

# **Investigación joven con perspectiva de género**

# **Investigación joven con perspectiva de género**

**Edición y coordinación:**

**Marian Blanco  
Rosa San Segundo**

Edita: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2016.



**Creative Commons** Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): **No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.**

**Edición electrónica disponible en internet en e-Archivo:**

<http://hdl.handle.net/10016/23966>

**ISBN: 978-84-16829-08-8**

La responsabilidad de las opiniones emitidas en este documento corresponde exclusivamente de los/as autores/as. El Instituto Universitario de Estudios de Género de la Universidad Carlos III de Madrid no se identifica necesariamente con sus opiniones.

Instituto Universitario de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid. 2016

**Libro de Actas del I Congreso de jóvenes investigadorxs con perspectiva de género (Getafe, 16 y 17 de junio de 2016)**

# LOS CONDICIONAMIENTOS DE GÉNERO EN LA ESCRITURA FEMENINA DEL SIGLO XIX ESPAÑOL: ANA OZORES

**Pedro García Suárez**  
Universidad Complutense de Madrid  
[pedrogarciasuarez@hotmail.es](mailto:pedrogarciasuarez@hotmail.es)

**RESUMEN:** Esta ponencia se propone desentrañar los condicionantes de género que se ciernen sobre la figura de la escritora decimonónica a través de la más afamada heroína clariniana: Ana Ozores. Recurriendo al análisis de su faceta como escritora, son objeto de estudio en su obra: la estructura y el proceso que sigue, las marcas de su experiencia como mujer y las fuentes de las que bebe. Asimismo se contempla el proceso de legitimación interno de su actividad y la marcación y castración de esta por parte de su entorno. Para llevarlo a cabo se ha optado por una metodología interdisciplinar que permita relacionar la historia, el pensamiento y la literatura.

**PALABRAS CLAVE:** Escritura femenina, novela realista, Clarín, siglo XIX, Ana Ozores, género.

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone indagar en la figura de la mujer escritora durante el siglo XIX a través de unos de los personajes más conocidos de la Literatura Española: Ana Ozores<sup>43</sup>. La heroína clariniana refleja de manera clara y concisa varios aspectos que terminan de esbozar el condicionamiento que suponía el hecho de ser mujer en el mundo de la escritura en la época en que se cimientan los nuevos modelos de género gestados en el siglo anterior. Resulta sumamente interesante la exposición de las influencias literarias de las que bebe su trabajo, las marcas experienciales de su condición de mujer, el proceso de legitimidad interna frente a su trabajo y la recepción de su escritura por parte del entorno.

---

<sup>43</sup> Comprendemos la novela realista española como un instrumento de análisis de la época en que se inserta por sus características intrínsecas.

Para alcanzar estas metas, se ha decidido estructurar esta ponencia en cinco partes a las que se le suman esta introducción y unas conclusiones finales. "Pluma y mujer" se centra en la exposición de las razones históricas en las que se justifica la persecución de la mujer de letras. Asimismo se aclara la razón por la que se utiliza el término *escritura femenina* en este trabajo. Un segundo apartado –"Origen"– estudia cómo se origina la necesidad de escribir de la heroína y cuáles son sus primeros pasos en esta actividad. De esta manera, se muestran las marcas e influencias que caracterizan su escritura. "La legitimidad en duda" avanza con el proceso de madurez de Ana como escritora, pero se concentra en la percepción interna del personaje sobre esta faceta. Una vez vistos los fundamentos en que se sustentan sus creaciones y cómo ella percibe este ejercicio, "Marcación y castración" cambia el foco al entorno del personaje y expone cómo y por qué este marca a la escritora y castra y reprime esta actividad. Por último, las conclusiones finales se encargan de aunar todos los esfuerzos realizados anteriormente.

Antes de comenzar el recorrido, queda apuntar que se ha pretendido realizar un estudio interdisciplinar, puesto que la ponencia se plantea ir más allá de un análisis puramente literario y se propone averiguar las conexiones entre literatura, pensamiento y realidad histórica. Por lo tanto, se recurre a las aportaciones provenientes de la Historia de las Mujeres, la crítica literaria y la filosofía centrada en los Estudios de Género.

## 2. PLUMA Y MUJER

Si el ideal de género propuesto por el nuevo proyecto burgués –el *ángel del hogar*<sup>44</sup>– pretendía alejar a la mujer del desarrollo de su intelecto, entonces se comprenden las dificultades que existen en el acceso al terreno de la escritura. Un ámbito que se constituye como algo externo al contenido inserto en la categoría de lo femenino: "Por lo tanto, el que las mujeres quisieran escribir se

---

<sup>44</sup> Este ideal ha sido muy estudiado por la crítica. El orden patriarcal existente abogó por el desarrollo de un tipo de mujer centrada en su faceta como madre y esposa y alejada del espacio público, relegada a la privacidad del hogar.

juzgaba como un deseo transgresor de la feminidad porque no solamente asumía la iniciativa del creador sino-~~pero~~ aún- «usurpaba» el instrumento masculino del poder” (Blanco, 1998: 23).

Pese a que, a través de la Historia de la Literatura, Alda Blanco ponga de manifiesto que la razón principal por la cual se deniega la posibilidad de concreción de la mujer como sujeto creador sea la de que “sexualidad y escritura estaban íntimamente entrelazados en el imaginario cultural” (24), nos preguntamos en esta investigación si, al mismo tiempo, bajo esta idea, no permanecen soterrados otros miedos patriarcales acerca de la visibilidad de la mujer en el espacio público. Apuntamos ahora si no subyace un miedo atroz a la presencia de su voz y a sus posibles consecuencias desestabilizadoras del sistema patriarcal:

*De ahí que a menudo el significante «escribir» se abra a una multiplicidad de significaciones como las que hemos venido viendo. Así, los ensayos de la época formulan una noción sorprendente de la escritura en la cual se tejen la necesidad de la instrucción, la educación, de la expresión literaria para la mujer y la contribución de la escritora a la literatura española y europea.*  
(28)

En *Aficiones Peligrosas* es interesante observar cómo la propia Pardo Bazán se integra en el libro contándonos que ella es víctima de la censura como mujer de letras. Por ello, podemos entender un poco mejor el gran protagonismo que cobra en su obra la mujer lectora o dedicada a las letras en general:

*Todo esto te lo cuento (aunque nada te importa) para que dispenses, en gracia a mis pocos años, las numerosas faltas que debo cometer al describir un mundo que no he visto, y pasiones que nunca he experimentado; y no hagas como otros, que en vez de animar mi temprana inspiración, tratan de cortarme las alas con las tijeras de unos anónimos escritos en mal verso y peor ortografía [...]. (Pardo Bazán, 2011: 108)*

En la dimensión literaria, la situación a la que se enfrenta una mujer que pretende escribir queda perfectamente esbozada a través del personaje de Ana Ozores. Para la heroína clariniana, su relación con la literatura no va a acabar con la lectura, si no que va a ir más allá en un valiente impulso por canalizar sus emociones a través de la escritura. Como apuntan Jean Milloy y Rebecca O'Rourke (1991: 31), la dimensión personal es una de las marcas de la escritura femenina: "Women writers weave the threads of their own lives into their work [...]. Women readers bring their lives to bear on writing, through interpretation, criticism and enjoyment. Personal concerns –the ways in which we lead our lives and relate to each other – are the bedrock of feminist thought".

La presencia de esta marca común es comprensible si atendemos al hecho de que la mujer se educaba en su sensibilidad presupuesta. Parece obvio pensar que, si se hubiesen abierto las puertas de la escritura, se hubiese convertido en obligatoria la consecución de una formación mucho más completa y, por lo tanto, la mujer hubiera quedado habilitada intelectualmente para participar en el espacio público. Como apunta Virginia Woolf (2012: 90-91): "En los primeros años del siglo XIX, la única formación literaria que tenía una mujer seguía siendo fruto de la observación de la personalidad y el análisis de las emociones. La sensibilidad femenina se había educado durante siglos en la influencia de esa sala de estar común".

Tomamos aquí el concepto de escritura femenina en relación a Ana Ozores porque, siguiendo a Judith Butler en *El género en disputa* (2011), comprendemos que escribir como mujer significa la aceptación de los códigos implícitos que se generan al construir un determinado género<sup>45</sup>. En el caso de nuestra protagonista queda perfectamente patente al encontrar en su obra, como vamos a ir apuntando, todas las marcas presupuestas. Apunta Kirkpatrick (2000: 12): "La mujer, entonces, es una categoría cultural, constituida por la

---

<sup>45</sup> Maryellen Bieder (1998: 76) lo explica así: "De hecho a finales del siglo XIX el escribir es en sí un acto definido en términos sexuales: o se escribe como hombre, de una manera viril, o se escribe como mujer, en un lenguaje femenino".



cultura a través de sus sistemas simbólicos y discursivos. Según esta manera de enfocar la cuestión, escribir como mujer supone crearse en el texto como sujeto femenino, utilizando los códigos y las estructuras simbólicas que designan la identidad femenina en una cultura y época dada” (Kirkpatrick, 2000: 12).

Esta conceptualización de escritura femenina puede terminarse de comprenderse si nos acercamos a las fases que establece Elaine Showalter (1977: 13) en la evolución de la escritura por parte de la mujer. Escribir asumiendo el código de feminidad propuesto correspondería a una primera fase que denomina “*Femenine*” en la que la mujer imita los modos previos de la tradición dominante. Después vendrían dos fases más, a medida que el sujeto creador empieza a ser capaz de sustraerse de la sujeción de género. Por lo tanto, la segunda es “*Feminist*”, ya que se basa en “*protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy*”. Ya superada la relación de enfrentamiento con los códigos normativos que se propone, la mujer llega a la meta que la investigadora nombra como “*Female*”. Esta se observa cuando las escritoras consiguen independizarse de cualquier construcción en oposición a la tradición masculina; por lo tanto, se origina el momento del “*self-discovery*”, en la que existe “a search for identity”<sup>46</sup>.

### 3. ORIGEN

El afán creador de la heroína va a comenzar en sus primeros años y va a ser duramente censurado por la sociedad cruel que la aprisiona. De esta manera, con seis años establece el principio de un largo poema que será ampliado

---

<sup>46</sup> Showalter (1977: 13) no encuentra la tercera fase hasta ya comenzado el siglo XX: “In this book I identify the Femenine phase as the period from the appearance of the male pseudonym in the 1840s to the death of George Eliot in 1880; the Feminist phase as 1880 to 1920, or the winning of the vote; and the Female phase as 1920 to the present, but entering a new stage of self-awareness about 1960”.

sucesivamente en distintos momentos de su vida<sup>47</sup>: “A los seis años había hecho un poema en su cabecita rizada de un rubio oscuro. Aquel poema estaba compuesto de las lágrimas de sus tristezas de huérfana maltratada y de fragmentos de cuentos que oía a los criados y a los pastores de Loreto” (Clarín, 2011: 250).

De este fragmento, ya podemos extraer las diversas fuentes de inspiración que originan su creación: su desdichada niñez y la extrapolación de lo que había leído a través de los cuentos. Este poema será sucesivamente ampliado hasta que queda definitivamente terminado cuando alcanza los veintisiete años:

*A los veintisiete años Ana Ozores hubiera podido contar aquel poema desde el principio al fin, y eso que en cada nueva edad le había añadido una parte. En la primera había una paloma encantada con un alfiler negro clavado en la cabeza; era la reina mora; su madre, la madre de Ana que no parecía. Todas las palomas con manchas negras en la cabeza podían ser una madre, según la lógica poética de Anita. (251)*

En él, dilucidamos la importancia que presenta la figura maternal como elemento central en su escritura, siendo esta otra de las marcas que definen esta escritura femenina a la que estamos aludiendo: “The centrality of the mother–daughter relationship within many of our lives engenders some of the difficulties encountered in courses dealing with the personal. It can be an area of great pain, of loss or guilt or conflict or dissatisfaction, as well as being a cause for celebration and fulfilment.” (Milloy y O’Rourke, 1991: 33).

Al mismo tiempo, el fragmento nos ofrece un importante dato más acerca de su primer acercamiento a la escritura en su niñez: desde el principio tiene una lógica poética.

---

<sup>47</sup> “Women have always written poetry, just as they have always had to battle for their work to be taken seriously [...] their claims to the title of poet ridiculed by the label «poetess»” (Milloy y O’Rourke, 1991: 130).

Sin embargo, no va a ser este poema la única obra que Ana Ozores emprende; y es que el descubrimiento de Fray Luis de León y su devoción por la Virgen van a repercutir en la creación de sus propias oraciones. Recordemos que la Virgen era uno de los motivos más utilizados por las escritoras románticas. En este sentido, apunta Kirkpatrick (2000: 34):

*En efecto, la Virgen era la musa invocada preferentemente por las poetas románticas. Se comprende fácilmente. Además de ser objeto de devoción sincera para la mayoría de estas escritoras, la figura de la Virgen se revestía de las virtudes más importantes para el modelo normativo femenino: bajo su amparo las poetas se sentían menos vulnerables a las acusaciones de inmoralidad por el mero hecho de escribir.*

Por lo tanto, la entrada de este fervoroso sentimiento, que entra su alma con poderosa fuerza, y la nueva extrapolación de su lectura del *Cantar de los Cantares* en la versión poética de San Juan de la Cruz produce que la inquieta niña comenzase a escribir versos y a inventar oraciones que, a su vez, van a ser el vehículo para establecer un coloquio con la protagonista de sus textos: “Versos *a lo San Juan*, como se decía ella, le salían a borbotones del alma, hechos de una pieza, sencillos, dulces y apasionados; y hablaba con la Virgen de aquella manera” (Clarín, 2011: 272; cursivas del texto).

Esta inspiración tan intensa que recibe de San Juan de la Cruz va a generar que nuestra protagonista halle una nueva relación entre los versos del autor y la naturaleza mostrando, de esta manera, su “hipersensibilidad”, en palabras de Juan Oleza<sup>48</sup>: “Notaba Anita, excitada, nerviosa –y sentía un dolor extraño en la

---

<sup>48</sup> La naturaleza ha sido analizada como uno de los lugares comunes románticos por excelencia, además de enraizado con lo más profundo de la mujer: “Entre las temáticas menos arriesgadas brindadas por el romanticismo se encontraba la naturaleza [...] mientras lo social podía ser campo escabroso para una señorita bien educada, la asociación rousseauiana entre la naturaleza, la infancia y la inocencia casi garantizaba la bondad de un alma femenina que se extasiaba ante un paisaje natural” (Kirkpatrick, 2000: 17).

cabeza al notarlo—, una misteriosa analogía entre los versos de San Juan y aquella fragancia del tomillo que ella pisaba al subir por el monte” (272).

Esta relación mujer-naturaleza va a manifestarse a su llegada a la hondanada de pinos donde piensa comenzar su obra: “En lo más alto de aquel cumulus de piedra azulada Ana divisó un punto; sabía que era un santuario. Allí estaba la Virgen. En aquel momento todos los celajes del ocaso se rasgaban brotando luz de sus entrañas para formar una aureola a la Madre de Dios, que tenía en aquella cima su templo.” (273; cursivas del texto).

El lugar conscientemente seleccionado por la heroína nos va a ofrecer otra de las claves para poder terminar de esclarecer esta relación; y es que, al igual que la lectura, su escritura va a ser llevada a cabo en solitario: “Se creía en el desierto. No había allí ruido que recordara al hombre. El mar, que ya no veía ella, volvía a sonar como murmullo subterráneo; los pinos sonaban como el mar y el pájaro como un ruiseñor. Estaba segura de su soledad” (274).

Asimismo encuentra la inspiración suficiente para embarcarse en la gran aventura de comenzar a escribir un libro dedicado a la Virgen obteniendo, además de una vía de comunicación que le va a permitir dialogar con la madre de los afligidos, un modo de expresar sus sentimientos a través de la escritura<sup>49</sup>: “Una tarde de otoño, después de admitir una copa de cumín que su padre quiso que bebiera detrás del café, Anita salió sola, con el proyecto de empezar a escribir un libro, allá arriba, en la hondanada de pinos que ella conocía bien; era una obra que días antes había imaginado, una colección de poesías «A la Virgen»” (272; cursivas del texto).

Por otro lado, el comienzo del proceso de escritura también nos aporta más datos sobre las características de nuestra heroína como autora, y es que va a escribir de acuerdo a una metodología y con un fuerte componente emocional:

---

<sup>49</sup> “María, además de Reina de los Cielos, era una Madre, la de los afligidos” (Clarín, 2011: 271).

*Abrió un libro de memorias, lo puso en sus rodillas, y escribió con lápiz en la primera página: «A la Virgen.»*

*Meditó, esperando la inspiración sagrada.*

*Antes de escribir dejó hablar al pensamiento.*

*Cuando el lápiz trazó el primer verso, ya estaba terminada, dentro del alma, la primera estancia. Siguió el lápiz corriendo sobre el papel, pero siempre el alma iba más deprisa; los versos engendraban los versos, como un beso provoca ciento; de cada concepto amoroso y rítmico brotaban enjambres de ideas poéticas, que nacían vestidas con todos los colores y perfumes de aquel decir poético, sencillo, noble, apasionado. (274)*

Esta es toda la relación de Ana con la escritura en su infancia, antes de la muerte de su padre. En el recorrido realizado, podemos entrever el gran talento que posee y varias características que van a marcar su relación con esta: inspiración en su propia vida y en la literatura, extrapolación de las características de sus lecturas, utilización de una lógica poética y una metodología propias, un componente emocional fuerte y una clara relación con la naturaleza.

Una vez expuestas todas las características de su escritura poética, podemos concluir definiendo a Ana como una escritora totalmente romántica. Su obra no solo cumple con todos los patrones asociados a su género, sino también con todas las características de las poetisas incluídas en este movimiento:

*Por una parte, para escribir como mujer, la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características exigidas de ella en el campo social. Debía expresar los rasgos subjetivos que se compaginaban con su función doméstica –el amor tierno y sentimental, la sensibilidad ante la belleza natural o el padecimiento humano, una fantasía graciosamente decorativa, una religiosidad arraigada y una inocente ignorancia del mundo y de la carne. (Kirkpatrick, 2000: 14)*

#### 4. LA LEGITIMIDAD EN DUDA

Otro aspecto que debemos tener en cuenta, y que va a desaparecer a raíz de la muerte de su padre, es la seguridad que Ana tiene en sí misma cuando escribe y las cualidades positivas que ella percibe en este acto.

Tras esta dolorosa pérdida, en la convalecencia que sufre tras la primera fiebre, Ana invertirá sus primeras fuerzas imaginando posibles creaciones. Pero aquella seguridad que poseía en su escritura irá difuminándose dejando paso a las primeras dudas, a pesar de que va a calificar como "excelente" (Clarín, 2011: 288) todo lo que imagina. Estas primeras inseguridades no parecen manifestar ninguna conexión con el mundo exterior, sino que enraízan con ella misma. Este proceso imaginativo no llegará a plasmarse en un papel.

Por otro lado, va a comenzar a calificar esta actividad incesante del pensamiento, este discurrir sin voluntariedad, como un *tormento*. Pese a las divergencias en torno al objeto sobre el que reflexionan, establecemos una semejanza clara respecto a la Gloria galdosiana: "El pensar sin querer, contra su voluntad, algo complicado, original, delicado, exquisito, llegó a causarle náuseas, y se le antojó envidiar a los animales, a las plantas, a las piedras" (288).

Durante la siguiente convalecencia, tras la segunda fiebre, esta actividad del pensamiento comienza a menguar a medida que Ana va recuperándose físicamente. Al mismo tiempo, su imaginación irá creando personajes menos fantásticos y con sentimientos menos intensos. Todo resulta mucho más idealizado.

Encontramos en torno a este elemento otra semejanza respecto a su identidad como lectora ya que, tras la muerte de su padre, será mucho mayor la relación con la lectura en los períodos de enfermedad o convalecencia: "Ya no imaginaba tantos héroes y heroínas, y los que le quedaban en la cabeza eran

menos fantásticos, sus sentimientos menos alambicados, y se complacía en describir su belleza exterior; los colocaba en parajes deliciosos y pintorescos y acababan todas las aventuras en batallas o escenas de amor” (289).

## 5. MARCACIÓN Y CASTRACIÓN

Poco tiempo después, el descubrimiento de un cuaderno de versos encima de la mesilla de noche por parte de su tía, será el causante del inicio de la injerencia exterior en el mundo interior de Ana Ozores. Una censura generalizada que comenzará por su tía –“Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un revólver, una baraja o una botella de aguardiente” (301)–, pero que se extenderá al resto de Vetusta. Este entorno hostil provoca la frustración de nuestra protagonista ante sus escritos: “Tan general y viva fue la protesta del *gran mundo* de Vetusta contra los conatos literarios de Ana, que ella misma se creyó en ridículo y engañada por la vanidad” (302; cursivas del texto).

El argumento de esta censura no aparece basado únicamente en el hecho de que una mujer escribiera, sino en el lugar común de que una mujer que escribía era más vista como un hombre que como una mujer<sup>50</sup>. La creencia colectiva dejaba poco margen a la existencia del talento en la mujer pero, si alguna había, eran excepciones virilizadas y sin cualidad femenina alguna: “Aquello era cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiera sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. «¡Una Ozores literata!»” (301).

Por añadidura, la heroína debe sufrir la interrupción que le ocasionaban las labores domésticas que, *por supuesto*, resultaban mucho más importantes que sus censurables conatos literarios. A este respecto, apunta Gabino (2008: 24):

---

<sup>50</sup> “Conviene recordar igualmente que esta actitud proteccionista derivaba de la consideración de la mujer como un ser débil e influenciable, a quien convenía proteger, sobre todo, de cualquier esfuerzo intelectual necesario...” (Correa Ramón, 2006: 34).

“El poco espacio personal que le queda a la mujer para la creación queda mediatizado por su irrenunciable papel doméstico. Ana Ozores, en plena composición lírica, debe abandonarla: «Suspendo el himno porque Quintanar jura que se muere de hambre y me llama desde abajo, desde el comedor, con una aceituna en la boca... ¡Ya bajo, ya bajo...!»”.

Por otra parte, la crítica de Ripamilán nos conduce hacia el tópico de la mujer como musa-objeto generalizado durante tantos siglos, aunque la crítica del sector masculino también se encaminará hacia el temor de que la mujer que tuviesen a su lado pudiese ser más talentosa que ellos: “–¿Y quién se casa con una literata? –decía Vegallana sin mala intención–. A mí no me gustaría que mi mujer tuviese más talento que yo” (Clarín, 2011: 304).

El sector femenino vetustense tampoco se quedará atrás y, además de apodararla, serán las encargadas de presentar esta cualidad literaria para dejarla en evidencia delante de los hombres: “Las amiguitas, que habían sabido algo, y nunca tenían qué censurar en Ana, aprovecharon este flaco para ponerla en berlina delante de los hombres, y a veces lo consiguieron. No se sabía quién –pero se creía que Obdulia– había inventado un apodo para Ana. La llamaban sus amigas y los jóvenes desairados Jorge Sandio” (303; cursivas del texto).

El mismo Clarín manifiesta que la mujer que pretendiese escribir debía renunciar a hacerlo desde su sexo. Partiendo de esta idea, no nos asombra el hecho de que podamos observar cómo las mismas mujeres de Vetusta apodan a Ana *Jorge Sandio*:

*No es posible negarle a la mujer su derecho a escribir; es más, yo soy tan liberal como los que se lo conceden aun sin permiso del marido (yo me he de casar con una literata), pero ese derecho sólo se ejercita con una condición: la de perder el sexo. Comprendiéndolo así Jorge Sand, Sterne y otras escritoras, adoptaron seudónimos masculinos y de la primera se sabe que*



*vistió muchas veces pantalones de hombre y que fumaba en pipa.*  
(Clarín y Lissorgues, I, 1989: 231)

La continua y fuerte censura por parte Vetusta termina por conducir a la heroína hacia la renuncia de aquella afición tan mal vista por parte de aquel entorno que la rodea: "La persecución en esta materia llegó a tal extremo, tales disgustos le causó su afán de expresar por escrito sus ideas y sus penas, que tuvo que renunciar en absoluto a la pluma; se juró a sí misma no ser la «literata», aquel ente híbrido y abominable de que se hablaba en Vetusta como de los monstruos asqueroso y horribles" (Clarín, 2011: 303).

Sin embargo, esta renuncia no conlleva el olvido. Tiempo más tarde descubrirá unos versos en *El Lábaro* que harán que vuelva a plantearse la calidad de su escritura. Volverán a martirizarla las dos grandes dudas que siempre tuvo sobre su obra, centradas en la calidad y en la legitimidad del sentimiento inspirador: "Y lo peor no era que los versos fueran malos, insignificantes, vulgares, vacíos... ¿y los sentimientos que los habían inspirado? ¿Aquella piedad lírica? ¿Había valido algo?" (Clarín, 2009: 67).

Estas dudas incluso van a llegar a generar la preocupación sobre su propia legitimidad como escritora. Las acusaciones del pueblo junto a sus dudas internas sobre su obra acaban por tambalear sus propias ideas acerca de su valía: "¿Si en el fondo no sería ella más que una literata vergonzante, a pesar de no escribir ya versos ni prosa? ¡Sí, sí, le había quedado el espíritu falso, torcido de la poetisa, que por algo el buen sentido vulgar desprecia!" (68).

Pero aquella necesidad de expresarse a través de la escritura no va a desaparecer, aunque sí va a canalizarse hacia otras vías como las cartas. De este modo, Ana envía una a Fermín de Pas, volcando en ella todos sus sentimientos.

Será durante su último retiro, antes de la muerte de su marido, donde podamos encontrar por última vez información acerca de su relación con la escritura. En

la carta que Ana escribe al médico podemos ver cómo, para su recuperación, se le prohíbe todo tipo de actividad centrada en el pensamiento: “Bastante hago si le escribo, pues prohibido me lo tienen. Pero entendámonos. Lo prohibido no es escribir a usted. ¿Hablo ahora claro? Lo prohibido es escribir mucho, sea a quien sea, y sobre todo de asuntos serios” (444).

Pero ello no va a resultar tampoco con el total abandono de sus inquietudes literarias, y esta vez va a optar de nuevo por la vía de las cartas, sumando el diario y los versos en prosa. Aunque ya nunca va a llegar a la producción que había tenido antes de que Vetusta descubriera sus conatos literarios. A pesar de ello, en este diario o memorias, podemos volver a observar la influencia de sus lecturas. Como ya han detectado varios investigadores, existe una influencia innegable de su lectura de Santa Teresa sobre estos escritos: “Aunque varios críticos han comentado la relación de la novela de *Alas* con la autobiografía de Santa Teresa de Jesús, importa notar cómo esa relación se manifiesta especialmente a propósito de las *Memorias* de la Regenta, cuyo modelo (y no sólo en la intención, sino también en el tono y el estilo) es el libro teresiano, que ella misma había leído en su convalecencia [...]” (González Herrán, 2005: 169).

Hasta que, al final, el mensaje censorador por tantas veces reiterado acabe siendo interiorizado por Ana, castrando ella misma sus aficiones literarias: “Además sentía vergüenza; aquello había sido como lo de ser literata, una cosa ridícula, que acababa por parecérselo a ella misma” (Clarín, 2009: 450).

## 6. CONCLUSIONES

En conclusión, como hemos podido observar a través del análisis de este personaje literario, en muchas ocasiones los condicionamientos de género constriñeron a la mujer que pretendía acceder al mundo de la escritura durante todo el siglo XIX.

El modelo femenino construido por la nueva clase social imperante –la burguesía–, definido en la identidad sustantiva del *ángel del hogar* y difundido a través de múltiples cauces –sobresaliendo la literatura y los medios impresos–, colocaba a la mujer dentro del espacio privado. Para ello, el poder fue consciente de que la medida fundamental que podía hacerlo real era alejar a esta de cualquier dimensión que permitiese desarrollar su intelectualidad, ya que ello hubiese supuesto que su voz fuese escuchada dentro del espacio público. Como resultado, se podrían haber reformulado las categorías de género que se estaban cimentando y las reglas del juego hubiesen cambiado.

Con este objetivo en mente, se trabajó sobre la base: la educación. Se elaboró un plan formativo dedicado a *educar* a la mujer en su sensibilidad presupuesta –y, además, *científicamente* justificada– que no era más que una educación genérica. Es decir, dirigida a inocular el modelo normativo. De este modo, podía convertirse en la perfecta madre y esposa.

De ello se encargaron también los ciudadanos que, en la línea de pensamiento foucaultiana, se convirtieron en los más fieros guardianes de las estructuras políticas y sociales. Las mismas mujeres contribuyeron al mantenimiento de este sistema, defendiendo a ultranza la ideología que las atrapaba –véanse las escritoras de la domesticidad–. Recordemos cómo la heroína es marcada y expulsada a los márgenes. Es tal la persecución que se consigue que la creadora se juzgue y se odie e, incluso, de que termine abandonando esta faceta.

Si tenemos en cuenta lo anteriormente apuntado, no resulta extraño que la única forma de que Ana Ozores consiga escribir es por extrapolación de sus lecturas. No perdamos de vista entonces la importancia del nuevo hábito lector en solitario como herramienta subversiva que se impone en la mujer burguesa como forma de ocio. Pese a que no sea objeto de estudio aquí, base apuntar que, a través de esta relación sin mediación entre libro y lectora, la mujer pudo obtener un conocimiento que le estaba vedado en el programa educativo

institucional. Mediante esta relación dialógica con el texto, la lectora supera sus carencias y, entre otras muchas cosas, pudo escribir.

Sin embargo, la falta de método, esa educación básicamente sentimental y moral, la presión religiosa o la censura social, supusieron una fuerte losa para la mujer de letras durante todo el siglo XIX. A pesar de ello, muchas consiguieron superar los obstáculos y han quedado grabadas para siempre como hitos en la Historia de la Literatura.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Bieder, Maryellen (1998). Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista. En Iris M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V: *La literatura escrita por mujer: del s. XIX a la actualidad* (pp. 75-110). Barcelona: Anthropos.
- Blanco, Alda (1998). Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo. En Iris M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V: *La literatura escrita por mujer: del s. XIX a la actualidad* (pp. 9-38). Barcelona: Anthropos.
- Butler, Judith (2011). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Clarín, Leopoldo Alas & Lissorgues, Yvan (1989). Cartas de un estudiante. Las literatas. En Gonzalo Sobejano (Pról.), *Clarín político* (pp. 231-235). Barcelona: Lumen.
- . (2009). *La Regenta* (Ed. Juan Oleza) (vol. II). Madrid: Cátedra.
- . (2011). *La Regenta* (Ed. Juan Oleza) (vol. I). Madrid: Cátedra.
- Correa Ramón, Amelina (2006). El siglo de las lectoras. En María Pilar Celma Valero, Carmen Morán Rodríguez (Eds.), *Con voz propia : la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX* (pp. 29-39). Valladolid: Junta de Castilla y León: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Gabino, Juan Pedro (2008). In principio erat verbum: el léxico caracterizador de la letraherida. En Pura Fernández, Marie-Linda Ortega (Ed. y Dir.), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la*

*mujer escritora en el siglo XIX* (pp. 17-32). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

González Herrán, José Manuel (2005). Ana Ozores, La Regenta: Escritora y escritura. En Virginia Trueba [et al.] (Eds.), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX): III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)* (pp. 159-171). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Kirkpatrick, Susan (2000). Introducción. En Susan Kirkpatrick (Ed.), *Antología poética de escritoras del siglo XIX* (pp. 7-66). Madrid: Castalia: Instituto de la Mujer.

Milloy, Jean & O'Rourke, Rebecca (1991). *The Woman Reader: Learning and Teaching Women's Writing*. New York: Routledge.

Pardo Bazán, Emilia (2011). *Aficiones peligrosas*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Showalter, Elaine (1977). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.

Woolf, Virginia (2012). *Una habitación propia*. Madrid: Alianza.