

BANAL O ENCOMIABLE?: LITERATURA FEMENINA, CULTURA POPULAR I CHICK LIT

Mary Ryan

Doctoranda

University of Limerick

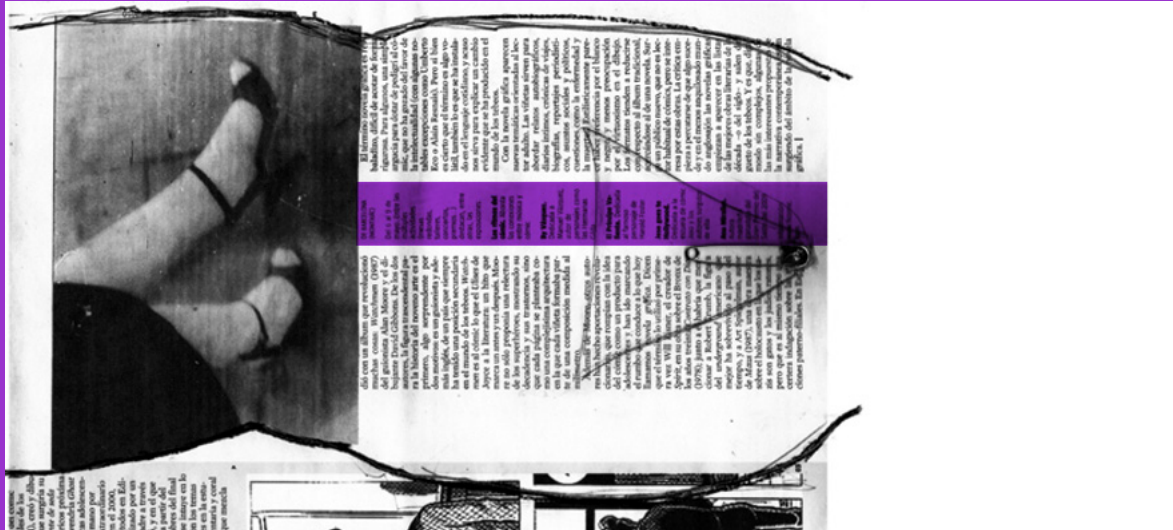
Cita recomandada || RYAN, Mary (2010): "Banal o encomiable?: Literatura femenina, cultura popular i chick lit" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 3, 70-85, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/mary-ryan.html> >.

Il·lustració || Xavier Marín

Traducció || Silvia Cuartero

Article || Rebut: 02/03/2010 | Apte Comitè científic: 05/05/2010 | Publicat: 07/2010

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Hi ha semblances entre la cultura popular i la literatura femenina: a totes dues se les ha desestimat per banals o per no tenir cap valor, tradicionalment han rebut poc respecte de les crítiques i han estat menyspreades degut al seu atractiu ximple. A més a més, ambdues van estar excloses durant molt de temps del cànon literari. A la cultura contemporània, la intersecció de la cultura popular i de la literatura femenina pren el nom de *chick lit*, gènere actual de ficció protagonitzat per personatges femenins entre els 20 i els 30 anys que s'obrin el seu camí a la vida i s'enfronten als obstacles que hi van trobant. Així com definir les característiques i la història del *chick lit*, aquest article parlarà de la recepció negativa a la que sovint han estat sotmeses la cultura popular, la literatura femenina i el *chick lit* i mostrarà com estan apareixent estudis amb l'objectiu de demostrar que aquests gèneres poden tenir més valor i potencial del que s'ha suggerit fins ara.

Paraules clau || Cultura popular | *Chick Lit* | Literatura femenina | Jane Austen | Estudis culturals.

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. Introducció

Quina relació hi ha entre cultura popular i ficció femenina? Un enllaç obvi és que ambdues han rebut durant llarg temps gran quantitat de crítiques negatives. Dwight MacDonald exposava a l'article *A Theory of Mass Culture* (1957), que «La cultura de la societat de masses va començar i, fins a cert punt, encara ho és, com un brot cancerigen i paràsit de l'alta cultura» (MacDonald, 1998: 23), mentre es continua criticant que l'augment de la cultura popular o de masses ha donat lloc a «serioses idees [competint] amb fórmules comercialitzades» (MacDonald, 1998: 24).

Normalment, la ficció femenina ha rebut molt poc respecte; de fet, com assenyala Juliette Wells, ha hagut «una llarga tradició a passar per alt les escriptores femenines i els seus lectors» (Wells, 2006: 48). Moltes d'aquestes crítiques han intentat «justificar la suposició de que les novel·les escrites per dones serien notablement inferiors a aquelles escrites per homes» (Showalter, 2009: 63). La literatura femenina rarament ha rebut el reconeixement que mereix. De fet, fins fa relativament poc, la major part d'escriptores «eren menyspreades per l'elit intel·lectual masculina per el seu atractiu ximple» (Rakow, 1998: 282). A més a més, la redacció de les dones va ser exclosa del cànon literari, mentre «s'han utilitzat assumptes crítics de qualitat per a decidir la validesa de les obres escrites per dones, des de l'autenticitat de la seva autoria [...] fins a la validesa del que escriuen i el que produeixen» (Warhol and Herndl, 1997: 74).

S'ha dit que «la intersecció del “feminisme” i la “cultura popular” mai ha estat una altra que problemàtica» (Shiach, 1998: 333), i, al menys en termes de literatura contemporània, aquesta intersecció pren la forma de *chick lit*, el gènere contemporani de ficció normalment protagonitzat per personatges femenins entre els 20 i els 30 que s'obrin el seu camí a la vida i s'enfronten als obstacles que hi van trobant, tot per a trobar a Don Perfecte (o, al menys, a Don Potser), el treball perfecte, les sabates perfectes i tot el que es posi pel mig, tot relatat en un to humorístic i d'automenyspreu. Elizabeth Merrick intenta resumir els principals arguments de la típica novel·la *chick lit* en el següent fragment:

Chick lit és un gènere, com el thriller, la novel·la de ciència-ficció o la fantasia èpica. La seva forma i el seu contingut, més o menys, es poden formular: noia de raça blanca viu a la gran ciutat i busca el príncep encantat, tot mentre va de compres, de tant en tant és infidel a la seva dieta o la segueix estrictament, esquiva el seu cap i gaudeix d'un sopar esporàdic amb els ulls plens de llàgrimes amb el descarat del seu amic homosexual. *Chick lit* és la filla de la novel·la romàntica i la germanastra de la revista de moda. Detalls relacionats amb la raça o la classe social estan quasi sempre absents excepte, per descomptat, per la recerca incessant de la protagonista de diners, d'una renovació de la seva vida i

de Don Perfecte (Merrick, 2006: 7-8).

Aquest article exposarà la recepció negativa a la que sempre han estat subjectes la cultura popular, la literatura femenina i el *chick lit* i mostrarà com estan apareixent estudis amb l'objectiu de demostrar que aquests gèneres poden tenir més potencial del que s'ha pensat en un primer moment.

1. Què és exactament el *chick lit*?

Irònicament, per a un gènere que es caracteritza per estar escrit per i per a dones i que tracta de dones, el terme «*chick lit*» va ser utilitzat originàriament pels homes de forma despectiva. En aquest sentit, semblava que inclús la forma en què es descrivia la literatura femenina era controlada per homes. D'acord amb la Viquipèdia:

Un dels primers usos del terme va ser al títol de l'antologia de 1995, *Chick Lit: Ficció Postfeminista*, editada per Cris Mazza i Jeffrey DeShell. El treball d'aquesta antologia no era *chick lit* com es coneix avui en dia i el terme va ser usat de forma irònica. En canvi, l'article «Hear Me Purr» de James Wolcott del 1996 a la revista *The New Yorker* apunta «*chick lit*» per a definir la tendència de «per a dones» evident als articles de periòdics escrits per columnistes dones en aquella època. Açò és significant ja que la major part de treballs *chick lit*, com *El Diari de Bridget Jones* de Helen Fielding i *Sexe a Nova York* de Candace Bushnell van sorgir d'aquestes columnes. Amb l'èxit dels llibres de *Bridget Jones* i *Sexe a Nova York*, va començar l'auge del *chick lit*.

Encara que el terme «*chick lit*» s'utilitza ara per descriure el gènere de ficció escrit per, per a i sobre dones, alguns crítics han observat correctament que aquesta descripció es podria aplicar a la gran majoria de novel·les:

Si «*chick lit*» es defineix com el que llegeixen les dones, el terme hauria de incloure la major part de novel·les, inclús aquelles considerades de territori masculí. Una enquesta de l'any 2000 mostrava que les dones suposen un percentatge de lectors molt major al d'homes en tots els gèneres: espionatge/thriller (69%); general (88%); misteri/detectius (86%); inclús ciència ficció (52%) (Chaudhry, 2006: par. 4).

Per aquesta raó, és beneficiós examinar els trets i les característiques que constitueixen el gènere de *chick lit*. Mentre que «els paràmetres i definicions de *chick lit* evolucionen diàriament» (Yardley, 2006: 4), amb una àmplia i variada selecció de subgèneres que també apareixen, encara hi ha certes figures i característiques relacionades amb el gènere.

Chicklitbooks.com, una pàgina web dedicada a novel·les i escriptores (i per descomptat, a lectors) del gènere *chick lit*, descriu *chick lit* de

la següent manera:

Chick lit és un gènere compost per llibres, la majoria dels quals han estat escrits per i per a dones [...] Normalment, aquests llibres presenten un to personal, suau i humorístic [...] Els arguments solen consistir en dones que experimenten els temes normals de les seves vides, com l'amor, el matrimoni, les cites, les relacions, les amistats, els companys de pis, els entorns laborals, els problemes de pes, l'addicció i molts més (par. 3).

Provenint d'aquesta definició de *chick lit*, hi ha innumerables variacions que descriuen el gènere. Aquestes van des de la definició més bàsica de *chick lit* com a gènere de novel·les, que normalment

«són escrites en primera persona per narradores desafortunades i embromades que tracten els perillosos assumptes del sexe, l'amor, el treball, l'art, la moda, l'economia i l'amistat que reflexen la vida diària de moltes dones treballadores d'avui en dia» (Laken, n.d.).

fins a les explicacions més profundes del gènere. Una d'aquestes definicions es dona a *See Jane Write: A Girl's Guide To Writing Chick Lit* (2006), una espècie de manual per a escriptors en sedasses del *chick lit* escrit per Sarah Mlynowski i editat per Farrin Jacobs. En aquest llibre, es descriu *chick lit* de la següent manera:

sovint optimista i una ficció sempre divertida sobre personatges femenins contemporanis i les seves lluites diàries al treball, a casa, amb les amistats, la família i l'amor. Tracta de dones que maduren i resolen qui són i el que necessiten en contra del que elles pensen que volen. Es tracta d'observar la vida [...] Es tracta d'arribar a la majoria d'edat (no importa l'edat de la dona, les heroïnes de la *chick lit* poden ser des d'adolescents fins a dones de mitjana edat). Generalment, són escrites per i per a dones. És una literatura sincera que reflecteix la vida de les dones avui en dia, les seves esperances i els seus somnis, així com els seus judicis i tribulacions, i que és extremadament popular (Mlynowski, 2006: 10).

Chick lit s'ha convertit en un gènere molt divers, «seria just dir que s'ha fet més difícil identificar la fórmula essencial» (Whelehan, 2005: 17). Dit açò, hi ha una selecció de característiques i temes que són comuns a la major part, si no a totes, les novel·les *chick lit*. Encara que moltes autores de la *chick lit* han intentat adaptar la fórmula «tradicional» donant-li un nou gir o interpretant-la d'una forma diferent, per exemple, molts dels elements bàsics continuen essent evidents d'alguna manera en la forma.

A Will Write For Shoes: How To Write A Chick Lit Novel (2006), l'autora Cathy Yardley presenta una llista exhaustiva d'elements que es solen trobar al *chick lit*. Aquests són:

(i) La major part de novel·les es situen a un nucli urbà, amb la idea de proveir als lectors una visió del que, suposadament, és «un estil

de vida més emocionant, accelerat i socialment superior» (Yardley, 2006: 10).

(ii) Gran part de les heroïnes del *chick lit* tenen oficis considerats molt glamurosos. Acostumen a ser treballs relacionats amb el món editorial, de la moda i de la publicitat, «el tipus de posicions que els lectors voldrien experimentar a través d'una altra persona» (Yardley, 2006: 11).

(iii) En relació a la carrera glamurosa sovint, si no sempre, està el cap maligne, que sempre tracta a l'heroïna tan malament com sigui possible. En canvi, se'ns consola pel fet que «al final, el cap maligne sempre s'emporta el seu merescut, i això és immensament satisfactori» (Yardley, 2006: 12).

(iv) A la *chick lit* tradicional, l'heroïna sempre tenia un millor amic encantador que resultava ser homosexual, «algú amb qui pot anar de compres i a qui pot expressar les seves condolences respecte l'estat lamentable dels homes a qualsevol ciutat on estiguin vivint» (Yardley, 2006: 12). Cal destacar que el millor amic homosexual és un element del *chick lit* que ha estat tan utilitzat que moltes autores del *chick lit* ara eviten incloure-lo a les seves novel·les per a evitar ser criticades per adherir-se als mateixos clixés.

(v) També és inevitable al *chick lit* que l'heroïna estigui, en algun moment, relacionada amb un home que per a res li convé. Però, evidentment, ella no se n'adona fins que és massa tard i ha d'acabar consolant el seu cor trencat, almenys fins que se n'adona (a) que està millor sense ell, i/o (b) de qui està realment enamorada.

(vi) Moltes novel·les *chick lit* inclouen escenes on l'heroïna, acompanyada per una colla d'amigues (i, per suposat, del seu obligatori millor amic homosexual), «va a una expedició per caçar homes a un bar, a un esdeveniment de cites ràpides o a una pàgina d'Internet per aconseguir una cita. Durant el transcurs d'aquestes aventures, ella va quedant amb un "Don Erroni" després d'un altre» (Yardley, 2006: 13).

(vii) Un gran nombre de novel·les *chick lit* giren entorn d'un canvi dràstic negatiu a la vida de l'heroïna, que haurà de lluitar per a superar-ho. És típic que l'heroïna perdi el seu pis, la facin fora del treball, trenqui la relació amb la seva parella... Cathy Yardley ho anomena «el síndrome de súplica a la vida» (Yardley, 2006: 14).

(viii) El *chick lit* també acostuma a contenir «no només una llarga llista de marques, sinó també moltes referències a esdeveniments de la cultura popular, sovint sense anar acompanyades d'una explicació» (Yardley, 2006: 15). Açò és degut a que està assumit que els lectors

ja són coneixedors d'aquests assumptes.

Per descomptat, aquestes característiques del *chick lit* canvien contínuament entre el gènere degut a que molts autors troben formes per tractar la fórmula tradicional de manera més seriosa, profunda i única. Com a conseqüència, segons *Chick Lit Books*, les novel·les *chick lit* ja no són «excessivament gracioses, despreocupades i ornamentals» (n.d.: par. 7), i les típiques portades rosa fluorescent són, de fet, «ocultadores de vertaderes històries *chick lit* encisadores, divertides, commovedores i amb sentit» (n.d.: par. 9).

2. El *chick lit* al segle XIX: on va començar tot?

Per a un gènere que va captivar el món en un espai de temps relativament curt i que ha provocat tanta controvèrsia com elogis ha guanyat, hi ha algunes discrepàncies sobre com va començar realment.

A l'hora de decidir els inicis del *chick lit*, molts estan d'acord en que el gènere va néixer amb la novel·la de 1996 escrita per Helen Fielding, *El diari de Bridget Jones*. S'ha establert que «tot el fenomen *chick lit* es dibuixa en aquesta novel·la» (Ferriss, 2006: 4). En canvi, mentre *El diari de Bridget Jones* es considerat per molts el text *chick lit* original, «hi va haver precursors que demostraren que Fielding simplement va explotar un nervi amb la seva literatura que ja existia» (Whelehan, 2005: 191). Llavors, com podem traçar els orígens del *chick lit*?

Molta gent exposa que el gènere en si «demostra que està en deute amb la literatura femenina del passat» (Ferriss, 2006: 5), en particular el treball de Austen, que ha estat descrita com a «la mare de tot el *chick lit*» (Mlynowski, 2006: 11). A part de la connexió, sobre la que s'ha discutit molt, entre *El diari de Bridget Jones* i *Orgull i prejudici*, «de la que Fielding ha reconegut que va emprar bona part del seu argument i molts dels seus personatges» (Ferriss, 2006: 4), podem veure moltes similituds entre les novel·les modernes *chick lit* i les de ficció per els gustos de Austen i The Brontës, el treball dels quals incloïa «tot el romanç, les negociacions de la societat i el creixement del personatge que veiem a moltes de les novel·les "*chick lit*" populars d'avui en dia» (Dawson, n.d.: par. 3). En aquest sentit, realment, sembla viable discutir que el *chick lit* «té arrels identificables en la història de la literatura femenina, com molts dels elements característics del gènere: la cerca d'un company romàntic ideal de l'heroïna; la seva maduració i creixement en conèixer-se a si mateix, sovint amb l'ajuda d'amics i mentors; i la seva relació amb les convencions de la bellesa» (Wells, 2006: 49), així com un enfocament a temes rellevants per a les vides i interessos de les

dones, com són la vida professional i la imatge del cos.

Per tant, podem veure que l'element romàntic no és l'única característica comú amb les novel·les del segle XIX i les novel·les *chick lit* d'avui en dia, encara que el fet que l'heroïna al final s'enamori d'un heroi que a l'inici no li agradava és un tret principal a ambdues. Les modernes heroïnes del *chick lit* també tenen molt en comú amb aquelles de Austen, que presentava a les seves novel·les heroïnes que eren belles però no increïblement i «amb una intel·ligència i bon humor que les feia superar les més glamuroses però menys agradables rivals» (Wells, 2006: 59). Les heroïnes del segle XIX també manifesten interès per la moda i la seva imatge, així com Catherine Morland a *L'abadia de Northanger* (1818) de Austen, que «no pot dormir [...] decidint entre la mussolina a punts i la bordada» (Austen, 1993: 45). Elles, sovint, estan més contentes quan estan rodejades de les seves amigues i es contenen secrets i històries i, un cop més en el cas de *L'abadia de Northanger*, Catherine creu que l'amistat «realment, és el millor bàlsam per als dolors d'un amor que ens ha decebut» (Austen, 1993: 16). Les heroïnes del segle XIX, de vegades, també desitgen la independència i tenen aspiracions professionals, com a *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. En aquesta novel·la, l'heroïna té grans esperances per la «promesa d'una carrera fluida» (Brontë, 1992: 94) al començar en la posició de institutriu. Tots aquests trets, així com molts d'altres, mostren un lligam clar entre les novel·les femenines del segle XIX i el fenomen *chick lit* d'avui en dia.

3. La crítica constant a les escriptores i al seu treball

Les escriptores han sofert durant llarg temps moltes dificultats a l'hora d'aconseguir reconeixement i respecte pel que escriuen. Aquesta tradició de criticar-les a elles i al seu treball, «i desestimar algunes tendències literàries com a deixalles femenines [...] té una història tant llarga com la ficció en si» (Traister, 2005: par. 4). De fet, des del naixement de la novel·la anglesa al segle XVIII, «els crítics es queixaven dels efectes que mermaven la intel·ligència de la ficció sentimental» (Traister, 2005: par. 4), i «erudits feministes han estat protestant durant molt de temps per la desatenció sistemàtica aparent de l'experiència de les dones al cànon literari» (Robinson, 1983: 116). Resumint, «la tradició femenina a la literatura ha estat ignorada, ridiculitzada o, inclús, [...] absorbida i substituïda» (Russ, 1983: 103).

S'hi han donat moltes «explicacions» per a justificar la suposició de que la literatura femenina era «inferior» a la masculina. Una d'aquestes raons estava relacionada amb l'experiència limitada de

la vida per part de les dones:

La major part de dominis de la vida masculina, com l'escola, la universitat, les associacions, l'esport, els negocis, el govern i l'exèrcit, les dones els tenien prohibits. La investigació i la indústria no varen poder solucionar aquestes exclusions i [...] les escriptores es trobaven en desavantatge. [...] Des que els victorians van definir les dones com éssers angelicals que no podien sentir passió, ràbia, ambició o honor, no creien que les dones poguessin expressar més de la meitat de la vida (Showalter, 2009: 65-66).

Hi hagué moviments d'alguns escriptors per combatre aquesta discriminació. Algunes escriptores, com ara Brontës, «intentaren, sense èxit, cobrir-se [i amagar el seu gènere] utilitzant un nom d'home» (Woolf, 2000: 52), amb l'esperança de que el seu treball guanyés respecte i reconeixement o, almenys, aconseguir una oportunitat, partint del fet que es suposava que l'havia escrit un home. Irònicament, en canvi, açò va resultar que les escriptores van rendir «homenatge a la convenció» (Woolf, 2000: 52) segons la qual els escriptors estaven, en efecte, reforçant inconscientment la tradició de que els escriptors masculins eren «superiors», i les escriptores prompte varen tornar a deixar veure les seves identitats i intentar publicar amb el seus propis noms. Açò, en canvi, va ser tan sols l'inici d'altres problemes que les escriptores van haver de sofrir.

La cita inicial de Joanna Russ descriu un d'aquests problemes: que, històricament, «hi havia tan poques històries on les dones es podien considerar protagonistes» (Russ, 1995: 80) ja que els personatges femenins tradicionalment només existien en relació a l'heroi. Durant molt de temps la situació dels personatges femenins a les novel·les només tenien l'opció de fer un dels dos possibles tipus de rol: «les polaritats desconcertants d'àngel i monstre, la Blancaneus ximple i la reina malvada» (Gilbert, 1979: 21), per tant, les possibilitats per als personatges femenins són molt limitades a l'hora de destacar. Relacionat amb açò, estava l'aparent falta de predecessors literaris femenins, l'exemple de les quals podien seguir altres escriptores. Açò va donar lloc a que els escrits femenins es convertissin «en al menys "bitextuals"; [...] és a dir, un discurs a doble veu influenciat per la tradició literària masculina dominant i la femenina dèbil» (Showalter, 2009: xv). Després de tot, com assenyala Joanna Russ, la «insistència amb què els autors inventen els seus propis arguments és un esdeveniment recent a la literatura [...] És freqüent que els mals escriptors imiten i els bons roben» (Russ, 1995: 85-86). Llavors, açò va suposar un problema per a les noves escriptores, els predecessors de les quals eren predominantment homes i les quals, naturalment, tindrien experiències diferents sobre les que escriure. L'alternativa per a les dones, llavors, era «prendre com a model (i principi estructural) no un mite masculí, sinó l'estructura de l'experiència d'una mateixa» (Russ, 1995: 88). Després de tot,

les dones, lògicament, experimentarien vides d'alguna manera «diferents» a les dels homes, bé relacionades amb ambicions i problemes, el cos i el treball o expectacions i restriccions socials. Per tant, pareix natural que aquestes qüestions començaren a aparèixer als escrits femenins, ja que elles han estat testimonis o els han experimentat:

Les diferències entre les preocupacions i els rols tradicionals de les dones i els dels homes ha marcat una diferència a la literatura femenina. Molts altres crítics comencen a estar d'acord que quan mirem a les escriptores de forma col·lectiva podem veure un continu imaginatiu, la recurrència a certes formes, temes, problemes i imatges de generació en generació. (Showalter, 2009: 9)

Per tant, s'ha forjat una nova tradició literària «femenina» en la qual, per damunt de tot, es retracten els pensaments, els sentiments i les experiències de les dones.

Açò, per suposat, va augmentar el seu propi problema, principalment que la ficció de les dones es va establir apart de la dels homes, que encara era vista per molts com la «literatura real». Açò va significar per a molts que «els homes escriuen sobre el que és important; les dones escriuen sobre el que és important per a *elles*» (Mazza, 2006: 28). Naturalment, les dones tendiran a escriure sobre interessos, experiències i valors diferents als que ho faran els homes i, encara així, «són els valors masculins els que s'imposen» (Woolf, 2000: 74). Per aquesta raó, qualsevol peça de literatura que prioritza les experiències de les dones ha tendit a ser ridiculitzada i criticada durament. Com Virginia Woolf va explicar:

Aquest és un llibre important, assumeix la crítica, perquè tracta de la guerra. Aquest és un llibre insignificant perquè tracta dels sentiments de les dones a un provador. Una escena al camp de batalla és més important que una escena a una tenda de roba (Woolf, 2000: 74).

Després de 50 anys que Woolf va escriure això, sembla que no s'ha fet cap progrés relacionat amb aquest menyspreu cap a les experiències de les dones. Russ parla de com els crítics encara estaven qüestionant la «validesa dels treballs literaris de les dones, des de l'autenticitat de la seva autoria [...] a la validesa del que escriuen o el que produeixen» (Warhol, 1997: 74). Russ ho va simplificar més posant-lo en les paraules imaginàries dels crítics discutint el treball de les escriptores: «ella ho va escriure, però mira sobre què va escriure» (Russ, 1983: 97).

Aquest atac al treball de les escriptores no és simplement una batalla de sexes. El 1856, George Eliot va llençar un atac a les seves companyes escriptores, amb el títol *Silly Novels by Lady Novelists* (*Novel·les estúpides de dones novel·listes*). Mentre Eliot reconeix que,

degut a la falta de restriccions i objectius per aconseguir l'originalitat, «la ficció és un departament de la literatura en el qual les dones poden, després de la seva amabilitat, igualar completament als homes» (Eliot, 1856: 1469), i també pensa que «és precisament aquesta absència d'un requeriment rígid el que constitueix la seducció fatal per escriure novel·les a dones incompetents» (Eliot, 1856: 1469). Les novel·les escrites per aquestes escriptores «incompetents», des del punt de vista de Eliot, estan plenes d'una «qualitat particular d'estupidesa [...] l'escumosa, la prosaica, la piadosa o la pedant» (Eliot, 1856: 1461).

En canvi, Eliot com a escriptora admet que hi ha autores a les que se'ls ha criticat el treball simplement pel gènere del seu autor. Com ella diu: «tan prompte com una dona mostra que té geni o talent efectiu rep el tribut de ser moderadament elogiada o severament criticada» (Eliot, 1856: 1468). En aquest sentit, no és que Eliot cregui que les dones no poden o no deuen escriure novel·les, sinó que preocupa més «que els homes, i les dones, interpreten una ficció sentimental o romàntica com a declaracions definitives en l'artesanía de la prosa de les dones» (Harzewski, 2006: 29).

Les escriptores sempre han estat conscients que el seu treball no es considerava estàndard ni important, però, en lloc de dissuadir-les d'escriure, sembla haver-les fet més determinades per a aconseguir l'èxit i fer que es sentin les seves veus. La mateixa Jane Austen creia que les novel·les de les dones, «per totes les seves estupideses imprevistes, són prou importants en la negociació de les dones amb el món per a que valgui la pena defensar-les enfront els detractors» (Blair, 2000: 21-22). Austen utilitza novel·les com *L'abadia de Northanger* per suplicar a les dones escriptores que no es posin les unes contra les altres, sinó que s'ajuntin en contra de les crítiques. Com ella diu, «si l'heroïna d'una novel·la no estaria patronitzada per l'heroïna d'una altra, de qui podria esperar protecció i consideració? [...] No ens facis abandonar una per l'altra, nosaltres som un cos ferit» (Austen, 1993: 19).

Chick lit és l'últim gènere de la literatura femenina que ha estat ridiculitzat i criticat. Encara que estem al segle XXI, sembla que no ha canviat gran cosa en termes de recepció de novel·les femenines, ja que moltes de les mateixes crítiques s'utilitzen avui en dia en relació al *chick lit* com es feia al segle XIX amb les escriptores de l'època. Per a molts, «*chick lit*» és un terme despectiu utilitzat per a desestimar «qualsevol valor literari en un text que tracta la vida íntima d'una jove dona soltera que viu i treballa a la gran ciutat» (Whelehan, 2005: 213). La frase implica «que és una lectura només per a dones, o només per a dones joves; dones no suficientment llestes mereixedores del títol de dona» (Levenson, 2009: 90). A l'hora de mantenir la vella tradició de criticar el treball de les escriptores, s'ha notat que els

crítics «i inclús altres escriptores (aquelles que es consideren a si mateixes novel·listes literàries series) tendeixen a tractar el *chick lit* com una versió roïna de la Literatura real» (Mlynowski, 2006: 14). Merrick dóna una descripció dura de les diferències entre «*chick lit*» i «literatura real»:

La fórmula del *chick lit* entumeix els nostres sentits. La literatura, en canvi, ens permet accedir a una infinitat de noves cultures, llocs i vides internes. On el *chick lit* redueix la complexitat de l'experiència humana, la literatura augmenta la nostra consciència d'altres perspectives i camins. La literatura utilitza un llenguatge cuidadosament treballat per expandir la nostra realitat, en lloc de sacsejar-nos el cap amb clixés que promouen una estreta visió del món. El *chick lit* tanca la nostra consciència. La literatura amplia les nostres imaginacions (Merrick, 2006: 9).

Una raó pel criticisme injust del *chick lit* pot ser simplement perquè representa la connexió entre la literatura femenina i la cultura popular, que ambdues han estat ridiculitzades tradicionalment, el que ha provocat que el *chick lit*, inevitablement, rebi el mateix tractament:

Les dones, per descomptat, han estat posicionades com a consumidores i productores fervents de formes genèriques de cultura com ara la novel·la gòtica, la redacció romàntica i els serials i, fins a cert punt, la «cultura baixa» sembla que abraça totes aquestes formes que vénen a ser definides com femenines (Whelehan, 2000: 23).

Per aquesta raó, el *chick lit* ha rebut poca, si no cap atenció des d'una perspectiva feminista, possiblement degut a la seva «baixa categoria entre la ja devaluada gamma de cultura "baixa"» (Shoos, 1992: 217). S'ha intentat, no obstant, provar el valor que es pot trobar a almenys algunes formes de cultura popular. Com exemple, el treball de 2006 de Robert Hurd utilitza teoritzadors com Pierre Bourdieu per a examinar la comèdia popular americana, *Seinfeld*. Aquest treball sobre les comèdies és útil per a comparar el *chick lit* perquè, com el *chick lit*, les comèdies pertanyen a una posició cultural relativament baixa a la societat contemporània:

De fet, la comèdia és rebutjada com un gènere popular, no només pel seu desenvolupament en el mitjà popular menys prestigiós, la televisió, sinó també perquè inclús dins la jerarquia dels programes de televisió ocupa una posició subordinada. Els crítics i espectadors de la televisió sovint han vist la comèdia com l'entreteniment més previsible, repetitiu i absurd. Els mateixos escriptors de comèdia reconeixen que la comèdia mai ha tingut prestigi cultural (Hurd, 2006: 762).

Si substituïm la paraula «comèdia» per «*chick lit*», i la paraula «televisió» per «ficció» a l'extracte anterior, descriuria perfectament també la posició del *chick lit*: dins el gènere de ficció, inclús la categoria més tancada de la literatura femenina, el *chick lit* està destinat a ocupar la posició més baixa; com la comèdia, se l'ha considerat un entreteniment «previsible», «repetitiu» i «absurd»,

i inclús les escriptores de *chick lit* reconeixen que els seu treball corre el risc que no se'l consideri seriosament, simplement per la forma en què es comercialitza. La comèdia ve determinada perquè l'acció té lloc a «famílies de lloguer, com un grup de companys de treball o [...] a la seu d'una reunió social» (Hurd, 2006: 765), més semblant al *chick lit*, sovint tracta de la protagonista i tota la seva família ampliada, el seu grup d'amigues. A més a més, com el *chick lit*, la comèdia sovint es criticada per tractar de «res». Açò «té a veure amb el "valor negatiu" de Bourdieu» (Hurd, 2006: 766), que diu que, en el cas de les comèdies i del *chick lit*, l'argument o el tema en qüestió es troba en un segon pla i és l'element de l'humor el que pren prioritat. Hurd defensa que l'element de l'humor a comèdies com *Seinfeld* pot tenir més importància del que molts detractors creuen. Assenyala com, en «un gènere definit per l'estupidesa, *Seinfeld* es troba en la situació paradoxal de prendre l'estupidesa seriosament, no essent seriós, sinó desfent-se de tot element que no resulta còmic» (Hurd, 2006: 767). És a dir, en lloc «de disseccionar minuciosament el "món real", com es suposa moltes vegades en les discussions del significat de "res", *Seinfeld* el transforma en humor» (Hurd, 2006: 771). De manera semblant, el *chick lit* és reconegut per ser una ficció «ingeniosa i graciosa» que tracta de «res». Com diu la defensa de Hurd a *Seinfeld*, la major part de l'humor del *chick lit* es troba en històries commovedores reals, que no és que no tractin de res, sinó que tracten sobre moltes qüestions serioses que afecten la vida de moltes dones (i, d'alguna manera, a la dels homes).

Hurd menciona dos aspectes importants de les teories de Bourdieu que també són significants per al debat del *chick lit*. En primer lloc, encara que el treball de Bourdieu «concentrat especialment en institucions de l'alta cultura com els museus i les universitats, admet que formes originàriament designades "baixes" [...] poden sofrir una transformació d'un estatus il·legítim a un legítim» (Hurd, 2006: 770) i, en segon lloc, que és possible, inclús acceptable, per a certs productes de cultura ser «considerats tant "bo" i "popular", per tant "clàssics moderns"» (Hurd, 2006: 769). Aquests punts de vista són particularment rellevants, ja que aporten un sentit de credibilitat a un estudi en qualsevol forma de cultura popular. Suggereixen que, a pesar de les protestes crítiques, certs productes de cultura popular poden tenir el potencial per «elevant l'estatus del seu gènere entre el camp cultural» (Hurd, 2006: 772). Hurd, en canvi, assenyala que açò només pot ocórrer «quan proporcionem als objectes de la cultura popular la mateixa metodologia històrica i crítica i la mateixa atenció que els proporcionem als literaris» (Hurd, 2006: 773). Aquest treball pretenia situar les esperances de Hurd, i Bourdieu, d'elevant els productes de la cultura popular mitjançant la seva discussió en termes d'un gènere contemporani de cultura popular (*chick lit*), durament criticat, amb l'objectiu de demostrar el valor que es pot trobar a aquestes novel·les, que eleven l'estatus del *chick lit* i la

ficció femenina en general.

El *chick lit* és només un exemple de com el «menyspreu amb el qual els crítics, tant homes com dones, han tendit a veure la cultura popular de les dones, ha impedit que vegin com parla de problemes i tensions reals de les vides de les dones» (Rakow, 1998: 284). I per tota la crítica que ha rebut, el fet està en que *chick lit* no és simplement «una tendència passatgera, sinó que és un gènere establert que ha causat impressió» (Yardley: 2006: 9). Jo voldria dir que el *chick lit* és un gènere en evolució i que, de fet, hi ha molt més al gènere del que es pensava en un primer moment, com per a considerar-lo «fàcilment digerible, envoltoris de colors pastel» (Whelehan, 2005: 187). De fet, les escriptores del *chick lit* «comencen a prendre's a si mateix més seriosament i temes "més obscurs" estan començant a impregnar el gènere» (Whelehan, 2005: 208), el que fa que resulti més difícil, almenys en alguns escriptors, seguir desestimant el *chick lit* com un simple «menjar ràpid literari per a dones (semi-) professionals del canvi de mil·lenni» (Benstock, 2006: 255).

Bibliografia

- «Chick Lit», Wikipedia, [22/02/07], Wikipedia. <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]

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