

EL MUSEO, EL CANON Y EL ARCHIVO: LA TEORÍA LITERARIA FEMINISTA Y LOS RETOS DE LA DIVULGACIÓN

RAQUEL FERNÁNDEZ MENÉNDEZ
Universidad de Salamanca

Las exposiciones dedicadas en diversas instituciones españolas a escritoras como Emilia Pardo Bazán, Carmen Laforet, Concepción Arenal, María Martínez Sierra, o la abarcadora "Las Sinsombrero", evidencian el interés por dar a conocer entre el público las trayectorias de creadoras que no habían sido plenamente reconocidas en la historia literaria. Estas iniciativas no se apoyan tanto en la relectura de su obra como en el interés por su biografía, que se manifiesta en la exhibición de objetos privados y documentos inéditos que las convierten en personajes centrales de la historia española. Partiendo de esta premisa, en el artículo se argumenta que, si bien estas propuestas resultan de un trabajo documental verdaderamente valioso, atestiguan una fisura entre la divulgación y la teoría literaria feminista, que, desde las décadas finales del siglo XX, sometió a escrutinio conceptos como los de lectura, márgenes o archivo sin los cuales no es posible comprender en rigor un proceso de revisión de gran alcance en la cultura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: teoría literaria feminista, canon literario, museos, teoría de la literatura, estudios de género.

El museu, el cànon i l'arxiu: la teoria literària feminista i els reptes de la divulgació

Les exposicions dedicades per diverses institucions espanyoles a escriptores com ara Emilia Pardo Bazán, Carmen Laforet, Concepció Arenal, María Martínez Sierra o al grup de "Las Sinsombrero", evidencien l'interès per donar a conèixer al públic les trajectòries de creadores que no han estat plenament reconegudes en la història literària. Aquestes iniciatives no es recolzen tant en la relectura de llurs obres com en l'interès per la biografia, que es manifesta en l'exhibició d'objectes privats i documents inèdits que les converteixen en personatges centrals de la història espanyola. Partint d'aquesta premissa, en l'article s'argumenta que, si bé aquestes propostes resulten d'un treball documental veritablement valuós, testifiquen una fissura entre la divulgació i la teoria literària feminista, que, des de les dècades finals del segle XX, va sotmetre a escrutini conceptes com els de lectura, marges o arxiu sense els quals no és possible comprendre en rigor un procés de revisió de gran abast en la cultura contemporània.

PARAULES CLAU: teoria literària feminista, cànon literari, museus, teoria de la literatura, estudis de gènere.

The Museum, the Canon, and the Archive: Literary Feminist Theory and the Challenges of Public Engagement

The exhibitions dedicated to women writers such as Emilia Pardo Bazán, Carmen Laforet, Concepción Arenal, María Martínez Sierra, or the retrospective “Las Sinsombrero”, showcased in various Spanish institutions, highlight a growing interest in bringing visibility to the legacy of writers who have been historically underrecognized in literary history. These initiatives focus less on reinterpreting their works and more on exploring their biographies, as evidenced by the display of personal artifacts and unpublished documents that underscore their significance in Spanish history. The article argues that, while these exhibitions stem from commendable archival efforts, they reveal a disconnect between public engagement and feminist literary theory, which, since the late 20th century, has critically examined concepts such as reading, marginality, and the archive—concepts essential for a nuanced understanding of the profound revision processes shaping contemporary culture.

KEYWORDS: feminist literary theory, canonicity, museums, literary theory, Gender Studies.

La literatura y el museo

En octubre de 2020 se inauguraba en el Museo del Prado la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, un proyecto que pretendía, por un lado, sacar a la luz la obra de mujeres artistas que se dieron a conocer entre 1833 y 1931 y, por otro, proponer una “sugerente reflexión sobre el modo en el que los poderes establecidos defendieron y propagaron el papel de la mujer en la sociedad, tarea en la que las artes visuales ejercieron un papel decisivo” (Falomir en Navarro, 2020). Se reunían en una misma muestra los retratos femeninos de pintores como Carlos Verger Fioretti, Ignacio de Zuloaga o Raimundo de Madrazo y a pioneras como Sophie Liénard, Lluïsa Vidal, Rosario Weiss o María Roësset Mosquera (MaRo). Así las cosas, el lugar marginal ocupado por las creadoras culturales en el museo quedaba estrechamente vinculado a la representación de las mujeres —ya fueran reinas, madres o jóvenes desnudas— en la pintura de los siglos XIX y XX, una elección que, si bien destacaba los obstáculos que los modelos de género dominantes en esta etapa imponían a toda mujer que pretendiese convertirse en artista, desdibujaba las obras ahora recuperadas tras décadas custodiadas en los rincones ocultos de diversas instituciones españolas. Este fue uno de los principales motivos por los que la exposición fue pronto rebatida por historiadoras (Tejeda, 2020) y colectivos feministas, que la consideraron como “una oportunidad perdida” (Vila Galán, 2020) en el incipiente proceso de recuperación de nombres de mujer determinantes en la historia del pensamiento, la ciencia o las artes, pero olvidados en los relatos hegemónicos.

La polémica suscitada por la muestra pone de relieve la importancia del debate en torno a qué figuras y qué obras conforman el patrimonio colectivo en las sociedades actuales, porque los “fragmentos” referidos en el subtítulo bien podrían identificar también aquellos textos firmados por mujeres que,

en los últimos años, han motivado una revisión de los criterios de calidad que determinan la entrada en las antologías e historias de la literatura, que desempeñan, en el ámbito de las letras, una función análoga a la del museo.¹ En este sentido, el propósito compartido de cribar el conjunto de la producción artística y literaria con el fin de destacar aquello que merece ser preservado se proyecta en la actualidad con criterios y prácticas archivísticas renovadas que han estrechado los lazos entre el museo y las formas más habituales de revisión del legado literario. Baste con destacar las exposiciones que también se han venido dedicando en España a escritoras como Concepción Arenal (Caballé y Peñarín, 2020), Emilia Pardo Bazán (Burdíel, 2021), Carmen Laforet (Cabello García y Teruel Benavente, 2022) y María Lejárraga (Domingo Soriano, 2024), o la que, bajo el término “las Sinsombrero” (Balló, 2022), ha reunido a las que vieron su trayectoria truncada por la Guerra Civil —entre otras, Concha Méndez, María Zambrano, Rosa Chacel o María Teresa León—. Estas iniciativas han concedido a las creadoras mencionadas una visibilidad inédita que no se apoya tanto en la incorporación de su obra a los planes de estudio y las historias de la literatura, sino en el interés por su biografía, que se manifiesta en la exhibición pública de objetos que permiten revisar sus trayectorias vitales y las convierten en personajes clave de la historia cultural. De hecho, en las exposiciones citadas, el texto literario pasa a un segundo plano en favor de las fotografías, las cartas o ciertos documentos legales —permisos de residencia, certificados de matrícula en la universidad o incluso los cuadernos de calificaciones—, que atestiguan su participación en determinados círculos intelectuales e institucionales respecto a los cuales se las había situado tradicionalmente en una posición marginal.

Consideradas conjuntamente, las exposiciones dedicadas a escritoras y artistas plásticas invitan a establecer fructíferos diálogos interartísticos que permiten advertir de ciertas correspondencias en el silenciamiento histórico de las mujeres en los distintos ámbitos creativos. Con todo, resulta llamativo que este fenómeno no haya suscitado aún entre la crítica y en los estudios literarios una respuesta similar a la ya referida en torno a la muestra *Invitadas*, del Museo del Prado, ni que se haya acompañado de una revisión metódica de los conceptos de canon y archivo destinada a advertir de los riesgos de lo que, en ocasiones, supone una recuperación un tanto superficial del legado literario de las escritoras. En este sentido, en el desplazamiento de la discusión en torno al canon desde las prácticas netamente textuales —la

¹ No por casualidad, la metáfora del museo ha sido muy recurrente en la retórica de los prólogos que preceden a las antologías y en los trabajos académicos consagrados al estudio de estos volúmenes (Soria Olmedo, 1991: 11; Sánchez, 1999: 11; Rábade Villar, 2004: 28; García Morales, 2007).

preparación de antologías destinadas a la enseñanza, la reedición de textos agotados o la incorporación de más nombres a las historias de la literatura y los planes de estudio— hacia las transmediales —en las que las obras literarias se insertan en un corpus discursivo y audiovisual más amplio— se han pasado por alto algunas de las consideraciones que, desde los años setenta del siglo xx, se llevaron a cabo desde la teoría literaria feminista respecto a los procesos de revisión y ampliación del canon. Como resultado, según argumentaré en las siguientes páginas, se ha producido una fisura entre la teoría literaria y la divulgación que ha resultado en el olvido de otra tradición igualmente significativa en el contexto hispánico: aquella que, desde la década de los noventa, introdujo el pensamiento teórico feminista en las universidades españolas y sometió a un examen meticuloso conceptos axiales como los de lectura, márgenes o historia literaria.

En primer lugar, me centraré en las nociones de canon literario y lectura, con especial énfasis en su recepción en la España de la década de los noventa, al tiempo que se desarrollan las primeras iniciativas de divulgación destinadas a visibilizar a las autoras contemporáneas (Saval y García Gallego, 1986; Miró, 1993 y 1999). Argumentaré que la desconexión entre la teoría de la literatura y la divulgación fue ya entonces determinante para minar los efectos de una verdadera transformación epistemológica capaz de reconsiderar el lugar de la producción de las escritoras. Seguidamente, examino el concepto de archivo con el propósito de advertir de la problemática del punto de vista y de los criterios que rigen la incorporación al patrimonio colectivo de ciertas figuras previamente excluidas. En definitiva, según plantea Griselda Pollock refiriéndose a las artes plásticas, se trata de preguntarse si “incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte” (2013: 19). En este sentido, mi objetivo no es desmerecer la labor llevada a cabo por especialistas en el ámbito de la transferencia del conocimiento y de los museos, sino llamar la atención sobre un legado teórico sin el cual no es posible comprender en rigor la revisión del canon desde una perspectiva de género, un proceso de gran significación cultural y política.

La revisión del canon literario y el descrédito de la teoría literaria feminista en España

La discusión en torno a las prácticas de lectura en el pensamiento literario feminista cuenta con una serie de referentes pioneros a los que convendría regresar para insertar las actuales iniciativas de divulgación destinadas a visibilizar las obras de las escritoras en un debate académico de largo recorrido. En 1990, el impulso de la colección “Feminismos”, amparada por la editorial Cátedra y con el apoyo de la Universitat de València, permitió la traducción en España de los influyentes textos de Kate Millett (1995) y Sandra

Gilbert y Susan Gubar (1998) en torno a la perspectiva de género en la interpretación y creación de las obras literarias, casi dos décadas después de la fecha de aparición de los originales. Su tardía difusión en la Península se produce cuando comenzaba a avanzarse en las universidades españolas hacia la institucionalización de los estudios de género,² lo cual será decisivo para entrelazar la revisión de las aportaciones previas de la crítica anglosajona con el análisis de la tradición hispánica y la propuesta de nuevos enfoques.

Así lo pone de manifiesto la trayectoria de Lola Luna, quien combinó desde comienzos de los años noventa una labor filológica rigurosa a través de la edición y el análisis de las obras de autoras auriseculares como Ana Caro (1993) con el examen pionero de aquellos conceptos axiales de la teoría literaria anglosajona que resultaban iluminadores para repensar el caso español. Partiendo del enfoque de la deconstrucción de Jonathan Culler (1998), la investigadora indagó en las implicaciones de leer “como una mujer la imagen de la mujer” y planteó que lo femenino “funciona como sistema de exclusión del discurso y que, por tanto, inscribir o mostrar la diferencia siempre tiene connotaciones ideológicas para un lector masculino” (Luna, 1996: 14). La novedad de la propuesta de Lola Luna quedaba evidenciada por su proximidad a los planteamientos de la estadounidense Diana Fuss, quien había llegado a conclusiones similares respecto al legado de la deconstrucción en “Reading like a Feminist” (1989). En efecto, como Luna, Fuss aportaba un novedoso entendimiento del punto de vista según el cual, si bien la lectura está siempre marcada por el género, los textos establecen las posiciones que un sujeto lector puede o no adoptar respecto al mismo, y, así, explicaba por qué ciertas obras compuestas por mujeres habían sido interpretadas a la luz de los intereses de los lectores masculinos (Fuss, 1999: 136).

La versión española del ensayo de Diana Fuss se incluirá más tarde en el volumen *Feminismos literarios*, editado por Neus Carbonell y Meri Torras (1999), una recopilación de textos provenientes de diversas tradiciones lingüísticas y culturales que confirmaba que, al final del milenio, se habían sentado las bases para una revisión del canon en la que la voluntad de dar a conocer obras literarias rara vez incorporadas a los currículos educativos se acompañaba de un riguroso análisis de algunos de los conceptos axiales de la

² Cabe destacar que se inauguran por entonces los primeros programas de doctorado centrados en los estudios de género en las universidades españolas, con iniciativas pioneras como el Programa de Doctorado en Género y Diversidad de la Universidad de Oviedo, que inicia su andadura en 1994 con el impulso de las profesoras Isabel Carrera Suárez, Rosa María Cid López, Amparo Pedregal y Socorro Suárez Lafuente (Quintanal, 2024).

teoría literaria feminista.³ En este contexto, propuestas dirigidas al público general como la llevada a cabo por Noni Benegas (1997) repararon, en línea con los pioneros análisis de Gibert y Gubar (1998), en la importancia del tratamiento por parte de las autoras de ciertas temáticas que, como la representación del cuerpo o las relaciones entre el yo y el otro, habían determinado en buena medida su silenciamiento en una historia literaria redactada desde una óptica masculina. Con todo, en conjunto, se manifiesta ya entonces una brecha entre los avances teóricos y las principales iniciativas de divulgación de los textos de las autoras españolas contemporáneas.

Así lo evidenciaba el énfasis en el marbete de “generación del 27” para recuperar a las creadoras culturales que ven su trayectoria coartada por la Guerra Civil, lo cual no solo suponía pasar por alto la producción de un gran número de escritoras que se encontraban al margen de la nómina consolidada en el relato hegemónico (Plaza Agudo, 2011: 696), sino silenciar aquellas temáticas y estilos que disentían con las características atribuidas al grupo. En este sentido, los títulos del dossier “Mujeres del 27”, coordinado por Emilio Miró para la revista *Ínsula* en 1993, o de la *Antología de poetisas del 27*, preparada por el mismo responsable en 1999, insistían en el estatuto secundario de las seleccionadas con respecto a los miembros de la icónica generación, y, de este modo, se presentaba la óptica femenina como marcada frente a la universalidad del prisma masculino (Showalter, 1971: 855). De la misma manera, Saval y García Gallego se habían limitado unos años antes a señalar la ausencia de las mujeres de las antologías generalistas, aun representando “una parte significativa de las distintas tendencias, generaciones y estilos que, desde la ‘poesía pura’ hasta los mal llamados ‘postnovísimos’, configuran el mapa literario español” (1986: 15). Esta perspectiva suponía reconocer el silenciamiento de las creadoras en el relato cultural, sin dejar de adoptar una “posición de lectura” (Fuss, 1999: 144) que impedía advertir cómo las antologías y la demarcación generacional habrían impuesto un entendimiento del conjunto de la producción literaria que, en realidad, excluía toda manifestación artística que no coincidiera con las temáticas y estilos considerados representativos del grupo.

Esta tendencia ha pervivido en el siglo XXI; de hecho, resulta llamativo que, en las palabras de presentación de la retrospectiva dedicada a “las Sinsombrero” en el Centro Cultural de la Villa Fernán Gómez, se emplee el marbete de “generación del 27” en términos muy similares a los de Miró, Saval y García Gallego:

³ El volumen editado por Carbonell y Torras incluía, además del de Fuss, textos de Judith Butler, Joan W. Scott, Susan Winnett, Teresa de Lauretis, Teresa L. Ebert, María Lugones y Gayatri Chakravorty Spivak.

La Generación del 27 es uno de los grupos artísticos más influyentes de la historia cultural española. Su legado es ampliamente conocido siempre y cuando hablemos de ellos, pero ¿qué sucede con ellas? ¿Es que acaso no se podía ser mujer artista en esa época? Nada más lejos de la realidad. Dentro del grupo del 27 existió una generación de mujeres pintoras, poetas, novelistas, ilustradoras, escultoras, pensadoras, cineastas y compositoras de inmenso talento que gozaron en su tiempo de éxito nacional e internacional. Ellas, al igual que sus compañeros de generación, fueron parte y testigo de los acontecimientos sociopolíticos que caracterizaron el siglo XX español. (Anónimo, 2023)

Se perpetúa en estas líneas un entendimiento de la historia literaria en la que ciertos grupos pasan a representar a toda una época. El marbete de “generación del 27” supone el punto de partida para incorporar a las escritoras a una norma ya establecida, y, por lo tanto, se convierte en el único marco discursivo legítimo desde el que revisar el repertorio cultural que identifica al Estado nación.⁴ A esta luz, nos encontramos ante un debate que no se refiere tanto a la problemática del canon como a la del archivo y a su constitución como depósito de todo lo que merece ser preservado en el seno de la cultura colectiva, asunto en el que, por consiguiente, habremos de detenernos a continuación.

La exhibición del archivo

El canon literario —a cuya elaboración contribuyen los currículos académicos, la crítica cultural en prensa, las historias de la literatura, las antologías, y, por supuesto, la puesta en marcha de iniciativas institucionales destinadas a la divulgación, como las exposiciones temporales mencionadas— constituye un intento de cribar el conjunto de la producción literaria con el fin de destacar aquello que es digno de ser enseñado. Con todo, esta empresa está arraigada en la voluntad de que los textos escogidos se conviertan en un “espejo cultural e ideológico de la identidad nacional” (Sullà, 1998: 11). Desde sus primeros trabajos, desarrollados al tiempo que Millett (1995), Showalter (1971) y Gilbert y Gubar (1998) presentaban sus hipótesis en torno a la relación entre los cánones y la naturaleza sexual de las prácticas de lectura, Michel Foucault se interesó por la noción de archivo, que desarrollará en profundidad en *La arqueología del saber*, si bien, en su obra, no constituye únicamente el conjunto de documentos agrupados en museos o bibliotecas (Tello, 2016: 44), sino “la ley de lo que puede ser dicho, el

⁴ Para una revisión del concepto de generación desde la perspectiva de género, véase Fernández Menéndez (2025).

sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2002: 219). Esta consideración del archivo como un “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (221) establece ciertas similitudes con el “mal de archivo” con el que Jacques Derrida se referirá a la “violencia archivadora” (1997: 15) que caracteriza a las sociedades contemporáneas, pues, en tanto que no hay archivo sin lo que es excluido (27), su existencia depende estrechamente de la desaparición, la muerte o el olvido.

En relación con los paralelismos entre el canon y el archivo, es oportuna la interpretación que Tony Bennett (1988) ofrece del museo a la luz de las relaciones entre el poder y el saber estudiadas por Foucault. Mientras que el filósofo toma como referencia espacios de confinamiento como la cárcel o la clínica para desarrollar su hipótesis, Bennett observa que, en el “complejo exhibicionista” (1988: 87) desplegado en los museos a comienzos del siglo XIX —lugares que, a diferencia de los analizados por Foucault, están abiertos al público—, se ejerce una disciplina que depende de ciertos principios ideológicos que subyacen a los procesos de clasificación y ostentación. Situándose en el marco del colonialismo, el sociólogo presta una especial atención a las representaciones que se ofrecen de las sociedades colonizadas de acuerdo con principios que acentúan la condición monstruosa o extraña de sus prácticas con una voluntad totalizadora y metonímica que sitúa estas culturas en una posición de otredad con respecto a los espectadores/as sobre los que estos discursos ejercen su poder (92-93).

Este entendimiento del archivo impide desvincular las actuales iniciativas destinadas a dar visibilidad a las escritoras de los mecanismos que determinan tanto la circulación de ciertas imágenes de la feminidad en el entramado social como el lugar ocupado por las autoras en el sistema cultural. Por su naturaleza colectiva, el “complejo exhibicionista” (87) al que alude Bennett se manifiesta especialmente en la exposición dedicada a “las Sinsombrero”, pues se ponen a disposición del público objetos —libros, fotografías, cuadros— que funcionan a modo de indicios de la vida de las autoras escogidas y que son transmitidos como un todo coherente a través de una imagen de la mujer moderna que reuniría a figuras tan dispares como la filósofa María Zambrano, la lexicógrafa María Moliner, la artista Norah Borges (de nacionalidad argentina), las escritoras Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Carmen Conde, Luisa Carnés, Silvia Mistral, Ernestina de Champourcin o Consuelo Berges, las pintoras Marisa Roësset, Rosario de Velasco, Delhy Tejero o Ruth Velázquez, y la pensadora Hildegart Rodríguez Carballeira.⁵ Así pues, a pesar del riguroso trabajo documental, quedaban difuminadas las singularidades de estas autoras y, por lo tanto, la posibilidad de

⁵ La exposición estuvo acompañada de numerosas iniciativas destinadas a la enseñanza secundaria. En este sentido, todavía está a disposición una [Guía didáctica](#) en la que se planteaban actividades destinadas a incentivar la participación del alumnado durante la visita.

considerar los textos literarios en su especificidad. Desde esta perspectiva, la creación de un relato comprensivo no solo suponía una sustitución de la relectura atenta de las obras literarias en favor del interés por la trayectoria biográfica de las escritoras, sino la normativización de un único modelo de género con el que todas ellas cumplirían.⁶

En relación con este último punto, es pertinente poner en diálogo las aproximaciones de Foucault y Bennet a la noción de archivo con los acercamientos de la crítica literaria feminista, que, desde los años setenta, demostraron su papel normalizador desde una perspectiva de género. Con la certeza de que “un texto femenino no puede ser más que subversivo” (Cixous, 1995: 61), en tanto que su circulación supone en sí una forma de resistencia contra la exclusión de las mujeres de la escritura, Hélène Cixous sitúa lo femenino en un deseable fuera de archivo, al margen de “la ley de lo que puede ser dicho” (Foucault, 2002: 219), y, en consecuencia, asume implícitamente su exclusión por parte de las autoridades que participan en los procesos de canonicidad. En este sentido, si bien, como apunta Toril Moi, es la “ausencia de un análisis específico de los factores reales que impiden a la mujer escribir, lo que constituye el punto más débil de la utopía de Cixous” (1988: 132), su propuesta sugiere interesantes reflexiones a la hora de llevar a cabo un trabajo que tome como punto de referencia aquellas instituciones o grupos que dan voz al archivo y, así, definen qué prácticas discursivas son legítimas de acuerdo con su especificidad histórica. Porque, al defender que “la escritura no está leída jamás: está siempre aún por leer, por estudiar, por buscar, por inventar” (Cixous, 2015: 41), la filósofa cuestiona el “lugar sagrado” (27) en el que se han localizado ciertos textos para proclamar una absoluta libertad interpretativa.⁷

La óptica de Cixous sobre la lectura y la interpretación de los textos permite así repensar las complejas relaciones entre las escritoras y la voluntad de hacer públicos sus archivos a través de su exhibición. En este sentido, aunque en mayor o menor grado, la obra de Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal o Carmen Laforet —por mencionar a aquellas autoras que sí han contado con respectivas exposiciones individuales destinadas a llamar la atención sobre su singularidad— ha logrado pervivir en la memoria colectiva, su participación en el campo literario no ha dejado de ser interpretada como una cierta anomalía que queda definida

⁶ No se ha editado un catálogo de la muestra “Las Sinsombrero”, por lo que las ideas aquí recogidas se basan en el análisis de la exposición celebrada en el Centro Cultural de la Villa-Fernán Gómez de Madrid entre el 19 de octubre de 2022 y el 15 de enero de 2023.

⁷ Junto con la traducción de *La risa de la medusa* realizada por Ana María Moix en 1995 (Cixous, 1995), en la introducción del pensamiento de Hélène Cixous en el ámbito peninsular ha tenido una gran importancia el trabajo de interpretación y divulgación llevado a cabo por Marta Segarra (2006).

justamente en las prácticas de catalogación y exhibición que son propias del museo (Bennett, 1988). Como mujeres que escriben, se convierten, a ojos de las autoridades, en lo que Eleonora Cróquer Pedrón (2016) denomina “casos de autor”, una noción que está en deuda con el análisis de la anormalidad (Foucault, 2000) y de la locura entendidas por Foucault como productoras de una “palabra [que] es considerada nula y sin valor” (2018: 16), y que, en consecuencia, no puede difundirse como el resto. Como resultado, estos “casos de autor” aparecen “descen-trados” (Cróquer Pedrón, 2016: 112) con respecto al paradigma histórico nacional, que los identifica como un “‘texto-con-cuerpo’, un corpus, que no sólo habla de tal existencia excéntrica, sino que da de qué hablar a la cultura” (107). Se sitúan así “más allá de las representaciones” (112) y funcionan como lo otro necesario para la definición de los relatos culturales hegemónicos de acuerdo con oposiciones binarias jerarquizadas (Cixous, 1995: 14).

Desde esta perspectiva, se les concede a las escritoras “un espacio ‘condicionado’ de participación cultural en el campo” (Cróquer Pedrón, 2016: 111). La noción de “caso de autor” permite reparar en una problemática que ha sido con frecuencia pasada por alto al estudiar el vínculo entre aquellas iniciativas desarrolladas en el contexto del museo: la disimetría entre la visibilidad y la canonicidad. Aunque, en su estudio sociológico de la singularidad artística en el régimen mediático, Nathalie Heinich (2012: 22) sugiere que, a partir del siglo XX, el reconocimiento requiere tanto de una reproducción repetida de la imagen de los creadores/as como de la obra (Zapata y Pérez Fontdevila, 2022: 10-11), los ejemplos aducidos por Cróquer Pedrón revelan que la visibilidad constituye, a menudo, un mecanismo que impide que determinados sujetos que están marcados por el género, la etnia o una cierta anormalidad física o vital sean reconocidos como productores de una literatura legítima en el sistema cultural. Eleonora Cróquer Pedrón (2016) emplea este concepto para estudiar a ciertas personalidades que, como Frida Kahlo, Delmira Agustini o Teresa de la Parra, han adquirido una notable celebridad en el campo cultural latinoamericano a través de múltiples discursos biográficos que condicionan el devenir de sus obras de creación. Sin embargo, por vincularse con unas determinadas características biográficas y corporales, dicha celebridad no siempre es asociada a la excelencia que se atribuye a los textos que han adquirido un estatuto canónico o clásico.

Teniendo en cuenta la distancia que media entre la visibilidad y la canonicidad, propuestas como la abarcadora exposición “Las Sinsombrero” parecen obviar lo que Iris M. Zavala planteaba en su fundacional *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (1993), un nuevo anclaje metodológico para repensar las relaciones de las escritoras españolas con los cánones que se apoyaba, justamente, en la necesidad de prestar atención a la celebridad condicionada a la que habrían accedido ciertas escritoras:

No hay que olvidar que la historia literaria tradicional, por supuesto, se ha ocupado de la producción cultural de las mujeres; baste recordar la multitud de estudios y comentarios sobre Santa Teresa, sor Juana misma, Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Rosa Chacel, María Zambrano. Pero no se trata de agregar algunos nombres a la historia de la cultura, ni tampoco de estudiar los *márgenes* como un orden establecido y de alguna manera aceptado (a la manera del pluralismo posmoderno hegemónico). Una historia literaria como la que nos proponemos realizar afirmará no solo la producción cultural de las mujeres, sino la prioridad de la interpretación crítica de los textos literarios desde el margen y la diferencia, como actividad desmitificadora y descentralizadora que aspira a reconocer el conflicto de discursos (y proyectos de futuro) de los textos culturales. Formalmente, se intenta no solo reconocer el funcionamiento del poder en los textos, sino las formas de subjetividad de identidades que se proyectan en el manejo de los géneros discursivos y en los cánones. (Zavala, 2011: 35)

Considerando que la visibilidad de las escritoras se ha manifestado con meridiana claridad en la historia cultural, para Iris M. Zavala, el proyecto teórico feminista reside en cuestionar un concepto de representación que determina los modelos de género y los atributos de los sujetos que escriben y leen (40), puesto que no es posible “desligar la *representación* [...] de las formas de hablar por el Otro, de silenciar y de marginar” (60). Por ello, a la manera de Cixous, la profesora recuperaba el concepto de *diferencia* no “como una reimplantación de la lógica de las oposiciones binarias (lo femenino definido en oposición a lo masculino), sino como una lectura anatópica que consiste en ver cómo se inscribe, representa o proyecta esta diferencia” (41).

Una labor de divulgación atenta a los desafíos teóricos que, desde las últimas décadas del siglo XX, han venido planteándose desde los estudios literarios ha de abordar en qué medida el archivo contribuye a asimilar y a minimizar el efecto de aquellos discursos producidos desde los márgenes. Al otorgar a las autoras un espacio en el archivo condicionado a su relación con ciertos grupos hegemónicos, a la proyección biográfica de determinados modelos de género, y a la posibilidad de que su trayectoria vital establezca paralelismos con las de otras escritoras y artistas, se ponen en marcha “formas de hablar por el Otro” (Zavala, 2011: 60) que han de ser advertidas. En este sentido, la *musealización* de figuras como Emilia Pardo Bazán, Carmen Laforet, María Martínez Sierra, Rosa Chacel, María Teresa León o María Zambrano no suple la necesidad de reexaminar un corpus literario que exige abordar textos que, según planteaba Hélène Cixous, se encuentran siempre “por leer, por estudiar, por buscar, por inventar” (Cixous, 2015: 41) y continúan invitando a lectoras anónimas y especialistas por igual a adentrarse en la posibilidad de pensar fuera del archivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo (2023), “‘Las Sinsombrero’, comisariada por Tània Balló”, 19/10/2022. <<https://www.teatrofernangomez.es/actividades/las-sin-sombrero>>
- Balló, Tània (comisaria) (2023), “Las Sinsombrero”, 19/11/2022-15/01/2023, Centro Cultural de la Villa-Teatro Fernán Gómez, Madrid.
- Benegas, Noni (1997), “Estudio preliminar”, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*, Jesús Munárriz y Noni Benegas (eds.), Madrid, Hiperión: 17-88.
- Bennett, Tony (1988), “The Exhibitionary Complex”, *New Formations*, 4: 73-102.
- Burdiel, Isabel (comisaria) (2021), *Emilia Pardo Bazán. El reto de la modernidad*, 9/06/2021-26/09/2021, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Caballé, Anna y Cristina Peñarín (comisarias) (2020), *Concepción Arenal: la pasión humanista (1820-1893)*, 16/12/2020-4/04/2021, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Cabello García, Ana y José Teruel Benavente (comisarios) (2022), *Próximo destino: Carmen Laforet*, 11/03/2022-19/06/2022, Instituto Cervantes de Madrid, Madrid.
- Carbonell, Neus y Meri Torras (eds.) (1999), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- Caro, Ana (1993), *Valor, agravio y mujer*, Lola Luna (ed.), Madrid, Castalia.
- Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- Cróquer Pedrón, Eleonora (2016), “Curriculum Vitae. Notas para una definición del ‘caso de autor’”, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), Madrid, Arco/Libros: 107-28.
- Culler, Jonathan (1998), *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- Domingo Soriano, Carmen (comisaria) (2024), *María Lejárraga: una voz en la sombra (1874-1974)*, 27/09/2024-5/01/2025, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Fernández Menéndez, Raquel (2025), “Las escritoras y el canon en España: el concepto de generación literaria desde una perspectiva de género”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55 (1). DOI: doi.org/10.4000/140t0.

- Foucault, Michel (2000), *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2002), *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2018), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- Fuss, Diana (1999), "Leer como una feminista", *Feminismos literarios*, Neus Carbonell y Meri Torras (eds.), Madrid, Arco/Libros: 127-46.
- García Morales, Alfonso (ed.) (2007), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Alfar.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Heinich, Nathalie (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, París, Gallimard.
- Luna, Lola (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona & Sevilla, Anthropos/Junta de Andalucía.
- Millett, Kate (1995), *Política sexual*, Madrid, Cátedra.
- Miró, Emilio (1993), "Poetisas del 27", *Ínsula*, 557: 3-5.
- Miró, Emilio (1999), *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia.
- Moi, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- Navarro, Carlos G. (ed.) (2020), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo del Prado.
- Plaza Agudo, Inmaculada (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 de marzo de 2011. <gedos.usal.es/handle/10366/83310>
- Pollock, Griselda (2013), *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Azucena Galettini (trad.), Buenos Aires, Fiordo.
- Quintanal, Leticia (2024), "30 años de feminismo en la Universidad de Oviedo, pionera en España en estudios de género", *El Diario*, 23/4/2024. <www.eldiario.es/asturias/30-anos-feminismo-universidad-oviedo-pionera-espana-estudios-genero_1_11309540.html>.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2004), *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Sánchez, Yvette (1999), *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra.
- Saval, Lorenzo y J. García Gallego (eds.) (1986), "Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea", monográfico de *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*: 169-70.

- Segarra, Marta (ed.) (2006), *Ver con Hélène Cixous*, Barcelona, Icaria.
- Showalter, Elaine (1971), "Women and the Literary Curriculum", *College English*, 32 (8): 855-62. DOI: [10.58680/ce197118816](https://doi.org/10.58680/ce197118816).
- Soria Olmedo, Andrés (1991), "Introducción", *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Taurus, 11-59.
- Sullà, Enric (1998), "El debate sobre el canon literario", *El canon literario*, Enric Sullà (ed.), Madrid, Arco/Libros, 11-34.
- Tejeda, Isabel (2020), "Una caja de Pandora. La exposición 'Invitadas' en el Museo del Prado", *M-Arte y Cultura Visual*, 12/10/2020. <www.arteyculturavisual.com/2020/10/12/una-caja-de-pandora/>
- Tello, Andrés Maximiliano (2016), "Foucault y la escisión del archivo", *Revista de Humanidades*, 34: 37-61.
- Vila Galán, Claudia (2020), "Dos asociaciones de mujeres en el arte critican que las creadoras sean meras 'Invitadas' en los museos", *El País* 19/10/2020. <elpais.com/cultura/2020-10-19/dos-asociaciones-de-mujeres-en-el-arte-critican-la-exposicion-invitadas-del-prado.html>
- Zapata, Juan y Aina Pérez Fontdevila (2022), "Introducción: La autoría encarnada: entre espectacularización y patrimonialización", *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*, Aina Pérez Fontdevila y Juan Zapata (eds.), Madrid, Visor: 9-39.
- Zavala, Iris M. (2011), "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), Barcelona, Anthropos: 27-76. [1993]

