

TEORÍA FEMINISTA Y POESÍA ESPAÑOLA DE MUJERES

M.^a Ángeles Hermosilla Álvarez

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Poetas españolas actuales.
Sujeto e identidad de mujer.
Feminismo de la diferencia.
«Escritura femenina».

Cuando una mujer escribe, con frecuencia percibe lo problemática que es su condición de sujeto, porque la tradición la ha inscrito como objeto poético. Por ello algunas autoras españolas contemporáneas tratan de buscar una identidad propia en poesía. Otras rehúyen el discurso patriarcal y exploran vías de expresión como la mística, la retórica del silencio o las formas vanguardistas, discursos que defiende el feminismo de la diferencia. Mostrar una serie de ejemplos representativos de estas tendencias es la finalidad de este artículo.

ABSTRACT

KEYWORDS

Current Spanish poets.
Subject and identity of women.
Feminism of difference.
«Feminine writing».

When a woman writes, she often perceives how problematic her subject condition is, because tradition has inscribed it as poetic object. Therefore some Spanish female contemporary authors try to find their own identity in poetry. Others shun the patriarchal discourse and explore avenues of expression such as mysticism, rhetoric of silence or avant-garde forms, discourses that feminism defends from difference. To show a series of representative examples of these trends is the purpose of this article.

1. SUJETO Y AUTORÍA FEMENINA

Al hablar de unos rasgos específicos en la poesía de autoría femenina que se distinguen de los que presentan los textos masculinos, la diferencia más importante no radica tanto en el lenguaje como en el sistema de enunciación elegido para la expresión de la subjetividad, una cuestión problemática porque las escritoras enseguida constatan que el lenguaje literario transmitía una tradición cultural en la que las mujeres estaban escasamente representadas o mostraba modelos estereotipados de lo femenino, donde se las convertía en objeto amoroso de la poesía (Porro, 1995), de modo que, según

Patrizia Violi (1991: 153-154), «ser mujer es constantemente antagónico y contradictorio con su estatuto de sujeto».

En efecto, como ha puesto de manifiesto G. Colaizzi (1990: 16-17), influida por los planteamientos de Luce Irigaray y Teresa de Lauretis, el estructuralismo de Lévi-Strauss, con la división del trabajo como base de su teoría del parentesco, y el psicoanálisis lacaniano, que ha sexualizado el sujeto con atributos masculinos y ha considerado la mujer como el negativo especular de los valores que el hombre representa, constituyen dos modelos que habrían fracasado al enfrentarse a las nociones de subjetividad y significación en lo referente a la posición de las mujeres, que puede ser considerada paradójica, ya que, en tanto sujeto teórico, está ausente y, como sujeto histórico, prisionera de la cultura de los hombres.

De este modo el problema del «sujeto» es fundamental —sostiene Judith Butler (2001: 34)— para la política, y especialmente para la política feminista porque, de acuerdo con Foucault, los sistemas jurídicos de poder «producen» a los sujetos que después llegan a representar, de modo que la identidad es un «efecto» de las prácticas discursivas (*Id.*: 51). En términos similares se expresa M. Angenot (1989: 13 y ss.) al referirse a la existencia de un discurso social, es decir, todo lo que se narra y argumenta, todas las reglas de nuestras representaciones, los mecanismos que, en una sociedad determinada, organizan lo decible, lo narrable y lo opinable y aseguran, bajo la aparente diversidad, la homogeneidad general. Pues bien, el discurso hegemónico se basa en un sistema binario en el que lo femenino se reduce a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, donde se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público, un planteamiento claramente patriarcal, como denuncia Hélène Cixous (1995, 13-14), aunque la propia ley del padre permita ciertas disidencias aceptables que, lejos de socavar su autoridad, la reafirman. Es lo que sucede cuando las voces discrepantes se configuran en el discurso feminista, en cuyo caso el discurso social se reajusta, admite la revisión del estatus de la mujer y acepta el tratamiento de ciertos temas.

Ante esta realidad cabe preguntarse si el discurso de las mujeres que defiende la teoría feminista es una práctica contradiscursiva. En rigor, no supone necesariamente el resquebrajamiento del discurso hegemónico: por un lado, porque uno de los problemas con el que se encuentra el feminismo es la suposición de que el término «mujeres» denota una identidad común, como si esta agotase los rasgos de la persona (Butler, 2001: 35); por otro, porque no en todas las mujeres se da el paso de lo femenino a lo feminista.

En opinión de Colaizzi (1990: 14-15), marcar sexualmente e «historizar» la noción de sujeto son los «dos movimientos estratégicos íntimamente conectados que el feminismo ha mostrado como extremadamente cruciales para toda práctica que aspire a crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del discurso». En este sentido, «historizar» implicaría oponerse a una tradición epistemológica que ha querido ver en las prácticas discursivas algo esencial, ontológico o transhistórico para mostrar que las prácticas discursivas son construcciones, «específicos productos temporales de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones». «Marcar sexualmente» supondría cuestionar la universalidad y totalidad implícita en la concepción del sujeto formulado por Descartes, al tiempo que se trataría de desmontar la pretensión de hacer coincidir la voz del Hombre con la de toda la humanidad, porque la idea de este sujeto como Uno, como principio de organización y control estable y unificado —afirma Colaizzi citando un fragmento de *Speculum*, de Luce Irigaray— solo fue posible porque su negatividad fue desplazada hacia un segundo término, la Mujer, cuya función dentro del sistema de significación se negó al ser identificada con la Naturaleza y yuxtapuesta a la Cultura (que se entendió como equivalente a Hombre). Por consiguiente, la noción de mujer ha funcionado como un espejo colocado frente a los ojos masculinos, «cuya superficie plana no solo devolvía la tranquilizadora imagen especular de la unidad y unicidad de un sujeto que no solo se contiene a sí mismo sino que es capaz de autoproducirse en cuanto tal».

Se trata de una tarea que las teóricas feministas han llevado a cabo en la postmodernidad, fundamentalmente gracias a los postulados de Jacques Derrida y de Michel Foucault. Este último, bajo la influencia de Nietzsche, Marx y el psicoanálisis, rompe con la concepción unitaria del sujeto cartesiano y lo coloca en una posición de descentramiento y fragmentación, ya que un mismo sujeto es inscrito en diferentes relaciones e interferencias al servicio de los juegos de verdad (Foucault, 1996: 108) que instituyen los discursos de una determinada sociedad (Foucault, 1992: 187-188). En consecuencia, el poder, para Foucault (*Id.*: 171) se inscribe en un sistema de relaciones de fuerzas que se articula con estrategias globales que reajustan los procedimientos locales de poder. Por ello no resulta adecuado partir de un hecho masivo de dominación, sino más bien considerar la producción multiforme de relaciones de poder que son parcialmente integradas en estrategias de conjunto. Desde estos presupuestos, cobra pleno sentido la labor que Colaizzi (1990: 25) reserva al feminismo: «no un discurso unitario ‘contra’ la teoría o el poder, sino una articulación de múltiples discursos ‘acerca del’ poder y ‘para’ el poder, desde el momento en que no existe un ‘fuera de’ él, como no hay un ‘fuera de’ la ideología, ni ningún

lugar imaginario para la inocencia», una idea, en la que también aflora el influjo bajtiniano, que evite el binarismo y la insistencia en «la unidad de la categoría de las mujeres, que ha negado la multiplicidad de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de ‘mujeres’» (Butler, 2001: 47).

Por lo que se refiere a Derrida, critica el «pensamiento logocéntrico occidental» y emprende la deconstrucción de la dicotomía habla y escritura, en un gesto que ha sido considerado «feminista» (Benington y Derrida, 1994: 236) y que ha inspirado, junto a la revisión de Freud y del orden simbólico patriarcal lacaniano, a las pensadoras del feminismo francés (Moi, 1995: 112-179 y Russell, 2000: 39-52). En esta línea, Hélène Cixous propone una «escritura femenina» que, entendida como *différance* (en el sentido derridiano del término), luche contra la lógica falocéntrica y la oposición binaria expresada a través de un lenguaje que, como hemos mencionado anteriormente, margina lo femenino. Por ello Cixous habla de una *écriture féminine*, que podrían practicar tanto hombres como mujeres, vinculada al período preedípico de la vida, cuando la madre y el bebé se comunican por medio del lenguaje corporal. Es una etapa que Julia Kristeva denomina «semiótica» y que privilegia frente a la lingüística.

Pero si Cixous insiste en que las mujeres deben representarse al margen del Orden Simbólico, Luce Irigaray propone un nuevo Orden Simbólico, próximo al de Luisa Muraro (1991), un *parler femme* a través del que se revele la sexualidad femenina.

A pesar de que no han faltado voces que han puesto en tela de juicio la adecuación de las tesis postmodernas a la teoría feminista (Flax, 1995: 349 y 367), no cabe duda de que la filosofía de la deconstrucción ha sido muy fructífera para la explicación del feminismo, como también lo ha sido el pensamiento de Foucault, por lo que a la teoría del discurso sobre el poder y de la fragmentación del sujeto se refiere.

En cualquier caso, las características del discurso poético de las escritoras no constituyen una cuestión de esencias, sino de grado y deben extraerse del análisis de los textos escritos por mujeres y del estudio de la evolución y las normas de la tradición literaria. Así, Julia Kristeva, distanciándose del esencialismo, estudia formas de escritura que se apartan del orden simbólico vigente (las de autoría femenina, las de la vanguardia o las de la mística) y rechaza una definición de la feminidad, al considerar que no hay una identidad sexual fija, sino que descansa en una forma cambiante, porque, de acuerdo con lo que afirmaba Foucault, depende de las relaciones instituidas por los juegos de verdad de un grupo social.

Aunque pudiera parecer que las teorías postestructuralistas o postmodernas corren el riesgo de caer en cierto relativismo al concebir el sujeto como una invención lingüística en el marco de las relaciones sociales, y por tanto de las relaciones de dominio —de ahí que se muestren recelosas ante cualquier forma de identidad, cuya desaparición o diseminación privilegiada—, no cabe duda de que han dado a conocer que la identidad personal puede ser, como defiende Campillo Meseguer (2001: 227), «una invención del propio sujeto, precisamente la invención de sí mismo como sujeto libre y responsable»: en nuestro caso, un yo de mujer.

No obstante, según se deduce de lo dicho anteriormente, para las autoras, plasmar sus inquietudes más profundas en un texto que va a ser publicado conlleva, a juicio de Noël M. Valis (1991: 36), exponer su reputación, «su identidad genérica como construcción cultural de la feminidad» en un mercado editorial donde predominan los títulos de autoría masculina. Como ha expuesto Laura Freixas (2000: 36), en narrativa las escritoras solo publicaban el 24%, en poesía el 22% y en teatro y ensayo el 15%, estadística revisada en los últimos años (Freixas, 2015), donde sube un punto el cultivo de la novela, cinco el ensayo, pero la poesía baja dos puntos. Y lo que más llama la atención: si a los treinta años el número de escritoras se aproxima al de sus compañeros varones, al llegar a los sesenta, la proporción cae considerablemente (Freixas, 2015: 43-49), lo que pone de manifiesto que el transcurso del tiempo no contribuye a que las mujeres alcancen el mismo nivel de protagonismo que los hombres. Por ello, cuando Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998: 62-63) se preguntan dónde encajan las escritoras en el canon literario de Harold Bloom, no encuentran respuesta, porque, en ese modelo patriarcal, los precursores son predominantemente masculinos y, recogiendo el título de uno de los libros del teórico americano (Bloom, 1973), concluyen: «la ‘ansiedad hacia la influencia’ de los varones se traduce en ellas en una ‘ansiedad hacia la autoría’», desde el momento en que el primer quehacer de la escritora será contrarrestar las consecuencias de una socialización, cuyos términos ha de volver a definir.

De ahí la tarea que llevan a cabo las escritoras en la búsqueda de una voz a través de la que expresarse.

2. LA INDAGACIÓN DE UNA IDENTIDAD PROPIA

Aunque en la poesía española podemos encontrar algunos precedentes, como en algunos versos de M.^a Victoria Atencia (1955: 149), por citar una de las poetisas más representativas, hasta final de los setenta no se produce, en realidad, una búsqueda de una identidad propia de mujer en la poesía española, de la que nos hemos ocupado en otro trabajo (Hermosilla,

2011), una labor que emprenden autoras como la cordobesa Juana Castro, que, en 1978, reflexiona sobre lo femenino en *Cóncava mujer* y critica la opresión de las mujeres desde niñas y su función en el sistema patriarcal, según se desprende de estos versos de «María encadenada»:

Llora, pequeña.
Te están circuncidando en la belleza,
llora,
tus tenues agujeros de esclava
pregonarán tu ser desde la sangre.
Te están atando al oro
para que no recuerdes
ni voluntad ni inteligencia,
para que seas eternamente la muñeca
presa de adornos y miradas. (Juana Castro, 2010: 35).

O denuncia la ley patriarcal, incluso ejercida con violencia, en *Del color de los ríos* (2000), el libro que supone uno de los momentos más ilustrativos de esa exploración del yo femenino realizada en su poesía:

PADRE

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.
Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,
no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabría qué hiciera.
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias (Castro, 2000: 22).

Se trata de una vía que exploran también otras poetisas como Julia Uceda (2006: 55), cuando, en el siguiente poema, el sujeto lírico femenino se interroga acerca de los modelos que la tradición le ha ocultado:

LA PRIMERA

¿Cómo lo dijo, cómo
encontró los sonidos en su boca de barro,
[...]
la primera, la sin memoria,
sin hoy
ni ayer
ni germen ni más atrás?

[...]
 Tuvo que haber un nacimiento
 de lo llamado amor, dolor, aroma, intimidad,
 amanecer, crepúsculo, roce de otra mano,
 llanto de niño, primer llanto
 de mujer. [...]

Esta realidad, que la teórica italiana Luisa Muraro (1991) trató de superar mediante la propuesta del «orden simbólico de la madre», provoca conflictos en el yo poético, que incluso llega a desear una identidad masculina, según se proclama, desde el mismo título, en este ejemplo de Concha García, otra reputada escritora cordobesa:

OTRA

Me gustaría ser un hombre
 de fino bigote que toma el autobús,
 [...]
 un hombre que charla
 con un conductor de autobús
 y le dice: *ya he terminado*
por hoy se acabó. [...]
 Tiene en los labios un deje de ilusión
 es como si le esperase en alguna parte
 otra cosa, no sé definir qué
 clase de cosa puede ser
 la que haga que alguien
 de estatura media y con bigote
 diga: *he acabado* [...] (Benegas y Munárriz, eds., 1997: 239-240).

De ahí que las poetisas expresen un reconocimiento a la figura materna que evite el «matricidio» al que se refiere Luce Irigaray (1985: 6, 7 y 11), es decir, la negación de la madre cuando la hija entra en el orden simbólico. Así, en Olvido García Valdés (2006: 201) se observa la gratitud filial: «Era una niña —dijo— y el piano un regalo/ de mi madre [...] De ella vino, sí,/ de ella era la música». O bien, como sucede en el poema «Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre», perteneciente a Tara, de la conocida poeta Elena Medel (2006: 33), la escritura se pone al servicio de la memoria: «[...] Para/ recordar mi origen cada vez que yo viva». E incluso, en ocasiones, se rescata la genealogía familiar femenina:

SEPIA

Para Biruté Ciplijauskaitė
 Ahora el tiempo me ha puesto
 color sepia la blusa y el dorado
 terrón donde cantaba

el libro de mis ojos. Estoy aquí, colgada
en la pared de cal, con mi regazo
breve dormido tras las tejas.
[...]
Soy tu abuela, la madre
de tu madre, que vivió como tantas.
Que dio a luz a tu cuerpo
y te puso en las manos
la existencia y el mundo. (Juana Castro, 2000: 75)

No obstante, en otros textos se opta por la reinterpretación de los arquetipos y los mitos culturales que, desde la infancia, contribuyen a la formación del imaginario. Es el caso de «María desposada», de Juana Castro (2010: 36), donde se pone en solfa el feliz casamiento para el que se prepara a las mujeres: «Y a la boda se fueron una tarde/ con su mística plena. Y cambiaron/ la hora de su brújula/ por el final feliz de los cuentos de hadas». Pero también de otros textos en los que, frente a lo que enseñaba la mitología, se proclama el papel activo del sujeto poético femenino, como en este de la también cordobesa Inmaculada Mengibar:

COSAS DE MUJERES

Pero seamos realistas
Penélope, cosiéndole,
no es más feliz que yo
ahora rompiéndole
la cremallera (Benegas y Munárriz, eds., 1997: 448)

La ironía distanciadora que advertimos es una característica de esta relectura de los modelos literarios que realizan las poetisas contemporáneas. He aquí otra muestra, de Amalia Bautista:

LAS DONCELLAS

He conocido a algunas. No parecen
mortales. Ni se enfadan ni se ríen
a carcajadas [...]
La vida entera pasan esperando.
Nunca se desesperan. Aunque a veces,
la inmensa mayoría de las veces,
no hay dragón que quiera secuestrarlas
ni caballero andante que las salve
(Benegas y Munárriz, eds., 1997: 460-461)

Con todo, a veces la sola presencia de la figura paterna impide la queja:

LA ERA

Mi padre y yo dormimos
en la era, y la paja
nos es lecho de estrellas. Se sienten
las culebras cruzar toda la noche
los haces de cebada, y ratas como gatos
nos roban en el trigo. Me estremezco
y no grito, porque mi padre ronca
bebiéndose la luna, y en el aire
cantan grillos de arena. (Juana Castro, 2000: 19)

En palabras de María Zambrano (1987: 52), «la expresión nace en la queja, y la queja implica una cierta rebeldía [...] La mujer no se queja, no se rebela, ni se revela, queda oculta detrás de los acontecimientos que la conmueven», de modo que algunas autoras, conscientes de la insuficiencia del lenguaje simbólico, rehúyen el discurso «falocéntrico» donde se ven forzadas a hablar en una especie de «lengua extranjera» y se sitúan en la genealogía materna, que respeta el ritmo preedípico de lo semiótico (Smith, 1991: 102-103), en la línea del planteamiento de Julia Kristeva y, en general, del feminismo francés de la diferencia.

3. HACIA UNA «ESCRITURA FEMENINA»

Nos encontramos, pues, con un modo de modo de expresión en el que «escritura y voz se trenzan [...] hacen jadear el texto o lo componen mediante suspensos, silencios, lo afonizan o lo destrozan» (Hélène Cixous, 1995: 54-55). Es el discurso de la mística, la retórica del silencio o la vanguardia.

3.1. EL MISTICISMO

Se trata de un discurso, que quiebra el binarismo de nuestra cultura, y las imágenes y símbolos poéticos reflejan una vivencia espiritual. Estos rasgos de los textos cristianos, y sus afines en la escritura zen, taoísta y sufi, tan influyente en la lírica de San Juan de la Cruz (Asín Palacios, 1990), que bien podría encajar en la «escritura femenina», se oponían a las manifestaciones externas de la religión oficial (Aláez Serrano, 2014: 141).

En concreto en las mujeres, cuyo imaginario «fue siempre especialmente temido» (Alabrús y García Cárcel, 2015: 29), no pocas fueron tildadas de heterodoxas, e incluso penalizadas con el silencio y el encierro (*Id.*: 34-35). Quizás por eso las místicas —señalan las teóricas feministas francesas— convirtieron el lenguaje en un lugar de resistencia, el único en el que la

mujer habla y actúa públicamente (Irigaray, 2007: 175) porque, culturalmente —sugiere Julia Kristeva (2003)— conviene bien a lo femenino. Es el camino que, en el pasado, siguieron Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz y por el que optaron asimismo algunas de las más grandes poetas actuales, tal como estudiamos en otro lugar (Hermosilla, 2015). Veamos el siguiente poema de Clara Janés:

CANTO AL AMADO

Canto a la voz que nace de su puñado de ceniza,
 silencio teofánico,
 cristal de lo absoluto,
 sustancia mínima [...]
 Canto y soy todo ofrenda; [...]
 Sólo su boca espero en mi oquedad
 para pronunciarlas. (Balcells, 2003: 206).

Como en San Juan, el yo poético se abandona en un estado de vacuidad y entrega —«espero en mi oquedad»— acorde con lo femenino y los límites se difuminan, incluso los marcados por el sexo: canta una voz de mujer y de repente se desliza el masculino («Canto y soy ‘todo’ ofrenda»), con lo que se sugiere la unión de contrarios, superadora de la jerarquizada dicotomía del patriarcado varón/mujer, y en la línea del pensamiento taóista (Tzu, 1955: 37 y 55).

O este otro de la misma autora, en el que la oposición «luz»/«sombra», sobre la que gravita el poema, desaparece en favor de la primera:

Se alzó una nube luminosa sobre
 la ciega niebla, y mi boca ascendió
 en pos de alimento, y fue su luz el
 néctar en mis labios, y destellando
 luz quedé suspensa, mientras
 huían tiempo y gravidez, se
 diluían en las olas borrosas de las
 sombras (Balcells, 2003: 207).

Un recurso similar emplea M.^a José Flores: la línea divisoria («filo») entre «oscuridad» y «llama» se resuelve de modo silente, después del blanco tipográfico, en crecientes imágenes ígneas, frecuentes en el discurso místico para significar la unión del alma con el Amado:

Filo
 la oscuridad
 filo encendido
 llama
 llamarada (Benegas y Munárriz, eds., 1997: 506).

Y es que la estela sanjuanista es frecuente en las poetas que representan el misticismo. Nótese en Olvido García Valdés:

Halcón, halcón, qué sabes, dime,
de la afilada ternura que se aleja, adónde
va [...]

 [...] Desde
los eucaliptos vienes, desde el silbo
transparente de febrero que te llama
y yo, dime, me he ido dónde. (García Valdés, 2008: 410).

En efecto, el tema de la caza con halcón, tomado de la poesía amorosa profana, patente en la lírica de San Juan, se refleja aquí en el diálogo del halcón y su presa, mientras que el verso del *Cántico espiritual* «el silbo de los aires amorosos» se trasluce en los versos finales de un texto teñido, como aquel, de sensaciones táctiles (el oxímoron «afilada ternura»), olfativas («desde / los eucaliptos vienes») y auditivas («desde el silbo / transparente»). Una impronta que también deja el tema en *Arte de cetrería* de Juana Castro (1989).

En otros casos, el cese de la palabra con frecuencia se convierte en un desafío al poder y a las reglas del comportamiento social. Lo observamos en el siguiente texto de *Hainuwele*, quizás el libro más representativo de Chantal Maillard, inspirado en el mito indonesio de la joven del mismo nombre:

Hay una libertad primera:
la de estar callado. [...]

Pero cuando compruebo esa verdad tan simple
vienen gentes y en coro
gritan que les ofendo,
que no hay mayor insulto que negarse
a compartir el gesto y la palabra.
Yo les contemplo, muero un poco,
y por respeto a ti, Señor, sigo callando. (Maillard, 2009: 49).

Así pues donde el lenguaje de lo callado —de tema divino o profano— puede expresarse libremente es en la escritura que definieron los italianos Paolo Valesio (1986) y Lore Terracini (1988) y que fue practicada por Giuseppe Ungaretti en la primera mitad del siglo pasado.

3.2. LA RETÓRICA DEL SILENCIO

Aquí el discurso se fragmenta, la página se puebla de blancos significantes y el lenguaje se depura o se vale del estilo nominal. Aunque la noción de silencio asociada a la mujer ha sido utilizada en el discurso patriarcal, que ha hablado de lo femenino en vez de permitir que ella se expresara,

también está presente en las feministas francesas cuando, al reivindicar esa «escritura femenina» (Cixous, 1995: 49 y 54-55), intenta alterar el orden patriarcal hegemónico y potencia la significación del goce que se esconde tras las palabras del lenguaje simbólico.

Así, la escritura se tensa hasta rozar el grado cero. Buscando mayor expresividad, parece callar para abrir un espacio de sugerencias en el que tenga cabida el lector o lectora (Block de Behar, 1984), de modo que, a juicio de Foucault (Pron, 2014: 254), el texto no queda retenido en la persona que lo escribe, sino que se desvincula de ella y rompe una asociación que es el resultado de los mecanismos de control cuyo fin es canalizar el discurso hacia los mecanismos de poder. De este modo, el lenguaje, cumpliéndose el postulado barthesiano de la «muerte del autor», sustituye a la voz de la que proviene (*Id.*: 21), porque, cuando cesa la palabra del poeta, comienza la luz (Steiner, 2003: 56).

Lo advertimos en el libro de Pureza Canelo *No escribir*, de contundente título, de donde proceden estos versos:

Digo No escribir
y conspiro con la ausencia real
[...]
Sólo me interesa un puente
de inocencia, de salvación dormida,
el humo que no nacerá humo,
la velocidad silente en el alma
de los días que no pueden
conquistar un verso (Canelo, 2002: 17-18).

Y el sentido proviene entonces del blanco tipográfico o, como sugiere el final del poema «Sin red», de la parquedad lingüística:

Torpe palabra licuada
a orillas del prodigio

Nieve sin red, verso sin amo,
línea pura. (*Id.*: 57).

Análogo procedimiento utiliza Ada Salas, una de las autoras españolas más representativas de esta poética. El deíctico inicial nos guía hacia el vacío del texto, al tiempo que las isotopías de sibilantes de los dos últimos versos connotan el silencio:

Aquí

fluye sólo el silencio
inconsolable. (Salas, 2009: 133).

Y en el siguiente, de estilo exclusivamente nominal, la ausencia de verbo sugiere el quietismo (Aláez Serrano, 2014: 161) —subrayado por la repetición del adjetivo «lento»/«lenta» y el sangrado versal de este último— requerido por la contemplación del sujeto lírico, que tensa los límites de lo inefable y, tras el blanco, logra aprehender la voz:

Palomas
de penumbra de pluma

caedizas.
Lento día de plata
Lenta
mirada mía

sumisa mi palabra (Salas, 2016: 29).

En ocasiones, lo visual —con imágenes luctuosas— se combina con los sonidos, guturales —el estadio preverbal del que hablaba Kristeva— en estos versos de Olvido García Valdés, que parecen expresar queja, o ahogamiento:

Grazna, grajo, dilata
el aire con el negro
conspicuo de tus plumas
balancea un pie, otro pie, el peso
de tu cuerpo en la antena,
deja caer un ala, otra ala
al calor, grazna aún
como si fuera aún la siesta (García Valdés, 2008: 182).

Y en la joven poeta Luna Miguel aparece el nombramiento explícito del cuerpo, cuyo lenguaje puede revelar más que la palabra:

SILENCE
El silencio
desaparece
con la carne (Miguel, 2010:21).

En todo caso, se cuestiona el discurso simbólico y se pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje. Estamos ya ante unos mecanismos de expresión donde se llega a subvertir la norma lingüística, o bien el ritmo fónico da paso al ritmo gráfico de la poesía de vanguardia, cuyo análisis en la poesía española abordamos en otro artículo (Hermosilla, 2013).

3.3. FORMAS VANGUARDISTAS

Hallamos, en primer lugar, manifestaciones líricas de la «escritura femenina», que al transgredir las reglas sintácticas, atentan contra el sistema hegemónico, como practicara Mallarmé (Kristeva, 1974: 274-284) y, huyendo de lo racional, deshacen la dualidad patriarcal. Mostremos un ejemplo de Anna Roig (2013: 66), que constituye un caso de «logofagia», donde «la textualidad se devora, se consume a sí misma» (Blesa, 1998: 15), al mismo tiempo que el uso de los signos de puntuación marcan el hiato del discurso, que llega al agotamiento, y la quiebra de la sintaxis y las creaciones léxicas convierten ilegible el texto y lo dejan abierto a la interpretación:

(, , ,)
 ,
 , llorotristo, cabizbajeo, escupogimo, imaginoelaireincierto
 , lasbunnoburyvias, gameoverreo, rabiodiscutobloqueo
 , arraigodecepcionodesolación, inicialesmato
 , vakasdibujó, batalloterroresalfabéticos
 , vacíoescondo, clasificolatrístura
 , alfádevoraomegádevoraalfa
 , sobrevivorregular
 , mortífico
 , duelo
 (, , ,)

O este de Chantal Maillard (2015: 71) que emplea otro recurso «logofágico»:

Subvertir dice
 el territorio del *logos*. Un
 nuevo aprendizaje
 del mundo –¿mundo?– de
 la realidad –¿?– de
 la conciencia –¿?– de
 eso –¿?

Basta. Dejémoslo así
 por ahora.

Los signos de interrogación cortocircuitan el discurso, e incluso sustituyen al concepto desaparecido –pero que podemos recomponer– por el que se pregunta sin hallar otra respuesta que el blanco tipográfico, hasta culminar en el impersonal con valor interjetivo «basta».

Y un último texto de Siracusa Bravo (2011: 30):

Imagínate

.

.

...Subir a lo más bajo.

Pisar suelo.

Tocar fondo.

Arrastrarse por el barro.

Hundirse en el lodo.

Sumergirse.

Ahogarse.

Mirar hacia arriba y solo ver pisadas de otros.

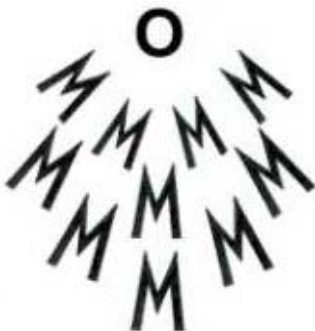
¿Y qué?

¿No eras tú el que querías cavar túneles?

El discurso, dirigido a un tú, al que se apela desde el título, desde la «logofagia» y la contradicción del oxímoron «...Subir/ a lo más bajo», a través de espacios en blanco, a la interrogación retórica final que proporciona la significación del poema visual.

Estas creaciones, al romper la frontera entre lo legible y lo visible convienen bien a lo femenino, ya que la unión de esas dos dimensiones ponen de manifiesto el agotamiento del lenguaje, una desconfianza que conduce a veces a la necesidad de buscar otras vías de expresión en las que las letras, en vez de conformar vocablos, poseen una dimensión plástica. Véase el siguiente texto letrista de Clara Janés (1999: 82):

ANTIDOTO



Bajo el título aparecen dos letras (O y M), sílaba del mantra oriental que sugiere la meditación como antídoto del mal. Para llegar a esta interpretación, hay que tener en cuenta lo semántico y lo espacial, lo verbal y lo icónico, de modo que, desde el punto de vista plástico, O representa el estado de iluminación, atacado por la letra M, que se zoomorfiza.

Y también en el siguiente poema letrista de Eva Hiernaux (López Gradolí, 2012: 122), donde la metáfora visual del sueño, que en el cómic simboliza la triple zeta sobre la cabeza del dormido, va recorriendo la serie de cada una de las letras del alfabeto hasta conducirnos al título:

**aaaaaaazzzzazzzzzazbbbbbz
 bzzzzbbbbzbzbzzzzzzcc
 cczcccccczzzcczccczzz
 ddzzdddddzzdzzzzddez
 zeeeeeezzzzzffffffzzzzz
 ggggggzgzgzzzzhhhhhzhhh
 zhhzzhhzzzzziiziiiziiizz
 zzzjjjjjjzjjjjzzzzkkkzkkk
 zkzzzzkkkzzzllllllzllllzzz
 mmzzzzmmmmzzzzmmzzzz
 mzzzmzznnznnzzzzññññññ
 zññññññzzñzzzooooozooooo
 zzzzoozzzpppppppzppppzpq
 qqqqqzqzqzqzzzzqqrrrrrrr
 rrzzzrrzrzrzzsssszsssszsss
 zzzztzzttttztzzzztzzuuuuu
 zuuuuuuzzzzzzuuuzzzzvvvvvzz
 zzvvzzzzwwwwwwzzzzzxxx
 xxxxyz**

ABURRIMIENTO

4. PARA NO CONCLUIR...

Si las teorías postmodernas pusieron en entredicho el carácter unitario y racional del «hombre», cuya condición de sujeto suponía el conjunto de partes fragmentadas unidas por lo simbólico, quebrado ese orden, en concreto, el sujeto femenino se vuelve consciente de su propia identidad y trata de explorarla. Pero enseguida percibe la dificultad de expresarse por medio del lenguaje instituido, donde la voz poética hablaría como una extranjera, y se abre a un nuevo modo de decir, la «escritura femenina», de acuerdo con los postulados de las teóricas del feminismo francés de la diferencia, que ya habían ensayado las místicas, tensando los límites del discurs-

so hegemónico con imágenes de la tradición a las que se otorga un nuevo significado o el uso de paradojas y antítesis. O bien, se muestra la inutilidad del lenguaje para nombrar la realidad desde un punto de vista de mujer y se opta por la retórica del silencio, donde el lenguaje experimenta una acusada depuración, en mayor o menor grado, y es habitado por blancos elocuentes. Pero también, según el modelo de los maestros vanguardistas, se abandona el empleo exclusivo de la palabra y, frente a la tradición platónica, se repara en el carácter plástico de la escritura, el ritmo gráfico o el valor de las imágenes en poesía, un camino que amplía las posibilidades expresivas y que, favorecido hoy por las nuevas tecnologías, no ha hecho más que comenzar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABRÚS, R.M. y GARCÍA CÁRCEL, R. (2015): *Teresa de Jesús. La construcción de la santidad femenina*. Madrid, Cátedra.
- ALÁEZ SERRANO, F. (2014): *San Juan de la Cruz y el misticismo herético*. Madrid, Dionysianum.
- ANGENOT, M. (1989): «Le discours social: problématique d'ensemble». En M. Angenot, *Un état du discours social*. Longueuil, Québec: Le Préambule, pp. 13-50.
- ASÍN PALACIOS, M. (1990): *El Islam cristianizado. Estudio del «sufismo» a través de las obras de Abenarabi de Murcia*. Madrid, Hiperión.
- ATENCIA, M.V. (1955): *Cuatro sonetos*. Málaga, Cuadernos de poesía.
- BALCELLS, J.M. (ed.) (2003): *Ilimitada voz (Antología de poetas españolas, 1940-2002)*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (eds.) (1997): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid, Hiperión.
- BENNINGTON, G. y DERRIDA, J. (1994): *Jacques Derrida*. Madrid, Cátedra.
- BLESA, T. (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- BLOCK DE BEHAR, L. (1984): *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BLOOM, H. (1973): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press.
- BRAVO, S. (2011): *De cómo Peter Pan me quitó demasiado*. Sevilla, Cangrejo Pistolero Ediciones.
- BUTLER, J. (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

- CAMPILLO MESEGUER, A. (2001): *La invención del sujeto*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- CANELO, P. (2002): *No escribir*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- CASTRO, J. (1989): *Arte de cetrería*. Huelva, Diputación.
- _____ (2000): *Del color de los ríos*. Ferrol, Esquíu.
- _____ (2010): *Heredad, seguido de Cartas de enero*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara: Vandalia.
- CIXOUS, H. (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- COLAIZZI, G. (1990): «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate». En G. Colaizzi (ed.), *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, Cátedra, pp. 13-25.
- FLAX, J. (1995): *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, M. (1992): *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta.
- _____ (1996): *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Altamira.
- FREIXAS, L. (2000): *Literatura y mujeres*. Barcelona, Destino.
- _____ (2015): *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Barcelona, Aresta Mujeres.
- GARCÍA VALDÉS, O. (2006): *Y todos estamos vivos*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (2008): *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GILBERT, S.M. y GUBAR, S. (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra.
- HERMOSILLA, M.Á. (2013): «Ver el poema y leer la imagen en el experimentalismo español actual», *La manzana poética. Revista de literatura, creación, estudios literarios y crítica*, 34-35, pp. 21-41.
- _____ (2015): «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina». En *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 33, pp. 13-22.
- IRIGARAY, L. (1985): *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona, La Sal.
- _____ (2007): *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- JANÉS, C. (1999): *Cajón de sastre*. Málaga, Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga.
- KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- _____ (2003): *El genio femenino 3, Colette*. Buenos Aires, Barcelona, México, Fondo de Cultura Económica.

- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (2012): *Poesía experimental española. Antología incompleta*. Madrid, Calambur.
- MAILLARD, CH. (2009): *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (2015): *La herida en la lengua*. Barcelona, Tusquets.
- MEDEL, E. (2006): *Tara*. Barcelona, DVD.
- MIGUEL, L. (2010): *Estar enfermo*. Córdoba, La Bella Varsovia.
- MOI, T. (1995): *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- MURARO, L. (1991): *L'ordine simbolico della madre*. Roma, editore Riuniti.
- PORRO, M.J. (1995): *Mujer «sujeto»/ mujer «objeto» en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga, Universidad: Atenea.
- PRON, P. (2014): *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid, Turner.
- ROIG, A. (2013): *Quizás le llame Modagala*. Córdoba, La Bella Varsovia.
- RUSSELL, E. (2000): «La e/vocación de la f(r)ase maternal: Krsiteva, Cixous e Irigaray». En Suárez Briones, B. et aliae (eds.), *Escribir en femenino*. Barcelona, Icaria, 2000, pp. 39-52.
- SALAS, A. (2009): *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*, Madrid, Hiperión.
- _____ (2016): *Escribir y borrar. Antología esencial 1994-2016*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SMITH, S. (1991): «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *Suplementos Anthropos* 29, pp. 93-105.
- STEINER, G. (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa.
- TERRACINI, L. (1988): *Il codici del silenzio*. Torino, Dell'Orso.
- TZU, L. (1955). *The Way of Life: A New Translation of the Tao Te Ching*. New York, New American Library.
- UCEDA, J. (2006): *Zona desconocida*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara: Vandalia.
- VALESIO, P. (1986): *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna, Il Mulino.
- VALIS, N.M. (1991): «La autobiografía como insulto». *Anthropos* 125, pp. 36-40.
- VIOLI, P. (1991): *El infinito singular*. Madrid, Cátedra.
- ZAMBRANO, M. (1987): *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid, Endymión.

NARRACIÓN, GÉNERO Y PUNTO DE VISTA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

M.^a de la Paz Cepedello Moreno
Universidad de Córdoba

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Narrativa de mujeres.
Punto de vista.
Cristina Cerrada.
Natalia Carrero.
Marta Sanz.

El objeto de este trabajo es hacer un sucinto recorrido por tres textos representativos de las tendencias que están siguiendo algunas autoras en las dos primeras décadas del siglo XXI, para poner de manifiesto que, al hablar de narrativa de mujeres, estamos aludiendo a una particular manera de configurar el discurso literario. Entre las categorías narratológicas que articulan el relato es el punto de vista una de las que se muestran más interesante en tanto parece que, en estas narraciones, el sujeto que focaliza aborda temas y contempla los acontecimientos relatados desde un lugar escasamente transitado.

ABSTRACT

KEYWORDS

Women narrative.
Point of view.
Cristina Cerrada.
Natalia Carrero.
Marta Sanz.

The aim of this paper is to make a brief study about three texts that are representative of the trends that women writers are following in the first two decades of the 21st century. The purpose is to demonstrate that, when discussing women narratives, we are referring to a particular way of setting up the literary discourse. The point of view is one of the most interesting narratological categories which help to discover how the focusing subject chooses some topics and contemplates the events reported from a singular perspective.

Hablar de «narrativa de mujeres» aún hoy, bien entrado el siglo XXI, sigue resultando un tema controvertido. No al modo de lo que ocurría a principios de los ochenta, cuando empezó a utilizarse esta nomenclatura como contagio de lo que estaba sucediendo en las literaturas de otras lenguas, pero sí como un espacio donde no demasiadas creadoras ni críticos de ambos sexos parecen sentirse muy cómodos. Dejó profunda huella aquella sentencia de Fernando Valls, en un artículo publicado en la revista *Ínsula* en el año 1989, cuando

afirmó que esta denominación aludía a un hecho poco original en la medida en que, por un lado, literatura escrita por mujeres había existido siempre y que, por otro lado, la obra narrativa ya había servido para la difusión de ideas feministas.

Sin embargo, llevamos varias décadas intentando poner de manifiesto que circunscribir la narrativa de mujeres al sexo de su autora o al alegato reivindicativo no solo no es exacto, sino que resulta empobrecedor. Partimos, aunque con matices, de la caracterización que Alicia Redondo (2009, 34) hizo de la llamada «narrativa de mujeres» en la que afirma que se trata de aquella que, teniendo como autora a una mujer —o no necesariamente, he aquí uno de los matices—, presenta unas marcas textuales de «feminidad» susceptible de ser decodificadas por un receptor o receptora que reconozca esa especificidad. Dicho de otra manera: al hablar de narrativa de mujeres, estamos aludiendo, sobre todo, a una particular manera de configurar el discurso literario o, al menos, algunos rasgos de este.

Como ocurre con otros aspectos del ser y el saber, el lenguaje literario ha sido depositario de una tradición cultural en la que las mujeres estaban escasamente representadas o mostraba modelos estereotipados de lo femenino. En efecto, como ha puesto de manifiesto G. Colaizzi (1990, 16-17), influida por los planteamientos de Luce Irigaray y Teresa de Lauretis, el estructuralismo de Lévi-Strauss, con la división del trabajo como base de su teoría del parentesco, y el psicoanálisis lacaniano, que ha sexualizado el sujeto con atributos masculinos y ha considerado la mujer como el negativo especular de los valores que el hombre representa, constituyen dos modelos que habrían fracasado al enfrentarse a las nociones de subjetividad y significación en lo referente a la posición de las mujeres, que puede ser considerada paradójica, ya que, en tanto sujeto teórico, está ausente y, como sujeto histórico, prisionera de la cultura de los hombres.

La pregunta de si existe una literatura escrita por mujeres con rasgos que la distinguen de los textos masculinos ha sido una cuestión debatida en nuestro país, al menos desde que Carme Riera (1982, 9) intentara describir los rasgos que, ligados a aspectos educacionales, definían la escritura de mujeres: «circunloquios, rodeos, perífrasis, eufemismos para evitar tabús». Sin embargo, como ha afirmado Alicia Redondo (2009, 36), cuya observación comparto, la diferencia más importante no radica tanto en el lenguaje como en el sistema de enunciación elegido, es decir, mirar el mundo a través de un yo femenino, un quehacer que resulta un tanto paradójico porque las mujeres, cuando toman la palabra, son «sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha construido como objetos» (Violi: 1991, 14). Y es que, salvo excepciones, ellas apenas han estado presentes en la historia

literaria y, relegadas durante siglos al espacio privado, cuando toman la pluma, muestran una dedicación a géneros que ni siquiera conllevan la publicación, como los diarios o las cartas (Freixas: 2000, 151 y 159), una huella que aún podemos rastrear en la narrativa actual (Encinar: 2000 y Fuentes: 2000) en las que la escritura del yo, especialmente la novela autobiográfica (cfr. Fernández: 2000), tan vinculada a la construcción de la identidad, es frecuente.

En las últimas décadas han ido apareciendo numerosos estudios que pretendían dilucidar y tipificar las peculiaridades que caracterizan el discurso narrativo de mujer, unas marcas diferenciadas más o menos constantes. Sin embargo, este proceso de búsqueda ha quedado reducido, en un número nada desdeñable de trabajos, a dar cuenta de patrones semánticos, temas que están presentes en el relato escrito por mujeres y que podríamos reducir, de manera abrupta, a la tan traída y llevada «importancia de lo emocional».

Sin negar esta realidad ampliamente constatable, creemos que simplificar las características del «narrar femenino» a una cuestión temática no solo resulta reduccionista sino, a todas luces, incierto. La presencia de determinados asuntos resulta interesante cuando se traduce en una configuración específica del discurso narrativo que hace que podamos hablar de unas estructuras diferenciadas.

Escribe Pozuelo Yvancos que la heterogeneidad o la heteroglosia junto con el eclecticismo y el hibridismo de estilos están comúnmente considerados rasgos característicos de la narrativa española de finales del siglo XX y principios del XXI, no solo femenina. A juicio del estudioso, la escritura de mujeres se inscribe en las tendencias generales del abandono del experimentalismo, la vuelta a las convenciones conocidas y una orientación dirigida hacia lo inmediato, lo íntimo y «lo disfrutable, aquello que busca el lector» (2004, 47). Sin embargo, con estar de acuerdo con este diagnóstico, sí hemos detectado una interesante tendencia, en la escritura de mujeres de los últimos años, a la diversificación de los puntos de vista presentes en el relato que lleva aparejado una estructura fragmentada del discurso. Ya en el año 1989, Marina Mayoral hablaba, para referirse especialmente a su obra, de «la perspectiva múltiple», en el libro colectivo *El oficio de narrar*. Efectivamente, esta multiplicación del aspecto en el sentido narratológico del término, que no siempre va unida a la variabilidad de la voz narradora, requiere el despliegue de distintas técnicas narrativas de las que se valen las autoras para dar cabida en el discurso a otros puntos de vista, otras maneras de analizar la realidad que rodea a los protagonistas y

que da como resultado un relato caleidoscópico donde las partes se han convertido en piezas de un puzle que el lector tiene que encajar.

1. LA «INCOHERENCIA» COMO SEMILLA DE SUBVERSIÓN

Cristina Cerrada publica en el año 2008 una novela de singular título, *La mujer calva*. En ella, su protagonista, Lailja, ronda los 35 años, trabaja como profesora en una escuela, está divorciada desde hace tiempo y hace veinte años que perdió la pista de su padre. Lejos de haber podido superar los sinsabores de la existencia, tiene una vida emocional frágil y, por si le faltaba algo, en el lapso de unos pocos años, debe afrontar dos hechos que ponen a prueba su precaria edificación personal: la muerte de su padre, en primer lugar, y la petición-imposición de sus dos hermanas, en segundo lugar, para que aloje a la madre cuando esta se hace mayor y no puede valerse por sí misma¹. El texto está narrado en presente y marcado por la distancia que establece una voz heterodiegética, es decir, ajena a la historia, pero donde comprobamos que el punto de vista que domina el discurso es el de la protagonista:

Nadie en el colegio sabe que mantienen una relación, Kristho opina que esas cosas no se deben divulgar. La gente murmura. Todos se vuelven y miran para otro lado y se sienten incómodos y ellos dos deben evitar ser vistos. Salir cuando todos se van. En el cine está oscuro, así que nadie puede haberlos visto entrar. La película acaba mal. El compañero de George Raft muere, le parece que George Raft también. O tal vez va a la cárcel. La fruta se pierde. Sin embargo, ella siente flojera en las rodillas, humedad en las bragas. Le duelen los riñones. Llegan al coche cuando los otros vehículos se han marchado ya. Todo está sumido en la oscuridad. Kristho camina silencioso, ensombrecido bajo la luz amarilla del farol. (Cerrada: 2008, 65).

A esto hemos de añadir los constantes movimientos analépticos y prolépticos, cuando no estrictamente oníricos, que dominan los breves capítulos y que, en ocasiones, apenas se extienden más allá de una oración. La historia está marcada por un desarrollo no secuencial del argumento, sino roto en mil pedazos para que el lector los recomponga. Como en la narración oral, en *La mujer calva* el patrón estructural descansa sobre todo en el capricho del recuerdo o en la asociación casual. Cada vez la puerta de entrada al meollo de la cuestión es diferente, pero la intención siempre es la misma: comprender mejor quién es una y por qué. Los recursos na-

¹ En la protagonista de *La mujer calva* encontramos esa mujer «incoherente» de la que Ángeles Encinar hablaba a tenor de los cuentos de Carmen Martín Gaité (2003, 30).

rrativos están orientados a que la atención recaiga sobre Lailja, sobre lo que siente y piensa, pero ello se consigue recogiendo lo que los demás dicen y la clase de evocaciones que esas palabras le producen:

Mamá corre las cortinas porque no ve bien los puntos de su labor. Dice, en la buhardilla, si hicieras obra, podría vivir yo. Una luminosa pantalla cubre el cielo, que está azul, que está tan cerca que podría tocarse con un palo. Suena el teléfono. Es Kristho. Quiere saber si Lailja vendrá hoy a trabajar. No lo sé, contesta ella. Los ovnis llevan viniendo desde el comienzo de los tiempos, dice el locutor. Me duele la cabeza y tengo congestionada la nariz. ¿Y si el tiempo mejorara?, pregunta él. Pero los árboles no paran de agitarse con un viento cadencioso que se mueve al ritmo de las horas. Va a llover. No lo sé. (Cerrada: 2008, 120).

Como Pozuelo Yvancos afirma (2009, 12), Cerrada ha construido una novela cuya fuerza mayor reside en la sutileza con la que va administrando el conflicto interior del personaje ante las situaciones que se le van imponiendo². Otra ganancia de este libro y que está comenzando a ser un rasgo compartido por otras varias buenas novelas escritas por mujeres en los últimos años (Berta Vías, Menchu Gutiérrez, Juana Vázquez, Irene Gracia): los conflictos sentimentales quedan soterrados, hay un arco que traza la forma de una elipsis, en la que el lector está invitado a completar un paisaje del que se ofrece una metonimia, unos signos que por contigüidad llevan al centro de lo que se quiere expresar. Es como si una parte de la escritura de mujeres última hubiera abrazado el rol de la elisión como ingrediente narrativo. Se quiere o atisba mucho más de lo que se explota.

2. LA INTERMITENCIA NARRATIVA³ Y LA CON-FUSIÓN DE GÉNEROS

Natalia Carrero se da a conocer en el año 2008 con una novela poco convencional titulada *Soy una caja*, a la que le siguió *Una habitación impropia*, en el 2011 y *Yo misma, supongo* en el 2016 de la que voy a ocuparme sucintamente. En la portada de este volumen puede leerse:

Su forma de contarme el cuento de que todo irá bien y mi forma de darme cuenta, no, nada nunca puede ir bien mientras haya alguien como él por encima y alguien como yo por debajo, sin posibilidad de equipararnos, siempre que mis ojos reciban esa violencia de los tamaños incluso entre personas con un mismo

² Pérez Alonso (2015, 137) sitúa la narrativa de Cristina Cerrada, como la de Elvira Navarro o Blanca Riestra, en una tendencia realista y de ambientación urbana que se sirve de la introspección psicológica y del tono íntimo para confrontar a la protagonista con su entorno laboral, familiar y personal.

³ Vid. Gracia y Ródenas: 2011, 969.

apellido, un padre y una hija que en teoría deberían resultar una fina estampa.

Su forma de seguir hablándome y mi forma de callar, sometida, complaciente. Un siempre a todo fue hasta que dije NO, rompí a hablar y hablar también es actuar y entonces eso fue peor, un enjambre de palabras la mayoría de las cuales acertaban a señalar y herir. No fue esa mi intención pero sucedió; salí disparada de la estampa.

Yo misma, supongo es otra forma de contar. Podría definirse de muchas maneras y, casi con toda seguridad, ninguna de ellas reflejaría con exactitud y escrúpulo un ¿relato? que bebe al mismo tiempo de materiales diversos (fig. 1) para evidenciar la dificultad de construir una narración que recoja las contradicciones de la condición femenina. A ello contribuye una edición singular, el color elegido, la disposición de los muchos paratextos que rodean no sabemos exactamente qué texto principal.

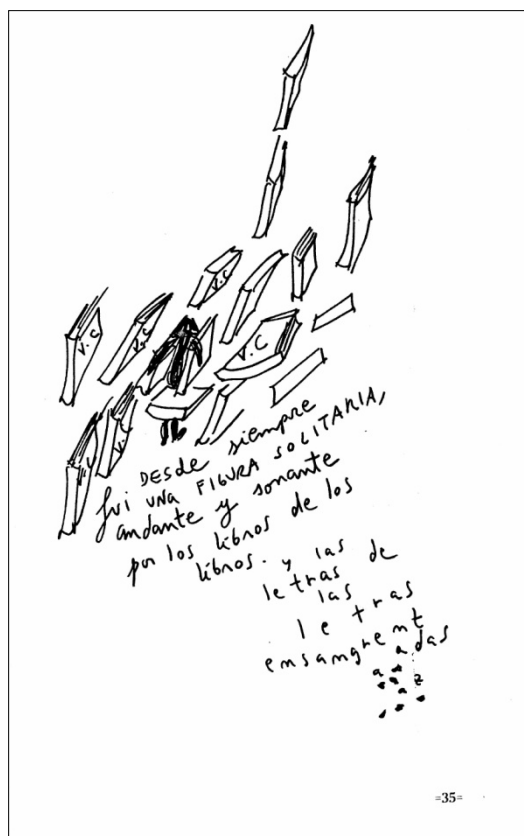


Fig. 1. Cerrada, 2016: 35

En síntesis, Natalia Carrero compone un relato incómodo sobre una joven marcada por unas relaciones familiares virulentamente patriarcales que solo sabe pensarse como escritora. Su periplo por la prostitución como única vía para ganar mucho dinero «fácilmente», la soledad, la inseguridad y el anhelo de ser escritora se convierte en los ingredientes principales de este relato que se resiste al encasillamiento canónico si bien, como algunos autores han puesto de manifiesto, es evidente su entronque con la posmodernidad narrativa (collage, hibridismo, fragmentarismo...) y su deuda con autoras como Clarice Lispector o Virginia Woolf. Escribe Laura Freixas (2016) sobre esta propuesta narrativa tan poco convencional dentro del panorama narrativo de los últimos años: «Hay algo áspero en la escritura reflexiva, insolente y angustiada de Natalia Carrero». Comparto completamente esta percepción: una prosa áspera que no lo pone nada fácil pero que es, al fin, una seña de identidad:

Todo esto me recuerda a mí misma. Nunca tendré autoridad suficiente para ser tomada en serio. Y si esta conocida sensación a imposibilidad de ganarme el respeto de mi interlocutor ya me pasa al hablar con la mayoría de los hombres quienes, pobres, por modernos que se crean, no saben apreciar las nuevas formas que les propongo, ni reconocen las sentencias de la vieja escuela de la que conservan la prepotencia con la que siguen ofreciéndome, brindándome, sin que nadie se lo pida, su galantería, sus consejos o el cinismo de sus comentarios correctos; si este es el panorama, cómo voy a lograr la otra autoridad acaso más difícil, por presuntuosa, la literaria. Nunca lograré escribir y publicar un libro rebosante de este tipo de asuntos porque, por norma general, estos son considerados ridículos, victimistas, sin proyección ni relevancia ni nada. (Carrero: 2016, 68)

3. EL CUERPO COMO CAMPO DE ESCRITURA

En una entrevista publicada en *PliegoSuelto* en el año 2017 Marta Sanz opina, respecto a la relación entre escritura de mujer y cuerpo, que frente a la normalidad y universalidad que supone «lo masculino, lo blanco, lo sano, lo anglosajón, etc.», ideas que han colonizado nuestra sentimentalidad, nuestro lenguaje y nuestra forma de vida,

cada vez más mujeres asumen que no pueden renunciar al canon que las ha conformado pero a la vez reivindican a las invisibles, a las mujeres que han sido víctimas de civilizaciones y culturas, donde nuestra diferencia siempre supuso una desventaja. Hay un intento de corregir la historia generando nuevas polifonías. Y en la generación de esa polifonía, el imaginario sobre el cuerpo de las mujeres es fundamental. (Rovecchio: 2017)

El concepto bajtiniano que utiliza Sanz, autora de *Clavícula*, es del todo pertinente porque la voz que narra su dolor emerge de un cuerpo de mujer que no responde al discurso histórico y cultural tradicional: ya no es joven y, por tanto, tampoco es bella y además debe de padecer una terrible enfermedad que explique el dolor que nace de la clavícula y se expande sin que ningún médico encuentre una explicación que sosiegue el ánimo de la protagonista, consciente de que la «línea de la vida [femenina] sufre interferencias a partir de los cincuenta años. [...] Arranca la época de las enfermedades mágicas» (Sanz: 2017, 9).

Cristina Somolinos, en un trabajo sobre la autora aparecido en 2018 en el que no se aborda *Clavícula*, considera que el cuerpo en la escritura de Sanz se configura como lugar de la enunciación y como espacio de resistencia siguiendo la idea de Adrienne Rich según la cual este ha de ser el terreno desde el que hablar con autoridad, como mujeres. No para trascender el cuerpo sino para reclamarlo y conectar nuestro pensamiento con nuestro lenguaje.

«Tengo un dolor» y «es el dolor del que me voy a morir» (Sanz: 2017, 10) le dice al principio del relato la protagonista a su marido. Este dolor se convierte en el diapasón que regula el discurso, a través de la vivencia de este y su repercusión en todos los ámbitos de su vida y su sentimentalidad. Aún más, a medida que avanza el relato, adquiere tintes subversivos, y se articula como forma de protesta ante aquellos aspectos de la realidad que oprimen a la narradora como mujer menopáusica, trabajadora «cultural» «privilegiada», esposa de un marido en paro, que siente sobre sus hombros el peso de la responsabilidad económica en un sistema ultracapitalista que la explota haciéndola creer que se autoexplota: «Mi dolor es una letra que se escribe cuando tengo miedo de no poder pagar las facturas o subvencionarme una vejez sin olor a vieja. Creo que esta confesión es absolutamente impúdica pero fundamental» (Sanz: 2017, 56). «Hoy me rebelo. No soy una hipocondríaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindicó. Me quejo». (Sanz: 2017, 69).

El dolor en *Clavícula* no tiene una dimensión íntima, todo lo contrario, se hace público porque este condiciona la relación de la protagonista con su entorno y vira político por su empleo como forma de protesta. Es preciso decir que esta protesta se concentra sobre temas vinculados con las vivencias íntimas de las mujeres que han estado tradicionalmente ausentes de los discursos canónicos escritos por hombres y mujeres. Pero esta protesta va más allá del epicentro personal o de sus congéneres porque la narradora no se construye exclusivamente como víctima, sino que universaliza su queja.

Quiero recordar, para concluir, que el cuerpo en la teoría feminista de la diferencia no es una categoría biológica ni una categoría sociológica sino un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. Una estructura multifuncional y compleja de la subjetividad, que trasciende de cualquier variable dada, aunque permanezca situado dentro de ellas. Una superficie de significaciones, situada en la intersección, decía Braidotti (2004), de la supuesta facticidad de la anatomía con la dimensión simbólica del lenguaje.

Recogemos una inquietud de época y escribimos estas cosas porque algo nos duele, porque somos mujeres, porque tenemos o no tenemos pareja, escribimos, tenemos y no tenemos trabajos, somos españolas y blancas, posiblemente feministas, posiblemente de izquierdas. Pero nuestros libros no están escritos con las mismas palabras y, en consecuencia, no, no son iguales. (Sanz, 2017: 25)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAIDOTTI, Rosi: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Amalia Fischer Pfeiffer (ed.). Barcelona, Gedisa, 2004.
- CARRERO, Natalia: *Yo misma, supongo*. Barcelona, _Rata, 2016.
- CERRADA, Cristina: *La mujer calva*. Madrid, Lengua de trapo, 2008.
- COLAIZZI, Giulia: «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate», en G. Colaizzi (ed.), *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 13-25.
- ENCINAR, Ángeles: «La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales», en Marina Villalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*. Cuenca, Universidad Castilla -La Mancha, 2000, pp. 33-50.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia: «Autoras / Narradoras: problemas de distancia», en Cristóbal Cuevas (ed.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000, pp. 357-368.
- FREIXAS, Laura: *Literatura y mujeres*. Barcelona, Destino, 2000.
- _____. «El malestar en la desigualdad», *Tribuna feminista*. 2016. <https://tribunafeminista.elplural.com/2016/11/el-malestar-en-la-desigualdad/> [Consultado 14/07/2020].
- FUENTES GUTIÉRREZ, Dolores: «Las mujeres y las cartas: otra manera de novelar el yo. Gestrudis Gómez de Avellaneda y Carme Riera, Cuestión de amor propio», en Marina Villalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*. Cuenca, Universidad Castilla -La Mancha, 2000, pp. 339-352.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo: *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid, Crítica, 2011.

- MAYORAL, Marina: «La perspectiva múltiple», *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 159-170.
- PÉREZ ALONSO, Eloy Jesús: «Narradoras en tránsito. Voces propias de escritoras nacidas en los 70». *Dossiers Feministes*, 20 (2015), pp. 123-139.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península, 2004.
- _____. «Sexualidad femenina» (Cristina Cerrada: *La mujer calva*), *ABCD Las Artes y las Letras*, nº 887, 31 de enero 2009, p. 12.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia: *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI, 2009.
- RIERA, Carme: «Literatura femenina, ¿un lenguaje prestado?». *Quimera*, 18 (1982), pp. 9-12.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laetitia: «Entrevista a Marta Sanz» (II parte). *Pliego-Suelto. Revista de Literatura y alrededores*. 2017.
<http://www.pliegosuelto.com/?p=24219> [Consultado 14/07/2020].
- SANZ, Marta: *Clavícula*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina: «Mujeres, cuerpos y trabajos en la narrativa de Marta Sanz». *Olivar*, 18 (27), 2018.
<https://doi.org/10.24215/18524478e025> [Consultado 14/07/2020].
- VALLS GUZMÁN, Fernando: «La literatura femenina en España: 1975-1989». *Ínsula*, 512-513 (1989), p. 13.
- VIOLI, Patrizia: *El infinito singular*. Trad. José Luis Aja *et alii*. Madrid, Cátedra, 1991.