

El Evangelio de Elisa Victoria (2021) y el concepto de escritura femenina

Paula Romero Polo

<https://orcid.org/0000-0002-0336-2635>

Universidad Carlos III de Madrid

paromero@hum.uc3m.es

RESUMEN

El presente artículo propone una lectura de *El Evangelio* (2021), de Elisa Victoria, a la luz de la cuestión de la escritura femenina, con la intención de ampliar el abanico de motivos que normalmente se discuten haciendo uso de este concepto. Toril Moi (2008) propuso que la escritura femenina ha quedado relegada en los estudios de género por motivos teóricos. No obstante, tras una revisión de algunas de las perspectivas teóricas acerca de la escritura femenina, concluimos que el abandono parcial de esta cuestión y el rechazo que suscita en ciertas autoras y críticas literarias responden, más bien, a un uso poco riguroso de este concepto por parte de la crítica feminista. Con el objetivo de demostrar cómo podemos corregir esta tendencia, en la segunda parte del artículo analizaremos *El Evangelio* como un ejemplo de escritura femenina, haciendo énfasis en el interés que muestra esta obra por describir de manera minuciosa la cotidianeidad de su protagonista.

Palabras clave: escritura femenina, crítica literaria feminista, Elisa Victoria, literatura del siglo XXI



<https://doi.org/10.18800/lexis.202501.012>

e-ISSN 2223-3768

El Evangelio by Elisa Victoria (2021) and the Concept of Women's Writing

ABSTRACT

In this article, we analyze *El Evangelio* (2021) by Elisa Victoria in light of the question of women's writing, with the aim of expanding the range of issues that are normally discussed applying this concept. Toril Moi (2008) suggested that women's writing has become a marginal topic in gender studies due to theoretical issues. After reviewing different theoretical approaches to women's writing, we claim that the partial abandonment of this notion and the rejection it provokes in some female writers and literary critics are actually due to a misuse of this concept by feminist criticism. Seeking to address this tendency, in the second part of the article we read *El Evangelio* as an example of women's writing, focusing on the novel's interest in depicting the everyday life of its protagonist.

Keywords: women's writing, feminist literary criticism, Elisa Victoria, 21st century literature

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo propone una revisión del concepto de escritura femenina y reivindica su potencialidad crítica y teórica. Este potencial se ha puesto en duda en los últimos años por parte de distintas voces dentro de los estudios literarios con perspectiva de género. Sin embargo, tras una revisión bibliográfica exhaustiva del concepto, sugiero que estas dudas no son producto de la falta de utilidad del término, es decir, de fallos en su teorización, sino de la forma en que ha sido aplicado por la crítica. Por ello, la segunda parte del artículo analiza *El Evangelio*, de Elisa Victoria, a la luz del concepto de escritura femenina. En este análisis, la atención a la cotidianidad en la novela tomará un papel protagonista, ya que se establece un vínculo entre la exploración de lo cotidiano y el concepto de escritura femenina como una práctica que se desarrolla al margen de la tradición patriarcal. Este estudio pretende reivindicar la utilidad, potencialidad y pertenencia del concepto de

escritura femenina dentro de los estudios literarios con perspectiva de género, todavía actualmente.

El Evangelio es la segunda novela publicada por la escritora sevillana Elisa Victoria. Nacida en 1985, Victoria es una autora joven que, de acuerdo con la escritora canaria Sabina Urraca (en Cruz 2021), forma parte de una nueva “generación escatológica”, donde también se integraría la propia Urraca y otras escritoras, como Andrea Abreu. Como se verá, la presencia del cuerpo va a ser fundamental en este análisis de *El Evangelio*. Esta obra narra la vida de Lali, una estudiante de magisterio de 20 años. La novela se centra en el día a día de su protagonista y en su relación con los niños a los que da clase, con su mejor amiga y con su madre. La obra está escrita en primera persona, a modo de diario, y el tono es exaltado: la narradora expresa la intensidad del amor que siente por sus alumnos y la rabia ante las injusticias que sufren. A pesar de su interés en narrar la intimidad de la protagonista, la novela también denuncia las condiciones materiales particulares del contexto en el que habita, esto es, los inicios de los años 2000 en España. Así, narra las contradicciones de un sistema supuestamente democrático, pero que sigue estando atravesado por patentes desigualdades y violencias. En este sentido, *El Evangelio* puede considerarse parte de la repolitización de la literatura española tras el 15M, como ya he sugerido en otro artículo (Romero Polo 2024).

2. DILEMAS EN TORNO A LA ESCRITURA FEMENINA

En su artículo “I Am Not a Woman Writer”, Toril Moi (2008) explica cómo la cuestión de la escritura femenina ha sido relegada dentro de los estudios de género tras su éxito durante los años setenta y ochenta. Moi encuentra dos razones que explican la falta de atención en este campo de estudio en las últimas décadas. La primera es que la premisa de la muerte del autor, que popularizaron Roland Barthes y Michel Foucault, se impuso en los estudios literarios. De este modo, ciertas autoras, incluso dentro de la teoría feminista, empezaron a considerar como teóricamente irrelevante si

la autora de un texto era un hombre o una mujer. En segundo lugar, la tercera ola del feminismo se impuso, poniendo el acento en la naturaleza construida de las categorías de sexo y de género, y deslegitimando ciertos presupuestos teóricos dentro de la teoría literaria feminista que se consideraban demasiado esencialistas¹.

Moi anima a las críticas literarias feministas a no abandonar u obviar la cuestión de la escritura femenina a causa de estos problemas teóricos, alentándolas a buscar soluciones para hacerles frente. Así, menciona algunas propuestas ya existentes al respecto. Una posible respuesta al conflicto que plantea la idea de la muerte del autor es entender que esta premisa funciona exclusivamente para autores masculinos. Esta posición ha sido sostenida por autoras como Mary Eagleton (2005: 15) o Nancy Miller (1982, 1986). Miller (1986: 106) entiende que la historia del “yo” femenino es radicalmente distinta a la del yo masculino y que una de las maneras de des-autorizar al Autor es proponer nuevas formas de subjetividad, entre las cuales estaría la femenina. La subjetividad femenina es antifalocéntrica y, por tanto, consciente de que no hay una sola verdad ni un significado cerrado para un texto. El autor resulta problemático para Barthes (1977) precisamente por este motivo: porque su figura se toma como la fuente definitiva de significado de un texto dado. Esto nos lleva al segundo problema: las premisas de Miller mantienen la actitud esencialista que es también objeto de críticas de las feministas de la tercera ola. Se supone que hay una esencia, un modo específicamente femenino de ser y vivir la identidad, que se opone al masculino y que corresponde, en principio, exclusivamente a las autoras mujeres. Esta acusación puede refutarse, en parte, a través de la noción de “esencialismo estratégico” que propone Gayatri Spivak (1987). Con este concepto hace referencia a una actitud necesaria en los estudios subalternos: aunque sabemos que no hay una

¹ Moi menciona a Judith Butler, que entiende el género como una *performance*, algo que hacemos y que no existe fuera de nuestro comportamiento. En este sentido, puede haber una manera femenina o masculina de narrar, pero es un proceso aprendido que conviene subvertir. Hablar de una literatura femenina en oposición a la masculina serviría incluso para reforzar estas prácticas.

identidad esencial y colectiva que sirva para identificar de manera general a todos los sujetos que pertenecen a un determinado grupo subordinado, hemos de actuar puntualmente como si sí la hubiera para poner en manifiesto la discriminación que estos grupos sufren. Aunque sabemos, por ejemplo, que el género es una noción cultural y, por tanto, construida, si simplemente ignoramos esta categoría, estaremos dejando desprotegidas a las personas que son discriminadas en virtud del sistema sexo-género: las mujeres, las disidentes de género y sexuales, etc. La noción de “esencialismo estratégico” queda muy clara cuando Spivak explica el concepto de clase:

“Class” is not, after all, an inalienable description of a human reality. Class-consciousness on the *descriptive* level is itself a strategic and artificial rallying awareness which, on the *transformative* level, seeks to destroy the mechanics which come to construct the outlines of the very class of which a collective consciousness has been situationally developed (1987: 205).

De este modo, exigir a la clase trabajadora que tenga conciencia de su posición social no tiene como objetivo reivindicar un modo de ser que le es propio o natural a todo aquel que nace en esta posición, sino que sirve para tomar conciencia de las circunstancias que lo rodean, para así poder transformarlas. En este sentido, no todas las autoras que reivindican la noción de “escritura femenina” lo hacen para exaltar su capacidad para definir o dar cuenta de la naturaleza intrínseca de “la mujer”, sino que la escritura femenina se valora por su capacidad para reunir las experiencias de las mujeres². Así lo entienden, por ejemplo, Elaine Showalter (1977: 11) o Jonathan Culler (1986: 50). Estas experiencias son compartidas por distintas mujeres porque han ocupado posiciones parecidas en distintas sociedades y no corresponden a una misma naturaleza esencial.

² De hecho, son muy pocas las autoras que proponen realmente la existencia de una esencia femenina. En cierta medida, Cixous o Irigaray podrían participar de la definición de esta esencia, por el énfasis que ponen en ocasiones en la relación entre la anatomía cisfemenina y la forma de escribir de las mujeres. Para un análisis crítico del pensamiento de estas autoras a propósito de este aspecto, ver los capítulos dedicados a sus obras en Toril Moi (1988).

De nuevo, aunque no definan esencialmente a las mujeres, recopilar estas experiencias de manera consciente y entenderlas como propias de las mujeres sirve para darse cuenta de las condiciones de precariedad que comparten y poder luchar contra ellas.

El problema del “esencialismo estratégico” es que puede jugar en nuestra contra. En “Women Who Write Are Women”, Elaine Showalter (1984) se lamenta de que muchas escritoras mujeres rechazan la etiqueta de “mujer” escritora porque quieren ser consideradas escritoras, sin más. Showalter entiende que mostrar reticencia ante ser considerada una mujer escritora es comprensible cuando una está sometida al juicio de la crítica literaria tradicional, que considera que la literatura escrita por mujeres es de menor rango³. Pero muchas escritoras —en el momento que escribe el artículo, los años ochenta—, no prefieren no ser consideradas mujeres escritoras por miedo al rechazo de la crítica tradicional, sino porque no quieren ser analizadas por la crítica feminista, cuyo trabajo es precisamente poner en valor su obra.

Como apunta Isabel Navas Ocaña (2009) en *La literatura española y la crítica feminista*, este problema también afecta a las escritoras españolas de finales del siglo XX⁴. Estas autoras sufrieron un síndrome que Navas Ocaña bautiza como la “esquizofrenia de la escritora contemporánea” (2009: 48). Escritoras como Rosa Montero o Almudena Grandes escribían obras protagonizadas por personajes femeninos, reivindicaban su importancia y participaban de antologías feministas. Aun así, rechazaron en distintas ocasiones la categoría de “literatura femenina” de manera ferviente

³ Sobre esta devaluación de la literatura femenina por su condición, hay distintas investigaciones de gran interés. Un ejemplo de ello es “Romancing the Novel: Gender and Genre in Early Theories of Narrative”, de Ros Ballaster (1992).

⁴ Menciono la obra de Isabel Navas Ocaña porque es importante tener en cuenta también cómo el debate sobre la escritura femenina se dio en España, ya que es el contexto de donde proviene la obra que analizaremos a continuación. Sin embargo, como indica la propia autora, la discusión sobre crítica literaria feminista se dio en España a partir de la producción teórica que venía principalmente de Estados Unidos y, en menor medida, de Francia e Italia. Este artículo bebe, igualmente, de estas tradiciones teóricas, aunque hemos hecho esfuerzos por incluir algunas perspectivas del mundo hispanohablante.

y despreciaron la labor de la crítica literaria feminista. Entendían que el papel de la crítica feminista era tan nocivo como el papel de la crítica tradicional, machista, pues encasillaba a las escritoras en un papel muy concreto y constreñía su libertad creadora.

De manera parecida, Showalter da cuenta de que muchas personas consideran que la escritura femenina está limitada a hablar de “asuntos de mujeres” y, por tanto, es específica, está marcada —al contrario que la literatura que trata de “asuntos de hombres”, que se suponen universales⁵—. Sin embargo, el problema no es solo esta lacra de la sociedad machista: Showalter (1984) reconoce que, aunque la intención de la crítica feminista sea describir la literatura preocupada por la experiencia de las mujeres, su tono puede ser percibido como prescriptivo por ciertas escritoras. Este es precisamente el peligro del esencialismo estratégico. De hecho, admite que existe una cierta jerarquía en los asuntos que la crítica feminista entiende como propios de las mujeres. La solución a este problema es que las autoras mujeres reafirmen, de una vez, su libertad creadora y su condición femenina; esto es, que demuestren la diversidad de temas que pueden tratar y que etiqueten esa literatura, sin miedo, como literatura femenina, aunque trate de asuntos absolutamente diversos.

Esta llamada a la libertad a la hora de crear escritura femenina suele ser una constante en la crítica feminista: las teóricas feministas no prescriben qué asuntos son los realmente revolucionarios. Incluso Hélène de Cixous, una de las teóricas cuyo pensamiento se ha vinculado con una visión esencialista del género —como ya se ha apuntado brevemente—, cuando anima a las mujeres a escribir como mujeres en “The Laugh of the Medusa”, nos recuerda que

[...] it must be said that in spite of the enormity of the repressions that has kept them [women] in the “dark” —that dark which people have been trying to make them accept as their attribute— there is, at this time, no general woman, no one typical woman. What they

⁵ De este problema —la consideración del género femenino como lo marcado, frente al masculino, que se considera universal— da cuenta largamente Toi Moril, para concluir con que: “Inevitably, a woman writer writes as a woman, not as a generic woman, but as the (highly specific and idiosyncratic) woman she is” (2008: 268).

have in common I will say. But what strikes me is the infinite richness of their individual constitutions [...]. Women's imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible (1976: 876).

En *Teoría literaria feminista*, Moi (1988: 112-136) dedica un capítulo entero al pensamiento de Cixous. Vincula a esta autora con la filosofía de Jacques Derrida y explica que para Cixous escribir en femenino significa escapar del orden falocéntrico, patriarcal y binario. Cixous se interesa por la escritura femenina porque lo femenino está asociado a lo oculto, a lo irrepresentable, a lo que escapa de “la metafísica de la presencia” y del logocentrismo de la sociedad occidental —este vínculo de las mujeres con lo inefable, de hecho, ya se puede apreciar en la cita anterior—. Lo femenino es, en definitiva, lo *diferente* en un sentido derridiano, lo que escapa el lenguaje racional que domina la cultura occidental. Por tanto, el discurso femenino es el que tiene la capacidad de cambiar nuestra visión del mundo.

En “Reading as a Woman”, Jonathan Culler (1986) sigue esta misma línea. Influido por Cixous, pero también por Derrida, explica la potencialidad de la escritura femenina para romper con el orden logocéntrico y patriarcal impuesto por la tradición occidental. Culler reconoce la posibilidad de que las mujeres lean o escriban como hombres, es decir, dentro de la tradición patriarcal (1986: 49). Plantea el problema de “leer como una mujer” en términos muy parecidos al esencialismo estratégico que tomábamos de Spivak: “To ask a woman to read as a woman is in fact a double or divided request. It appeals to the condition of being a woman as if it were a given and simultaneously urges that this condition be created or achieved” (Culler 1986: 49). Asimismo, admite que poner en relieve las experiencias de las mujeres sirve para demostrar cómo la producción y la crítica literaria tradicional, pretendidamente neutral, está totalmente sesgada por la misoginia de la sociedad occidental (Culler 1986: 55).

En su análisis de la producción literaria española de los años ochenta, Isolina Ballesteros (1994) recoge distintos planteamientos

acerca de la escritura femenina, siempre desde una perspectiva postmoderna. Su concepción de la escritura femenina es muy parecida a la de Culler o Cixous —autoras a las que, de hecho, cita—. Entiende que la escritura femenina sirve para subvertir el orden patriarcal, pero también para demostrar que la ideología moderna no es universal, sino un producto de una configuración particular del mundo. A su entender, a través de la alteridad que representa el sujeto mujer en la cultura patriarcal, es posible deconstruir ciertos conceptos que habían predominado hasta el momento en ella, como los de “la verdad, el conocimiento, el poder, la historia, el yo y el lenguaje” (Ballesteros 1994: 13). Para sostener esta teoría, menciona “The Discourse of the Others: Feminists and Postmodernism”, un artículo de Craig Owens (1983) donde defiende que la toma de la palabra en la esfera pública por parte de la mujer es clave para el proyecto postmoderno, pues la mujer es la expresión de la diferencia. Aunque Owens no menciona directamente la tradición de la escritura femenina, su propuesta va en la misma línea que las que hemos mencionado hasta ahora.

De este modo, parece haber un consenso teórico de que la escritura femenina no supone participar de una esencia cerrada que define a las mujeres, sino subvertir el orden patriarcal, dando lugar a un discurso literario mucho más abierto —haciendo uso del esencialismo estratégico que propone Spivak, esto es, valiéndose de la categoría “mujer” desde la conciencia de que no se trata de una categoría natural, precisamente para poder desmontarla—. De la misma manera, la cuestión de la autoría puede arreglarse alegando que la identidad femenina no se construye tradicionalmente como una figura de autoridad, como la del Autor masculino, como proponía Miller (1986). Teóricamente, al menos, las desventajas que encontraba Moi a la escritura femenina parecen resueltas. Igualmente, las soluciones que Moi (2008) menciona, de la mano de Spivak o Miller, parecen efectivas. La literatura femenina puede entenderse como un espacio abierto, de libertad creadora, que subvierte el orden patriarcal.

Sin embargo, las quejas que Showalter recuperaba de la boca de Iris Murdoch o Joan Didion, así como las que recoge Navas Ocaña de Rosa Montero o Almudena Grandes, no nos resultan totalmente ajenas. Esto se debe a que muchas veces se entienden y estudian como literatura o arte femenino solo las obras que tratan ciertos temas en concreto. Es un problema que Showalter (1984), casi cuarenta años atrás, reconoció como un posible fallo de la crítica feminista, su tendencia “to establish a hierarchy of womanly concerns”. No creo que la solución a este problema, como apuntaba Showalter, consista en que las mujeres escritoras proclamen, a un tiempo, su condición femenina y su libertad creadora, pues no cualquier texto escrito por una mujer formará parte de lo que aquí se considera escritura femenina. Entender que esto es así sí supone caer en un cierto esencialismo⁶. De la mano de autoras como Cixous (1976), Culler (1986), Ballesteros (1992) u Owens (1983), entiendo escritura femenina como cualquier pieza literaria que desafíe el orden falocéntrico, patriarcal, al incluir la experiencia de las mujeres, que normalmente ha estado relegada al ámbito privado. Por ello, en el siguiente apartado propondré que la atención al ámbito de lo cotidiano, particularmente como vehículo para tratar ciertos problemas sociales y políticos, acerca a *El Evangelio*, de Elisa Victoria, al concepto de escritura femenina.

Las feministas de la diferencia reivindicaron la escritura que encarnara el cuerpo de la mujer, donde se reivindicara su sexualidad y aparecieran vivencias propiamente femeninas como la maternidad o la menstruación. Esta lista cerrada de motivos no son los únicos que aparecen, por supuesto, en la crítica literaria feminista, pero sí que son los más reconocibles y repetidos. Esto hace que el concepto de escritura femenina pierda gran parte de su potencial revolucionario

⁶ Es sorprendente que Showalter mantenga esta opinión. Al inicio de su obra más celebrada, *A Literature of Their Own* (1977: 4) entiende que: “There is clearly a difference between books that happen to have been written by women, and a «female literature», as Lewes tried to define it, which purposefully and collectively concerns itself with the articulation of women’s experience, and which guides itself “by its own impulses” to autonomous self-expression”.

—además de dejar fuera las experiencias de las mujeres trans, que también tienen la capacidad de desestabilizar el sistema falocéntrico al cuestionar la lógica binaria del sistema sexo-género—. Para investir de nuevo de importancia al concepto de escritura femenina es imprescindible tomar conciencia de la amplitud que ya reconoce su propuesta teórica e intentar enfrentarnos a los problemas que plantea. Con ello, desde la crítica literaria deben estudiarse como ejemplos de literatura femenina obras de temática diversa —que introduzcan la experiencia femenina como manera de subvertir el orden falocéntrico—. Este esfuerzo por parte de la crítica es imprescindible para evitar que la escritura femenina siga siendo acusada de esencialismo y es la única manera de acompañar al discurso teórico.

El desconocimiento de la teoría ha guiado también las afirmaciones de algunas escritoras que han rechazado ser consideradas mujeres escritoras o que han creído innecesario tener en cuenta la categoría del género a la hora de analizar su producción artística. De este modo, Navas Ocaña puntualiza que, por ejemplo, Soledad Puértolas rechaza el concepto de escritura femenina en un ensayo donde apenas se hace alusión al debate teórico al respecto. Navas Ocaña considera que “Puértolas elude completamente el debate teórico sobre el concepto de «literatura femenina» desarrollado en el seno del feminismo, debate que quizás la habría reconciliado con dicho concepto o la habría impulsado al menos a matizar su beligerancia” (2009: 37). Si bien en esta cita Navas Ocaña utiliza el término “literatura” en vez de “escritura” femenina, lo relevante es que considera que la falta de atención a las propuestas de las teóricas y críticas feministas motiva muchas veces el rechazo a la crítica literaria feminista, y las acusaciones de esencialismo⁷.

En definitiva, la pluralidad, la diversidad y la libertad son las características que aparecen una y otra vez al definir teóricamente la escritura femenina, como se ha intentado demostrar. Para hacer

⁷ A modo de apunte, no podemos dejar de señalar que la literatura femenina, tal y como la entiende Navas Ocaña, sí parece necesitar de unos rasgos estilísticos y temáticos compartidos, al contrario que el concepto de escritura femenina, cuya base es la diferencia, como venimos proponiendo.

justicia a ese concepto teórico es necesario analizar obras realmente diversas desde la perspectiva de la escritura femenina. No nos podemos limitar a los temas que están en lo alto de la jerarquía de las “preocupaciones femeninas” que menciona Showalter (1984). Por ello, en lo que queda de artículo, intentaré ejemplificar esta tarea a través del análisis de la última novela de Elisa Victoria, *El Evangelio* (2021).

3. *EL EVANGELIO* DE ELISA VICTORIA Y LA ESCRITURA FEMENINA

El Evangelio es una novela escrita por una mujer y centrada en la vida de Lali, una estudiante de magisterio de veinte años. La narración abarca un período relativamente corto —unos tres meses— en el que la protagonista realiza unas prácticas en un colegio católico. La novela está escrita en primera persona, a modo de diario, de manera que cada uno de los capítulos está encabezado por una fecha distinta. El estilo, sin embargo, no se ajusta del todo a las convenciones de un diario —se reproducen diálogos en estilo directo y algunas de las entradas o capítulos ocupan más de treinta páginas—. Sin embargo, se mantiene un requisito imprescindible de este género: el interés por lo cotidiano. Además, el tono es, durante todo el relato, especialmente en los diálogos, eminentemente coloquial. No ocurre nada extraordinario en la vida de Lali durante los tres meses que componen este relato y, de hecho, la protagonista parece tener un especial interés por lo nimio, lo que aparentemente no tiene importancia.

En *Literatura y vida cotidiana*, María Ángeles Durán (1987: 15) define lo cotidiano como aquello que no es considerado extraordinario, que no constituye un evento. Es consciente de lo problemático de esta definición, que es negativa. Esto es, no se aclara qué es lo cotidiano, sino qué no lo es. Por otro lado, la naturaleza de lo extraordinario también es relativa, pues depende en sobremanera de quién observa lo que ocurre. Apoyándose en la obra Ágnes Heller, Durán (1987: 17) también vincula lo cotidiano a lo privado, a lo que forma parte de nuestra intimidad, en contraste con los hechos

que son de dominio público. Durán se interesa especialmente por la cotidianeidad por su relación con la experiencia femenina: entiende que las mujeres han estado relegadas al ámbito de lo cotidiano, ya que se les ha negado el acceso a la vida pública y, consecuentemente, a la historia. La iniciativa de estudiar la vida cotidiana tiene que ver con la voluntad de reivindicar la experiencia femenina, que ha quedado olvidada como algo “irrelevante”, convirtiéndose en un campo inexplorado.

Elisa Victoria, a través de su protagonista, Lali, emprende una tarea parecida a la que Durán lleva a cabo en *Literatura y vida cotidiana*, si bien en un registro muy distinto. La narradora relata episodios de su día a día que son diametralmente opuestos a lo que podríamos considerar susceptible de constituir “un evento”. Sin embargo, estos pequeños detalles son los que conforman la vida de la protagonista, los que construyen su personalidad y su manera de estar en el mundo. El siguiente pasaje es representativo de esa presencia constante de la cotidianeidad:

Hay mucha gente que considera positivo llevar un ritmo vital frenético pero no lo entiendo. Cuando mi madre y yo acabemos de comer me acostaré y trataré de permanecer muerta en la cama todo el tiempo que pueda. [...]. De comer hay potaje de chicharros. Cuando era pequeña temía mucho este plato porque me molestaban los pellejos que soltaban de las legumbres pero mi boca se ha hecho mucho más grande y resistente. Resulta perfecto además para un día como hoy porque da muchos gases y no me esperan en ninguna parte. [...] Esta tarde mi intestino se pegará el lujo de discurrir con libertad y para dormir me voy a desvestir, cosa que rara vez hago, y me voy a poner el pijama y me voy a meter debajo de las sábanas y las mantas. Normalmente tengo manías estrictas y retorcidas sobre este asunto. [...]

—Ahora cuando comamos me voy a acostar y me voy a poner el pijama y todo—le digo a mi madre tratando de resultar espontánea, lo que arruina la espontaneidad.

—Qué bien, hija, a tomar por culo todo, yo de ti apagaba hasta el móvil (Victoria 2021: 153).

Se trata de un bastante pasaje largo —se han omitido fragmentos por razones de espacio— que se ocupa exclusivamente de cuestiones relativas al sueño y el descanso, a la comida y a su digestión. Todos estos motivos remiten a procesos corporales que, por repetirse a diario —y por tanto, por no constituir “acontecimientos”—, normalmente no se consideran relevantes, ni susceptibles de ser incluidos en obras literarias. De ser mencionados, en cualquier caso, no se estiman meritorios de estas largas y pormenorizadas descripciones. Es habitual, por ejemplo, describir el cansancio de un personaje, pero quizás no lo es tanto detallar las razones por las que decide o no ponerse el pijama. En este sentido, esta atención al cuerpo y a la cotidianidad supone una manera alternativa de expresar la realidad del mundo, más cercana a la experiencia de las mujeres, que han sido relegadas a esta esfera. De esta manera, podemos entender que *El Evangelio* participa de la tradición de la escritura femenina, tal y como se ha definido en el apartado anterior.

Además, propongo que esta voluntad de explicar los detalles de la vida de la protagonista que en apariencia son nimios tiene un origen político —en el mismo sentido que explicaba Durán (1987: 16)—. En *El Evangelio* es perceptible un interés militante por lo que la tradición literaria canónica ha considerado banal o carente de importancia. Reivindicar la existencia de estas cuestiones y ponerlas en valor —pues se trata de realidades que afectan la vida de muchas personas— es un ejercicio político⁸. Virginia Woolf da cuenta en su celebrado ensayo *Un cuarto propio* de la falta de interés que los autores hombres normalmente muestran por la comida:

Es un hecho curioso que a los novelistas les gusta hacernos creer que los almuerzos son invariablemente memorables por algo graciosísimo que se dijo, o algo muy prudente que se hizo. Pero es raro que concedan una palabra a lo que se comió. Forma parte de la

⁸ Como se mencionó al inicio, en “Narrar el cansancio. Cuerpo, trabajo e intimidad en *El Evangelio* de Elisa Victoria” (Romero Polo 2024) analizo *El Evangelio* como parte de una nueva literatura política que se ha venido publicando en el contexto español tras el 15M. En dicho artículo queda más clara esta cualidad política de la novela, que también aparecerá más adelante en este trabajo.

convención novelística no hablar de sopa ni de salmón ni de patos, como si la sopa y el salmón y los patos carecieran de importancia; como si nadie hubiera fumado un cigarrillo o bebido un vaso de vino (2013: 25).

Más adelante, Woolf atribuye la falta de interés en la comida a la abundancia que normalmente rodea a los intelectuales hombres de su época. Las mujeres, sin embargo, dan más valor a esos asuntos porque viven en la escasez, aunque sea relativa, como Woolf explica en esta misma obra. De este modo, a las mujeres les es natural prestar atención a asuntos materiales porque son conscientes de hasta qué punto dependemos de ellos. El centro mismo de *Un cuarto propio* es explicar cómo lo artístico —aunque la tradición romántica lo niegue— está atravesado por lo material. Aunque Woolf habla de las mujeres de su tiempo, a este grupo habría que añadir a las personas de clase baja, racializadas y LGTBI+, que normalmente son más conscientes de la realidad material que sustenta su vida y que hace posible su pensamiento, porque esta realidad suele ser precaria y verse amenazada. Al mencionar cada uno de estos grupos, no sugerimos que cualquier persona que se encuentre en alguno de estos colectivos necesariamente escribirá desde este énfasis en lo cotidiano y los soportes materiales de la vida: se trata más bien de constatar que los sujetos que pertenecen a estos grupos muchas veces han vivido experiencias parecidas y que estas experiencias tienden a poner en relieve la fragilidad, la vulnerabilidad de la propia vida, el hecho de que esta depende de las demás y de nuestro entorno. De nuevo, como sugería Gayatri Spivak (1987), para reivindicar las experiencias de los sujetos subalternos es necesario recurrir a un esencialismo estratégico que ponga en valor las vivencias compartidas por estos grupos, de modo que sean capaces de articular una serie de reivindicaciones. Esto no ha de desembocar en el olvido de la naturaleza interseccional y compleja de toda identidad.

3.1. Cotidianidad y precariedad de los cuerpos

Este énfasis en lo material que encontramos en la obra de Elisa Victoria, que puede considerarse un intento de reflejar la perspectiva de los colectivos que no dan su bienestar por sentado, recuerda a la teoría que Butler desarrolla en obras como *Vida precaria* (2006) o *Marcos de guerra* (2010). La primera comienza proponiendo que el 11-S supuso un trauma cultural para el mundo occidental porque constituyó la toma de conciencia de muchos grupos privilegiados de la vulnerabilidad de la propia vida. Esta conciencia de la precariedad de nuestras vidas, de la naturaleza interdependiente de los seres humanos y de la necesidad de ciertas circunstancias materiales para subsistir es algo que se tiene muy en cuenta cuando estas condiciones peligran, pero que se olvida totalmente cuando se dan por sentadas. En *Marcos de guerra* se profundiza en esta misma idea: la precariedad de la vida humana es lo que nos iguala y, aunque el grado de precariedad de cada vida varía en función de nuestra situación, todos los individuos dependemos de los demás para sobrevivir, todas somos vulnerables.

La literatura occidental ha sido escrita, precisamente, por personas privilegiadas y, por tanto, inconscientes de la precariedad de su propia vida y la de las otras. Quienes se han podido dedicar a escribir, en general, no han tenido que preocuparse por cuidarse a sí mismos ni a otros: sus condiciones de subsistencia han sido suficientemente favorables para poder vivir ajenos a estos menesteres. Woolf lo expresa muy claramente:

El poeta pobre no tenía en aquellos días, y hace doscientos años que no tiene, la menor oportunidad... “Un chico pobre en Inglaterra no tiene más posibilidad de alcanzar esa emancipación intelectual de la que podía tener el hijo de un esclavo ateniense”. Así es. La independencia intelectual depende de esas cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual (2013: 143).

Aunque con el paso de los años la cultura se ha democratizado y personas de origen más diverso han tenido la posibilidad de escribir literatura, estas nuevas escritoras han participado en una

tradición ya existente, que han continuado de una u otra manera. Así, la tradición de la escritura femenina ha reivindicado habitualmente el cuerpo, pero desde ciertas perspectivas concretas, como las de la maternidad o la sexualidad. En *El Evangelio*, sin embargo, el cuerpo se representa como pura organicidad, como materia que debe ser cuidada para poder seguir existiendo. Así, de acuerdo con las teorías expuestas en el primer apartado, este interés por lo material hace de esta obra un claro ejemplo de escritura femenina. Esto es así porque la novela busca maneras alternativas y novedosas de narrar la realidad, que la apartan de la tradición patriarcal precedente. Este relato, además, surge de la atención a experiencias que han sido, tradicionalmente, propias de los sujetos femeninos.

Aunque la situación de Lali no tiene que ver con la de las personas que viven un conflicto armado —que Butler utiliza para ejemplificar la precariedad de los cuerpos—, como mujer joven y de clase baja, sí es una persona consciente de que su bienestar depende de unas ciertas condiciones materiales que solo puede conseguir a través del esfuerzo constante. Cuando habla de su trabajo, que le consume mucho tiempo y esfuerzo y que tiene que compaginar con sus estudios, explica cómo le ha servido para darse cuenta de cómo dependemos los unos de los otros:

También he comprobado que al menos la mitad de los consumidores son detestables. Eso me ha enseñado a ser mejor clienta, a recordar que los camareros y las dependientas son personas con cuerpos que laten y sufren, que tienen ilusiones y amores y ojos en la cara para darse cuenta de si eres detestable o no. Porque nada determina la categoría de alguien como la forma en que trata a la casta oficialmente inferior formada por animales y servicio, y yo me siento en el sucio privilegio de ver cómo son los demás en realidad junto a las palomas y los gatos callejeros (Victoria 2021: 32).

De este modo, servir a otros te hace darte cuenta del trabajo que supone que te sirvan a ti. Esto, de alguna manera, hace a la protagonista consciente de que dependemos de otros y de que otros dependen de nosotras, aunque no seamos conscientes de ello. Butler conecta igualmente estas dos ideas: la precariedad y la sociabilidad.

Para elle, “[la precariedad] implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos, es decir, la dependencia de unas personas que conocemos, o apenas conocemos, o no conocemos de nada” (Butler 2010: 30). Además, al igual que Lali, que se queja de que los clientes del local donde trabaja obvian constantemente su humanidad al entender que se encuentra en una categoría inferior a la suya, Butler (2010: 41) reflexiona sobre cómo no consideramos igualmente valiosas —o “dignas de ser lloradas”— las vidas de distintos individuos dependiendo de su origen. Es necesario aprehender la precariedad de las vidas humanas, porque solo así seremos conscientes de nuestra dependencia mutua; esto es, de la necesidad de ciertos soportes materiales para hacer que las vidas sean “vivibles” (Butler 2010: 41).

Lali se queja muy recurrentemente del mundo en que vivimos, de esa inconsideración reiterada hacia el otro y su vulnerabilidad, que es la fuente de toda injusticia. Si supiéramos *ver* al otro, no le negaríamos constantemente las condiciones para sostener su vida. Lali no debería trabajar de manera tan desenfadada, porque no tendría miedo a ser pobre. La pobreza es un estado que asusta porque convierte nuestra vida en irrelevante para los demás. La pobreza nos deshumaniza, nos convierte en sujetos cuyas vidas no importan. En sus palabras, “No da tanto miedo ser pobre como la forma en que la gente trata a los pobres” (Victoria 2021: 127). De hecho, su amor por los niños parte de la convicción de que la infancia es un terreno todavía incorrupto, por lo que los niños, a diferencia de la mayoría de adultos, son sensibles a la vulnerabilidad ajena. Se lamenta así de la educación que se les da, que acaba haciéndoles insensibles a los demás.

Mis niños, mis pobres niños que no vienen así de fábrica pero son mutilados para encajar en esta horma aberrante y desde muy pequeños están siguiendo ejemplos terribles o marchitándose o resistiendo la presión a contrarreloj para construirse una coraza en la que esconderse de por vida para que no se les seque el corazón (Victoria 2021: 163).

De este modo, la atención minuciosa a ciertos procesos y sensaciones corporales que son parte indiscutible de nuestra cotidianidad puede leerse como una forma de subrayar la vulnerabilidad de los cuerpos y su dependencia de una infraestructura, esto es, de unas condiciones materiales y de otras personas. La conciencia de nuestra condición corporal y de la precariedad de los cuerpos es clave para un comportamiento ético, consciente de nuestro papel en el bienestar ajeno y de la vulnerabilidad de los cuerpos. De este modo, en *El Evangelio*, poner en relieve estas cuestiones en apariencia nimias sirve para dar cuenta de esa naturaleza interdependiente de los seres humanos: dependemos de una serie de condiciones materiales que muchas veces damos por supuestas pero que son la garantía de protección de nuestros cuerpos, por naturaleza vulnerables. Lali es muy consciente de la precariedad de su propia vida, como mujer joven de clase baja, pero también es muy sensible al malestar de los que habitan situaciones más precarias que la suya propia. En este sentido, la novela busca expresar experiencias de colectivos vulnerables a través de un lenguaje y unos códigos novedosos. Particularmente, presta atención al cuerpo y los procesos corporales. Esta búsqueda de maneras alternativas de contar la realidad para dar cabida en lo literario a la experiencia de las mujeres y otros grupos subalternos, hacen a esta obra un ejemplo clásico de escritura femenina, si tomamos la definición de autoras como Isolina Ballesteros (1994) o Jonathan Culler (1986), que hemos recogido en el primer apartado.

3.2. Cotidianidad y novela

Hemos afirmado que la atención que *El Evangelio* dedica a aspectos aparentemente nimios, que forman parte de la vida cotidiana, es una manera de dar espacio a la experiencia de las mujeres en literatura. No obstante, hay una serie de autores que han reivindicado la novela como el género de lo cotidiano, sobre todo en comparación con otros géneros literarios anteriores, como la épica. Terry Eagleton, por ejemplo, considera que “The novel is the mythology of a civilization fascinated with its own everyday existence” (2005: 16).

Este teórico entiende que las novelas siempre defienden la realidad frente a la literatura, esto es, frente a las convenciones literarias, y por ello la novela es un género comprometido con la vida diaria (2005: 13).

Su pensamiento bebe de la obra de Mijaíl Bajtín, que distingue la novela como género literario porque entra en contacto con el presente. Con esto se separa de la épica, que reproduce un pasado lejano de acuerdo a unas convenciones cerradas. Este contacto con el presente deviene posible porque aparecen la risa, la ironía y la parodia, que sirven para burlar las convenciones literarias y para labrar un espacio dentro de la ficción para una realidad que está, todavía, en proceso de construcción.

De manera parecida, Linda Hutcheon (1980: 19) considera que la novela surge para dar con una forma estética que sirva para lidiar con la experiencia del ser humano moderno, caracterizada por el desorden que causa la falta de un mito o un dios que sirva como fuente de significado. De este modo, la novela da sentido al mundo moderno, mientras que la épica reproduce el orden que había establecido la tradición. La literatura adquiere un nuevo papel: ordenar la realidad que está en construcción. Para ello no es suficiente con reproducir la tradición ya dada, sino que hemos de buscar significado en nuestra propia experiencia. Por eso, de acuerdo con Mijaíl Bajtín (1989), la experiencia individual tiene cabida en la novela, lo que no ocurría en la épica. Terry Eagleton (2005) pone el acento en las mismas cuestiones.

De la mano de Durán (1987: 16), hemos ligado la experiencia femenina con lo cotidiano. No es de extrañar, entonces, que en los albores del género la novela se considerara, como apunta Dale Spender (1992: 16), una forma femenina. Las mujeres pudieron por primera vez participar masivamente de lo literario porque la novela era un género suficientemente maleable como para que las mujeres pudieran reflejar sus propias experiencias (Spender 1992: 16). Aunque, de acuerdo con Elaine Showalter (1977: 36), las primeras escritoras tuvieron muchas dificultades para escribir sobre sus experiencias, esta autora también afirma que a lo largo de la historia

las mujeres escritoras fueron adoptando una actitud militante que les permitió esquivar parcialmente el severo juicio patriarcal, que antes hacía impensable que una mujer escribiera desde su experiencia personal. Además de dar cabida a las realidades domésticas de las mujeres, la novela admitía el estilo familiar, que era mucho más accesible para ellas (Spender 1992: 16), pues la mayor parte de las escritoras en los siglos XVIII y XIX, como señala Showalter (1977: 42), no tenían una educación reglada y fueron autodidactas. Sin esa educación reglada, les era infinitamente más difícil participar en la creación de otros géneros de convenciones rígidas, pero podían ser novelistas.

De este modo, la novela es el género que les dio a las mujeres la oportunidad de participar de lo literario y también el que permitió empezar a valorar, poco a poco, el día a día del que formaban parte. Aunque ciertos pasajes de *El Evangelio* puedan sorprendernos por su reproducción minuciosa de lo cotidiano, esta obra no hace sino llevar a sus últimas consecuencias la poética de la novela como género literario. La novela es el género que está en contacto con el presente, y el de la protagonista está directamente vinculado a su estado corporal. De este modo, las cuestiones políticas, de carácter público, que están presentes en *El Evangelio*, también pasan por el cuerpo de la protagonista. De este modo, cuando Lali habla de las duras condiciones del trabajo asalariado, no recurre a digresiones teóricas o estudios sociológicos, porque puede hablar de su propio cansancio o del cansancio que reflejan los rostros de las personas que esperan junto a ella en una parada de bus de la periferia de Sevilla. Así, la novela ejemplifica la politización de la intimidad: la exploración de la intimidad constituye el vehículo perfecto para expresar cómo opera el poder en las sociedades neoliberales, donde este ya no proviene de instituciones coercitivas, sino del propio sujeto que ha asumido sus premisas. Ahondo en esta cuestión en mi análisis de *El Evangelio* como parte de la repolitización de la literatura española, que ya he mencionado (Romero Polo 2024).

En cualquier caso, esta tendencia de inscribir en el cuerpo los malestares políticos y culturales también funciona a través de la

descripción de los problemas de los niños a los que da clase. Como no pueden verbalizar, poner nombre a los conflictos que les atrae, son solo sus conductas corporales las que dan cuenta de los mismos. Sus actitudes, que podríamos considerar normales, sintetizan para Lali una gran diversidad de problemas sociales:

Diego y el sentimiento de culpa, Paloma y Francisco José que apenas hablan, Julia cotilleando todo el día, Andrés con el pelo rubio y suave y la voz en un hilo, Alba pudriéndose de aburrimiento, Paulina dejando de comer para adelgazar con cinco años, Daniela contestando que su sueño es casarse con un hombre rico cuando le preguntas qué quiere ser de mayor, Alejandro y Gabriel chuleando a los demás porque son más altos y jugando a pegarse tiros, Iván escuchando marchas de Semana Santa y preguntándose dónde están sus padres sintiendo que lleva sin verlos tres vidas, conteniendo la rabia y la frustración a duras penas, Sandra abandonada y sumergida en su propio abismo sin comunicarse con nadie, Rubén aterrado por la madre Pilar, la criatura del averno de sor Petra saliendo de la portería para pellizcarme el brazo y aconsejarme que les meta miedo (Victoria 2021: 164).

La novela, el género moderno por excelencia y el más leído por las lectoras contemporáneas, se basa en introducir la vida cotidiana como parte de lo literario, y esto es precisamente lo que hace Elisa Victoria en *El Evangelio*. Esto, por otro lado, no quiere decir que a través de esa cotidianeidad no se comenten otra clase de asuntos de carácter más abstracto, además de cuestiones colectivas y políticas. No hemos de olvidar que este ejercicio de hablar de la vida diaria tiene un sesgo de género: son las mujeres quienes normalmente han sido relegadas al espacio de lo cotidiano. Como consecuencia, el ascenso de la novela como género permitió a las mujeres empezar a ser protagonistas de las ficciones literarias, pero también empezar a adquirir protagonismo en el panorama literario como autoras, como indica Terry Eagleton (2005: 23). Así, una vez más, queda claro que la novela busca modos novedosos de narrar la experiencia de la protagonista, que está marcada por su posición social y, en este sentido, será común a la de muchas mujeres y sujetos subalternos.

De este modo, la narradora pone atención a su cuerpo para entender el funcionamiento del poder, pero también describe las actitudes de sus alumnos, aparentemente inocentes, para analizar cómo operan las sociedades contemporáneas.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo ha sido recuperar la noción de escritura femenina y demostrar su potencial a través del estudio de *El Evangelio*, de Elisa Victoria. La tesis es que el rechazo a la noción de escritura femenina por parte de cierto sector de la crítica y de algunas mujeres escritoras no se debe tanto —como señalaba Moi (2008)— a sus carencias teóricas, sino a una mala práctica por parte de la crítica literaria. Hemos intentado demostrar que los problemas teóricos que planteaba Moi en “I Am Not a Woman Writer” pueden ser solventados, pero que muchas veces la crítica no parece acompañar los planteamientos teóricos. Mientras que normalmente las teorías acerca de la escritura femenina proponían que esta se caracteriza por su diversidad y por la ruptura con las normas estrictas que son propias de la tradición patriarcal, podemos apreciar en la crítica feminista una insistencia en una serie de motivos muy cerrados —relacionados, por ejemplo, con el cuerpo, la sexualidad, la maternidad—. Es por ello que resulta fácil encontrar el concepto de escritura femenina restrictivo, y por tanto esencialista, aunque la teoría al respecto siempre exalte la libertad creadora.

Por estas razones, hemos propuesto que, más que una revisión teórica del concepto de escritura femenina, era necesaria la apropiación del concepto por parte de una crítica realmente inclusiva y diversa. El estudio de la novela *El Evangelio*, de Elisa Victoria, ha servido como ejemplo de este ejercicio. El centro del análisis de esta obra ha sido su interés en la vida cotidiana. La experiencia de las mujeres siempre ha estado ligada a lo cotidiano, pues han estado apartadas de la esfera pública. En este caso, hemos entendido el interés en la vida cotidiana de la protagonista en dos sentidos distintos, que son complementarios.

Por un lado, como un síntoma de la preocupación por la vulnerabilidad y la precariedad de los cuerpos. El interés por lo cotidiano muchas veces se manifiesta en la novela en la descripción de procesos corporales. La atención a estos procesos puede entenderse como una toma de conciencia acerca de la vulnerabilidad y la precariedad de los cuerpos, que dependen necesariamente de ciertas condiciones materiales. La conciencia de la precariedad nos empuja a comportarnos de manera ética, a tener en cuenta al otro. Por otro lado, el interés en lo cotidiano puede leerse como una forma de abordar la poética novelística, pues este género se caracteriza por incluir la experiencia individual en literatura. Esta es una de las razones por las que la novela fue el género que marcó la entrada de las mujeres en el panorama literario, con lo que el énfasis en la cotidianeidad nos recuerda el papel imprescindible de las mujeres lectoras y escritoras en el desarrollo de la novela como género.

En definitiva, hemos propuesto *El Evangelio* como un ejemplo de escritura femenina. Entendemos que el interés de la protagonista por lo cotidiano y la descripción minuciosa de ciertos asuntos que normalmente consideramos irrelevantes tiene un inmenso potencial político, por las razones que acabamos de describir. La experiencia de Lali como mujer joven y de clase baja es necesaria para introducir este tipo de contenido —pues, como hemos visto, son las personas menos privilegiadas las que normalmente son conscientes de la precariedad de los cuerpos, y son las mujeres las que tradicionalmente han sido relegadas a la cotidianeidad—. Esta experiencia sirve para subvertir la tradición literaria patriarcal, pues cuestiona radicalmente las convenciones acerca de lo que merece la pena ser contado. La escritura femenina se pone en valor, así, como un ejercicio revolucionario que permite la entrada de sujetos diversos en la tradición literaria patriarcal y cuestiona sus convenciones cerradas. Para ello, no tiene que hacer uso de tópicos que puedan contribuir a la creación de una esencia femenina: muy al contrario, puede dedicarse a mostrar la infinita variedad de formas en las que podemos vivir nuestra identidad de género. Así, este artículo se ha propuesto renovar el concepto de “escritura femenina”, que ha sido relegado

de los estudios literarios con perspectiva de género, como lamentaba Toril Moi (2008). En la primera parte del artículo, se ha mostrado su relevancia y potencial teórico y crítico, mientras que en la segunda parte, a través la lectura y análisis de *El Evangelio*, hemos hecho énfasis en su capacidad de seguir generando lecturas interesantes y relevantes de obras actuales y diversas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLASTER, Ros

- 1992 “Romancing the Novel: Gender and Genre in Early Theories of Narrative”. En *Living By the Pen: Early British Woman Writers*. Ed., Dale Spender. Nueva York: Teaching College Press, 188-200.

BALLESTEROS, Isolina

- 1994 *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York: Peter Lang Publishing.

BARTHES, Roland

- 1977 “The Death of the Author”. En *Image, music, text*. Trad., Stephen Heath. Londres: Fontana, 142-148.

BATJIN, Mijaíl

- 1989 “Épica y novela: acerca de la metodología del análisis novelístico”. En *Teoría y estética de la novela*. Trad., Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 449-486.

BUTLER, Judith

- 2006 *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad., Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith

- 2010 *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad., Bernardo Moreno Carrillo. México D.F.: Paidós.

CIXOUS, Hélène

- 1976 “The Laugh of the Medusa”. *Signs*. 1, 4, 875-893.

CRUZ, Juan

- 2021 *Entrevista a la escritora Sabina Urraca, por el periodista y escritor Juan Cruz* [video en YouTube]. Consultado:

2 de febrero de 2025. <<https://www.youtube.com/watch?v=RVEHaj3bCqg&t=2463s>>.

CULLER, Jonathan

- 1986 “Reading as a Woman”. En *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 43-64.

DURÁN HERAS, María Ángeles

- 1987 “Sobre literatura y vida cotidiana (A modo de prólogo)”. En *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Ed., María Ángeles Durán. Madrid y Zaragoza: Universidad Autónoma de Madrid y Universidad de Zaragoza, 11-34.

EAGLETON, Mary

- 2005 “Feminism and the Death of the Author”. En *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 15-37.

EAGLETON, Terry

- 2005 “What is a novel?”. En *The English Novel, An Introduction*. Blackwell Publishing.

HUTCHEON, Linda

- 1980 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

MILLER, Nancy

- 1982 “The Text’s Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions”. *Diacritics*. 12, 2, 48-53.

MILLER, Nancy

- 1986 “Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader”. En *Feminist Studies / Critical Studies*. Ed., Teresa de Laurentis. Londres: Macmillan Press, 102-120.

MOI, Toril

- 1988 *Teoría literaria feminista*. Trad., Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra

MOI, Toril

- 2008 “I Am Not a Woman Writer: About Women, Literature and Feminist Theory Today”. *Feminist Theory*. 9, 3, 259-271.

NAVAS OCAÑA, Isabel

2009 *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.

OWENS, Craig

1983 "The Discourse of the Others: Feminists and Postmodernism". En *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed., Hal Foster. Seattle: Bay Press, 57-82.

ROMERO POLO, Paula

2024 "Narrar el cansancio. Cuerpo, trabajo e intimidad en *El Evangelio de Elisa Victoria*". 452°F. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. 31, 39-57.

SHOWALTER, Elaine

1977 *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brönte to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.

SHOWALTER, Elaine

1984 "Women Who Write Are Women". *New York Times*. 16/12/1984. <<https://www.nytimes.com/1984/12/16/books/women-who-write-are-women.html>>. Consultado: 4 de febrero de 2025.

SPENDER, Dale

1992 "Introduction: A Vindication of the Writing Woman". En *Living By the Pen: Early British Women Writers*. Nueva York: Teaching College Press, 1-38.

SPIVAK, Gayatri

1987 "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography". En *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*. Nueva York y Londres: Methuen, 197-221.

VICTORIA, Elisa

2021 *El Evangelio*. Madrid: Blackie Books.

WOOLF, Virginia

2013 *Un cuarto propio*. Trad., Jorge Luis Borges. Barcelona: Random House Mondadori.

Recepción: 19/05/2024
Aceptación: 11/03/2025