

Los creadores de ficciones sublimes

Marla ZÁRATE

RESUMEN: Partiendo de la distinción kantiana entre lo bello y lo sublime, que el filósofo atribuye, además, respectivamente, a la naturaleza femenina y masculina, se defiende en este artículo la tesis de que no existen diferencias específicas de género entre las creaciones literarias escritas por mujeres y aquéllas cuyos autores son hombres y, desde este presupuesto, se aborda la ontología de las ficciones (sublimes, porque el arte actual ha abandonado los criterios clásicos de la belleza): la lógica interna de la lectura y su carácter imaginario-real.

ABSTRACT: Setting off from the kantian distinction between the Beautiful and the Sublime, that the philosopher attributes, respectively, to the feminine and male nature, in this article is supported by the thesis that there are no specific differences between the literary creations written by women and those whose authors are men and, from this presupposition, it is broached by the *ontology* of fiction (sublime, because the contemporary art has given up the classic criteria of beauty): the internal logic of reading and its imaginary-real characters.

Con ojos atentos a la naturaleza de los hombres, antes que con los de filósofo, confesó Kant haber escrito sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Esta pequeña obra tiene, pues, un carácter más antropológico que estético, sin que falte la consideración moral, y resulta por ello ilustradora del sentir y el valorar populares de la época.

Comienza Kant advirtiendo que es sublime aquello que *conmueve* y bello, lo que *encanta*. La emoción ante lo sublime se presta, así, a diversos matices, según se experimente ante lo terrible, lo noble o lo magnífico, pero siempre habrá de ser algo grande y que cause respeto. El entendimiento, la audacia y la amistad son en el ser humano afines a lo sublime; el ingenio, la astucia y el amor sexual, a lo bello. Naturalmente se dan en las personas

combinaciones de propiedades tanto bellas como sublimes, pero el autor dedica una sección de las cuatro que componen el libro a examinar las diferencias entre ambos sentimientos según los sexos.

La nota dominante de la condición masculina habrá de presentarse siempre bajo el aspecto de lo sublime; en la mujer, de lo bello, pues ella posee mayor hermosura y rasgos singulares —dice Kant— en su carácter emotivo que la diferencian claramente del hombre. El objeto de tales distinciones naturales no es otro que incentivar la mutua inclinación sexual y, aunque el filósofo reconozca que la inteligencia de la mujer es equiparable a la del hombre, será en éste una inteligencia *profunda*, en tanto llama a la femenina, inteligencia *bella*. A tal respecto, «...toda su educación y su instrucción han de tener esto presente y toda preocupación por fomentar la perfección moral del uno o del otro, no queriendo desconocer la primorosa diferencia que la naturaleza ha tenido a bien establecer entre las especies humanas»¹.

Aconseja no educar a la mujer en materia de geometría, física, historia, geografía... «No les conviene nunca una instrucción fría y especulativa, sí sensaciones en todo tiempo y precisamente de aquéllas que se mantengan lo más cercanas posible a su relación con el otro sexo. Una enseñanza de este estilo es rara, porque se exige para ella talentos, capacidad de experiencia y un corazón con mucho sentimiento. La mujer puede prescindir muy bien de toda otra enseñanza, y aun sin ésta, comúnmente ella se forma muy bien por sí sola»².

Las *Observaciones* kantianas responden al binomio tradicional que equipara la mujer a la naturaleza y el hombre a la cultura. Que recomiende, por tanto, negarle ésta —o, al menos, su aspecto analítico-reflexivo— a la mujer no es en absoluto una excepción en la historia ni en la filosofía, sino un lugar frecuentemente común hasta el siglo xx. Pero el panorama a lo largo de este último período presenta una ruptura con los cánones artísticos de la belleza clásica y la incorporación de la mujer a las tareas vedadas —entre otras— del pensamiento crítico.

Como es lógico, se dedican grandes dosis de energía al debate sobre la actividad creadora femenina, sus posibles rasgos específicos y su posición real o deseable en el *corpus* de las creaciones. Se pugna tanto por desocupar el reducto asignado como por hallar un espacio suficientemente amplio y, a la vez, propio. Explícita o implícita, esa búsqueda impregna el quehacer de las mujeres y provoca, también, las divergencias. La escritura literaria es uno de los campos fértiles para este tipo de análisis y no son raros los estudios que relacionan el género del escritor con el estilo, al amparo de una estética feminista.

¹ KANT, I.: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. (Trad. Luis Jiménez Moreno). Alianza Ed., Madrid, 1990, pág. 66.

² Id., pág. 70-1.

Las reflexiones de Rita Felski³ sobre este asunto abordan por separado los límites de la crítica americana y la teoría francesa. En su opinión, el discurso feminista americano se ha ocupado más de contenidos políticos, rescatando la obra olvidada o reprimida de mujeres con preocupaciones y temas comunes, a menudo basados en una conciencia de oposición, pero Felski no cree que se haya logrado exhibir convincentemente alguna forma de unificar el conjunto de la literatura escrita por mujeres como para constituirse la base de una estética feminista distintiva. Le parece, además, un error de la teoría americana aludir a una supuesta cualidad intuitiva y emocional de la conciencia femenina como argumento diferenciador, porque reafirma en vez de cuestionar los manidos estereotipos de género.

En cuanto al feminismo francés, denuncia que su interpretación acerca de las innovaciones lingüísticas que aportan las mujeres, en el orden semántico y sintáctico, y que fomentarían la quiebra del discurso patriarcal, se apoya en un peligroso enlace teórico, un vínculo entre un «nuevo lenguaje femenino» y el placer erótico, el deseo, el cuerpo, lo semiótico. «Se codifica el reino social y el hecho mismo del lenguaje en tanto acto comunicativo y simbólico como represivo, y un juego lingüístico de base erótica parece constituir la forma primaria de actividad liberadora»⁴.

Algunos de los rasgos de ese discurso nuevo son propios de un amplio cambio cultural que afecta a todos los creadores y no sólo a las mujeres —sostiene Felski—. Tampoco está de acuerdo con admitir que la comunicación, el lenguaje, marcado por una historia cultural masculina, sea exclusivamente falocéntrico, porque con ello se niega todo discurso femenino, se convierte a éste en algo utópico y, una vez más, se acaba en lo que se quería evitar, «...un dualismo abstracto basado en la ecuación de lo masculino con la cultura y lo femenino con el cuerpo y lo presocial»⁵. En suma, Felski defiende una posición crítica de la mujer, pero no marginal. Por eso sugiere atender a las ideologías y órganos sociales en que se engarzan las percepciones y experiencias de hombres y mujeres, si se busca emprender el proyecto, sumamente complejo, de una teoría literaria que tenga en cuenta cuestiones de género.

Desde luego no es fácil discernir la incidencia de los aspectos biológicos y culturales en el comportamiento y la creatividad de las personas; tampoco lo es si, por añadidura, se trata de matizar diferencias sexuales. Pero una buena parte de los investigadores, hombres y mujeres, de las más variadas disciplinas plantean sus hipótesis ante estos retos. La obra *Psicología de la mujer. Un estudio de conflictos bio-culturales*, de Judith Bardwick, contiene algunas curiosas aportaciones sobre el aspecto creativo.

³ FELSKI, R.: «Más allá de la estética feminista», en *Revista de Occidente*, Madrid, n° 139, diciembre 1992, págs. 67-98.

⁴ Id., pág. 82.

⁵ Id., pág. 81.

De entrada, se sitúa ante la conducta de los seres humanos aceptando que hay sobrados elementos de distinción sexual en la cultura como para explicar los estereotipos de roles masculinos y femeninos existentes. Supone incluso que esas directrices culturales han exagerado y polarizado las diferencias sexuales. Pero sostiene también que las características de género crecen, aunque en buen grado forzadas, desde una raíz biológica, por imperativo natural. Cuál es éste y cómo se desarrolla bajo las múltiples condiciones socio-culturales del entorno constituye el entramado vertebral del libro. Pero la atención de estas páginas no ha de centrarse en la tesis medular de Bardwick, seguramente controvertible, sino en un apartado, de entre los últimos, sobre «la mujer y la creatividad».

La autora recoge aquí los frutos de estudios ajenos, como, por ejemplo, el de Eleanor Maccoby⁶ acerca del efecto de la personalidad sobre el trabajo creativo y cómo la cultura menoscaba, por tanto, las habilidades de las mujeres, al fomentar en ellas mayor inseguridad y dependencia, mientras los hombres están más libremente propensos a romper moldes y reestructurar problemas, cualidades intrínsecas a la creación. «Pero el varón estereotipado —comenta Bardwick de inmediato— no es creador, como tampoco lo es la mujer estereotipada. Mientras que la independencia y la autonomía se consideran características masculinas, a la mujer se le atribuye una gran sensibilidad. En muchos estudios actuales se llega a la conclusión de que el individuo realmente creativo combina las cualidades de personalidad 'masculinas' y 'femeninas'. Es decir, que en los auténticos creadores se da un alto grado de bisexualidad. También podemos decir que el individuo creador está abierto a todo tipo de experiencias. Y que por eso se resiste a las presiones con que se intenta que se limite y se conforme el estereotipo propio de su rol sexual»⁷.

Para apoyar sus asertos cita las observaciones de Cashdan y Welsh sobre estudiantes con talento en escuelas de enseñanza superior: «Hay más diferencia entre los que son muy creativos y los que no lo son, que entre los hombres y mujeres con gran capacidad creadora»⁸. Menciona también el trabajo de Getzels⁹, que «descubrió que había menos diferencias entre los estudiantes de uno y otro sexo del Instituto de Arte de Chicago, que las que se daban entre estos estudiantes y otros»¹⁰, y asimismo utiliza las conclusiones de Hammer en su artículo sobre jóvenes artistas masculinos: «Es en

⁶ MACCOBY, E.: «Woman's intellect». en *The Potential of Woman*. McGraw-Hill, Nueva York, 1963, p. 24-39.

⁷ BARDWICK, J.: *Psicología de la mujer. Un estudio de conflictos bio-culturales*. Alianza, Madrid, 1986 (3ª reimpresión), pág. 331.

⁸ CASHDAN, S. y WELSH, G.S.: «Personality correlates of creative potential in talented high school students», en *Journal of Personality*, 1966, nº 34, pág. 445-455.

⁹ GETZELS, J. y CSIKSZENTMIHALYO, M.: *Creative thinking in art studens*. Univ. of Chicago Press, Chicago, 1964.

¹⁰ BARDWICK, J., op. cit., pág. 332.

la fusión de lo femenino y lo masculino donde reside parte del talento de los individuos creadores»¹¹. Fusión que Bardwick no duda en calificar: «Como el hombre capaz de crear, la mujer creadora debe poseer unas ciertas características bisexuales, como son la habilidad perceptiva y la capacidad analítica, la independencia, la ambición y la autodisciplina, cualidades que fomentan la creatividad y la productividad, que generalmente se consideran masculinas»¹².

Es del todo coherente, por ello, que la obra de Bardwick, pese a dedicar sus esfuerzos a lo específicamente femenino, reunidas la naturaleza y la cultura, se cierre con la impresión de que las reivindicaciones de las mujeres tal vez sean sólo el reflejo de un cambio sociológico general, de un cuestionarse los individuos las metas personales y la comunidad de medios y valores en que pueden llevarse a cabo, de un clamar por voces más propias y, a la vez, más abiertas a los otros.

En los dos últimos siglos el pensamiento se ha ido decantando progresivamente por el abandono de los centros tradicionales que articularon los sistemas filosóficos —la metafísica del ser trascendente, los discursos del logos-. La literatura y el arte respondieron también a ese ansia de aliviarse de los esquemas formales que las limitaban, como sucedió en otros campos de la investigación y las ciencias, naturales y humanas. Se emprendió un viraje de las perspectivas, que diluía las fronteras de los géneros temáticos, al par que los mundos de los hombres y las mujeres, antes ramificados, se aproximaban.

La escritura de ficciones es un espejo que condensa las imágenes múltiples de los oficios humanos y se presta por esto especialmente bien a toda indagación sobre lo creativo. Ana M^a Leyra lo sabe y lo aprovecha en su libro *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Sin pretender en ningún momento abordar con sesgo diferenciador las pericias literarias de las mujeres, dedica no obstante un espacio igualitario al análisis de figuras femeninas y autoras de la literatura. Entre las primeras, la Medea de Eurípides y de Pasolini le sirve, más allá de acentuar su vertiente de mujer reclamadora en la sociedad griega, para aludir al paso del impulso creador primitivo —irracional o mágico, si se prefiere— a su ámbito onírico, inconsciente, en esta actualidad ya desacralizada. El mito de Medea representa, pues, lo femenino como fuerza creadora, presta a transformar ya lo humano mismo.

Ese movimiento de traer lo antiguo hasta el presente lo entiende Leyra como una lectura creadora y así presenta el caso de la figura de Herodías, desde la óptica de Mallarmé, Liliana Cavani y Valle Inclán. Arte como experiencia transgresora, en el juego de asumir y rebelarse a un tiempo

¹¹ HAMMER, E.: «Creativity and feminine ingredients in young male artists», en *Perceptual and Motor Skills*, 1964, n^o 19, pág. 414.

¹² BARDWICK, J., op. cit., pág. 333.

ante los límites humanos, de la que participan hombres y mujeres, artistas, por igual. «De acuerdo con los dos polos de atención entre los que se debate el pensamiento de Kant: lo bello y lo sublime, parecería que el arte actual se inclinase por establecer sus fines en el marco de un desarrollo del sentimiento de lo sublime y lejos de expresar la objetivación de una belleza vinculada a ideales trascendentes; es como si nuestra época descubriese el verdadero objetivo de lo artístico en ese otro sentimiento que se despierta en el hombre ante la contemplación de la naturaleza y del arte, lo sublime, que lejos de referirse al plano de lo bello, bucea en las profundidades de las limitaciones de la sensibilidad humana para crear figuraciones, imágenes, universos que expresen los más profundos conflictos»¹³.

Que lo sublime no es prerrogativa masculina queda bien claro en toda la segunda parte del libro de Leyra. Bajo el título «lo femenino creativo» se descubren los entresijos —terribles, nobles o magníficos, por seguir aún la terminología kantiana— de algunas piezas literarias escritas por mujeres, como el *Frankenstein* de Mary Shelley, el relato de *La Bella y la Bestia* de Mme. de Villeneuve y la novela *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë.

No tiene sentido aquí detallar el curso de las ideas plasmadas en esos análisis. Para el objetivo de este breve ensayo interesa más el contenido filosófico que extrae de ellos Ana M^a Leyra y que viene a resumir la materia esencial de su obra, bajo el epígrafe de tres nociones ligadas: transgresión-mal-literatura. Lector y autor comparten un mismo destino. El que lee también transgrede, de mano del artífice creador, las normas establecidas, acto que satisface los deseos impedidos, pero la transgresión se produce en un universo ficticio, que no conmociona la realidad, aunque, de hecho, la afecte. «Escribir viene a ser, pues, escribir-se, perfilándose de este modo una tarea que comporta de forma ineludible el hacerse del ser humano. ...Leer es interpretar, colaborar en el proyecto del autor, disponernos, por nuestra parte, a leernos, a reconocernos y vivirmos mediante el libro, ya que de la lectura debe surgir un nuevo ser, no mejor, ni peor en su valoración, pero sí incrementado. Entonces leer será leer-se, interpretarse y auto-crearse...»¹⁴.

Hay en estas afirmaciones algunos supuestos implícitos que podrían provocar interrogantes: ¿cómo un acto de naturaleza verbal, lingüística, —la escritura—, sobre personas y cosas irreales, inexistentes, habría de ser un camino de autocreación? Quizá se admita que lo sea para el escritor, si se entiende esta actividad como un reflejo de *su* experiencia, que le permite liberar sus propios conflictos, ¿pero cabría algo semejante para múltiples lectores de personalidades heterogéneas, que ni siquiera han parti-

¹³ LEYRA, A.M.: *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Península, Barcelona, 1993, pág. 205-6.

¹⁴ Idem, pág. 86.

cipado activamente en la formulación ni el contenido de la historia ficticia, que sólo son meros observadores?, ¿es acaso la lectura de ficciones literarias algo más para la vida que una diversión, un entretenimiento lúdico, de regocijo?

Respuestas para tales preguntas y otras no formuladas aquí en torno al empeño de los literatos, ya sin distinciones necesarias de sexo, y la operación intelectual de sus bien dispuestos receptores, se desgranán con todo miramiento en *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, de Félix Martínez Bonati. Las líneas maestras de la argumentación se trazan sobre el terreno de las teorías estéticas, filosóficas, que se han dado como soluciones a lo largo de la historia y que sirven como contrapunto a las hipótesis del autor. Pero ese rico panorama no se discutirá aquí, en parte por razones de espacio y, fundamentalmente, a causa del acuerdo con los presupuestos de M. Bonati. Esta es una muestra concisa de los ejes principales que les dan cuerpo: la función poética contenida en un texto o relato literario, en poesía, un drama o una novela, no es una función del lenguaje ni se distingue de otras creaciones verbales sólo por su especial configuración, sus formas retóricas, sus recursos de estilo, etc.; no es una plasmación anómala del lenguaje, una alteración de los códigos usuales, sino un *discurso imaginario*.

El narrador —no el creador de la obra, sino el ser ficticio que mantiene su pulso y nos presenta los hechos— es el garante de lo verdadero y lo falso, siempre en el marco de la ficción, claro está, y quien propiamente refrenda o niega los asertos de los personajes y, si se retrae, la verdad o falsedad de éstos quedan en suspenso. Estas reglas forman parte de la estructura lógica, constitutiva del leer literario, pues dudar de la verdad descrita por el narrador limitaría la potencia imaginativa. Así, los juicios generales presentes en la novela se le atribuyen de inmediato a él.

Que los relatos del siglo XX obvien con frecuencia al narrador no invalida lo precedente, pues éste mantiene implícita su presencia ante un lector que conoce bien las normas, por toda la tradición literaria. De hecho, resulta coherente este cambio respecto a la novela más clásica; así se expresa una aprehensión de las cosas más insegura, menos totalizadora, en tanto la ficción se expone desde la perspectiva de los personajes, presumiblemente rectificable en cualquier momento, todo lo cual parece acorde con el sentir general de una época más inestable.

La narración literaria es «mímesis, imagen concreta de vida ficticia». Pensar los objetos de ficción como reales es un rasgo distintivo de lo irreal; se los piensa como existentes en el mundo real y, a la vez, se los sabe inexistentes. Martínez Bonati insiste en que ni lector ni autor fingen. Si el lector tomase las descripciones novelísticas como fingidas, dejarían de tener sentido y no podría construir su imagen. El autor tampoco finge, sino que imagina acontecimientos y registra su texto, imaginario, ficticio, pero no fingido. «Pues ¿qué es crear un mundo imaginario? *Imaginarlo*, ante

todo, y hacer esta imaginación accesible a otros»¹⁵ y «...¿no aceptamos todos que los personajes de novela son ficciones, y no seres reales, y, a la vez, les atribuimos el poder de interesarnos y conmovernos? Es necesario aceptar que lo ficticio tiene efectividad, aunque sea válido también que el individuo ficticio no es real. Estas paradojas no son otras que las tradicionalmente conocidas e implícitas en nuestras nociones de realidad y ficción»¹⁶.

Los *personajes de una ficción* no son *personas* más que en el contexto de la ficción. Se sabe que no son reales, según los modos habituales de percepción, no son seres vivos, orgánicos, con los que relacionarse físicamente. Su presencia es sólo imaginaria, incluso aunque se inspiraran en modelos reales. No existen propiamente, pero sí existen en nuestro pensamiento. «Ahora bien, éste no es un modo irreal —asegura M. Bonati—, sino real, pero imaginario e ilusorio, de existencia: es el existir en y mediante la existencia real y propio de *otro* ente (el pertinente pensamiento, la imagen, la representación, como hechos de nuestra vida psíquica). ...Es la existencia *enajenada* u oculta de otro ente lo que da (mejor: presta) existencia a la ficción»¹⁷.

Indudablemente ahí reside su fuerza, en esa existencia prestada, esa realidad de la imagen. «Ficción, pues, no es ni simple irrealidad, nada, negación pura, ni ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (las imágenes). (Estas varias modalidades genéricas son todas modalidades *reales*, orgánico-psíquicas o puramente psíquicas)»¹⁸. De esta forma, concluye, «...es lícito decir que los personajes de una novela son vividos por el lector como si fueran personas reales que han existido en un rincón, si no lejano, ajeno, de nuestro mundo»¹⁹.

Tal vez estos someros apuntes ayuden a la comprensión de lo que Leyra daba por seguro, que la lectura «incrementa». Porque las ficciones —si son arte, forzosamente sublimes— tienden siempre un bello, noble, magnífico o, incluso a veces, terrible puente de comunicación entre los seres humanos, *mujeres y hombres, que crean y leen*.

¹⁵ MARTÍNEZ BONATI, F.: *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Univ. de Murcia, Murcia, 1992, pág. 64.

¹⁶ *Idem*, pág. 69.

¹⁷ *Idem*, pág. 102.

¹⁸ *Idem*, pág. 104.

¹⁹ *Idem*, pág. 109.