

La novela femenina como autobiografía

Comentando la ficción de los últimos años en lengua alemana, varios críticos observan una inclinación notable hacia la narración en primera persona y subrayan el alto porcentaje de autores femeninos¹. Una constatación semejante podría extenderse a la producción literaria en Francia, Inglaterra, los Estados Unidos, España. Inta Ezergailis señala que en muchas de estas novelas la protagonista no sólo es mujer, sino escritora: se trata de su emancipación en dos niveles diferentes². Al autoanálisis se une el problema de la expresión.

La forma «personal» parece ser una característica destacada de la escritura femenina, pero a través de los siglos su uso y su función cambian considerablemente. En sus principios, la prosa femenina se limita a *Cartas* y *Memorias*. La identificación es total; no se trata de usar la forma autobiográfica como la expresión de un personaje ficticio o de un narrador con vida propia. Por otra parte, las novelas femeninas de fines del siglo XVIII y principios del XIX adoptan modos de narración al uso corriente y no procuran crear un estilo original. Lo comentan G. H. Lewes (*The Lady Novelist*, 1852) y John Stuart Mill (*The Subjection of Women*, 1869), sugiriendo que deberá pasar mucho tiempo aún antes de que la mujer encuentre su propia expresión. En el siglo XVIII el hecho mismo de presentarse como escritora parece una conquista importante. Según Tony Tanner, la escritura significa liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo³. Entre los últimos decenios del siglo XIX y los primeros del XX

¹ BERND NEUMANN, «Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie», *Basis*, 9 (1979), p. 91 y ss.; REINHOLD GRIMM, «Elternspuren, Kindheitsmuster», en *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, R. GRIMM y J. HERMANN, eds. (Königstein/ Taunus, Athenäum, 1982), pp. 167-182.

² INTA EZERGAILIS, *The Divided Self in Women's Novels* (Bonn, Bouvier, 1982).

³ TONY TANNER, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979), p. 111.

la escritura femenina atraviesa varias transformaciones, pasando del grito histérico al murmullo apenas perceptible.

Virginia Woolf sugería en 1929 optimísticamente que la era de las autobiografías había pasado, que la mujer no necesitaba ya escribir para expresar su rabia, su amargura, su protesta. Por fin iba a poder concebir la escritura como arte⁴. La nueva ola del feminismo en los años sesenta ha vuelto a la protesta, y últimamente a la introspección. Ha cambiado también el enfoque. Ahora las autoras *quieren* escribir como mujeres. En la narración en primera persona no se trata ya de relatos autobiográficos. Lo que las interesa no es contar su propia experiencia, sino la experiencia de la mujer, y hacerlo en un estilo nuevo. Graziella Auburtin sugiere que en estas novelas el uso de «yo» tiene una función paradigmática, sintetizando la conciencia femenina⁵. El recurso de la primera persona sirve, además, como el modo más adecuado para la indagación psicológica. La narrativa adquiere puntos de contacto con procedimientos psicoanalíticos. La nueva novela intenta llamar la atención hacia aspectos antes descuidados, sirviéndose de un discurso «liberado» como reacción a la represión social. Según Elaine Showalter, ésta es la etapa de autodescubrimiento y de búsqueda de identidad. Para ello, el camino más frecuentemente escogido es la «bajada» al subconsciente⁶. Es un fenómeno frecuentemente comentado que demuestra cierta afinidad con varias afirmaciones de Carl Jung.

Una distinción básica que establece Jung entre el *ego* —lo masculino— y el subconsciente —lo femenino— especifica que en el subconsciente hay que buscar ante todo sueños y recuerdos: componentes que aparecen con

⁴ VIRGINIA WOOLF, «Women and Fiction», en *Women and Writing*, Michèle Barrett, ed. (New York, HBJ, 1979) y *A Room of One's Own* (New York, HBJ, 1957). La única de las escritoras recientes que concuerda completamente con ella es Erica Jong: «It seems to me that having now created an entire literature of female rage, an entire literature of female introspection, women writers are ready to enter the next phase —the phase of empathy...—. The time has come to let go of that rage, the time has come to realize that curiosity is braver than rage, that exploration is a nobler calling than war» («Blood and Guts: The Tricky Problems of Being a Woman Writer in the Late Twentieth Century», en *The Writer on her Work*, Janet Sternburg, ed. [New York, W. Norton, 1981], p. 179).

⁵ GRAZIELLA AUBURTIN, *Tendenzen der zeitgenössischen Frauenliteratur in Frankreich* (Frankfurt/Main, Haag u. Herchen, 1979).

⁶ ELAINE SHOWALTER, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton, Princeton University Press, 1977). Véase también HÉLÈNE CIXOUS y CATHERINE CLÉMENT, *La Jeune Née* (París, Union Générale d'Éditions, 1975); CAROL CHRIST, *Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest* (Boston, Beacon Press, 1980); MARGUERITE DURAS, «Interview with Susan Husserl-Kapit», *Signs* (Winter 1975); BARBARA HILL RIGNEY, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood* (Madison, University of Wisconsin Press, 1978); ANNIS PRATT, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1981); URSULA BÖHMER, «se dire, s'écrire: Frauen, Literatur, Psychoanalyse in den siebziger Jahren», en *Die Literatur der siebziger Jahre*, ed. Helmut Kreuzer (Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, [Lili, 9-35] 1979), pp. 43-59.

frecuencia en la novela contemporánea. La crítica feminista ha elaborado estos conceptos. Así Phyllis Chesler señala que una de las causas principales de las enfermedades mentales que afligen a las mujeres más que a los hombres es el hecho de que en la vida real se les niega acceso igual a los dominios públicos. La «locura» llega a ser una manifestación de lo que ella llama «impotencia cultural y castración política»⁷. La opresión y la represión en la vida oficial llevan a la introspección e incluso a crear personajes femeninos un tanto «tocados», como ocurre en la obra de Gabriele Wohmann. La dirección de la escritura femenina es influida por la sociedad. Lo confirma Cristina Peri-Rossi en una entrevista reciente: «Las mujeres, por razones específicas que atañen a su desarrollo, han escrito menos novelas cosmogónicas y más novelas líricas o intimistas porque el reducto que la mujer tiene históricamente reservado es el de los sentimientos —la mujer como clase tiene menos experiencia del mundo»⁸. Estelle Jelinek hace notar que el contexto en escala grande entra menos en la narrativa femenina que en la masculina⁹. Según Annis Pratt, esto influye su escritura: la mujer se siente empujada a cobijarse en un «santuario» fantástico, y de estas fantasías surgen mundos ideales en oposición dialéctica a los que las oprimen. Así, la narración femenina continúa a ser ante todo la expresión del deseo, aunque éste cambia según el «código cultural» prevaeciente¹⁰. La imaginación tiene gran importancia en el discurso femenino: proporciona la posibilidad que les niega la sociedad.

Son interesantes las conclusiones de las investigaciones que unen el examen del fenómeno de la locura —o los principios de ella— en la mujer y la expresión literaria, encontrando un nexo causal. Shoshana Felman admite como una de las causas de la locura «el silencio de un lenguaje ahogado, reprimido»¹¹. Según Juliet Mitchell, hoy se dan menos casos de neurosis histérica precisamente porque la mujer está adquiriendo más libertad de expresión¹². Esto se nota en las novelas de escritoras como Hélène Cixous o Chantal Chawaf, mientras que el proceso mismo de la «libera-

⁷ PHYLLIS CHESLER, *Les Femmes et la Folie* (París, Payot, 1975).

⁸ «Cristina Peri-Rossi: Asociaciones», Montserrat Ordóñez escribiente, *Eco* (Bogotá), 248 (junio, 1982), p. 197. Lo decía Simone de Beauvoir ya hace varias décadas: «Il est très rare que la femme assume l'angoissant tête-à-tête avec le monde donné. Les contraintes dont elle se sent entourée et toute la tradition qui pèsent sur elle empêchent qu'elle ne se sente responsable de l'univers; voilà la profonde raison de la médiocrité» (*Le Deuxième sexe*, cap. XXV).

⁹ ESTELLE C. JELINEK, ed., *Women's Autobiography. Essays in Criticism* (Bloomington, Indiana University Press, 1980), pp. 7-8.

¹⁰ Véase René Démoris, *Le Roman à la première personne* (París, Armand Collin, 1975).

¹¹ SHOSHANA FELMAN, *La Folie et la chose littéraire* (París, Seuil, 1978), p. 13. Véase también PATRICIA MEYER SPACKS, *The Female Imagination* (New York, Alfred A. Knopf, 1975), p. 241.

¹² JULIET MITCHELL, *Psychoanalysis and Feminism* (Londres, Allen Lane, 1974), p. XXI.

ción» y encuentro de una identidad nueva se cuenta en *Les Mots pour le dire*, de Marie Cardinal (1975).

En los siglos XVIII y XIX la novela femenina florece en varios países europeos, sin poner el acento en su feminidad. Hoy se está investigando cada vez más «la palabra de la mujer» independiente, aunque falten aún estudios conclusivos. La dificultad reside en el hecho de que las autoras mismas, incluso cuando escriben crítica, se resisten a «catalogar» sus procedimientos (Cixous, Rochefort), aduciendo que el «logocentrismo» es una actitud esencialmente masculina. Sobre un punto todas parecen estar de acuerdo: la necesidad de rechazar el lenguaje impuesto. Lo que se propone como sustituto varía: Virginia Woolf y Hélène Cixous exhortan a «escuchar también el lenguaje del cuerpo» (lo intenta Chantal Chawaf); Annie Leclerc subraya que no basta reivindicar la palabra: hay que reclamar también el derecho al gozo, uniendo los dos y encontrando un discurso nuevo¹³.

Entre los estudios más pormenorizados del nuevo estilo hay que mencionar *The Divided Self in Women's Novels*, de Inta Ezergailis; *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, de Annis Pratt, y *L'Écriture-femme*, de Béatrice Didier, a los que se podría añadir el interesante artículo de Suzanne Juhasz, «Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography»¹⁴. Todas coinciden en subrayar una estructura repetitiva, cumulativa, cíclica, que surge de la rutina diaria de la vida de la mujer. Pratt hace notar que en su creación la mujer se separa voluntariamente del tiempo lineal y del espacio restringido, lo cual lleva a la forma circular y confiere cualidad surrealista a las imágenes. Jelinek nota una inclinación a lo irregular y a la fragmentación. Esto produce una estructura abierta y confiere ambigüedad. Ezergailis sugiere que el deseo de insubordinación encuentra su expresión en el uso prevaeciente de parataxis en vez de hipotaxis. Esta preferencia, dice, consigue dos fines: mostrar la ingenuidad de la mujer (expresión «primitiva») y a la vez transmitir su indeterminación (factor psicológico)¹⁵. Liisa Dahl y Ruth Gruber ven en eso más bien una expre-

¹³ Véase XAVIÈRE GAUTHIER, «Existe-t-il une écriture de femme?», en *New French Feminisms*, ELAINE MARKS and ISABELLE DE COURTIVRON, eds. (Amherst, University of Massachusetts Press, 1980), pp. 163-167; VIRGINIA WOOLF, *Women and Writing*, p. 62; HÉLENE CIXOUS, «Le rire de Méduse», en *New French Feminisms*, p. 256; *With ou l'art de l'innocence* (Paris, Ed. des femmes, 1981); ANNIE LECLERC, *Parole de femme* (Paris, Grasset, 1974), pp. 11 y 163.

¹⁴ En Jelinek, *Women's Autobiography*, pp. 221-238.

¹⁵ Analizando las autobiografías de cinco grandes figuras femeninas «públicas», Meyer Spacks nota en todas lo que ella llama «rhetoric of uncertainty» («Selves in Hiding», en Jelinek, *Women's Autobiography*, pp. 112-132). Esto concuerda con lo observado por Jelinek en las autobiografías de tiempos anteriores: «a variety of forms of understatement» (Introducción a *Women's Autobiography*, p. 15).

sión de la emotividad femenina¹⁶. Leslie Fiedler afirma que la inclinación a reproducir el flujo de conciencia también es un rasgo preeminentemente femenino¹⁷. Marguerite Duras señala la importancia de los silencios «lentos de enormes reverberaciones» e insiste en que la palabra se ha vuelto más importante que la sintaxis, la metáfora más que la metonimia. Según Ezergailis, la intención principal es «to subvert the convention», subrayar la relatividad; a través de una visión de caos informe y de la abolición de jerarquías —ella nota que en muchas novelas modernas no existe un único protagonista principal— sugerir la necesidad de un orden nuevo.

La novela femenina en España tiene una tradición bien establecida desde la posguerra. Un buen número de estas novelas representan narración en primera persona, pero la mayoría siguen aún un modelo tradicional. Así, en *Nada*, la más interesante entre las primeras, tenemos un punto de vista femenino, pero una exposición que se desarrolla casi como si fuera la de un observador exterior. En este respecto conviene recordar la distinción que establece Dolezel entre las diferentes modalidades que puede asumir la narración en primera persona: 1) el yo como observador objetivo, que cumple sólo la función representativa; 2) el yo como forma retórica que une la representación y la interpretación, y 3) el yo verdaderamente subjetivo¹⁸. En *Nada* parece prevalecer la combinación de 1) y 2), produciendo, como resultado final, una *historia* más bien que un análisis subjetivo de una vivencia. Una diferencia semejante en la funcionalidad del *yo* se da también en las obras de los años más recientes. Consideremos brevemente algunas novelas de tres autoras: Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Montserrat Roig.

Rodoreda se presenta como la más tradicional en cuanto a la exposición. Tanto *Plaça del Diamant* (1960) como *El carrer de les Camèlies* (escrita entre 1963-1965) usan narración en primera persona, pero ésta tiene muy poco que ver con el flujo de la conciencia. Su desarrollo es lineal, aunque en ambas aparecen blancos llenos de silencio. En ambas se trata de una historia referida, ofrecida a la atención de otros. Su propósito prin-

¹⁶ DAHL, «The Attributive Sentence Structure in the Stream-of-Consciousness Technique. With Special Reference to the Interior Monologue used by Virginia Woolf, James Joyce, and Eugene O'Neill», *Neophilologische Mitteilungen*, 68 (1967), p. 443; GRUBER, *Virginia Woolf. A Study* (Leipzig, Tauchnitz, 1935).

¹⁷ «The whole stream of consciousness movement is a return from an exaggeratedly masculine literature to a feminine one» («Foreword», en Cesar Blake, *Dorothy Richardson* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960), p. 10; citado por SYDNEY JANET KAPLAN en *The Feminine Consciousness in the Novels of Five Twentieth Century British Women* (Los Angeles, University of California Press, 1971).

¹⁸ LUBOMÍR DOLEZEL, *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto, University of Toronto Press, 1973).

cial no es autoanálisis ni búsqueda de identidad. Más bien se podría hablar de la denuncia social tácita. La autora sigue su ideal de «decir con la máxima simplicidad las cosas esenciales»¹⁹. El «acto mágico» que indica como una de las cualidades importantes de la novela nace del intenso lirismo de algunas páginas y de lo que no se enuncia. Lo que predomina es una visión retrospectiva ordenadora, aunque dentro del conjunto se destaquen fragmentos circulares: tanto el pensamiento como la memoria parecen proceder en círculos, una circularidad que, como en Montserrat Roig, confirma el destino de la mujer.

La lectura de *El carrer de les Camèlies* sugiere la posibilidad de comparar su estructura con los esquemas de la novela picaresca. Esta señala en España los principios de la narración en primera persona, la fundación de un género nuevo. Trata de situaciones que podrían ser vistas como paralelas bajo el enfoque de la emancipación. El pícaro pertenece a un estrato social más bajo, que hasta entonces no había tenido voz propia y era visto a través de un prisma determinado. (Recuérdese lo que decía Bebel de la situación de la mujer en el siglo XIX.) Cuando surge, trata de reivindicar su posición y mostrar que es la sociedad la que le ha empujado a ser lo que es. Su visión retrospectiva se presenta como una ordenación y una justificación. La ironía reside en hacerlo dentro del sistema heredado. También en *El carrer de les Camèlies* presenciamos un incesante cambio de «amo» en secuencia estrictamente cronológica, acentuando la noción de encarcelamiento. Lo que no adquiere la protagonista es cinismo. Por eso, después de una progresión lineal, la novela se cierra con una vuelta a la situación inicial: la mujer no ha adelantado, sigue en una posición de expósita. Las dos novelas de Rodoreda enfocan a la mujer en su relación con la sociedad, fijándose menos en su vida psíquica, sin plantear explícitamente el problema de la creación misma ni buscar una expresión radicalmente nueva.

Retabillas (1974) y *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité, se sitúan en un escalón diferente dentro de la escritura femenina. No es sorprendente que hayan suscitado más ecos por parte de la crítica. Su intención no es ya presentar una narrativa tradicional al lector corriente. La literatura misma parece desempeñar una función particular. Los críticos que han analizado esta obra con más perspicacia —Julián Palley y Blas Matamoros— lo hacen desde un enfoque psicoanalítico, que parece particularmente adecuado²⁰. Palley refiere directamente a Freud, Jung, Lacan.

¹⁹ Prólogo a *Espejo roto* (Barcelona, Seix Barral, 1978), p. 10.

²⁰ JULIÁN PALLEY, «El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité», *Insula*, pp. 404-405 (agosto, 1980); BLAS MATAMORO, «Carmen Martín Gaité: El viaje al cuarto de atrás», *CHA*, 351 (septiembre, 1979), pp. 581-605.

Matamoro señala que desde *Retabílas* el conversar en las novelas de Martín Gaité se identifica con «irse construyendo» (588-9) y que la recuperación de puntos de vista pasados, ordenándolos, determina la textura de la novela, que nace de la vida inconsciente y del retorno de lo rechazado. Casi se podría hablar del freudiano «talking cure». En las dos novelas el agente esencial es el interlocutor, cuya función la autora ha comparado con la de un andamio que luego se quita²¹. Responde a la «sed de espejo»: «esa sed de que alguien se haga cargo de la propia imagen y la acoja sin someterla a interpretaciones» (p. 17). Esta definición del interlocutor coincide sorprendentemente con la función del «escucha» en las sesiones psicoanalíticas definida por Lacan en «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse»: la presencia silenciosa cumple la función principal del análisis, obteniendo que hable el paciente²². En la reconstrucción para otro, dice, surgen a la superficie detalles que uno se calla a sí mismo. Detalles que frecuentemente no nombran lo principal, pero suplen indicios suficientes para descubrirlo. Aplicando lo dicho a la obra de Martín Gaité, se ve por qué Manuel Durán ha podido hablar de la repetición en su obra: es la expresión del mismo deseo, un deseo al que hace alusión en el prólogo a *Cuentos Completos*: las mujeres son «más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas»²³. Su escritura es un continuo hurgar en la conciencia y el subconsciente. El interlocutor asume —como en las sesiones referidas por Lacan— el papel de filtro. La asociación libre convierte la ambigüedad del pasado en la verdad presente de la palabra enunciada (Lacan, 253, 255). Lo esencial es recuperar la palabra.

El proceso se pormenoriza en *Retabílas* (188). La novela entera es un camino hacia la precisión. En uno de sus primeros monólogos Germán indica que en la fotografía con la que se acostaba de niño la imagen de Eulalia «estaba completamente desenfocada» (49). Lo que sigue trata de remediarlo, de enfocar la figura de esa mujer que ha buscado la emanci-

²¹ *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Barcelona, Destino, 1982; 1.ª ed. 1973), p. 26.

²² *Écrits* (París: Seuil, 1966). Martín Gaité sugiere que el que escucha hace papel de comparsa (*Retabílas*, p. 58). Véase también *El cuarto de atrás*, pp. 117 y 139. Tanto en *Retabílas* como en *El cuarto de atrás* hay referencias a una consulta con el psiquiatra o un médico. En la última novela lo amplía —así como amplía la técnica estructural— añadiendo una referencia al interrogatorio policíaco y al entrevistador. Es curioso notar que en ambas novelas la «confesión» se produce mientras la protagonista está sentada en el sofá.

²³ MANUEL DURÁN, «Carmen Martín Gaité: *Retabílas*, *El cuarto de atrás*, y el diálogo sin fin», *RI*, XLVII, pp. 116-117 (julio-dic., 1981), 233-240. CARMEN MARTÍN GAITE, *Cuentos completos* (Madrid, Alianza, 1978), pp. 8-9. Recuérdese que es un tema que la ha preocupado siempre. Lo atestiguan sus trabajos sobre «los usos amorosos» del siglo XVIII y de la posguerra.

pación. La importancia de precisar la imagen se subraya de nuevo en el episodio de la conversación entre Germán y Harry, tratándose esta vez del padre, reflejado en el espejo de los recuerdos de Harry. (Las duplicaciones son un recurso frecuentemente empleado por Martín Gaité: en *El cuarto de atrás* la conversación telefónica con Carola reproduce la función de «ordenar» con la ayuda del interlocutor.) El aspecto más interesante de estas conversaciones o monólogos es el hecho de que no se limitan al pasado, sino que a través de la búsqueda de las esencias se dirigen al futuro: «Pour me faire reconnaître de l'autre, je ne profère ce qui fut qu'en vue de ce qui sera» (Lacan, 299). La presentación de la experiencia femenina no resulta ser una autopsia, sino una investigación abierta, que admite posibilidades nuevas. En ambas, asocia el proceso de indagación con la escritura: en *Retabílas* habla de convertir el sufrimiento en palabras. En *El cuarto de atrás*, afirma en cierta ocasión: «aprendí convertir aquella derrota en literatura» (182). La ruptura de la secuencia temporal, la superposición de varios tiempos ayuda en esta tarea. Si en *Retabílas* la protagonista se dedica totalmente a la introspección, en *El cuarto de atrás* la narradora parece seguir la exhortación de Erica Jong: pasar más allá de las reminiscencias, lanzarse a la exploración. La escritura ya no sólo tranquiliza (53), sino que crea esperanzas. Persiguiendo el hilo de la memoria, «todo queda insinuado, esbozado» (106). Pero esto no basta: trasladando el presente de la narración al límite de lo fantástico, anula el tiempo por completo, fundiendo lo real, lo fantástico, el sueño, y transformándolo instantáneamente en materia novelable.

Montserrat Roig intenta ir más allá de la simple confesión o rememoración en *Ramona, adiós* (1980) y en *La hora violeta* (1981)²⁴. A la complejidad estructural de ambas novelas une la complejidad de preocupaciones. No es autora de un solo «deseo», aunque las dos narraciones —y ya *Tiempo de cerezas*— desarrollen el mismo mundo. Lo femenino en estas novelas está inextricablemente mezclado con lo político. Es más programática en sus propósitos y consigue efectos interesantes, aun sin alcanzar la unidad que impregna las obras de Rodoreda o Martín Gaité. La estructura ingeniosa de *Ramona, adiós* permite oír la voz femenina en tres tiempos: tres generaciones distintas. Esta voz está bien graduada: la abuela habla a través de su diario, aún en el siglo XIX, con el enfoque de yo-observador. La nieta es presentada en narración en tercera persona, pero el texto se acerca con frecuencia al monólogo interior y deja transpirar la modernidad. Alternando estos estilos, consigue buenos efectos irónicos sólo

²⁴ MONTSERRAT ROIG, *Ramona, adiós* (Barcelona, Argos Vergara, 1980); *La hora violeta*, id., 1981.

insinuando. La novela es un buen ejemplo de estructura cíclica: el destino de la mujer no varía mucho en realidad, aunque las circunstancias exteriores parezcan diferentes: sigue prisionera de las convenciones sociales, «un animalillo indefenso y quebradizo» (142). Esta mujer, sobre todo la abuela, es una descendiente directa de Madame Bovary. Parece significativo que, mientras la trama de la abuela sigue una progresión lineal, la novela se abra y se cierre con el flujo de la memoria de la representante de la generación de en medio en la misma situación. Parece negar implícitamente las posibilidades de la más joven.

La hora violeta representa un paso en adelante, pero tiene más interés como exposición de ideas sobre la novela femenina que como logro estructural. En la primera parte, a través de la voz de Natalia, se establece todo un programa. Técnicamente, esta voz no representa un monólogo interior «puro», sino un diálogo imaginario con el hombre que acaba de dejarla. A través del libro se dejan oír numerosas voces en primera persona, pero pocas representan verdadero autoanálisis. El intento-proceso de escribir una novela se transmite con menos logro que en *El cuarto de atrás*. La «liberación» sexual parece surgir como una imposición de la moda más bien que como una necesidad estructural interna. Nunca llega a la sutileza con la que se ofrece en una obra como *Malina*, de Ingeborg Bachmann (1971). Lo colectivo, el partido, ocupan demasiado lugar sin ser integrados completamente. Su intención corresponde tal vez al deseo de traspasar lo amoroso y presentar a la mujer como partícipe igual en la vida pública. Sin embargo, la obsesión por la compañía del hombre, presente en todos los fragmentos, anula esta intención. Al final, es la mujer que parecía la más débil de todas quien vence, y esto podría ser considerado como un adelanto: deja el fin abierto. Pero precisamente esta parte se cuenta en tercera persona.

Resumiendo estas observaciones demasiado someras, se podría sugerir que la mejor escritura femenina de los últimos años muestra ciertas afinidades con la teoría deconstructivista. Acentuando la incoherencia de las pulsaciones más escondidas, ofrece una pluralidad de sentidos. Actuando como subversión de las interpretaciones y enfoques tradicionales, presenta textos opacos más bien que traslúcidos. Trasladando el énfasis sobre la palabra misma, realza el valor del significante sobre el del significado. El resultado es una obra abierta, presagio de transformaciones ulteriores.

BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITĖ

Institute for Research in the Humanities
Madison, Wisconsin