

TRIVIAL OR COMMENDABLE? : WOMEN'S WRITING, POPULAR CULTURE, AND CHICK LIT

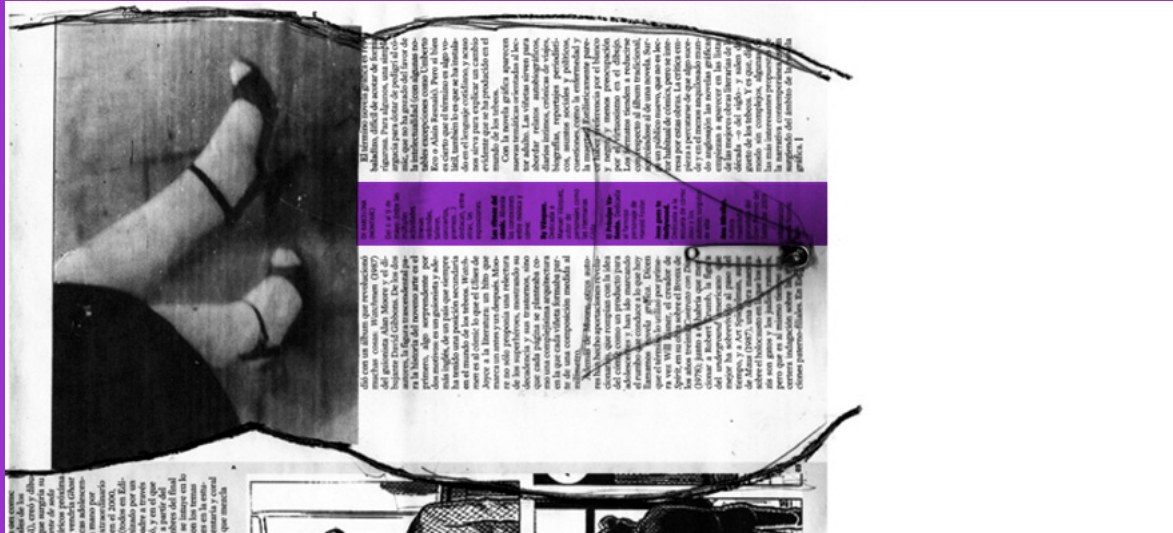
Mary Ryan
PhD Candidate
University of Limerick

Recommended citation || RYAN, Mary (2010): "Trivial or Commendable? : Women's Writing, Popular Culture, and Chick Lit" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 3, 70-84, [Consulted on: dd / mm / yy], < <http://www.452f.com/index.php/en/mary-ryan.html> >.

Illustration || Xavier Marín

Article || Received on: 02/03/2010 | International Advisory Board's suitability:05/05/2010 | Published on: 07/2010

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



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.

Keywords || Popular Culture | Chick Lit | Women's Writing | Feminism | Jane Austen | Cultural Studies.

0. Introduction

What are the connections between popular culture and women's fiction? An obvious link is that both have long been in receipt of vast amounts of negative criticism. In *A Theory of Mass Culture* (1957), Dwight MacDonal stated that «Mass Culture began as, and to some extent still is, a parasitic, a cancerous growth on High Culture» (MacDonal, 1998: 23), while continuing on to complain that the rise in mass/popular culture has resulted in «serious ideas [competing] with commercialized formulae» (MacDonal, 1998: 24).

Women's fiction has typically received just as little respect; in fact, as Juliette Wells points out, there has been «a long tradition of discounting women writers and their readers» (Wells, 2006: 48). Much of this criticism has attempted to «justify the assumption that novels by women would be recognizably inferior to those by men» (Showalter, 2009: 63). Women's literature has rarely received the recognition it deserves. Indeed, until relatively recent times, most female writers «were scorned by the male intellectual elite because of their «low-brow» appeal» (Rakow, 1998: 282). Additionally, women's writing was virtually excluded from the literary Canon, while «critical issues of quality have been used to question the validity of writings by women, from the authenticity of their authorship [...] to the validity of what they write about and what they produce» (Warhol and Herndl, 1997: 74).

It has been said that «the intersection of “feminism” and “popular culture” has never been anything other than troubled» (Shiach, 1998: 333), and, in terms of contemporary literature at least, this intersection takes the form of chick lit, the contemporary genre of fiction typically featuring female characters in their 20s and 30s as they make their way through their lives and tackle all the obstacles in their way, everything from finding Mr. Right (or, at least, Mr. Maybe) to finding the perfect career to finding the perfect shoes, along with everything in-between, all told in a humorous and self-deprecating tone. Elizabeth Merrick attempts to summarize the main plotlines of the typical chick lit novel in the following extract:

Chick lit is a genre, like the thriller, the sci-fi novel, or the fantasy epic. Its form and content are, more or less, formulaic: white girl in the big city searches for Prince Charming, all the while shopping, alternately cheating on or adhering to her diet, dodging her boss, and enjoying the occasional teary-eyed lunch with her token Sassy Gay Friend. Chick lit is the daughter of the romance novel and the stepsister to the fashion magazine. Details about race and class are almost always absent except, of course, for the protagonist's relentless pursuit of Money, a Makeover, and Mr. Right. (Merrick, 2006: 7-8)

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 emerging with the aim of demonstrating how such genres may have more potential than are first believed.

1. What exactly is chick lit?

Ironically, for a genre that is described as being written by, about, and for women, the term «chick lit» was originally used by men in a derogatory capacity. In this sense, it seemed that even the way in which women's writing was described was controlled by men. According to Wikipedia:

One of the first uses of the term was in the title of the 1995 anthology *Chick Lit: Postfeminist Fiction*, edited by Cris Mazza and Jeffrey DeShell. The work in this anthology was not chick lit as we know it today, and the term was used ironically. However, James Wolcott's 1996 article in *The New Yorker* «Hear Me Purr» co-opted «chick lit» to define the trend of «girlishness» evident in the writing of female newspaper columnists at that time. This is significant, as major chick lit works such as Helen Fielding's *Bridget Jones's Diary* and Candace Bushnell's *Sex and the City* originated in such columns. With the success of *Bridget Jones* and *Sex and the City* in book form, the chick lit boom began.

Although the phrase 'chick lit' is now used to describe the genre of fiction largely written for, by and about women, some critics have correctly noted that this description could be applied to the vast majority of novels:

If 'chick lit' were defined as what women read, the term would have to include most novels, including those considered macho territory. A 2000 survey found that women comprised a greater percentage of readers than men across all genres: Espionage/thriller (69 percent); General (88 percent); Mystery/Detective (86 percent); and even Science Fiction (52 percent). (Chaudhry, 2006: par. 4)

For this reason, it is beneficial to examine the traits and characteristics that typically constitute the genre of chick lit. While «the parameters and definitions for Chick Lit are evolving daily» (Yardley, 2006: 4), with a wide and varied selection of sub-genres also appearing, there are still certain tropes and features that are commonly linked to the genre.

Chicklitbooks.com, a website dedicated to novels and writers (and, of course, readers) of the chick lit genre, describes chick lit as follows:

Chick lit is a genre comprised of books that are mainly written by women for women [...] There is usually a personal, light, and humorous tone to the books [...] The plots usually consist of women experiencing usual life issues, such as love, marriage, dating, relationships, friendships, roommates, corporate environments, weight issues, addiction, and much more. (par. 3)

Stemming from this definition of chick lit, there are countless variations in describing the genre. These range from the more basic definition of chick lit as a genre of novels that are usually

«written in the first person by hapless, overwhelmed narrators handling the perilous matters of sex, love, career, art, fashion, finance and friendship that make up the daily life of many contemporary working women» (Laken, n.d.)

right through to deeper explanations of the genre. One such definition is seen in *See Jane Write: A Girl's Guide To Writing Chick Lit* (2006), a type of manual for budding chick lit writers written by author Sarah Mlynowski and editor Farrin Jacobs. In this book, chick lit is defined as:

often upbeat, always funny fiction about contemporary female characters and their everyday struggles with work, home, friendship, family, or love. It's about women growing up and figuring out who they are and what they need versus what they think they want. It's about observing life [...] It's about coming of age (no matter how old the woman is – chick lit heroines can be anywhere from teenaged to beyond middle-aged). It's generally written by women for women. It's honest, it reflects women's lives today – their hopes and dreams as well as their trials and tribulations – and, well, it's hugely popular. (Mlynowski, 2006: 10)

As chick lit has now become such a diverse genre, «it would be fair to say that it becomes more difficult to identify the core formula» (Whelehan, 2005: 17). That said, there are a selection of characteristics and themes that are commonly found in most, if not all, chick lit novels. Although many recent chick lit authors have tried to adapt the «traditional» formula by putting their own spin on it or interpreting it in a different way, for instance, many of the basic elements are still evident in some shape or form.

In *Will Write For Shoes: How To Write A Chick Lit Novel* (2006), author Cathy Yardley presents a comprehensive «checklist» of elements that are typically found in chick lit. These include:

(i) That the majority of novels are predominantly set in an urban location, with the idea of providing readers an insight into what is presumably «a more exciting, fast-paced, high-toned lifestyle» (Yardley, 2006: 10).

(ii) Most chick lit heroines work in occupations that are perceived as being extremely glamorous. These have typically included jobs in publishing, fashion, and advertising – «the sort of positions that readers would love to experience vicariously» (Yardley, 2006: 11).

(iii) Linked to the glamorous career is often, if not always, the evil boss, who always treats the heroine as poorly as possible. However, we are comforted by the fact that «the evil boss always gets his/her comeuppance in the end, and it's immensely satisfying» (Yardley, 2006: 12).

(iv) In traditional chick lit, the heroine always had a wonderful best friend who happened to be gay, «someone who can go shoe shopping with them and commiserate on the sorry state of men in whatever city they're in» (Yardley, 2006: 12). It is worth noting that the gay best friend is one element of chick lit that has become so vastly overused that many chick lit authors now shy away from including it in their novels, to avoid being criticized for adhering to the same clichés.

(v) Also inevitable to chick lit is that the heroine will, at some point, be involved with a man who is all wrong for her, but she of course fails to realize this until it is too late and she ends up nursing her heartbreak – at least until she realizes (a) she is better off without him, and/or (b) who she is really in love with.

(vi) Many chick lit novels include scenes where the heroine, accompanied by a gang of her girlfriends (and, of course, her obligatory gay best friend), «goes on a man-hunting expedition to a bar, speed-dating event or Internet dating site. During the course of these adventures, she runs into one "Mr. Wrong" after another» (Yardley, 2006: 13).

(vii) A large number of chick lit novels revolve around the heroine's life taking a drastic turn for the worst, which the heroine must then work her way out of. Typically, this could involve the heroine losing her apartment, being fired from her job, breaking up with her boyfriend... Cathy Yardley calls this «life implosion syndrome» (Yardley, 2006: 14).

(viii) Chick lit also traditionally contains «not only a lot of brand name-dropping, but also a lot of references to pop culture occurrences – often without any accompanying explanation» (Yardley, 2006: 15). This is because it is assumed that readers will already be knowledgeable of these matters.

Of course, these characteristics of chick lit are continuously evolving within the genre as many chick lit writers are finding ways of tackling the traditional formula in unique, deeper, and more serious ways. As

a result, according to Chick Lit Books, chick lit novels are no longer «excessively light, airy and frilly» (n.d.: par. 7), and the typically fluorescent pink book covers are, in fact, «truly masking meaningful, touching, hilarious at times and wonderful chick lit stories» (n.d.: par. 9).

2. Chick lit in the nineteenth century: where did it all begin?

For a genre whose success has taken the world by storm in a relatively short space of time, and one which has caused as much controversy as it has earned praise, there are some discrepancies over how the genre actually began.

In discussing the beginnings of chick lit, many agree that the genre began with Helen Fielding's 1996 novel, *Bridget Jones's Diary* – it has been stated that the «entire chick-lit phenomenon is invariably traced back to this single novel» (Ferriss, 2006: 4). However, while *Bridget Jones's Diary* came to be viewed by many as the original chick lit text, «there were precursors which demonstrated that Fielding had merely tapped a nerve with her own writing which already existed» (Whelehan, 2005: 191). So, how can we trace the roots of chick lit?

Many people argue that the entire genre «proves to be indebted to women's literature of the past» (Ferriss, 2006: 5), most notably the work of Austen, who has been described as «surely the mother of all chick lit» (Mlynowski, 2006: 11). Aside from the much-discussed connection between *Bridget Jones's Diary* and *Pride and Prejudice*, «from which Fielding admittedly borrowed much of her plot and many of her characters» (Ferriss, 2006: 4), we can see numerous similarities between modern chick lit novels and fiction by the likes of Austen and the Brontës, whose work included «all the romance, negotiations of society and character growth that we see in many of the popular “chick lit” novels today» (Dawson, n.d.: par. 3). In this sense, it would certainly seem viable to argue that chick lit does «have identifiable roots in the history of women's writing, as do many of the genre's characteristic elements: the heroine's search for an ideal romantic partner; her maturation and growth in self-knowledge, often aided by friends and mentors; and her relationship to conventions of beauty» (Wells, 2006: 49), as well as a focus on issues of relevance to women's lives and interests, such as careers and body image.

Hence we can see that the romantic element of the novels is not the only characteristic common to nineteenth century novels and today's chick lit, although the heroine eventually falling in love with an initially unlikely hero is certainly a major theme in both. Modern

chick lit heroines also have a lot in common with those of Austen, whose novels also featured heroines who were beautiful but not unbelievably so, and «whose wit and good temper more than elevate [them] above [their] more glamorous but less likeable romantic rivals» (Wells, 2006: 59). Nineteenth century heroines also display an interest in fashion and their image, such as Catherine Morland in Austen's *Northanger Abbey* (1818) who «lay awake [...] debating between her spotted and her tamboured muslin» (Austen, 1993: 45). They are often happiest when surrounded by their girlfriends, sharing secrets and stories, and, again in the case of *Northanger Abbey*, Catherine believes that friendship «is certainly the finest balm for the pangs of disappointed love» (Austen, 1993: 16). Nineteenth century heroines also often crave independence and have professional aspirations, such as in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), whose heroine has high hopes for the «promise of a smooth career» (Brontë, 1992: 94) on commencing her position as a governess. All of these traits, as well as numerous others, show an obvious link between nineteenth century women's novels and today's chick lit phenomenon.

3. The constant criticism of women writers and their work

Female writers have long experienced severe difficulty in terms of gaining recognition and respect for what they write. This tradition of criticizing women writers and their work, «and dismissing certain literary trends as feminine rubbish [...] has a history as long as the popular fiction itself» (Traister, 2005: par. 4). In fact, since the birth of the English novel in the eighteenth century, «critics moaned about the intellect-eroding effects of sentimental fiction» (Traister, 2005: par. 4), and «feminist scholars have [long] been protesting the apparently systematic neglect of women's experience in the literary canon» (Robinson, 1983: 116). In short, «the female tradition in literature has been either ignored, derided, or even [...] taken over and replaced» (Russ, 1983: 103).

There have been numerous «explanations» to justify the assumption that women's writing was «inferior» to men's. One such reason was related to women's perceived limited experience in life:

Vast preserves of masculine life – schools, universities, clubs, sports, businesses, government, and the army – were closed to women. Research and industry could not make up for these exclusions, and [...] women writers were at a disadvantage. [...] Since the Victorians had defined women as angelic beings who could not feel passion, anger, ambition, or honor, they did not believe that women could express more than half of life. (Showalter, 2009: 65-66)

There were moves by some writers to combat this discrimination. Some female writers, such as the Brontës, for instance, «sought ineffectively to veil themselves [and thus their gender] by using the name of a man» (Woolf, 2000: 52), in the hope that their work would gain respect and recognition, or at least be given a chance, on the basis that it was supposedly written by a man. Ironically, however, this resulted in female writers paying «homage to the convention» (Woolf, 2000: 52) whereby the writers were, in effect, unconsciously encouraging the tradition of male writers being «superior», and female writers soon reverted to letting their identities be known and attempted to be published under their own names. This, however, was just the start of more problems that female writers would experience.

The opening quote by Joanna Russ describes only one such problem: that, historically, «there [were] so very few stories in which women can figure as protagonists» (Russ, 1995: 80) as female characters traditionally existed only in relation to the (male) hero. It was long the situation that female characters in novels had the choice of playing one of only two possible types of role: «the vexed and vexing polarities of angel and monster, sweet dumb Snow White and fierce mad Queen» (Gilbert, 1979: 21), thus providing very limited possibilities for female characters to truly shine. Related to this, was the apparent lack of female literary predecessors whose lead other female writers could follow. This resulted in women's writing becoming «at least bitextual; [...] it is a double-voiced discourse influenced by both the dominant masculine literary tradition and the muted feminine one» (Showalter, 2009: xv). After all, as Joanna Russ points out, the «insistence that authors make up their own plots is a recent development in literature [...] It's a commonplace that bad writers imitate and great writers steal» (Russ, 1995: 85-86). This, then, posed a problem for upcoming female writers, whose predecessors were predominantly male and who, naturally, would have different experiences to write about. The alternative for women, then, was «to take as one's model (and structural principle) not male myth but the structure of one's own experience» (Russ, 1995: 88). After all, women would logically experience somewhat «different» lives from men, whether concerning ambitions and problems, the body and work, or societal expectations and restrictions. Therefore, it seems only natural that these issues would begin to appear in writing by the women who are likely to have witnessed or experienced them:

The differences between traditional female preoccupations and roles and male ones make a difference in female writing. Many other critics are beginning to agree that when we look at women writers collectively we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation. (Showalter, 2009: 9)

Thus, a new «female» literary tradition has been carved out, in which predominantly female thoughts, feelings, and experiences are portrayed.

This, of course, gave rise to its own problem, mainly that women's fiction was set apart from men's, which was still viewed by many as «Real Writing». This was seen by many to mean that «men write about what's important; women write about what's important to *women*» (Mazza, 2006: 28). Naturally, women will tend to write about different interests, experiences, and values than men will, and yet «it is the masculine values that prevail» (Woolf, 2000: 74). Because of this, any piece of writing that prioritises the experiences of women has tended to be ridiculed and heavily criticized. As Virginia Woolf explained:

This is an important book, the critic assumes, because it deals with war.
This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room. A scene in a battlefield is more important than a scene in a shop. (Woolf, 2000: 74)

Over fifty years after Woolf wrote this, it seemed little or no progress had been made concerning this disregard for women's experiences, as Russ discussed how critics were still questioning the «validity of writings by women, from the authenticity of their authorship [...] to the validity of what they write about and what they produce» (Warhol, 1997: 74). Russ simplified it further by putting it in the imagined words of the critics discussing the work of women writers: «she wrote it, but look what she wrote about» (Russ, 1983: 97).

This attack on women writers' work is not merely a battle of the sexes. In 1856, George Eliot launched an attack on her fellow women writers, entitled *Silly Novels by Lady Novelists*. While Eliot concedes that, due to its lack of restrictions and scope for originality, «fiction is a department of literature in which women can, after their kind, fully equal men» (Eliot, 1856: 1469), she also feels that «it is precisely this absence of rigid requirement which constitutes the fatal seduction of novel writing to incompetent women» (Eliot, 1856: 1469). The novels written by these «incompetent» writers, as Eliot views it, are filled with a «particular quality of silliness [...] the frothy, the prosy, the pious, or the pedantic» (Eliot, 1856: 1461).

As a female writer herself, however, Eliot allows that there are female authors whose work is criticized merely because of the gender of the author. As she states: «no sooner does a woman show that she has genius or effective talent, than she receives that tribute of being moderately praised and severely criticized» (Eliot, 1856: 1468). In this sense, it is not that Eliot believes that women cannot or should not write novels, but more an anxiety «that men – and women –

interpret sentimental or romance fiction as definitive statements on women's prose craftsmanship» (Harzewski, 2006: 29).

Female writers have always been fully aware that their work was viewed as sub-standard and unimportant, but, instead of deterring them from writing, it seems to have made them all the more determined to succeed and make their voices heard. Jane Austen herself believed that women's novels, «for all their incidental silliness, are important enough in women's negotiation with the world to be worth defending against detractors» (Blair, 2000: 21-22). Austen uses novels such as *Northanger Abbey* to plead for women writers not to turn against one another, but instead to unite against their critics. As she puts it, «if the heroine of one novel be not patronised by the heroine of another, from whom can she expect protection and regard? [...] Let us not desert one another; we are an injured body» (Austen, 1993: 19).

Chick lit is the latest genre of women's writing to be ridiculed and criticized. Even though we are now in the twenty-first century, it seems not much has changed in terms of the reception of women's novels, as many of the same criticisms are used today regarding chick lit as they were in the nineteenth century in relation to the female writers of that time. For many, the phrase «chick lit» is seen as a derogatory term used to dismiss «any possible literary worth in a text which deals with the intimate life of a young urban professional single woman» (Whelehan, 2005: 213). The phrase implies «that this is reading for women only, or not just women but 'chicks'; women not even bright enough to be afforded the title of women» (Levenson, 2009: 90). In keeping with the centuries-old tradition of criticizing the work of female writers, it has been noted that critics «and even other female writers (ones who fancy themselves serious, literary novelists) tend to treat chick lit as some sub-par version of Real Writing» (Mlynowski, 2006: 14). Merrick provides this somewhat harsh description of her perceived differences between «chick lit» and «real literature»:

Chick lit's formula numbs our senses. Literature, by contrast, grants us access to countless new cultures, places, and inner lives. Where chick lit reduces the complexity of the human experience, literature increases our awareness of other perspectives and paths. Literature employs carefully crafted language to expand our reality, instead of beating us over the head with clichés that promote a narrow worldview. Chick lit shuts down our consciousness. Literature expands our imaginations. (Merrick, 2006: 9)

One reason for chick lit's unfair criticism may be simply because chick lit represents the connection between women's writing and popular culture, both of which have traditionally been ridiculed, thus resulting in chick lit inevitably receiving the same treatment:

Women have, of course, traditionally been positioned as avid consumers and producers of generic forms of culture such as the gothic novel, romantic formula writing, and soap operas and, to some extent, «low culture» seems to embrace all these forms which come to be defined as feminine. (Whelehan, 2000: 23)

Related to this, chick lit has therefore received little, if any, attention from a feminist perspective, possibly because of its «low rank within the already devalued arena of “low” culture» (Shoos, 1992: 217). Attempts have been made, nonetheless, to prove the value that may be found in at least some forms of popular culture. As one example, Robert Hurd’s 2006 essay uses theorists such as Pierre Bourdieu to examine the popular American television sitcom, *Seinfeld*. This essay about sitcoms is useful for comparison with chick lit because, like chick lit, sitcoms remain at a relatively low cultural position in contemporary society:

In fact, the sitcom is dismissed as a popular genre not only because of its development on the least prestigious popular medium – television – but also because even within the hierarchy of television programs it occupies the most subordinate position. Television critics and viewers have often viewed the sitcom as the most formulaic, repetitive, or mindless entertainment available. Sitcom writers themselves recognize that the sitcom has never had cultural prestige. (Hurd, 2006: 762)

If we replace the word «sitcom» with «chick lit», and the word «television» with «fiction» in the above extract, the piece would also perfectly describe the position of chick lit: within fiction itself, and even the narrower category of women’s writing, chick lit is seen to occupy the most inferior position; chick lit has, like the sitcom, been dismissed as «formulaic», «repetitive», and «mindless entertainment», and even chick lit authors themselves recognize that their work risks not being taken seriously, simply because of how it is marketed. The sitcom is noted for its action taking place among «surrogate families, such as a group of co-workers, or [...] in a social meeting place» (Hurd, 2006: 765), much like chick lit often revolves around the protagonist and her extended family – her group of friends. Moreover, as chick lit, the sitcom is often criticized for being about «nothing». This «correlates to Bourdieu’s “negative value”» (Hurd, 2006: 766), which implies that, in the case of sitcoms and chick lit, the plot or subject matter is diminished and the element of humor takes precedence. Hurd argues that the element of humor in sitcoms such as *Seinfeld* may have more significance than detractors believe. He notes how, in «a genre that is defined by silliness, *Seinfeld* finds itself in the paradoxical situation of taking silliness seriously, not by becoming serious, but by jettisoning every noncomedic element» (Hurd, 2006: 767). That is, rather «than minutely dissecting the “real world”, as is often supposed in discussions of the meaning of “nothing”, *Seinfeld* transforms it into humor» (Hurd, 2006: 771). Similarly, much chick lit is recognized as being «witty, light-hearted» fiction about «nothing».

Much like Hurd's defense of *Seinfeld*, much of chick lit's humor is located amid truly touching stories, not about nothing, but instead about a lot of serious issues which affect many women's (and, in a sense, men's) lives.

Hurd mentions two important aspects of Bourdieu's theories that are also significant for this discussion of chick lit. Firstly, although Bourdieu's work «mainly concentrated on high-cultural institutions such as museums and universities, he did acknowledge that forms originally designated as “low” [...] can undergo a transformation from illegitimate to legitimate status» (Hurd, 2006: 770), and, secondly, that it is possible, acceptable even, for certain products of culture to be «conceived of as both “good” and “popular”, thus “modern classics”» (Hurd, 2006: 769). These views are particularly relevant as they provide a sense of credibility to a study on any form of popular culture. They suggest that, despite critics' protests, certain products of popular culture may have the potential to «elevate the status of their genre within the cultural field at large» (Hurd, 2006: 772). Hurd points out, however, that this can only happen «when we afford the objects of popular culture the same critical and historical methodology and attention as we do those of literature» (Hurd, 2006: 773). This paper attempted to place Hurd's – and Bourdieu's – hopes for elevating the status of popular culture products by discussing it in terms of a contemporary, and heavily criticized, genre of popular culture (i.e. chick lit) in terms of recognized theoretical concepts, with the aim of demonstrating the value to be found in such novels, thus raising the status of chick lit and women's fiction in general.

Chick lit is just one example of how the «disdain with which both men and women critics have tended to view women's popular culture has prevented them from seeing how it speaks to the real problems and tensions in women's lives» (Rakow, 1998: 284). Yet, for all the criticism it has received, the fact remains that chick lit is not merely «a fad that's going away – it's a mainstream genre that's made an impression» (Yardley: 2006: 9). I would argue that chick lit is an evolving genre, and that there is, in fact, a lot more to the genre than is first imagined on seeing these «easily digestible, pastel-colored packages» (Whelehan, 2005: 187). In fact, chick lit writers «are beginning to take themselves more seriously, and “darker” themes are beginning to pervade the genre» (Whelehan, 2005: 208), resulting in it becoming more difficult, in terms of certain writers at least, to dismiss chick lit any longer as merely «literary junk food for (semi-) professional turn-of-the-millennium women» (Benstock, 2006: 255).

Works Cited

- «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

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

Mary Ryan

Doctoranda

University of Limerick

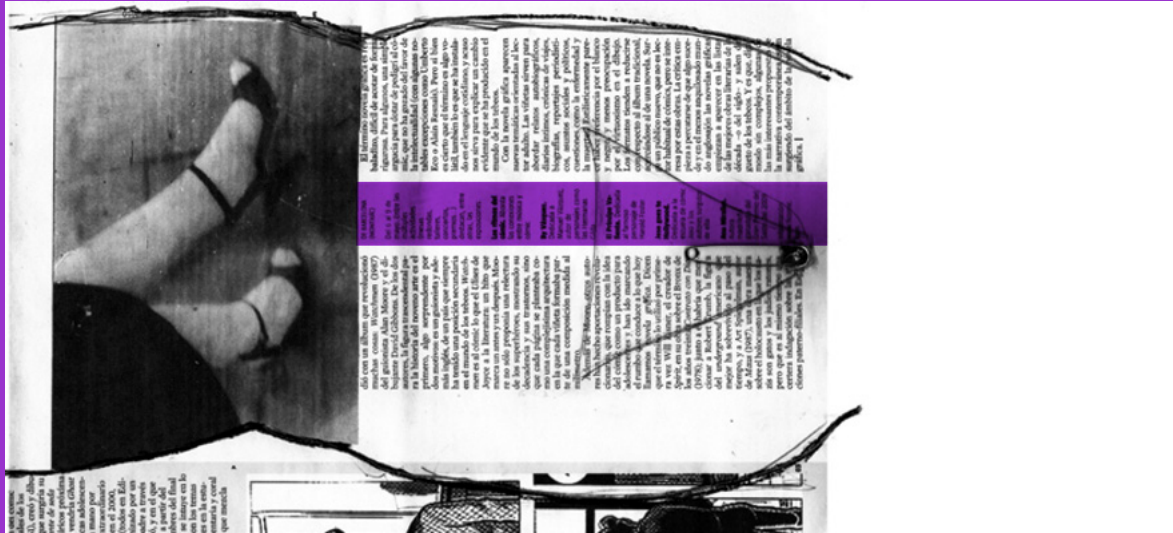
Cita recomendada || RYAN, Mary (2010): "¿Trivial o loable?: Literatura escrita por mujeres, Cultura Popular y Chick Lit": [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 70-84, [Fecha de consulta: dd / mm / yy], < <http://www.452f.com/index.php/es/mary-ryan.html>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

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>
- «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

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

Mary Ryan

Doctoranda

University of Limerick

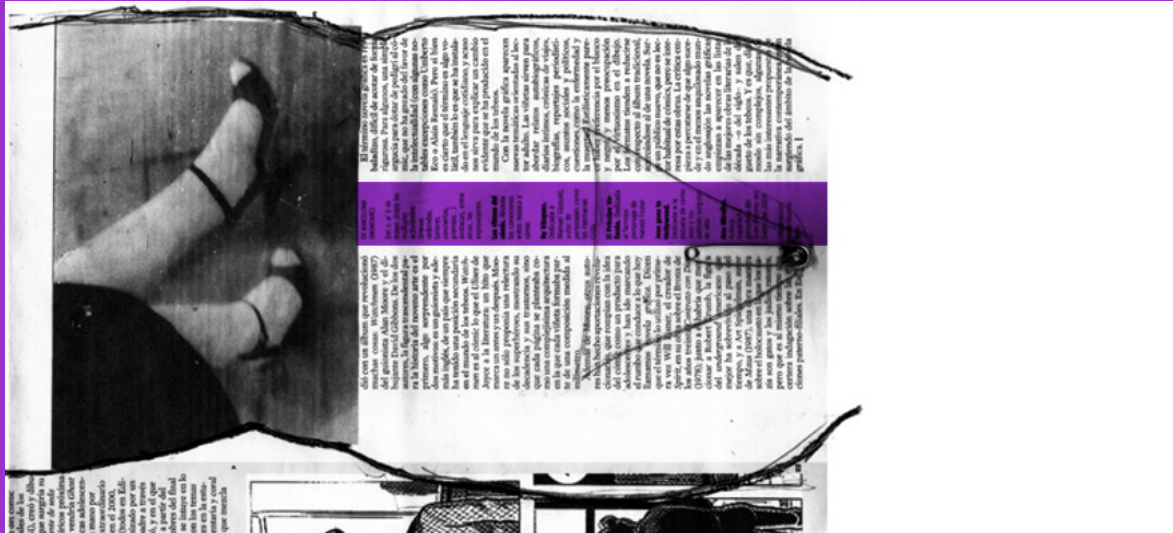
Cita recomandada || RYAN, Mary (2010): "Banal o encomiable?: Literatura femenina, cultura popular i chick lit" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 3, 70-85, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/mary-ryan.html>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

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'estúpidesa [...] 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 deurien 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 estúpideses 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

HUTSAL EDO GORESGARRI? : EMAKUMEEN IDAZKERA, HERRI-KULTURA ETA CHICK LIT

Mary Ryan

Doktoregaia

Limerick-eko Unibertsitatea

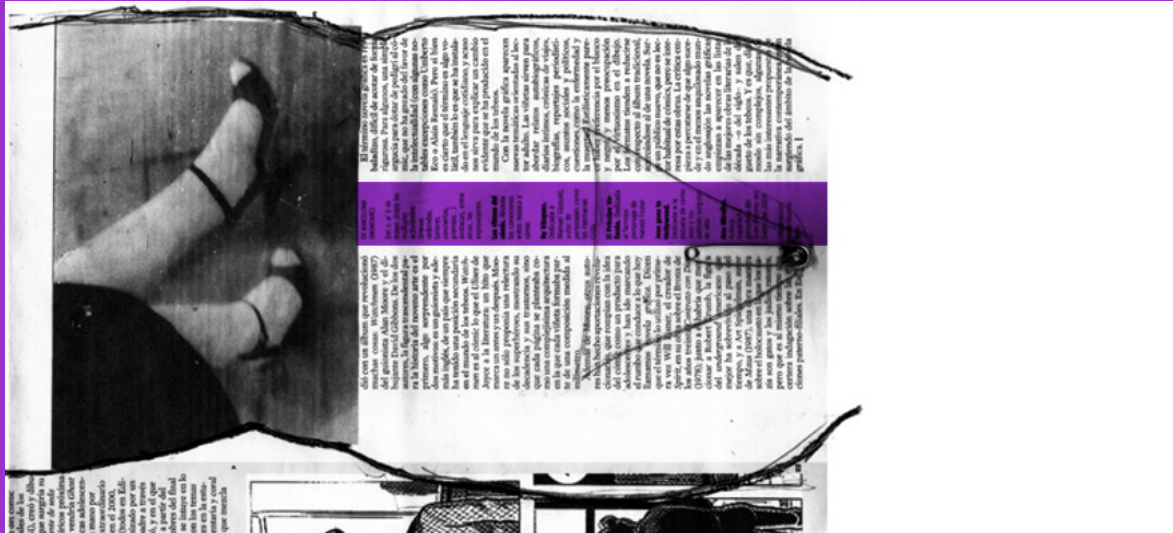
Aipatzeko gomendioa || RYAN, Mary (2010): "Hutsal edo goresgarri? : Emakumeen idazkera, Herri-Kultura eta Chick Lit" [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 3, 70-84, [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/index.php/eu/mary-ryan.html> >.

Ilustrazioa || Xavier Marín

Itzulpena || Edurne Aldasoro

Artikulua || Jasota: 2010/03/02 | Komite zientifikoak onartuta: 2010/05/05 | Argitaratuta: 2010/07

Lizentzia || 2.5 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || Hainbat antzekotasun bereiz ditzakegu herri-kulturaren eta emakumeen idazkeraren artean: biak ala biak hutsal eta baliogabekotzat jo izan dira, tradizioz kritikariek errespetu txikia gorde izan diote eta baztertua izan da itxura batera kultura maila apaleko iritzi izan zaiolako. Halaber, luze egon dira biak literatur arauetatik alboratuak. Kultura garaikidean, herri-kulturaren eta emakumeen idazkeraren arteko elkarguneak chick lit moldean hartzen du, 20-30 urte inguruko emakumeak protagonista dituen fikziozko genero garaikidea, nork bere bidea urratu eta sortzen zaizkion oztopo guztiei aurre egiten dien bitartean. Txosten honek Chick lit delakoaren ezaugarriak eta historia zirriboratu ez ezik, herri-kulturak, emakumeen idazkerak eta chick lit-ek maiz jaso izan duten harrera ezkorra ere aztertuko du eta erakutsiko digu nola iradoki ohi dena baino balio eta indar handiagoa izan dezaketela erakusteko helburua duten hainbat ikerlan abian diren gaur egun.

Gako-hitzak || Herri-kultura | Chick Lit | Emakumeen Idazkera | Feminismoa | Jane Austen | Kultur-Azterlanak

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. Sarrera

Zeintzuk dira herri-kulturaren eta emakumeen fikzioaren arteko loturak? Begibistako lokarria luzaro biak ere kritika ezkor ugariren paratzaile izan izana da. *A Theory of Mass Culture* (1957) liburuan, Dwight MacDonald-ek dio “Kultura Herrikoia Goi mailako Kulturaren hazkunde parasitario, kantzerigeno modura hasi zela, eta nolabaiteko neurrian, oraindik ere badela» (MacDonald, 1998: 23), eta jarraitzen du kexu eginez kultura herrikoi/popularren hazkundeak “ideia benazkoak ekarri dituela formula komertzialak baliatuta (Goi mailako Kulturaren aurka)» (MacDonald, 1998: 24).

Emakumeen fikzioak oso begiramen txikia jaso izan du; izatez, Juliette Wells-ek azpimarratu duen legez, “emakume idazleak eta haien irakurleak gutxieteko tradizio luzea izan da” (Wells, 2006: 48). Kritika hauetako asko “emakumeek idatzitako eleberriak gizonezkoek idatzitakoak baino maila nabarmen apalagokoak direlako onespenua” justifikatzen saiatu da (Showalter, 2009: 63). Emakumeek idatzitako literaturari inoiz gutxitan aitortu izan zaio merezitako tokia. Egia esateko, orain gutxi askora arte, idazle emakume gehienak “baztertu egin ditu gizonezkoen elite intelektualak “eskaintzen zuten kultur maila eskaseko interesagatik” (Rakow, 1998: 282). Gainera, emakumeen idazkera Literatur Kanonetatik kanporatua izan zen eta “kalitateari buruzko gai garrantzitsuak emakumeen idatzien balioa zalantzan jartzeko erabili zituzten, hasi egilearen izatetik beretik [...] zeri buruz idazten zuten eta ekoizten zutenaren baliora arte. (Warhol and Herndl, 1997: 74).

«“Feminismoaren” eta “herri kulturaren” arteko elkargunea arazotsua izan dela beti esan izan ohi da» (Shiach, 1998: 333), eta literatura garaikidearen hitzetan gutxienik, elkargune honek chick lit moldea hartzen du, 20-30 urte inguruko emakumeak protagonista dituen fikziozko genero garaikidea, nork bere bidea urratu eta sortzen zaizkion oztopo guztiei aurre egiten dien bitartean, dela Gizon Perfektua aurkitzetik (edo, gutxienik, Balizko gizon perfektua), oinetako perfektuak aurkitu arteko karrera perfektua, tartean era guztietako gorabeherak bizi dituztela, eta guztia tonu umoretsu eta auto-mespretsuzkoarekin kontatua. Elizabeth Merrick ondoko idatz-zatian chick lit eleberri tipikoaren ezaugarri narratibo nagusiak laburbiltzen saiatzen da:

Chick lit genero bat da, beldurrezkoa, zientzia fikzioa edo fantasiako epopeia bezalaxe. Formaz eta edukiz konbentzionala da, gutxi goiti-behiti: neska zuria hiri handian Printze Xarmangarriaren bila dabil, denbora osoan dendaz denda, batzuetan dietari izkin eginez, beste batzuetan dieta eginez, nagusia saihestuz eta Lagun Gay Lotsagabe sinbolikoarekin bazkari noizik behineko hunkigarria gozatuz. Chick lit maitasunezko eleberriaren alaba da eta modazko aldizkariaren ahizpaordea. Arraza eta klaseari buruzko daturik ez da ia inoiz ematen, nola eta ez den, jakina, protagonistaren Dirua, Makillajea, eta Gizon Perfektua helburu etengabea lortzeko. (Merrick, 2006: 7-8)

Lan honek herri-kulturak, emakumeen idazkerak eta chick lit-ek maiz izan duten harrera ezkorra izango du aztergai eta erakutsiko digu nola genero horiek hasiera batean uste izandakoa baino indar handiagoa dutela egiaztatuko duten azterlanak ari diren egiten.

1. Zer da zehazki chick lit?

Ironikoki, emakumeek, emakumez eta emakumeentzat idatzitako genero modura deskribatzen den honetan, “chick lit” hitza jatorriz gizonaek erabili zuten mespretxuzko adierarekin. Honela, bada, bazirudien emakumeen idazkera deskribatzeko modua bera ere gizonaek kontrolatzen zutela. Wikipediari jarraiki:

Hitzaren lehenengo erabileretako bat 1995eko antologiaren izenburuan jaso zen *Chick Lit: Feminismoaren osteko Fikzioa*, Cris Mazza eta Jeffrey DeShell-ek argitaratua. Antologia honetako lana ez zen gaur egun ezagutzen dugun moduko chick lit, eta hitza ironikoki erabili zen. Nolanahi dela ere, James Wolcott-ek 1996an *The New Yorker*-en idatzitako «Hear Me Purr» (Entzuidazu, kuttun) artikuluan “chick lit” beretu zuen garai hartako emakumeen egunkarietako zutabegileen idazkeran nabarmena zen “nexken” moda definitzeko. Adierazgarria da hori, izan ere chick lit lan nagusiak, Helen Fielding-en *Bridget Jones’ Diary* eta Candace Bushnell-en *Sex and the City* esate batera, era horretako zutabeetan sortu baitziren. Liburu moldearekin *Bridget Jones* eta *Sex and the City*-k izan zuten harrera onak chick lit-en arrakasta ezandarazi zuen.

Nahiz “chick lit” esamoldea gaur egun emakumeentzat, emakumeek eta emakumez zabal idatzitako fikziozko generoa deskribatzeko erabili ohi den, hainbat kritikarik zuzentasunez azpimarratu dute deskribapen hau ia eleberri gehientzat dela baliagarri:

“Chick lit” emakumeek irakurtzen duten hura bada, terminoak ia eleberri guztiak besarkatu beharko lituzke, gizonaen esparrutzat jotako haiek barne direla. 2000n egindako ikerketa batek erakutsi zuen emakumeek gizonaek baino irakurle ehuneko handiagoa egiten zutela genero guztietan: Espioitza/beldurrezkoa (ehuneko 69); Orokorra (ehuneko 88); Misterio/Detektibeena (ehuneko 86); eta baita Zientzia Fikziozkoa ere (ehuneko 52). (Chaudhry, 2006: par. 4)

Arrazoi honexegatik komenigarria da chick lit generoa osatzen duten bereizgarri eta ezaugarri tipikoak aztertzea. “Chick Lit-en parametro eta definizioak egunetik egunera aldatzen diren” bitartean (Yardley, 2006: 4), azpi-genero aukera zabal eta anitza sortzeaz batera, oraindik ere badaude eskuarki generoari uztartzen zaizkion hainbat metafora eta ezaugarri.

Chicklitbooks.com helbideak, chick lit generoaren eleberri eta idazleei (eta jakina, irakurleei) zuzendutako webguneak, ondotik erakusten den moduan deskribatzen du chick lit generoa:

Chick lit nagusiki emakumeek emakumeentzat idatzitako liburuez osatzen den generoa da [...] Orokorrean liburuek kutsu pertsonal, arin

eta umoretsua izan ohi dute [...] Argumentua normalki emakumeek eguneroko bizitzako gaitan duten eskarmentuak osatzen du, hala nola, maitasunak, ezkontzak, hitzorduek, harremanek, adiskidetasunak, gelakideek, lan ingurukoek, pisu kontuek, zaletasunak eta beste hainbatek. (par. 3)

Chick lit-en definizio hau abiaburu hartuta, aldaera zenbatezinak daude generoaren deskribapenean. Eta horrek besarkatzen ditu chick lit-en definizio oinarritzkoenetik, arrunki

“narratzaile zoritxarreko, abailduek, lehenengo pertsonan idazten dituzten lanean ari diren emakume garaikide anitzen eguneroko bizitzako sexu, maitasun, karrera, arte, moda, finantza eta adiskidetasunaren kontu arriskutsuak gobernatzeko dituzten” (Laken, n.d.)

moduko eleberrien generotik, generoaren azalpen sakonagoetara bitarteko guztiak. Definizio horietako bat See Jane Write: *A Girl's Guide To Writing Chick Lit* (2006) liburuan ikus dezakegu, chick lit idazleak ernatzeko eskuliburu modukoa, Sarah Mlynowski idazleak eta Farrin Jacobs editoreak idatzitakoa. Bada, liburuki honek horrela definitzen du chick lit:

Garaiko emakumeen moldeez eta hauek lan, etxe, adiskide, familia edo maitasunaren inguruan egunero izan ohi dituzten liskarrez fikzio sarritan baikor, beti farregarria. Heltzen ari diren eta nor diren eta zer behar duten ulertu nahi duten versus zer nahi duten pentsatzen duten emakumei buruzkoa da. Bizitza behatzeari buruzkoa da [...] Heldutasunari buruzkoa (ez du axola zein zahar den emakumea – chick lit-eko heroia nornahi izan daiteke nerabetasunetik hasi eta heldutasunetik haratago arte). Arrunki emakumeek emakumeentzat idatzitakoa da. Zintzoa da, emakumeen egungo bizitza islatzen du –haien asmo eta ametsak ez ezik, haien arazo zein nahigabeak ere bai- eta, jakina, izugarri popularra da. (Mlynowski, 2006:) 10)

Nolanahi dela ere, chick lit hain genero anitza bilakatu denez gero “bidezkoa litzateke esatea gero eta zailagoa dela jatorrizko formula bereiztea” (Whelehan, 2005: 17). Hori esan ondoren, badira ia chick lit eleberri gehienetan, guztietan ez bada, batean azaltzen diren ezaugarri eta gaiak. Nahiz azken chick lit idazle ugari “tradiziozko” formula egokitzen saiatu den, nork bere estiloa ezarriz edota modu ezberdinean interpretatuz, esaterako, oinarritzko elementu ugari oraindik ere begibistako dira molde edo modu batzuetan.

Will Write For Shoes: How To Write A Chick Lit Novel (2006) liburuan, Cathy Yardley idazleak chick lit-ean tipikoki aurkitu ohi diren elementuen zerrenda egiten du. Bertan daude jasoak:

(i) Ia eleberri gehienak nagusiki inguru hiritarrean kokatuak egotea, irakurleari ustezko “bizimodu zirrarragarri, erritmo biziko, goren mailakoenaren” gaineko ideia ematearren. (Yardley, 2006: 10).

(ii) Chick lit-eko heroi gehienek izugarrizko glamour-a duten lanbideetan lan egiten dute. Eta hauetan ohikoak dira argitaletxe,

moda eta publizitate munduko lanbideak –“irakurleek besteen larrutan bizi izan nahiko lituzketen egoera motak” (Yardley, 2006: 11).

(iii) Glamour-ez betetako karrerari lotua maiz, beti ez bada, nagusi gaiztoa egon ohi da, heroia ahal den bezain gaizki tratatzen duena. Edonola dela ere, lasaitu egiten gaitu “nagusi maltzurak beti merezitako azkena izan ohi duela” ikusteak, eta izugarri pozgarria da” (Yardley, 2006: 12).

(iv) Tradiziozko chick lit-ean, heroiak beti zuen lagun hartu zoragarria, gay izan ohi zena, “haiekin oinetako-erosketetan ibil daitekeen norbait eta gizonezkoen egoera negargarriaz erruki dena, nonahiko hiritan daudela ere” (Yardley, 2006: 12). Merezi du azpimarratzea lagun hartu gay hori neurritz gain erabili den chick lit-eko elementuetako bat dela eta idazle ugari egun ihes egiten duela figura hori eleberrietan sartzetik, betiko klixek atxiki izana leporatzea saihestearren.

(v) Halaber, eragotzi ezin den chick lit-eko beste elementu bat, nolerebait, heroia beretzako guztiz okerrekoa den gizonezkoarekin nahasi izatea da; jakina, beranduegi izan arte ez da hortaz jabetuko eta saminak jota ibiliko da -gutxienik,- (a) hobeto dagoela gizon hori gabe, eta/edo (b) norekin dagoen egiaz maiteminduta jabetzen den arte.

(vi) Chick lit eleberri ugari jaso ohi duten beste eszena bat heroia, neskagun taldearekin batera (eta, noski, lagun hartu gay derrigorrezkoarekin), “gizon-ehiza espedizioan ateratzen denekoa da, taberna batera, zita-azkarreko ekitaldi edo Internet bidezko zita guneren batera. Pasadizo guzti hauetan zehar, “Okerreko Gizon” batetik bestera ibiliko da (Yardley, 2006: 13).

(vii) Chick lit eleberri ugari heroiaren bizitza inguruan gauzatzen da, honek okerrerako bira erabatekoa eginez, eta orduan heroiak hortik irteteko bidea egin behar du. Ohikoa da horren ondorioz heroiak apartamentua galtzea, lanetik botatzea, senargaiarekin harremana etetea... Cathy Yardley-k honi “bizitzaren inplosio sindromea” deitzen dio (Yardley, 2006: 14).

(viii) Chick lit-ek gainera “marka ezagunen etengabeko aipamen ugari ez ezik, pop kulturako gertakarietako erreferentzia andana ere jasotzen du, maiz inongo azalpen argigarririk gabe” (Yardley, 2006: 15). Izan ere, irakurleak jada ezagutzen dituela kontu guzti hauek onartzen baita.

Jakina, chick lit-aren ezaugarri hauek guztiak etengabe eraldatzen dira generoaren baitan, izan ere chick lit idazleak beti ohiko formula modu bakan, sakon eta serioagoan artatzeko bideak aurkitu nahian baitabilta. Ondorioz, Chick Lit Liburuaren arabera, chick lit eleberriak ez dira inondik inora ere “arin, hutsal eta apaingarriz beteak” (n.d.: par. 7), eta ohiko liburuazal arrosa eta fluoreszenteak, aldiz, “ezkutuko esanguraz jositako chick lit istorio hunkigarri, tarteka barregarri eta

zoragarriak dira”.

2. Chick lit hemeretzigarren mendean: noiz hasi zen hau guztia?

Denbora tarte oso laburrean izugarrizko arrakasta izan duen generoari dagokionez, eztabaida adina laudorio jaso dituena, gainera, badira hainbat desadostasun egungo generoa hasi zen moduz.

Chick lit-aren jatorria aztertzean, askok generoari hasiera Helen Fielding-en *Bridget Jones's Diary* – 1996ko eleberriak eman ziola uste du, “chick lit fenomeno guztiak nahitaez eleberri bakar honetan duela ardatza” esan ohi da. (Ferriss, 2006: 4). Nolanahi dela ere, *Bridget Jones's Diary* askorentzat jatorrizko chick lit testua izan bada ere, “bazeuden aurrekariak Fielding-ek bere idazkeraz jada existitzen zen zain-haria ikutu besterik ez zuela egin erakutsi zutenak” (Whelehan, 2005: 191). Beraz, nola bereiz ditzakegu chick lit-aren sustraiak?

Askok defendatzen dute generoa oso-osorik “iraganeko emakumeen literaturarekin zorretan dagoela” (Ferriss, 2006: 5), nagusiki Austen-en lanarekin, “ziur aski chick lit guztiaren ama” modura deskribatu dena (Mlynowski, 2006: 11). *Bridget Jones's Diary* eta *Pride and Prejudice*-ren arteko lotura anitz eztabaidatua alde batera, “zeinetatik Fielding-ek ez bairik gabe argudio eta pertsonaia ugari mailegatu dituen” (Ferriss, 2006: 4), antzekotasun handiak ikusi dizkiogu chick lit eleberri moderno eta Austen edo Brontës-ena bezalako fikzioari; izan ere, azken hauen lanek gaur egungo “chick lit” eleberri ezagunetan ikus dezakegun “maitasun, gizarte mailako negoziazio eta pertsonaien bilakaera berbera barne hartzen baitzuten (Dawson, n.d.: par. 3). Zentzu honetan, badirudi bidezkoa dela baieztatzea chick lit-ek “erro identifikagarriak dituela emakumeen idazkeraren istorian, generoaren elementu ezaugarritsuenek dituzten legez: heroia bikote erromantiko idealaren bila; heldutasunean eta auto-ezagutzan garapena, maiz lagunen eta aholkularien laguntzarekin; eta edertasunaren konbentzionalismoekiko lotura” (Wells, 2006: 49), baita emakumeen bizitza eta interesetan garrantzizko gaietara begirada zuzendua ere, ikas-karrerak eta gorputz irudia esaterako.

Nahiz ikus dezakegun eleberrien alde erromantikoa ez dela hemeretzigarren mendeko eleberrien eta egungo chick lit-aren ezaugarri komun bakarra, ordea, protagonista azkenean oso gustuko ez den heroi batekin maitemintzea izan ohi da bietan ere gai nagusi. Berebat, Chick lit-eko heroi modernoek gauza ugari dituzte batean Austen-en eleberrietakoekin, izan ere, honen eleberriek ere emakume ederrak, baina ez sinestezinak, irudikatzen baitzituzten eta haien “berba-zorroztasun eta umore finak hain gustuko ez ziren arerio erromantikoen gainetik jartzen baitzituen” (Wells, 2006: 59). Hemeretzigarren mendeko heroiek ere modarekiko eta euren

buruaren irudiarekiko interesa erakusten zuten, hala Catherine Morland-ek Austen-en *Northanger Abbey* eleberrian (1818) “esna zetzan [...] muselina tantodun eta tambouredaren artean erabaki ezinik” » (Austen, 1993: 45). Sarritan zoriontsuago dira neskalagunez inguraturik daudenean, isilpeko kontuak elkarri kontatuz eta berriz ere *Northanger Abbey*en, Catherinek dio adiskidetasuna “egiaz sendagai eraginkorra dela defraudatutako maitasunaren ziztaden aurka” (Austen, 1993: 16). Hemeretzigarren mendeko heroiek ere askatasuna maite dute eta helburu profesionalak dituzte, Brontë-ren *Jane Eyre* bezala (1847), “non protagonistak “arauzko ikasketak egiteko asmo sendoak dituen” (Brontë, 1992: 94) gobernatzaile modura bere bidea egiten hasteko. Honela, bada, ezaugarri hauek guztiek bista-bistako lotunea erakusten dute hemeretzigarren mendeko emakumeen eleberrien eta egungo chick lit fenomenoaren artean.

3. Emakume idazleekiko eta haien lanarekiko etengabeko kritika

Idazle emeek denbora luzean zailtasun itzelak izan dituzte idazten dutenari dagokion tokia eta errespetua aitortzeko. Idazle emakumeak eta haien lana kritikatzeko tradizio honek “eta zenbait literatur moda zabor eme modura gaitzesteak [...] fikzio popularrak berak adinako histori luzea du” (Traister, 2005: par. 4). Izatez, hamazortzigarren mendean eleberri ingelesa jaio zenetik, “kritikariak fikzio sentimentalak eragiten dituen ondorio adimen higitzaileez nigarrez aritu dira” (Traister, 2005: par. 4), eta “ikasle feministak (luze) aritu dira protestatzen itxura batera literatur kanonean emakumeen eskarmentuari sistematikoki muzin egin izanari” (Robinson, 1983: 116). Hitz labur, “emakumeen tradizioa literaturan saihestua, isekagai, edo are [...] irentsia eta ordezkaturia ere izan da” (Russ, 1983: 103).

Emakumeen idazkera gizonezkoena baino “maila apalagokoa” zela onartu izana justifikatzeko “azalpenak” ugariak izan dira. Arrazoi horietako bat emakumezkoek bizitzan bizi uste izan duten eskarmentu urriari dagokiona da:

Gizonezkoen bizitzako atal beregiak –eskolak, unibertsitateak, elkarreak, kirolak, negozioak, gobernuak, eta armada- debekatuak zituzten emakumeek. Ikerketa eta industria ez ziren salbuespen, eta [...] emakume idazleak desabantaila egoeran zeuden. [...] victoriarrek emakumeak pasio, haserre, anbizio edo ohorerik izan ez zezaketen izaki zerutiar modura definitu zituztenetik, ez zuten uste emakumeek sentimenduen erdia ere adieraz zezaketenik (Showalter, 2009: 65-66).

Diskriminazio honi aurre egiteko hainbat mugimendu abiarazi zituzten idazle batzuek. Hainbat idazle emakumeek, Brontes-ak esate baterako, “gizonezkoaren izena erabilita euren burua (eta honenbestez, generoa) alferrik ezkututzen saiatu ziren” (Woolf,

2000: 52), haien lanak begiramena eta errekonozimendua irabaziko zituelakoan, edo gutxienik aukera emango zitzaielakoan, gizonaek idatziak zirelako ustea oinarri hartuta. Ironikoki, ordea, jokamolde horrek idazle emakumeek konbentzionalismoari omen egitea ekarri zuen” (Woolf, 2000: 52) zeinaren ondorioz emakumeek, nahi gabe, indartu egin baitzuten gizonaek idazleak “gailen” izateko tradizioa; honela, bada, emakume idazleek azkar eman zituzten haien izenak ezagutzera eta euren izenekin argitaratzen saiatu ziren. Hau, ordea, idazle emakumeek pairatuko zituzten arazo handiagoen hasiera baino ez zen izan.

Joanna Russ-en hasierako aipamenak arazo horietako bat deskribatzen du: ezen, historikoki, “emakumeak protagonista izan zitezkeen istorio oso gutxi zeuden” (Russ, 1995: 80), izan ere, emakumezkoen pertsonaiak tradizioz gizonaek heroiarekiko harremanean soilik existitzen baitziren. Luze iraun zuen emakumezkoen pertsonaiak eleberrietan balizko bi rol motatetik bakarra egiteko aukera zueneko egoerak: “aingeruaren eta munstroaren polaritate polemiko eta polemizatzailea, Edurne Zuri isil eztea eta Erregina zoro ankerra” (Gilbert, 1979: 21), eta honenbestez, aukera oso mugatuak eskaintzen zitzaizkion protagonista emeari egiaz gailentzeko. Honekin batera, itxura bateko literatur emearen aurrekari eza zegoen, haren ildo beste emakume idazle batzuek jarraituko zutena. Eta ondorioz, emakumeen idazkera “gutxienik bi-testuala izatea ekarri zuen (...) ahots biko diskurtsoa da eta bi iturritatik edaten du, gizonaek literatur tradizio menderatzailetik, alde batera eta emakumezkoen tradizio mututik, bestera” (Showalter, 2009: xv). Azken batean, azpimarratu du Joana Russek, “idazleek euren argudioak halako temaz asmatzea urrats berria da literaturan (...) guztiz ezaguna baita idazle txarrek imitatu egiten dutela eta idazle handiek, berriz, lapurtu” (Russ, 1995: 85-86). Horrek, beraz, arazoa ekarri zuen emakume idazleak sortzeko orduan, aurrekariak nagusiki gizonaek baitziren eta haiek, jakina, bestelako eskarmentuak izaki idazgai. Honela, bada, emakumeentzako aukera “norberaren eredutzat (eta egiturazko printzipiotzat) ez gizonaek mitoa, baizik eta norberaren eskarmentuaren egitura hartzea zen” (Russ, 1995: 88). Era honetara, emakumeek logikaz gizonaek besteko bizitza “ezberdinak” biziko zituzketen, dela asmo eta arazoei dagokienez, dela gorputz eta lanari edo iguripen eta murriztapenei dagokienez. Honenbestez, guztiz naturala dirudi gai hauek jada bizi izan dituzten edo ikusi izan dituzten emakumeen idazkeran azaltzen hastea:

Emakumeen kezka eta rol tradizionalen eta gizonaek arteko aldeak bereizten du emakumeen idazkeran aldea. Bada, beste kritikari asko bat datoz esatean emakume idazleei taldean begiratzen diegunean, irudimenezko jarraikortasun bat ikus dezakegula, hainbat molde, gai, arazo eta irudiren errepikapena belaunaldi belaunaldi. (Showalter, 2009: 9)

Honenbestez, “emakumezkoen” literatur tradizio berria sortu da eta bertan nagusiki emakumezkoen pentsamoldeak, sentimenduak eta bizipenak irudikatzen dira.

Honek, jakina, berezko zuen arazoa areagotu zuen, batik bat emakumezkoen literatura gizonezkoen literaturatik bereizi uztea, oraindik ere askok “Egiatzko Idazkera” modura ikusi ohi zuena. Eta adiera honekin askok ikusten zutena zen “gizonezkoek garrantzizko denaz idazten dutela, emakumezkoek *emakumeentzat* garrantzizko denaz idazten dutela” (Mazza, 2006: 28). Zer esanik ez, emakumeek gizonezkoek ez bezalako interes, eskarmentu eta balioez idazteko joera izango dute eta oraindik ere “gizonezkoen balioa da gailentzen dena” (Woolf, 2000: 74). Arrazoi honexegatik, emakumeen esperientziak lehenesten dituen zeinahi idatz-zati barregarri uzteko eta gogor kritikatzeko joera izan da. Virginia Woolf-ek horrela azaldu zuen:

Liburu hau garrantzitsua da, kritikak onartzen du, gerraz diharduelako. Liburu hau garrantzi gabea da saloian emakumeen sentimenduez diharduelako. Gudu-zelaian gertatzen den eszena denda batean gertatzen dena baino inportanteagoa da. (Woolf, 2000: 74)

Woolf-ek hau idatzi eta berrogeita hamar urteren buruan, badirudi ez dela aurrerapausorik egin edo oso txikia izan dela emakumeen esperientziekiko axolagabetasunari dagokionez, Russ-ek azaldu duen moduan oraindik kritikariek zalantzan jartzen baitute “emakumeen idazkien baliotasuna, hasi egiletzaren egitasunetik (...) eta segi idazten eta sortzen dutenaren baliora arte” (Warhol, 1997: 74). Russ-ek are gehiago sinplifikatzen du eta emakume idazleen lanaz eztabaidan diharduten kritikarien irudipenezko hitzetan islatzen: “berak (emakumezkoak) idatzi du, baina ikus zeri buruz idatzi duen” (Russ, 1983: 97).

Idazle emakumezkoen aurkako eraso hau ez da sexuen arteko borroka soilik. 1856an, George Eliotek emakumezko idazle jendearen aurkako eraso oldartu zuen *Silly Novels by Lady Novelists (Nobelagile Andreen Eleberri Inozoak)* izenburupean. Eliot-ek onartzen du dituen murrizketa ezaren eta originaltasunarekiko aukeren ondorioz, “emakumeek, euren generoaren arabera, gizonezkoak guztiz pareka ditzaketen literaturako atala dela fikzioa” (Eliot, 1856: 1469) eta gainera uste du “baldintza zorrotzik eza dela, hain zuzen ere, emakume ezgauzentzat eleberriak idazteko zorigaiztoko sedukzioa eratzen duena” (Eliot, 1856: 1469). Idazle “ezgauza” hauek idatzitako eleberriak, Eliot-ek ikusten duen moduan, “tontokeria maila partikularrez beteak daude (...) kaskarina, aspergarria, errukiorra, edo sasijakintsua” (Eliot, 1856: 1461).

Eliot-ek idazle emakumezkoa den aldetik, ordea, onartzen du badirela idazle emakumezkoak, zeinen lana kritikatu den soil-soilik egilearen generoa zein den ikusita. Berak dioen legez: “emakume batek abilezia edo egiazko talentua duela erakusten duen bezain pronto, neurritz laudatua eta zorrozki kritikatu izateko ordaina jasotzen du” (Eliot, 1856: 1468). Zentzu honetan, Eliot-ek ez du uste emakumeek ezin dutela edo ez luketela eleberririk idatzi behar, baizik eta kezka du “gizonezkoek –eta emakumezkoek- sentimendu edo

maitasunezko fikzioa ez ote duten erabat emakumezkoen prosaren artisautzari dagokion gaitzat jotzen. (Harzeuski, 2006: 29).

Emakume idazleak beti izan dira jakitun euren lana kalitate txikiagoko eta garrantzi gutxiko modura ikusi izan dela eta horrek idaztetik saihestu beharrian, badirudi are erabakigarriago egin dituela arrakasta izateko eta haien ahotsa entzunarazteko. Jane Austenek berak uste zuen emakumeek idatzitako eleberriak “tuntunkeria osagarri guzti horregatik, behar adina garrantzitsu direla emakumeen munduarekiko negoziaketan, merezi baitu aurkakoan kontra defendatzea” (Blair, 2000: 21-22). Austen-ek *Northanger Abbey* moduko eleberriak emakume idazleak elkarren aurka bihur ez daitezzen erregutzeko erabiltzen ditu, ordea, haien aurka jaurtikitzen dituzten kritiken aurka indarrak elkartzeko eskatzen die. Berak dioen moduan, “eleberri bateko heroia ez bazaio beste bateko heroiari egokitzen, norengandik espero dezake babeseta eta begirunea? [...] Ez dezagun elkar alde batera utz, gorputza urratua dugu” (Austen, 1993: 19).

Chick lit emakumeen idazkeran barregarri utzi eta kritikatu izaten azken generoa da. Nahiz orain hogeita bat garren mendean gauden, irudi luke ez dela aldaketa handirik egin emakumeek idatzitako eleberriei egiten zaien harrerari dagokionez, izan ere, gaur egungo kritika askok chick lit-a hemeretzigarren mendean garai hartako idazle emakumeak artatzen ziren modu berean artatzen baitute. Askok chick lit esamoldea erdeinuzko terminotzat hartu ohi dute, “hiriko emakume profesional ezkongabearen bizimodu barnerakoa aztergai duen testu batek inongo literatur balio posiblerik izan dezakeela errefusatzeko. (Whelehan, 2005: 213). Esaldi horrek berekin dakar “emakumeek soilik irakurtzeko sortua dela, edo ez emakumeentzat, baizik “chick”entzat (txitak); Emakume idazleen lana kritikatzeko mendeetan zeharko tradizio antzinakoari eutsiz, erreparatu da kritikariek “eta baita beste emakume idazle batzuek ere (euren burua literatur idazle seriotzat duten haiek) chick lit generoa Egiatzko Idazkerarekiko kalitate txikiagoko modura hartzen dutela (Mlynowski, 2006: 14). Merrickek “chick lit” eta “egiazko literatura”ren artean berak sumatzen dituen aldean nolabaiteko deskribapen gogor hau ematen digu:

Chick lit-en formulak zentzumenak ahitzen ditu. Literaturak, aldiz, kultura, toki eta barne bizitza intimo zenbatezinetarako sarbidea eskaintzen digu. Chick lit-ek giza eskarmentuaren konplexutasuna murrizten duen bitartean, literaturak areagotu egiten du bestelako ikuspegi eta bideetarako kontzientzia. Literaturak kontu handiz landutako hizkuntza darabil gure errealitatea hedatzeko, mundu ikuspegi estua eskaintzen duten klizez burua bete beharrian. Chick lit-ek ezagutza mugatzen digu. Literaturak zabaldu egiten dizkigu irudimenak. (Merrick, 2006: 9)

Chick lit-aren bidegabeko kritikaren arrazoietakoa bat besterik gabe chick lit-ek emakumeen idazkera eta kultura popularraren arteko lotura irudikatzea izan daiteke, biak ere tradizioz barregarri utzi izan baitira eta ondorioz, chick lit-ek ezinbestean tratamendu bera jaso

baitu:

Emakumeak, jakina, tradizioz kultur molde generikoen kontsumitzaile eta ekoizle sutsu modura hartu izan dira, hala nola, eleberri gotiko, idaz-formula erromantiko eta foiletoienak eta nolerebait badirudi “kultur maila apalak” femenino modura definitu izan diren molde guzti horiek besarkatzen dituela. (Whelehan, 2000: 23)

Honekin loturik, chick lit-ari gainera arreta txikia eskaini zaio, ezer aitortu bazaio, ikusmolde feminista batetik, behar bada, “jada debaluatutako kultura “baxuaren” kategoria baxuagatik (Shoos, 1992: 217). Nolanahi dela ere, kultura popularraren zenbait moldetan gutxienik aurki daitekeen balioa frogatzeko saiakerak egin dira. Esate baterako, Robert Hurd-en 2006ko entseguak Pierre Bourdieu bezalako teorikoak darabiltza *Seinfeld* telebista amerikarreko komedia herrikoa aztertzeko. Komediari buruzko entsegu hau baliagarria da chick lit-ekin alderatzeko, ezen, chick lit-ari bezalaxe, komediari ere nolabaiteko kokaleku baxuagoa aitortu zaio gizarte garaikidean:

Izatez, komedia genero herrikoi modura arbuatua izan da, ez soilik ospe gutxien duen komunikabidean – telebistan – izan duen bilakaeragatik, baita telebista programen hierarkian bertan ere kokaleku azpikoena betetzen duelako ere. Telebistako kritikari zein ikusleek maiz sarritan komedia eskurako entretenimendu formulaiko, errepikakor edo zentzugabeen modura ikusi izan ohi dute. Komedia idazleek eurek onartzen dute komediak ez duela inoiz kulturalki osperik izan. (Hurd, 2006: 762)

Goiko testu zatian “komedia” hitza “chick lit” hitzarekin ordezkatzeko badugu, eta “telebista” hitza “fikzioa” hitzarekin, esaldiak, hala ere, bikain deskribatuko luke chick lit-aren tokia: Fikzioan bertan, eta baita emakume idazleen kategoria txikian ere, chick lit-ek maila baxuena betetzen du; chick lit bera ere, komedia bezalaxe, arbuatua izan da “formulaiko”, “errepikakor” eta “entretanimendu zentzugabe” modura eta chick lit idazleek eurek ere aitortzen dute haien lanak zor zaion seriotasunez ez hartzeko arriskua duela, ezarri zaion etiketa aintzat hartuta. Komedia “familiaordeetan, elkar lanean diharduen talde, edo [...] jendearen topalekuetan” bere tarte topatzeagatik bereizten da” (Hurd, 2006: 765), eta era berean chick lit-ek maiz protagonistaren eta bere familia zabalaren -lagun taldearen- inguruan egiten du bira. Are gehiago, chick lit bezalaxe, komedia maiz “ezerezari” buruzkoa izateagatik kritikatu izan da. Eta hau “Bourdieu-ren balio ezkorra”ri lotzen zaio (Hurd, 2006 : 766), zeinak komediaren eta chick lit-aren kasuan inplizituki adierazten duen argudioak edo edukiak indarra galtzen duela eta umoreak hartzen duela lehentasuna. Honen aldean, ordea, Hurd-ek argudiatzen du esanez komedietan umoreak, *Seinfeld*-en esaterako, aurkariak uste dutena baino adiera handiagoa izan dezakeela. Honela, bada, azpimarratzen du nola “tontokeria modura definitzen den generoan, Seinfeld tontokeria serio hartzeko egoera paradoxikoaren aurrean aurkitzen den, ez serio bihurtuta, noski, baizik eta komediazkoa ez den elementu oro saihestuz” (Hurd, 2006: 767). Hau da, “eguneroko bizimodua”

xehetasunez diseekzionatzea baino are gehiago, “ezerezaren” adierari buruzko eztabaidetan usu suposatuta ohi den legez, *Seinfeld*-ek hori guztia umore bilakatzen du” (Hurd, 2006: 771). Era berean, chick lit gehiena “ezerezari” buruzko fikzio “bizi, arin” modura ezagutzen da. Hurd-ek *Seinfeld*-ez egiten duen defentsa hein handi batean, chick lit-aren umorea neurri handian, egiazko istorio hunkigarrien tartean nonbait kokatzen da, eta ez dira hutsari buruzko istorioak, bai, ordea, emakume ugariaren (eta neurri batean, gizonezkoen) bizitza eragiten duten gai serio andanari buruzkoak.

Hurd-ek bi alderdi garrantzitsu bereizten ditu Bourdieu-ren teorian, chick lit-aren gaineko azterlan honetan ere adierazgarriak direnak. Lehenik eta bat, nahiz Bourdieu-ren lana “nagusiki kultur maila goreneko erakundeetan biltzen den, museo eta unibertsitateetan esaterako, berak onartzen zuen hasiera batean “behe mailakotzat” jotako moldeek (...) estatus ez-legitimoa izatetik legitimo izaterainoko eraldaketa izan dezaketela” (Hurd, 2006: 770), eta bigarrenik, litekeena dela, baita onargarria ere, kulturaren hainbat produkturi dagokionez, bietara “on” zein “popular” modura hartzea, eta ondorioz “klasiko modernotzat” (Hurd, 2006: 769). Ikusmolde hauek bereziki dira garrantzizkoak, herri mailako zeinahi kultura molderean gaineko azterlanei sinesgarritasuna ematen baitie. Haiek iradokitzen dutena da, kritikarien protestak protesta, herri kulturaren zenbait produktuk “euren generoaren estatusa orokorrean kultur esparruan goratzeko” indarra izan dezaketela (Hurd, 2006: 772). Alabaina, Hurd-ek azpimarratzen du hau horrela gerta daitekeela soilik “herri kulturaren objektuei literaturakoei eskaintzen diegun metodologia kritiko zein historikoa eta arreta eskaintzen diegun unean” (Hurd, 2006: 773). Azterlan honen helburua Hurd-ek –eta Bourdieu-k- herri kulturako produktuen estatusa gora altxatzeko zuten itxaropena gauzatzen saiatzea da, herri kulturaren genero garaikide eta izugarri kritikatuari dagokionez (chick lit, esaterako), kontzeptu teoriko onartuei dagokienez, sail honetako eleberriek duten balioa erakusteko helburuarekin eta ondorioz, chick lit eta emakumeen fikzioaren estatusa orokorrean goratuz.

Hain zuzen ere, “gizonezko zein emakumezko kritikariek, biek ala biek, emakumezkoen kultura popularrari eskaini dioten desteinuzko begiradak literatur mota honek emakumezkoen bitzitzan egiazko arazo eta tirabirei luzatu dien eskua ikusten ez utzi izanaren adibide garbia da chick lit. Honela, bada, jasotako kritika ororen gainetik, argi dago chick lit ez dela “moda iragankorra – baizik eta inpresio bat eragin duen genero nagusia” (Yardley: 2006: 9). Chick lit garapen bidean den generoa dela esango nuke eta izatez, generoak “erraz irensten diren pastel koloreko sorta” horiek ikusita hasiera batean pentsa daitekeena baino askoz gehiago ematen duela” (Whelehan, 2005: 187). Izatez, chick lit idazleak “euren burua seriotasun handiagoz hartzen hasiak dira, eta gai “makurragoak” generoa zipriztintzen hasiak” (Whelehan, 2005: 208) eta ondorioz, zailago bihurtzen ari da hainbat idazleri dagokionez gutxienik, chick lit “milurtekoaren aldaketako emakume (erdi) profesionalentzat zabor elikagai literario” soila bailitzan saiheste (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