedentes tanto del canon y su reciente apertura (Mina Loi, Carmen Martín Gaite, Janet Frame) como de las literaturas periféricas (Montserrat Roig, Maya Angelou, Eavan Boland, Lupe Gómez...) y la cultura popular (L. M. Montgomery). Conceptualmente, el monográfico cubre una cartografía modesta pero significativa de autoras de diversas geografías, entre ellas Canadá, Nueva Zelanda, Reino Unido, los Estados Unidos, Irlanda y España; con espacios que van de la casa a la tienda, el patio y la calle; desde el ámbito del teatro y el periodismo victorianos a la literatura del *flâneur*, la crítica poscolonial y la ecocrítica.

En el primer ensayo, «Imagined Space: Interiors in the Works of L. M. Montgomery», **Marilyn Casto** pone de manifiesto el carácter simbólico, extraordinariamente cargado de significado, del espacio doméstico en la obra de la escritora canadiense L.M. Montgomery. Su estudio evidencia la forma reiterada en que esta autora se sirve de imágenes arquitectónicas y espaciales para articular opiniones y actitudes veladamente subversivas, que Montgomery tuvo que expresar de manera oblicua en la puritana Canadá de finales del siglo diecinueve. En sintonía con estudios como el ya citado de Gaston Bachelard o el más reciente *Dwelling in the Text*[16], el trabajo de Casto destaca la íntima conexión existente entre casa y psique, entre casa y escritura, entre casa y texto. También entronca con las tesis presentadas por Gilbert y Gubar en su conocido estudio

15. Jacobs, Harriet: *Incidents in the Life of a Slave Girl*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, p. 210. Mi traducción.
16. Chandler, Marilyn: *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1991.

La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo diecinueve, donde sus autoras argumentan que las mujeres escritoras del pasado se han valido de lenguajes oblicuos y en doble dirección para comunicar mensajes que, por diversas razones, no podían ser verbalmente expresados.[17] Como la histeria, que según Elaine Showalter constituye un «protolenguaje» según el cual el cuerpo expresa lo lingüísticamente inexpresable[18], también las estructuras espaciales y la decoración constituyen una «sintaxis de signos» que lanza mensajes codificados a una audiencia atenta.

En el siguiente trabajo «Public Women, Private Stage?: The Debate on 'Separate Spheres' in Victorian Women's 'Actress Novels'», **Corinne Francois Deneuve** aborda el campo nada explorado de las «novelas de actriz». El ensayo analiza cómo estas novelas, invariablemente centradas en una actriz de teatro, se valen del tropo de la mujer con éxito en la esfera pública para socavar la ideología de la «separación de las esferas» y su imagen de feminidad icónica, el «ángel del hogar». Pero el ensayo también argumenta que la irrupción femenina en el espacio público del teatro no se hace sin coste para estas heroínas, que se ven incapaces de reconciliar sus deseos de vida privada con su rutilante identidad pública. De esta forma, las «novelas de actriz» suponen un curioso testimonio del tipo de conflictos que atravesaron las obras de numerosas escritoras y pintoras del pasado, especialmente en momentos históricos (como fue la segunda mitad del siglo diecinueve) donde se entremezclan y compiten diferentes versiones de feminidad aceptable; entre ellas, el «ángel del hogar» y la «nueva mujer».

En la época victoriana, los límites de la respetabilidad de las mujeres que salían a la esfera pública con propósitos profesionales fue una de las cuestiones más controvertidas, pues si bien eran conocidas las penurias de las mujeres de las clases medias que se quedaban sin recursos, se suponía que las jóvenes que trabajaban fuera de casa perdían sus referencias de clase, sacrificaban su pedigrí social y ponían en peligro su pureza. En diálogo con el ensayo de Corinne Francois Deneve, el trabajo de **Loretta Stec**, «The Invasion of Fleet Street: Women and Journalism in Englad 1880-1950», aborda el tratamiento literario de mujeres que iniciaron una redefinición de la feminidad no sólo en su dimensión privada, sino también en términos de trabajo remunerado y profesionalización artística. En este estudio Loretta Stec se centra en la evolución de la imagen literaria de la mujer periodista entre 1880 y 1950, desde la perspectiva más conservadora y cargada de prejuicios del escritor Robert Barr a la exploración más ambiciosa y psicológicamente matizada de Rose Macaulay y Rebecca West. Entreverado con el estudio literario, el ensayo aporta datos de gran interés sobre la apro-

17. Véase capítulo segundo de *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literay Imagination*, New Heaven: Yale University Press, 1979. Traducción al castellano como *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo diecinueve*, Madrid, Cátedra, 1989.
18. Showalter, Elaine: «Hysteria, Feminism, and Women's Language», conferencia presentada en el Congreso Internacional «La Ciudad que Habitan las Mujeres». V Centenario de la Ciudad de Alicante, CAM, Alicante, 1990. Agradezco a Elaine Showalter la posibilidad de citar su texto manuscrito.

piación femenina del espacio del periodismo en los años cruciales en que se luchaba por el sufragio femenino en Inglaterra; esto es, entre 1903 y 1928. Estas heroínas a la conquista de Fleet Street (albergue histórico de los principales diarios británicos) cuestionan las ideas más hegemónicas sobre la «auténtica feminidad», pero la calidad y el alcance de su contribución a los debates de la esfera pública está en directa proporción con el lugar, generalmente muy estrecho, que les confiere la cultura.

En el ensayo siguiente, «Negotiating Boundaries: The Economics of Space and Gender in Mina Loy's Early Poems», **Laura Scuriatti** aborda la interrelación entre espacio y género, y entre arquitectura y cuerpo, en la obra poética temprana de Mina Loy, una de las autoras hoy más reconocidas de las vanguardias anglosajonas de principios del siglo veinte. El trabajo estudia la función retórica de espacios domésticos y fronterizos, como puertas y ventanas, en poemas como «»Virgins Plus Curtains Minus Dots» y «The Effectual Marriage», en los cuales el tratamiento paródico de la disposición y división del espacio refleja, al tiempo que subvierte, la construcción social de la feminidad y la masculinidad, y su segregación en esferas y lugares jerárquicamente concebidos. Como señala el artículo, estos poemas tempranos de Loy constituyen un ejemplo emblemático de cómo muchas mujeres de las vanguardias del primer tercio del siglo veinte confirieron a sus experimentaciones formales de una fuerte intencionalidad política. Pues ambos poemas cuestionan los modos en que los mecanismos sociales, ideológicos y espaciales han establecido como «natural» la diferenciación jerárquica entre los dos sexos, al tiempo que se han ocultado las raíces e implicaciones económicas que tan segregación comporta.

Como he comentado anteriormente, uno de los aspectos más novedosos de los estudios literarios –impulsado por el ya citado ensayo de Janet Wolff «The Invisible *Flâneuse*»– es la apropiación y percepción de las mujeres escritoras o pintoras del espacio urbano. En «Streetwalking the Metropolis: Janet Frame's *The Envoy from Mirror City*» **Lourdes López Ropero** explora un aspecto hasta ahora inadvertido en la obra autobiográfica de la escritora neocelandesa Janet Frame: su relación con las calles y lugares públicos en el Londres de los años cincuenta. El trabajo relaciona su auto-presentación en *The Envoy from Mirror City* con la literatura y la figura del *flâneur*, y argumenta que la condicional marginal de Frame como mujer extranjera y súbdita de las colonias le otorgó una libertad de movimientos, una agudeza de percepción y una sensibilidad hacia lo diferente que enriquecieron sobremanera sus experiencias y escritos. El ensayo traza la gradual apropiación de Janet Frame de los espacios públicos de la metrópolis, desde sus primeros paseos por las calles y autobuses de los distritos marginales hasta la llegada al corazón intelectual de la ciudad, el Strand, que supone la culminación de su experiencia londinense y su visibilidad en la esfera de la escritura. De esta forma, el ensayo de Lourdes López amplía la línea de investigación inicia por Griselda Pollock, Janet Wolff y Deborah Parsons, aportando nuevos datos sobre la presencia histórica de las mujeres que, salvando numerosos prejuicios, han traspasado barreras para irrumpir con éxito en los espacios públicos de la gran urbe.

La interrelación entre mujeres y espacio urbano también es objeto de análisis en el trabajo de **M. Àngels Francés Díez**, «Finestra endins i enfora: Sobre algunes protagonistes de Montserrat Roig». En él M. Àngels Francés analiza las distintas formas de vivir el espacio de las tres protagonistas de la trilogía *Ramona, adéu*, situada en la república, la Guerra Civil, el franquismo y los primeros años de la transición. Contrastando con el caso anterior, en esta obra, como argumenta la autora, no se puede hablar de una relación vital o artísticamente fructífera entre el personaje femenino y la ciudad, algo comprensible si pensamos en las enormes limitaciones que han marcado a las mujeres durante buena parte de nuestra historia. Según Àngels Francés, las incursiones de estas protagonistas por la ciudad de Barcelona –sobre todo las de la más joven– son epidérmicas, vitalmente limitadas e insuficientes, pero constituyen un paso imprescindible en la apropiación del espacio público y profesional que acometerán las heroínas más maduras de Roig en sus dos novelas posteriores, *Els temps de les cireles* y *L'hora violeta*.

Un contexto histórico muy similar es el abordado por **Carmiña Palerm** en «Re-inhabiting Private Space: Martín Gaite's *El cuarto de atrás*». Aquí, sin embargo, la perspectiva cambia para centrarse en los usos y funciones retóricas del espacio doméstico en esta obra de Martín Gaite. En sintonía con parte de las investigaciones más recientes, que debaten la dicotomía simplista entre espacio doméstico y público, Palerm argumenta que en *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaite cuestiona la supuesta falta de trascendencia del espacio doméstico, un espacio que ha sido tratado de forma peyorativa incluso por algunos sectores de la crítica feminista. En este sentido, argumenta el artículo, *El cuarto de atrás* continúa la línea de Virginia Woolf en *La señora Dalloway* al iluminar las actividades y lugares menos reconocidos de las vidas de las mujeres. Pero además, sostiene Palerm, este texto de Carmen Martín Gaite no sólo invierte el valor jerárquico que normalmente asignamos al espacio (según el cual lo doméstico es trivial y lo público, significativo); también sugiere que la relación entre ambos espacios es en realidad mucho más compleja y dialéctica de lo que normalmente se ha admitido. En este caso, el espacio funciona como refugio de un régimen político brutal, pero también como imaginación, sueño, deseo, y sobre todo posibilidad de reconstrucción y recuperación de una memoria traumática colectiva.

Una tesis similar, acometida desde una perspectiva histórico-cultural muy diferente, es la que sostiene **Amaya Fernández Menicucci** en «Homeward Bound: Domestic Space, Identity and Political Agency in Maya Angelou's Autobiography». Este trabajo analiza la representación del espacio doméstico en los seis volúmenes que componen la autobiografía de esta autora afro-americana, desde la casa-tienda de su infancia (donde se gesta su sentido de pertenencia a la comunidad afro-americana) a los espacios domésticos de su vida adulta que posibilitan su salida a la esfera pública del activismo político y la escritura. En cualquiera de los casos, el espacio doméstico está configurado de manera abierta, porosa, no excluyente, inacabada y provisional, en sintonía con la identidad nómada y culturalmente híbrida de la autora, y su sentido de pertenencia a una comunidad en continua evolución. Un aspecto sumamente atractivo de este

ensayo es que complica la división binaria entre espacio público y privado, una división hasta hace poco perpetuada por los estudios históricos, sociológicos y literarios, incluidos los de orientación feminista.

Finalmente, los dos últimos trabajos se sitúan en una rama muy prometedora en los estudios literarios, la ecocrítica. Se trata de un campo de investigación que trabaja en diálogo con disciplinas como la geografía humana y la ecología, y que plantea, entre otras muchas cuestiones, el paralelismo existente entre la marginación o la invisibilidad histórica de la mujer, y la sufrida por la crítica y la literatura que denuncia la explotación del medio ambiente. En este sentido camina el ensayo de **Manuela Palacios González** «How Green was my Valley: The Critique of the Picturesque by Irish and Galician Women Poets», donde su autora revela los modos en que un abanico de mujeres poetas de Irlanda y Galicia están subvirtiendo los códigos de la tradición pastoril, que recrean la naturaleza bien como el lugar de lo sublime, bien como un ámbito idílico de ocio. Frente a los lenguajes estilizados, a menudo nostálgicos, de esta tradición, el trabajo analiza algunas de las estrategias retóricas mediante las cuales estas poetas de Irlanda y Galicia están re-escribiendo la tradición pastoril, haciendo visibles las diferencias de clase y género que se ocultan en la representación bucólica del paisaje.

Por último, el ensayo de **Eva Darias-Beautell** «`The Inner Geography of Home': The Ecofeminsit Ethics of Daphne Marlatt's *Taken*» toma en consideración las aportaciones de geógrafas y antropólogas feministas, como Rose, McDowell, y Spain, y de teóricas como Julia Kristeva, Judith Butler y Trinh Minh-ha con el fin de analizar la novela *Taken*, de la autora canadiense Daphne Marlatt. El trabajo argumenta que dicha novela encierra una propuesta ética frente a algunos de los escenarios en que transcurre la acción: la Guerra del Golfo de 1991 y la invasión japonesa de Malaya durante la II Guerra Mundial. Frente a las retóricas oficiales que en ambos casos produjeron y justificaron la violencia y la emigración de poblaciones enteras, Eva Radias-Beautell analiza los modos en que Daphne Marlatt utiliza el cuerpo femenino, y su armónica fusión con la tierra, como *topos* y tropo alternativo a una cartografía bélica.

Todos estos ensayos están centrados en representaciones metafóricas y la mayoría giran en torno a escritoras en lengua inglesa, pero el debate sobre la organización, implicación y significado del espacio construido, sea éste doméstico o público, rural o urbano, tiene un amplio carácter interdisciplinar, que incluye campos como la historia social, el diseño de interiores, la sociología urbana, la crítica literaria y los estudios culturales. Se trata de un tema de gran actualidad en los foros universitarios[19], al que este número monográfico ha querido contribuir difundiendo desde la literatura formas más conscientes de pensar y leer el espacio habitable.

19. A modo de ejemplo, se acaba de celebrar en el King's College de Londres un congreso titulado «American Women and Public Spaces», organizado por la profesora Janet Floyd, que ha reunido un nutrido grupo de historiadores y críticos literarios en torno al tema.