

# ¿TRIVIAL O LOABLE?: LITERATURA ESCRITA POR MUJERES, CULTURA POPULAR Y CHICK LIT

**Mary Ryan**

**Doctoranda**

*University of Limerick*

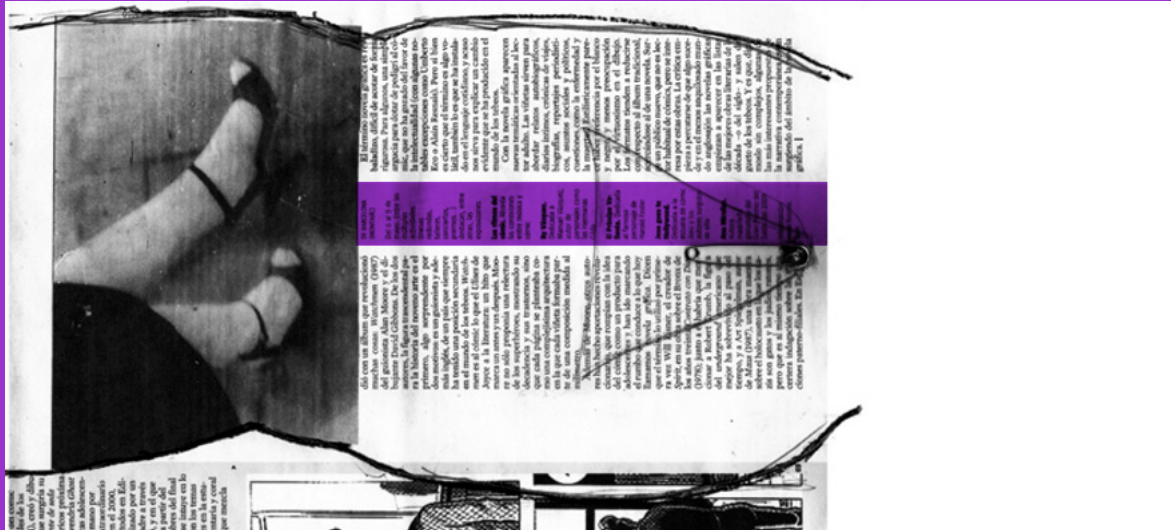
**Cita recomendada** || RYAN, Mary (2010): "¿Trivial o loable?: Literatura escrita por mujeres, Cultura Popular y Chick Lit": [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 70-84, [Fecha de consulta: dd / mm / yy], < <http://www.452f.com/index.php/es/mary-ryan.html> >.

**Ilustración** || Xavier Marín.

**Traducción** || Yolanda Martín.

**Artículo** || Recibido: 02/03/2010 | Apto Comité científico: 05/05/2010 | Publicado: 07/2010

**Licencia** || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



**Resumen** || Existen algunas similitudes entre la cultura popular y la literatura escrita por mujeres: ambas han sido consideradas como triviales y sin valor, además de haber recibido desde siempre poco respeto por parte de los críticos y haber sido rechazadas debido a su atractivo aparentemente simplista. Además, ambas han sido excluidas durante mucho tiempo del canon literario. En la cultura contemporánea, la intersección entre la cultura popular y la literatura escrita por mujeres ha dado como resultado el *chick lit*, género contemporáneo de ficción protagonizado por mujeres que se encuentran entre la veintena y la treintena y que van abriéndose camino, enfrentándose a los obstáculos que se encuentran. Además de trazar las características y la historia del género *chick lit*, en este artículo también se hablará de la mala acogida que han sufrido la cultura popular, la literatura escrita por mujeres y el género *chick lit*, y se señalará el hecho de que actualmente están surgiendo algunos estudios con el objetivo de demostrar que estos géneros pueden tener más valor y potencial de lo que habitualmente se ha sugerido.

**Palabras clave** || Cultura Popular | *Chick Lit* | Literatura escrita por Mujeres| Feminismo | Jane Austen | Estudios Culturales.

**Abstract** || There are a number of similarities between popular culture and women's writing: both have been dismissed as trivial and worthless, have traditionally received little respect from critics, and have been scorned because of their apparently «low-brow» appeal. Additionally, both were long excluded from the literary Canon. In contemporary culture, the intersection of popular culture and women's writing takes the form of chick lit, the contemporary genre of fiction starring female characters in their 20s and 30s as they make their way through their lives and tackle all the obstacles in their way. As well as outlining the characteristics and history of chick lit, this paper will discuss the negative reception that popular culture, women's writing, and chick lit has often been subjected to, and will show how studies are now emerging with the aim of demonstrating how such genres may have more worth and potential than is typically suggested.

**Key-words** || Popular Culture | Chick Lit | Women's Writing | Feminism | Jane Austen | Cultural Studies.

## 0. Introducción

---

¿Cuáles son las conexiones que existen entre la cultura popular y las novelas de ficción escritas por mujeres? Una relación obvia es que ambas han sido muy criticadas negativamente. En *A Theory of Mass Culture* (1957), Dwight MacDonal expuso que «La cultura de masas comenzó como, y en cierto sentido todavía lo es, una extensión parasitaria y cancerosa de la Alta Cultura» (MacDonald, 1998: 23), mientras continúa la queja de que el aumento de la cultura popular/ de masas ha generado «serias ideas [compitiendo] con fórmulas comercializadas» (MacDonald, 1998: 24).

Las novelas de ficción escritas por mujeres han sido habitualmente recibidas con poco respeto. De hecho, tal y como Juliette Wells señala, ha habido una «larga tradición de ignorar a las mujeres escritoras y a sus lectores» (Wells, 2006: 48). Gran parte de esta crítica ha intentado «justificar la suposición de que las novelas escritas por mujeres serían visiblemente inferiores a las escritas por hombres» (Showalter, 2009: 63). La literatura femenina raramente ha recibido el reconocimiento que se merece. Es más, hasta hace relativamente poco, la mayoría de las escritoras «eran rechazadas por la élite intelectual masculina debido a su atractivo aparentemente simplista» (Rakow, 1998: 282). Además, la literatura escrita por mujeres fue virtualmente excluida del canon literario, mientras «los temas críticos de calidad se han utilizado para cuestionar la validez de las novelas escritas por mujeres, desde la autenticidad de su autoría [...] a la validez de los temas que escriben y lo que producen» (Warhol and Herndl, 1997: 74).

Se dice que «la intersección entre el “feminismo” y la “cultura popular” no ha estado sino llena de problemas» (Schiach, 1998: 333) y, por lo menos en términos de la literatura contemporánea, esta intersección ha dado como resultado el *chick lit*, género contemporáneo de ficción protagonizado por mujeres que se encuentran entre la veintena y la treintena y que van abriéndose camino, enfrentándose a los obstáculos que se encuentran, desde encontrar a *Míster Perfecto* (o, por lo menos, a *Míster Quizás*) a encontrar el trabajo o los zapatos perfectos, junto con todas las cosas intermedias, todo ello contado en un tono cómico y de autocritica. Elizabeth Merrick intenta resumir la trama de la típica novela del género *chick lit* en el siguiente extracto:

El *chick lit* es un género, como las novelas de suspense, las de ciencia ficción o las de épica fantástica. Su forma y contenido más o menos siguen el mismo patrón: una mujer blanca de la gran ciudad busca a su Príncipe Azul. Mientras, se va de compras, se salta su dieta y la sigue, alternativamente, esquiva a su jefe y disfruta de las ocasionales comidas llenas de lágrimas con su atrevido amigo gay objeto. El *chick lit* es el hijo de las novelas de amor y el hermanastro de las revistas de moda. Los detalles sobre raza y clase están casi siempre ausentes excepto, por supuesto, por la incesante búsqueda de la protagonista de Dinero, Maquillaje y de *Míster Perfecto* (Merrick, 2006: 7-8).

En este artículo también se hablará de la mala acogida que han sufrido la cultura popular, la literatura escrita por mujeres y el género *chick lit*, y se señalará el hecho de que actualmente están surgiendo algunos

estudios con el objetivo de demostrar que estos géneros pueden tener más valor y potencial de lo que habitualmente se ha sugerido.

## 1. ¿Qué es exactamente el *chick lit*?

Irónicamente, para un género que se describe como escrito por y para mujeres y que trata sobre ellas, el término “chick lit” fue usado inicialmente por los hombres en un tono despectivo. En este sentido, parecía que incluso la manera en que se describían las novelas escritas por mujeres estaba controlada por los hombres. Según *Wikipedia*:

Uno de los primeros usos del término fue en el título de la antología de 1995 *Chick Lit: Postfeminist Fiction*, editado por Cris Mazza y Jeffrey DeShell. El trabajo de esta antología no era el *chick lit* tal y como lo conocemos hoy en día, y el término se usaba irónicamente. Sin embargo, el artículo de James Wolcott de 1996 del *The New Yorker*, *Hear Me Purr*, eligió el término “chick lit” para definir la tendencia «infantil» evidente en la escritura de las columnistas de los periódicos de mujeres de esa época. Esto es significativo, ya que los trabajos más importantes del *chick lit*, como el *Diario de Bridget Jones*, de Helen Fielding, o *Sexo en Nueva York*, de Candace Bushnell, surgieron en estas columnas. Con el éxito de *Bridget Jones* y *Sexo en Nueva York* en forma de libro comenzó el boom del *chick lit*.

Aunque el término «chick lit» se usa actualmente para describir el género de ficción escrito para y por mujeres, y que trata sobre mujeres, algunos críticos han hecho la correcta observación de que esta descripción se puede aplicar a la gran mayoría de novelas:

Si el *chick lit* se define como lo que las mujeres leen, el término debería incluir la mayoría de las novelas, incluyendo aquellas consideradas del territorio de los hombres. En una encuesta del 2000 se observó que el porcentaje de mujeres lectoras era mayor que el de los hombres en todos los géneros: Espionaje/suspense (69%); General (88%); Misterio/Detective (86%); e incluso Ciencia Ficción (52%). (Chaudry, 2006: par. 4).

Por esta razón, es positivo examinar los rasgos y características que típicamente constituyen el género del *chick lit*. Mientras “los parámetros y las definiciones para el *chick lit* están evolucionando a diario” (Yardley, 2006: 4) con una amplia y variada selección de sub-géneros que van apareciendo, hay todavía algunos tropos y características que normalmente aparecen unidos al género.

*Chicklitbooks.com*, web dedicada a las novelas y escritores (y, por supuesto, a los lectores) del género *chick lit*, lo describe de la siguiente manera:

*Chick lit* es un género compuesto por libros que han sido escritos mayormente por y para mujeres [...] Normalmente tienen un tono personal, ligero y humorístico. Los argumentos consisten, sobre todo, en los aspectos habituales de la vida de la mujer, como el amor, el matrimonio, las citas, las relaciones, la amistad, los compañeros de piso,

el ambiente de trabajo, el peso, las adicciones y mucho más (par. 3).

A partir de esta definición del *chick lit*, existen innumerables variaciones para describir el género, que van desde la definición más básica del *chick lit* como género de novelas que normalmente están

“escritas en primera persona por narradores desafortunados y desbordados que tratan los peligrosos asuntos del sexo, el amor, el trabajo, el arte, la moda, la economía y la amistad que conforman la vida diaria de muchas mujeres de hoy en día” (Laken, n.d.)

a explicaciones más profundas del género. Una de estas definiciones se puede observar en *See Jane Write: A Girl's Guide To Writing Chick Lit* (2006), una especie de manual para escritoras primerizas del *chick lit* escrito por Sarah Mlynowski y el editor Farrin Jacobs. En este libro, el género *chick lit* es definido como:

«historias a menudo optimistas, y siempre divertidas sobre personajes femeninos de hoy en día y sus luchas diarias con el trabajo, el hogar, la amistad, la familia o el amor. Son historias sobre mujeres que han madurado y han comprendido quiénes son y lo que necesitan frente a lo que creen que quieren. Son historias sobre observar la vida [...] Son historias sobre la llegada a la madurez (sin importar la edad que tenga la mujer – las heroínas del *chick lit* pueden ser desde adolescentes a ir más allá de la madurez. Normalmente están escritas por mujeres y van dirigidas a mujeres. Son honestas, reflejan las vidas de las mujeres de hoy en día (sus deseos y sueños, así como sus dificultades y tribulaciones), y, bueno, son muy populares» (Mlynowski, 2006: 10).

Debido a que el *chick lit* se ha convertido en un género tan diverso, “sería justo decir que se ha vuelto más difícil identificar la fórmula central” (Whelehan, 2005: 17). Dicho esto, se puede concluir que existe una selección de características y temas que normalmente se encuentran en la mayoría, si no en todas, las novelas del *chick lit*. Aunque muchos autores recientes del *chick lit* han intentado adoptar la fórmula “tradicional” aportando su punto de vista o interpretándolo de manera diferente, por ejemplo, muchos de los elementos básicos son todavía evidentes en algunas formas.

En *Will Write For Shoes: How To Write A Chick Lit Novel* (2006), de la escritora Cathy Yardley, se presenta una exhaustiva *checklist* de los elementos que normalmente se encuentran en el género *chick lit*. Estos incluyen:

(i) Que la mayoría de las novelas se sitúan, sobre todo, en un emplazamiento urbano, con la idea de proporcionar a los lectores un entendimiento de lo que supuestamente es “un estilo de vida más excitante, acelerado y *fashion*” (Yardley, 2006: 10).

(ii) La mayoría de las heroínas trabajan en puestos que son percibidos como extremadamente glamoroso/glamouroso, que suelen incluir trabajos en el mundo editorial, la moda o la publicidad - “el tipo de puestos que a los lectores les gustaría experimentar a través del otro” (Yardley, 2006: 11).

(iii) Unida a la glamurosa carrera a menudo se encuentra, si no siempre, el malvado jefe que siempre trata a la heroína tan mal como puede. Sin embargo, nos consolamos con el hecho de que “el malvado jefe al final siempre se lleva su merecido, lo que es inmensamente satisfactorio” (Yardley, 2006: 12).

(iv) En el género *chick lit* tradicional, la heroína siempre tenía un mejor amigo maravilloso que resulta ser gay, “alguien con quien se puede ir a comprar zapatos y lamentar el lamentable estado de los hombres de cualquier ciudad en la que estén” (Yardley, 2006: 12). Cabe destacar que el mejor amigo gay es un elemento del *chick lit* que se ha usado tanto que muchos autores del *chick lit* rehúyen de incluirlo en sus novelas para evitar que se les critique por mantener los mismo clichés.

(v) Algo también inevitable en el *chick lit* es que la heroína, en cierto momento, se enamora de un hombre que no es nada bueno para ella, pero por supuesto, ella no se da cuenta de esto hasta que es demasiado tarde y termina teniendo un desengaño amoroso (por lo menos, hasta que ella se da cuenta de que (a) ella está mejor sin él, y/o (b) que está realmente enamorada).

(vi) Muchas novelas de *chick lit* incluyen escenas en las que la heroína, acompañada por su grupo de amigas (y, por supuesto, por su incondicional mejor amigo gay), “va a la caza de hombres a un bar, a un encuentro de citas rápidas o a una página de Internet de encuentros. Durante esas aventuras, va cayendo en un “Míster Equivocado” tras otro” (Yardley, 2006: 13).

(vii) Un gran número de novelas *chick lit* gira en torno a un giro inesperado de la heroína hacia lo peor, frente a lo cual esta tendrá que buscar una salida. Normalmente, esto puede implicar que la heroína pierda su apartamento, sea despedida de su trabajo, rompa con su novio, etc. Cathy Yardley llama a esto “el síndrome de la implosión de la vida” (Yardley, 2006: 14).

Normalmente el *chick lit* también contiene «no solo referencias a muchas marcas conocidas, sino también muchas referencias a acontecimientos de la cultura popular (a menudo sin ninguna explicación que le acompañe)» (Yardley, 2006: 15). Esto es debido a que los lectores ya han sido informados de esos asuntos.

Por supuesto, estas características del *chick lit* están continuamente en evolución dentro del género debido a que muchos escritores del *chick lit* han encontrado diferentes caminos de convertir la fórmula tradicional en formas únicas, más serias, y profundas. Como consecuencia, según los Libros del *Chick Lit*, las novelas del *chick lit* ya no son “excesivamente ligeras, indiferentes y superfluas” (n.d.: par. 7), y las típicas portadas de color rosa fluorescente están, en realidad, “escondiendo maravillosas y conmovedoras historias de *chick lit* llenas de significado y, por momentos, divertidísimas” (n.d.: par. 9).

---

## 2. El *chick lit* en el siglo XIX: ¿dónde empezó todo?

Para un género que ha arrasado en todo el mundo en relativamente poco tiempo y que ha causado tanta controversia como elogios ha recibido, existen algunas discrepancias sobre cómo empezó en realidad el género.

Al discutir cuáles son los comienzos del *chick lit*, muchos están de acuerdo en que el género comenzó con la novela de Helen Fielding, de 1996, *El Diario de Bridget Jones* (se ha dicho que «todo el fenómeno del *chick lit* se remite a esta única novela») (Ferriss, 2006: 4). Sin embargo, mientras *El Diario de Bridget Jones* es visto por muchos como el texto original del *chick lit*, “existían precursores que demostraron que Fielding solo había tocado un nervio con su escritura que, de hecho, ya existía”. Así que, ¿cómo podemos ubicar las raíces del *chick lit*?

Mucha gente argumenta que todo el género «demuestra estar en deuda con la literatura femenina del pasado» (Ferriss, 2006: 5), sobre todo, con las novelas de Austen, que ha sido descrita como “seguramente la madre de todo el *chick lit*” (Mlynowski, 2006: 11). Aparte de la conexión muy debatida entre *El Diario de Bridget Jones* y *Orgullo y Prejuicio*, “de la que Fielding ha admitido haber tomado gran parte de su argumento y mucho de sus personajes” (Ferriss, 2006: 4), podemos ver numerosas similitudes entre las novelas del *chick lit* modernas y las de Austen y las hermanas Brontë, cuyas obras incluyeron «todo el romance, debates de sociedad y desarrollo de los personajes que vemos en muchas de las novelas del popular *chick lit* de hoy en día» (Dawson, n.d.: par. 3). En este sentido, parecería viable argumentar que el *chick lit* «tiene raíces identificables en la historia de la literatura escrita por mujeres, así como muchos de los elementos característicos del género: la búsqueda de la heroína de una pareja sentimental ideal, su madurez y crecimiento en el autoconocimiento, a menudo ayudada por sus amigos y mentores, y su relación con las convenciones de la belleza» (Wells, 2006: 49), además de centrarse en temas relevantes para las vidas e intereses de las mujeres, como sus carreras y la imagen corporal.

Así pues, se puede observar que el elemento romántico de las novelas no es la única característica que tienen en común las novelas del siglo XIX y las del *chick lit* actual, aunque que la heroína finalmente se enamora del inicialmente indeseado héroe es, evidentemente, un tema importante en ambas. Las heroínas del *chick lit* moderno también tienen mucho en común con las de Austen, cuyas novelas también estaban protagonizadas por heroínas que eran hermosas, aunque no increíbles, y «cuyo ingenio y buen carácter las sitúa por encima de sus rivales más glamorosas pero menos agradables” (Wells, 2006: 59). Las heroínas del siglo XIX también muestran interés en la moda y en su imagen, como Catherine Morland en *Northanger Abbey* (1818), de

---

Austen, quien «tumbada despierta [...] se debate entre la muselina de lunares y la bordada a ganchillo» (Austen, 1993: 45). A menudo son más felices cuando, rodeada por su grupo de amigas, compartiendo secretos e historias y, de nuevo en el caso de *Northanger Abbey*, Catherine cree que la amistad «es seguramente el mejor bálsamo para el dolor que causan las decepciones amorosas» (Austen, 1993: 16). Las heroínas del siglo XIX a menudo también ansían la independencia y tienen aspiraciones profesionales, como en *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), cuya heroína tiene grandes expectativas por la «promesa de una carrera cómoda» (Brontë, 1992: 94) al comenzar un puesto como institutriz. Todos estos rasgos, y otros muchos, muestran una obvia relación entre las novelas escritas por mujeres del siglo XIX y el fenómeno del *chick lit* actual.

### 3. La constante crítica de las mujeres escritoras y su trabajo

Las mujeres escritoras han experimentado grandes dificultades para obtener reconocimiento y respeto por lo que escriben. Esta tradición de crítica hacia las mujeres y su trabajo, «y de desprecio hacia algunas tendencias literarias al considerarlas tonterías femeninas [...] tiene una historia tan larga como la ficción popular misma» (Traister, 2005: par. 4). De hecho, desde el nacimiento de la novela inglesa en el siglo XVIII, «los críticos se quejan de los efectos corrosivos para el cerebro que tiene la literatura romántica» (Traister, 2005: par. 4), y los «intelectuales feministas se han quejado [durante mucho tiempo] del aparente abandono sistemático de la experiencia de las mujeres en el canon literario». En resumen, «la tradición femenina en la

literatura ha sido o ignorada, o ridiculizada o incluso [...] absorbida y reemplazada» (Russ, 1983: 103).

Se han dado numerosas “explicaciones” para justificar la suposición de que la literatura escrita por mujeres era “inferior” a la de los hombres. Una de estas razones estaba relacionada con la limitada experiencia vital de las mujeres:

Los vastos dominios de la vida masculina (escuela, universidad, clubs, deportes, negocios, gobierno y ejército) estaban cerrados para las mujeres. La investigación y la industria podían no estar dentro de estas exclusiones, y [...] las mujeres escritoras estaban en desventaja. [...] Desde que los victorianos definieron a las mujeres como seres angelicales que no podían sentir pasión, enfado, ambición u honor, estos creyeron que las mujeres solo podían expresar la mitad de la vida (Showalter, 2009: 65-66).

Hubo algunos escritores que tomaron medidas para combatir esta discriminación. Algunas escritoras, como por ejemplo las hermanas Brontë, «buscaron inútilmente protegerse a sí mismas [y, por lo tanto, al sexo femenino] usando el nombre de un hombre» (Woolf, 2000: 52), con la esperanza de que su trabajo pudiera ser respetado y reconocido, o por lo menos, recibir la oportunidad de ello, basándose



---

en la suposición de que su obra había sido escrita por un hombre. Sin embargo, irónicamente, el resultado fue que las mujeres escritoras rindieron «homenaje a la convención» (Woolf, 2000: 52) a través de la cual las escritoras estaban, en efecto, animando inconscientemente la tradición de los escritores de género masculino de ser “superiores”, por lo que las escritoras femeninas volvieron a dejar que se conocieran sus identidades intentando publicar con sus propios nombres. Sin embargo, esto no fue más que el comienzo de los problemas que experimentaron las mujeres escritoras.

La cita de apertura de Joanna Russ describe este problema: que, históricamente, «había muy pocas historias en que las mujeres figurasen como protagonistas» (Russ, 1995: 80), ya que tradicionalmente los personajes femeninos sólo existían en relación con el héroe (masculino). Durante mucho tiempo los personajes femeninos de las novelas sólo tuvieron la oportunidad de desempeñar uno de los dos únicos tipos posibles de roles: «las irritadas e irritantes polaridades de ángel y monstruo, la tonta inocente de Blancanieves y la furiosa y loca Reina» (Gilbert, 1979: 21), por lo que los personajes femeninos tuvieron muy pocas posibilidades de brillar realmente. En relación a esta idea, se observó también una aparente falta de predecesoras de la literatura femenina que guiaran a otras mujeres escritoras. El resultado fue que la literatura femenina se volvió «al menos bitextual; [...] es un discurso a doble voz influenciado tanto por la tradición literaria masculina dominante como por la débil tradición femenina» (Showalter, 2009: xv). Después de todo, tal y como Joanna Russ señala, la «insistencia con que los autores construyen sus propios argumentos es un desarrollo reciente de la literatura [...] Es un lugar común que los malos escritores imitan y los grandes escritores roban» (Russ, 1995: 85-86). Esto, entonces, supuso un problema para las nuevas escritoras femeninas, cuyos predecesores eran, sobre todo, hombres y quienes, naturalmente, tenían diferentes experiencias sobre las que escribir. La alternativa para las mujeres fue, por lo tanto, «tomar como modelo propio (y principio estructural) no el mito masculino, sino la estructura de la propia experiencia» (Russ, 1995: 88). Después de todo, lógicamente las mujeres habían experimentado vidas un tanto “diferentes” a las de los hombres, ya sea respecto a sus ambiciones y problemas, a su cuerpo y al trabajo, o a las expectativas y restricciones sociales. Así pues, era normal que estos temas comenzaran a aparecer en la literatura escrita por mujeres, los cuales probablemente habían experimentado o presenciado:

Las diferencias entre las preocupaciones femeninas tradicionales y los roles y preocupaciones masculinos constituyen la diferencia en la escritura femenina. Muchos otros críticos están empezando a estar de acuerdo en que cuando nos fijamos en las mujeres escritoras como grupo, podemos observar un continuo imaginativo: ciertos patrones, temas, problemas e imágenes que se repiten de generación en generación (Showalter, 2009: 9).

Así pues, se forjó una nueva tradición literaria “femenina” en la que se describían sobre todo, los pensamientos, sentimientos y experiencias femeninas.

---

Esto, por supuesto, originó su propio problema, sobre todo, que la ficción escrita por mujeres fue separada de la de los hombres, que todavía era vista por algunos como la “Escritura Real”. Para muchos esto significaba que «los hombres escriben sobre lo que es importante, mientras que las mujeres escriben sobre lo que es importante para las mujeres» (Mazza, 2006: 28). Naturalmente, las mujeres tienden a escribir sobre diferentes intereses, experiencias y valores que los hombres, pero «son los valores masculinos los que prevalecen» (Woolf, 2000: 74). Debido a esto, cualquier obra que le da prioridad a las experiencias de las mujeres ha tendido a ser ridiculizada y muy criticada. Tal y como Virginia Woolf explicó:

Este es un libro importante, dice la crítica, debido a que trata sobre la guerra. Este es un libro insignificante porque trata de los sentimientos de una mujer que se encuentra en un salón. Una escena en un campo de batalla es más importante que una escena en un salón (Woolf, 2000: 74).

Unos cincuenta años después de que Woolf escribiera esto, parece que no ha habido mucho o ningún progreso respecto al desprecio mostrado por las experiencias de las mujeres. Respecto a esto, Russ hablaba acerca de cómo los críticos se cuestionan todavía la «validez de las obras literarias de las mujeres, desde la autenticidad de su autoría [...] hasta la validez de lo que escriben y producen» (Warhol, 1997: 74). Russ simplificó esto aún más al imaginarse las palabras de los críticos cuestionando el trabajo de las mujeres escritoras: «lo escribió ella, pero parece que haya escrito sobre eso» (Russ, 1983: 97).

Este ataque hacia el trabajo de las mujeres escritoras no es solo una guerra de sexos. En 1856, George Eliot lanzó un ataque hacia sus colegas escritoras llamado *Silly Novels by Lady Novelists* (*Novelas tontas escritas por mujeres*). Mientras Eliot admite que, debido a su ausencia de restricciones y a su espacio para la originalidad, «la ficción es una parte de la literatura en la que las mujeres pueden, después de sus congéneres, igualar a los hombres» (Eliot, 1856: 1469), también siente que «es precisamente esta falta de requisito estricto lo que constituye la fatal seducción para las mujeres incompetentes a la hora de escribir novelas» (Eliot, 1856: 1469). Las novelas escritas por estas escritoras incompetentes, tal y como Eliot lo ve, están llenas de un «rasgo característico de estupidez [...] frívolo, aburrido, beato o pedante» (Eliot, 1856: 1461).

Sin embargo, como escritora, Eliot también reconoce que hay mujeres escritoras cuyo trabajo es criticado solo por su sexo. Tal y como Eliot señala: «en el momento en que una mujer muestra que es un genio o que tiene un gran talento, recibe el homenaje de ser elogiada moderadamente y criticada severamente» (Eliot, 1856: 1468). En este sentido, no es que Eliot crea que las mujeres no puedan o no deban escribir novelas, sino que tiene la preocupación de «que los hombres, y las mujeres, interpretan la ficción romántica o sentimental como afirmaciones definitivas sobre la habilidad que las mujeres tienen en

la prosa» (Harzewski, 2006: 29).

Las mujeres escritoras siempre han sido plenamente conscientes de que su trabajo era visto como de poco nivel y sin importancia, pero, en lugar de dejar de escribir, parece que hizo que tuvieran aún más la determinación de triunfar y de hacer que sus voces se oyeran. Incluso Jane Austen creía que las novelas escritas por mujeres, «por toda su simpleza secundaria, son bastante importantes en la negociación de las mujeres con el mundo que vale la pena defender contra sus detractores» (Blair, 2000: 21-22). Austen utiliza las novelas como *Northanger Abbey* para defender a las mujeres escritoras, no para oponerse a ellas, pero uniéndose contra sus críticos. Tal y como ella apunta, «si la heroína de una novela no está protegida por la heroína de otra novela, ¿de quién se puede esperar protección y consideración? [...] Vamos a no abandonarnos; somos un cuerpo herido» (Austen, 1993: 19).

El *chick lit* es el último género de la literatura femenina en ser ridiculizado y criticado. Incluso, aunque estemos en el siglo XXI, parece que no ha cambiado demasiado en lo que se refiere a cómo son recibidas las novelas escritas por mujeres, ya que hoy en día se usa el mismo tipo de crítica respecto al *chick lit* que se usaba en el siglo XIX respecto a las mujeres escritoras de la época. Para muchos, el término *chick lit* es visto como un término despectivo utilizado para rechazar «cualquier posible valor literario de un texto que trata sobre la vida íntima de una joven trabajadora, urbana y soltera» (Whelehan, 2005: 213). El término implica “que sólo las mujeres lo leen, o no mujeres, sino “chicks” (chicas), mujeres que no son lo suficientemente brillantes como para poder permitirse el título de mujeres» (Levenson, 2009: 90). En consonancia con la tradición de siglos de crítica hacia el trabajo de las mujeres escritoras, hay que señalar que los críticos «e incluso otras mujeres escritoras (aquellas que se creen novelistas serias) tienden a tratar el *chick lit* como una versión inferior de la Escritura Real» (Mlynowski, 2006: 14). Merrick proporciona esta descripción un tanto dura de lo que ella percibe como diferencias entre el *chick lit* y la «literatura real»:

La fórmula del *chick lit* adormece nuestros sentidos. La literatura, por el contrario, nos permite acceder a innumerables y nuevos sitios, culturas y vidas interiores. Así como el *chick lit* reduce la complejidad de la experiencia humana, la literatura aumenta nuestra conciencia sobre otras perspectivas y caminos. La literatura emplea cuidadosamente un lenguaje elaborado para expandir nuestra realidad en vez de llenarnos la cabeza con clichés que nos proporcionan una visión reducida del mundo. El *chick lit* apaga nuestra conciencia. La literatura expande nuestra imaginación (Merrick, 2006: 9).

Una de las razones de que las críticas hacia el *chick lit* sean injustas puede ser simplemente porque el *chick lit* representa la conexión entre la literatura escrita por mujeres y la cultura popular, ambas siempre ridiculizadas, por lo que inevitablemente el *chick lit* ha recibido el mismo tratamiento:

Normalmente, las mujeres se han posicionado como ávidas consumidoras

y productoras de formas genéricas de cultura como la novela gótica, las novelas con fórmulas románticas y las telenovelas y, hasta cierto punto, «la cultura inferior» parece adoptar todas estas formas que pueden ser definidas como femeninas. (Whelehan, 2000: 23).

En relación con esta idea, hay que decir que el *chick lit* no ha recibido mucha atención (o ninguna) por parte del punto de vista feminista, posiblemente debido a su «bajo nivel dentro del ya poco valorado campo de la “baja” cultura» (Shoos, 1992: 217). Sin embargo, se han hecho algunos intentos para demostrar el valor que pueden encontrarse en, al menos, algunas de las formas de la cultura popular. Por ejemplo, el ensayo de 2006 de Robert Hurd utiliza a teóricos como Pierre Bourdieu para examinar la popular comedia de televisión americana *Seinfeld*. Este ensayo sobre comedias de situación resulta útil para hacer una comparación con el *chick lit*, ya que, igual que el *chick lit*, las comedias de situación se sitúan en una posición cultural relativamente baja en la sociedad contemporánea:

De hecho, la comedia de situación es descartada como un género popular no sólo debido a que existe en el medio popular menos prestigioso (la televisión), sino también porque, incluso en la jerarquía de los programas de televisión, ocupa la posición más baja. Los telespectadores y críticos de televisión a menudo han visto las comedias de situación como el entretenimiento disponible más estereotipado, repetitivo o estúpido. Incluso los escritores de las comedias de situación reconocen que éstas nunca han tenido ningún prestigio cultural (Hurd, 2006: 762).

Si reemplazamos la palabra “comedia de situación” por la de “*chick lit*” y la palabra “televisión” por la de “ficción” en el extracto que acabamos de leer, este texto podría describir perfectamente la posición que ocupa el *chick lit*: dentro de la ficción misma, e incluso en la categoría más limitada de la literatura escrita por mujeres, el *chick lit* es visto como el género que ocupa la posición inferior. El *chick lit*, al igual que las comedias de situación, ha sido tachado de entretenimiento “estereotipado, “repetitivo” y “estúpido”, e incluso los propios autores de *chick lit* reconocen que se corre el riesgo de que su trabajo no se tome en serio debido simplemente a la promoción que se le hace. A la comedia de situación se le reconoce por el lugar donde toma lugar la acción entre «familias sustitutas, como un grupo de compañeros de trabajo, o [...] en un lugar social de encuentro» (Hurd, 2006: 765), mientras que el *chick lit* a menudo también gira en torno a la protagonista y a su familia sustituta (su grupo de amigos). Además, al igual que el *chick lit*, la comedia de situación a menudo es criticada por no tratar de “nada”. Esto «está relacionado con el “valor negativo” de Bourdieu» (Hurd, 2006: 766) que implica que, en el caso de las comedias de situación y el *chick lit*, se le quita importancia al argumento o contenido y se le da prioridad al elemento de humor. Hurd argumenta que el elemento de humor en las comedias de situación como *Seinfeld* tiene más importancia de lo que sus detractores creen. Este señala que, «en un género que es definido por las tonterías, *Seinfeld* se encuentra a sí mismo en la paradójica situación de tomar esas tonterías en serio, no volviéndose serio, sino deshaciéndose de cada elemento no cómico» (Hurd, 2006: 767). Es decir, que más «que diseccionar minuciosamente la “palabra real”, como se supone que pasa a menudo

en las discusiones sin significado, *Seinfeld* lo transforma en humor» (Hurd, 2006: 771). De manera similar, mucho *chick lit* es reconocido por ser ficción “ingeniosa y desenfadada” sobre “nada”. Parecida a la defensa que hace Hurd de *Seinfeld*, gran parte del humor del *chick lit* se sitúa entre las historias realmente conmovedoras, que no están vacías de contenido, sino que tratan sobre un montón de problemas serios que afectan a las vidas de muchas mujeres (y, en cierto sentido, a las de los hombres).

Hurd menciona dos aspectos importantes de las teorías de Bourdieu que son también significativos para esta discusión sobre el *chick lit*. En primer lugar, aunque el trabajo de Bourdieu «se concentra, sobre todo, en las instituciones culturales de alto nivel como museos y universidades, este reconoce que las formas originalmente designadas como “bajas” [...] pueden sufrir una transformación desde un estatus ilegítimo a uno legítimo» (Hurd, 2006: 770), y en segundo lugar, lo que es posible, incluso aceptable, para algunos productos culturales ser «concebidos a la vez como “buenos” así como “populares”, resultando ser “clásicos modernos” (Hurd, 2006: 769). Estas visiones son particularmente relevantes, ya que proporcionan un sentimiento de credibilidad para un estudio sobre cualquier forma de cultura popular. Ellos sugieren que, a pesar de las protestas de los críticos, algunos productos de la cultura popular pueden tener el potencial para «elevar el estatus de su género dentro del campo cultural libremente» (Hurd, 2006: 772). Sin embargo, Hurd señala que esto solo puede pasar «cuando proporcionamos a los objetos de la cultura popular la misma metodología y atención crítica e histórica que prestamos a este tipo de literatura» (Hurd, 2006: 773). Este artículo ha intentado situar las esperanzas de Hurd (y de Bourdieu) de elevar el estatus de los productos de la cultura popular tratándolo como un género de la cultura popular contemporáneo y muy criticado (por ejemplo, el *chick lit*) en términos de conceptos teóricos reconocidos, con el objetivo de demostrar el valor de estas novelas, elevando, por tanto, el estatus del *chick lit* y de la ficción escrita por mujeres en general.

El *Chick lit* es sólo un ejemplo de cómo «el desprecio con el que tanto los críticos hombres como mujeres han tendido a ver la cultura popular femenina les ha impedido ver cómo ésta habla de los problemas y tensiones reales de las vidas femeninas» (Rakow, 1998:284). A pesar de todas las críticas recibidas, el hecho es que el *chick lit* no es sólo «una moda pasajera (es un género establecido que causa una impresión)» (Yardley: 2006: 9). Yo diría que el *chick lit* es un género en desarrollo, y eso es, de hecho, mucho más que el género que uno se imagina al ver esas «cubiertas de color pastel, fácilmente digeribles» (Whelehan, 2005: 187). De hecho, los escritores del *chick lit* «están comenzando a ser tomados más en serio, y los temas más “oscuros” están empezando a llenar el género» (Whelehan, 2005: 208), lo cual ha llevado a que sea más difícil (por lo menos en lo relativo a algunos escritores) tachar al *chick lit* por más tiempo de sólo «literatura basura para mujeres (semi-) profesionales del cambio de milenio» (Benstock, 2006: 255).

## Bibliografía

- «Chick Lit», Wikipedia, [22/02/07], Wikipedia. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Chick\\_lit](http://en.wikipedia.org/wiki/Chick_lit)>
- «What is Chick Lit?», Chick Lit Books, [22/05/07], <<http://www.chicklitbooks.com/what-is-chick-lit/>>
- AUSTEN, J. (1993): *Northanger Abbey* [1818], London: Wordsworth Classics
- BAUM, F. L. (1995): *The Wonderful Wizard of Oz* [1900], London: Penguin Books
- BENSTOCK, S. (2006): «Afterword: The New Woman's Fiction» in Ferriss, S., and Young, M. (eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York: Routledge, 253-256.
- BLAIR, D. (2000): «Introduction» in Austen, J., *Northanger Abbey*, London: Wordsworth Classics
- BRONTË, C. (1992): *Jane Eyre* [1847], London: Wordsworth Classics
- CHAUDHRY, L. (2006): «Why Hemingway is Chick Lit», In *These Times*, [22/02/07], <<http://www.inthesetimes.com/article/2780>>
- DAWSON, S. «What is Chick Lit?», *Ukula Magazine*, [22/05/07], <<http://www.ukula.com/TorontoArticle.aspx?SectionID=3&ObjectID=1913&CityID=3>>
- ELIOT, G. (1856): «Silly Novels by Lady Novelists» in Abrams, M.H. et. al. (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W.W. Norton and Company, vol. II, 1461-1469.
- FERRISS, S. and YOUNG, M. (2006): «Introduction», in Ferriss, S., and Young, M. (eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York: Routledge, 1-13
- GILBERT, S.M., and GUBAR, S. (1979): «Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship» in Warhol, R.R. and Herndl, D.P. (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey: Rutgers University Press, 21-32
- HARZEWSKI, S. (2006): «Tradition and Displacement in the New Novel of Manners» in Ferriss, S., and Young, M. (eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York: Routledge, 29-46
- HURD, R. (2006): «Taking Seinfeld Seriously: Modernism in Popular Culture», *New Literary History*, 4, vol. XXXVII, 761-776
- LAKEN, V. (n.d.): «Chick Lit», University of Michigan, [06/03/07], <<http://www.umich.edu/news/MT/04/Sum04/story.html?chicklit>>
- LEVENSON, E. (2009): *The Noughtie Girl's Guide to Feminism*, Oxford: Oneworld.
- MACDONALD, D. (1998): «A Theory of Mass Culture» in Storey, J. (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Pearson: Prentice Hall, 22-36
- MAZZA, C. (2006): «Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre» in Ferriss, S., and Young, M. (eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York: Routledge, 17-28.
- MERRICK, E. (2006): *This is Not Chick Lit*, New York: Random House.
- MLYNOWSKI, S. and JACOBS, F. (2006): *See Jane Write: A Girl's Guide to Writing Chick Lit*, Philadelphia: Quirk Books
- RAKOW, L.F. (1998): «Feminist Approaches to Popular Culture: Giving Patriarchy Its Due» in Storey, J. (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Pearson/Prentice Hall, pp 275-291
- ROBINSON, L.S. (1983): «Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon» in Warhol, R.R., and Herndl, D.P. (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey: Rutgers University Press, 115-128
- RUSS, J. (1983): «Anomalousness» in Warhol, R.R., and Herndl, D.P. (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey: Rutgers University Press, 97-105
- RUSS, J. (1995): *To Write Like A Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana

- University Press: Bloomington and Indianapolis
- SHIACH, M. (1998): «Feminism and Popular Culture» in Storey, J. (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader Second Edition*, Pearson: Prentice Hall, 333-341
- SHOOS, D. (1992): «The Female Subject of Popular Culture», *Hypatia*, 2, vol. VII, 215-226
- SHOWALTER, E. (2009): *A Literature of Their Own*, London: Virago Press
- TRAISTER, R., (2005) «Women's Studies», *Salon*, [06/03/07], [[http://dir.salon.com/story/books/feature/2005/11/01/chick\\_lit/index.html](http://dir.salon.com/story/books/feature/2005/11/01/chick_lit/index.html)]
- WELLS, J. (2006): «Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History» in Ferriss, S., and Young, M. (eds.), *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, New York: Routledge, 47-70
- WARHOL, R.R., and HERNDL, D.P.: (1997): «Canon» in Warhol, R.R. and Herndl, D.P. (eds.) *Feminisms: An Anthology Of Literary Theory and Criticism*, New Jersey: Rutgers University Press, 71-75
- WHELEHAN, I. (2000): *Overloaded: Popular Culture and the Future of Feminism*, London: The Women's Press
- WHELEHAN, I. (2005): *The Feminist Bestseller*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- WOOLF, V. (2000): *A Room of One's Own* [1928], London: Penguin Books
- YARDLEY, C. (2006): *Will Write For Shoes: How To Write A Chick Lit Novel*, New York: St. Martin's Press