

La figura de la mujer como encarnación de las añoranzas de la autora

Birute Ciplijauskaitė

La literatura surge de la vida y de la circunstancia histórica. Así, desde las primeras novelas tanto hombres como mujeres pasan trabajos, sufren, luchan, gozan. Pero el modo de crear el ambiente, transmitir el sabor de la época y la técnica de crear personajes cambian de siglo en siglo¹ (Zéraffa, Byatt & Sodré, John Bayley, Jean Bessière), y esto depende no poco de si el autor es hombre o mujer. Hasta bien entrado este siglo, no se prestaba mucha atención a este aspecto, ya que no había muchas mujeres que se hubieran destacado – o hubieran sido reconocidas – como geniales. Aun menos representadas estaban entre los críticos. Aun incluyendo las autoras de las últimas cinco décadas, en la lista de los inmortales establecida por Harold Bloom en su *The Western Canon* las mujeres constituyen meramente el 7% de todos los nombres. Las listas de los premios Nobel no son mucho más alentadoras: desde su fundación en 1901, es decir, en 96 años, sólo nueve mujeres han conseguido este galardón. Hasta hace poco, para resumir la actitud general de la mujer era aplicable una constatación escueta de la poeta norteamericana Emily Dickinson: “I’m Nobody”, oponiéndole otro verso de Walt Whitman: “I am large. I contain multitudes.” Desde los años 70 los estudios literarios con enfoque feminista han ido proliferando, abarcando gran variedad de temas, entre otros, las diferencias específicas en el proceso de crear perso-

¹ Véanse los trabajos de Michel Zéraffa, Andrea Byatt & Ignês Sodré, John Bayley, Jean Bessière.

najes. En este respecto resulta interesante yuxtaponer dos ponencias presentadas en la universidad de Porto Alegre en 1990 en un seminario nacional sobre "O amor na literatura." Affonso Romano de Sant'Anna afirma que "há muitas anotações sobre a figura feminina, e anotações quase inexistentes sobre a personagem masculina" (85), pero luego comenta figuras creadas exclusivamente por hombres. Por otra parte, Lya Luft confiesa que "eu escrevo sempre, muito, sobre mulheres... Os personagens... vêm hoje, cada vez mais... do meu inconsciente. Então... é obvio que, sendo mulher, é muito mais fácil de fazer na pele de uma mulher... O homem, para mim, é um ser muito mais misterioso que uma mulher" (p. 106-107).² La crítica norteamericana Catharine Stimpson resume el dilema muy escuetamente: "A male writer may speak of, for, to and from the feminine. He cannot speak except fictively, of, for, to and from the female" (Miller, *Subject to Change*, p. 72). Esta transición sera el tema de mi exposición.

Más de una teoría en el campo de crítica literaria o de psicología ha llamado la atención al hecho de que el escritor-hombre sabe establecer distancia entre sí mismo y el mundo o el personaje que crea, objetivandolos.³ También en la vida el hombre más facilmente logra separar la profesión de vivencias personales y renuncia con más facilidad a relaciones humanas que representan obstáculos para conseguir su meta en su carrera. Michele Montrelay y varias otras críticas francesas afirman que la palabra escrita por la mujer es como una extensión de su cuerpo, mas espontánea y más subjetiva.⁴ La mujer está vuelta más sobre sí misma. Tal vez por eso usa con más frecuencia la forma autobiográfica – casi en cada libro se escribe a sí misma.⁵ Durante siglos, el único modo admitido de

escribir para la mujer era redactar cartas o diarios. La narración en primera persona parece innata en ella. Al estudiar el estilo de las escritoras en el siglo XIX, esta inclinación se explica por el hecho de que ellas no tenían voz en la vida pública, donde se les había impuesto el silencio. (Muy reveladora en este respecto es la novela *Mulher no espelho* de Helena Parente Cunha, a la que volveré.) Al no poder expresar sus deseos o sus opiniones en voz alta, sentían la necesidad de darles salida por escrito. A la vez se podría decir que al no conseguir en la vida lo que anhelaban, estas mujeres creaban un ideal ficticio en la novela, incorporando sus propias angustias y esperanzas, y así evadiéndose del yugo que se les imponía. La fuerte presencia de elementos autobiográficos en la ficción escrita por mujeres ha sido notada y criticada. Esto cambiará sólo en las últimas décadas (Monika Maron, Olga Guirao), y no siempre. Así, una autora muy popular en Francia, Madeleine Chapsal, se pregunta aún en 1993, reflexionando sobre el proceso de escribir: "Est-ce pour cela que j'écris des romans: pour me donner ce que je n'ai pas?" (p. 171), añadiendo: "écrire est une façon de charmer la personne que nous est la plus étrangère: nous" (p. 176).

Hay que tener en cuenta que los personajes femeninos han sido creados principalmente por hombres durante siglos, es decir, se las presentaba desde el punto de vista del hombre, moldeándolas según sus parámetros con la secreta intención de así influir-formar a las lectoras: obedientes muñecas bonitas sin vivencias interiores específicas y sin voluntad propia. Una vez el prototipo creado, las primeras escritoras se veían obligadas a adoptarlo o por lo menos dialogar con él.⁶ Según Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*) y otras críticas que la siguieron, al mirarse en el espejo, la mujer se percibía tal como quería verla el hombre. Buena ilustración de tal ideal son las *Cartas portuguesas*, que se publicaron en 1668 bajo la supuesta autoría de la monja Mariana de Alcoforado, aunque hoy se admite que fueron escritas por el vizconde de Guilleragues. Representan el mundo interior de la mujer imaginado por el hombre que la dota de pasiones y deseos medio acallados que le causan satisfacción a él. En su estudio sobre las protagonistas de las novelas del siglo XVIII Nancy Miller concluye que "queda muy incierto si estas novelas hablan de la mujer o se dirigen a ella." Es de suponer que estas cartas fueron leídas sobre todo por hombres, halagando su *ego*, ya que en aquella época pocas eran las mujeres

² Compárese con la siguiente aseveración de Christa Wolf al contestar la pregunta que se le hizo sobre la predominación de figuras femeninas en su obra: "Das ist sicher kein Zufall. Am leichtesten identifiziere ich mich mit Frauen ... wo die Wurzeln der Konflikte liegen, die Frauen heute haben" (*Die Dimension des Antors*, 874).

³ Christa Wolf ha meditado sobre el fenómeno: "Flaubert war eben nicht Madame Bovary; die Bachmann aber ist eine namenlose Frau aus Malina ... die ihre Geschichte einfach nicht in den Griff, nicht in die Form kriegt... ihr Rang der Künstlerin offenbart sich darin, dass sie die Erfahrung der Frau, die sie ist, nicht in "Kunst" ertönen kann" (*Dimension*, p. 655).

⁴ Apunta Affonso Romano: "existe uma freqüente presença do corpo feminino e uma ausência do corpo masculino. ... Porque a mulher é o corpo, e o homem, o não-corpo... o cérebro, a cabeça, a mente" (p. 85-86).

⁵ Sobre esto, Susan Friedman ha hecho observaciones interesantes en sus trabajos sobre la poeta norteamericana H. D. Lo confirman las novelas de Esther Tusquets, Carmen Martín Gaité, los últimos cuentos de Adelaida García Morales. Lya Luft proclama: "eu sou todos os meus personagens" (p. 107). Christa Wolf da un buen resumen de este deseo: "Diese Sehnsucht, sich zu verdoppeln, sich ausgedrückt zu sehen, mehrere Leben in dieses eine schachteln, auf mehreren Plätzen der Welt gleichzeitig sein zu können" (*Dimension*, p. 7).

⁶ Ideas sugerentes sobre este aspecto se encuentran en Nancy Miller, "Arachnologies" y Molly Hite, *The other side of the story*.

⁷ "Despite their titles and their feminine "I", it is not altogether clear to me that these novels are about or for women at all."

que sabían leer. Como una contestación provocadora a tal presentación del mundo interior de la mujer saldrá en 1974 la obra de *Las tres Marías* verdaderamente liberadas, *Novas cartas portuguesas*.

Los parámetros establecidos por los hombres influían la estructura misma de la novela.

Según las Sagradas Escrituras, la mujer fue creada para amar, multiplicarse y así servir a Dios. Su mayor ilusión, la motivación de todas sus acciones era el deseo de casarse. La trayectoria usual de una novela tradicional la llevaba hasta este punto culminante: la boda.⁹ La mujer ocupaba el lugar secundario, aunque en el siglo XIX, y en Inglaterra ya a fines del XVIII, salieron a luz numerosas novelas que llevaban como título el nombre de una mujer: Emma, Jane Eyre, Madame Bovary, Fortunata y Jacinta, Ana Karenina, Helena, Dona Guidinha do Poço, Effi Briest. Pero el marco que las rodeaba consistía de hombres. En las escenas con las que se abren estas novelas predomina la figura masculina. Era imposible meterse de cabeza en el mundo de la mujer sin señalar el control que la rodeaba. Sólo hace unos 20-30 años Marguerite Duras empezó a proceder a la inversa: poner el nombre de hombre como título y hablar de la mujer. Ha cambiado también la estructura: si antes la trama se desarrollaba hasta la boda, hoy no raramente la novela empieza por o después de ella para mostrar luego los problemas verdaderos. Se ha trasladado a la mujer del título al eje principal de la acción.

La mujer tenía que quedarse en su lugar: "um homem é um homem e a mulher deve saber o seu espaço" constata la protagonista de *Mulher no espelho* (p. 9) como crítica de la educación recibida. Esto es muy obvio al repasar las figuras femeninas creadas por escritoras destacadas al correr de los siglos. Sirva como primer ejemplo Shikibu Murasaki, autora japonesa que retrata la vida en el palacio imperial del siglo XI en su complejo y pintoresco mosaico *Genji Monogatari*, donde en realidad la presentación está totalmente sometida al punto de vista masculino. En esta novela-crónica la mujer existe para servir al hombre y satisfacer sus deseos. Acepta su destino como algo incuestionable, sin protestar. Aparece casi carente de voz propia, sumisa, viviendo para gustar. Pero ya aquí entra el motivo de la escritura – en este caso, de la caligrafía, es decir, de la ejecución, no creación – a través de la cual la mujer es capaz de dar expresión, aunque sea indirectamente, a sus sentimientos. Su ilusión consiste en llamar la atención del hombre y conservarla.

Dando un salto por encima de varios siglos, llegamos, en 1678, a *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, novela estudiada con mucha atención por las feministas. Su protagonista es una mujer excepcional no sólo por su belleza e inteligencia, sino también por la voluntad independiente. Es ella quien tome las decisiones. Es más: se introduce el *leitmotiv* de la pasión física, insumisa, en una mujer. Al estudiarla más detenidamente, se ve, sin embargo, que sus ideales concuerdan con los parámetros erigidos por los hombres: tiene que ser fiel, defender la reputación de la familia y sacrificarse. Lo insólito es que llega a esta conclusión no empujada por alguien, sino como consecuencia de sus propias reflexiones. Da prioridad a la dignidad y no a un breve momento de satisfacción física. Estos conflictos se repetirán a través del siglo XIX, mas frecuentemente presentados por pluma masculina. Baste recordar la famosa declaración de Balzac: la superioridad de la mujer se mide por su capacidad de sacrificio, o las disquisiciones sobre el tema por Jules Michelet en *La Femme*.⁹

Al parecer, era necesario llegar a la Revolución Francesa para que la libertad entrara también en la escritura y para que la igualdad se confirmara reconociendo que la mujer puede ser buena escritora. También en este caso las francesas llevaron la delantera. Con *Corinne*, en 1805, Madame de Staël confiere ciudadanía a la mujer creadora, llena de talento, independiente y tenaz, quien, sin embargo, precisamente a causa de estas cualidades se ve obligada a renunciar a la felicidad personal. Un poco más tarde, George Sand indigna a los lectores con su indomable *Lélia* (1833), y en 1842, en *Consuelo*, muestra de modo menos agresivo cuanto puede conseguir una mujer inteligente y decidida incluso en círculos políticos. Pero tal vez por proclamar tan abiertamente la independencia de la mujer – en su obra y su vida – se la tacha de inmoral, poco femenina, extravagante (se viste de hombre, fuma, cambia de amantes según su antojo, e incluso firma con un nombre masculino).¹⁰

Incluso aun a principios de este siglo se considerará como escandalosas a algunas mujeres que propagaban ideas "revolucionarias," juzgándolas por su modo de vida y no por la calidad de su obra: Sibilla Aleramo, Colette, Else Lasker-Schüler. Bastaba querer romper las cadenas para atraerse la ire. Lo que nos interesa parti-

⁹ Lionel Trilling comenta la evolución en *The opposing selves*.

¹⁰ Lo cual no representa un caso excepcional. Baste recordar a George Eliot, las hermanas Bronte, Fernán Caballero.

cularmente en George Sand es que sus protagonistas *planean* conscientemente sus acciones. Además, refractan los ideales de la autora, tanto personalmente como en cuanto mujer.

En la evolución de la creación del personaje femenino por la mujer es muy significativo el grupo de las autoras inglesas de la primera mitad del siglo XIX. Al leer una tras otra las novelas de Jane Austen – o al mirar las películas inspiradas en ellas – llaman la atención ciertas situaciones, ciertas cualidades de sus personajes, las añoranzas secretas de las protagonistas que se repiten de una a otra y tienen origen en la vida y las ilusiones de la autora. Un estudio reciente en forma de diálogo entre una novelista-crítico literario y una psicoanalista (Byatt & Sodré) muestra de modo persuasivo cómo en esta época las ilusiones se conforman, por lo menos hasta cierto punto, con las normas prevaletentes en la sociedad y a la vez incorporan los arquetipos transmitidos por los cuentos de hadas. Lo que quisiera subrayar es que estas autoras – Austen, las Bront , George Eliot – aún *tienen* ilusiones y creen en un orden del mundo, en la familia. Las escritoras de las últimas décadas proceden de un modo muy diferente al tratar los residuos de los cuentos de hadas, protestando contra la falsa realidad que se les ofrecía (Tusquets, Ana María Moix). Las inglesas ponen énfasis en la diferente sensibilidad de la mujer y la percepción que se derive de ella: se dirigen a la lectora a través de una técnica sutil de desdoblamiento, que sirve tanto para dar dimensiones más amplias a las protagonistas como para persuadirse la autora a sí misma que en su propia vida ha actuado de modo apropiado. El mayor mérito de Jane Austen consiste en renunciar el tono demasiado serio, introducir humor y leve ironía, que se dirige tanto a los hombres como a las protagonistas. Las páginas se llenan de airoso gracejo; la mujer sale vencedora gracias a su manejo del lenguaje, a una sonrisa un poco ambigua, a la rápida orientación que permite dominar la situación. La mujer ya no es víctima que no puede manifestar su voluntad. Ya no se trata de atraer al hombre sólo por su belleza exterior. Por eso son importantísimos los diálogos en estas novelas, que contienen siempre algo de desafío y de la sabiduría de parar el golpe: llegan a confirmar la casi igualdad de los contrarios.

Habría que mencionar en esta evolución, aunque muy de paso, también el grupo de las autoras progresivas en Alemania hacia los años 1840, que se destacan por introducir temas sociopolíticos, haciendo constar que las mujeres ya son capaces de discutirlos en la vida oficial. A veces se sirven de alguna figura destacada de los siglos pasados, como *Afra Behn* de Luise M hlbach, novela que

podría ser considerada como precursora de las novelas históricas modernas de la segunda mitad del siglo XX. Era un núcleo de escritoras que prometían. Las protagonistas creadas por ellas se movían y hablaban con más libertad que las tradicionales. Pero la malograda revolución de 1848 puso fin a sus experimentos, y durante muchos años volvieron a dominar el gusto público en Alemania novelas de especialistas en Kitsch, exageradamente sentimentales, como las de Eugenia Marlitt, que devolvieron la mujer al marco casi medieval.

Si miramos la lista de las mujeres galardonadas con el premio Nobel (no considerará a las poetas), la lenta evolución en el proceso de crear figuras femeninas se confirma con pequeñas variantes. La primera, Selma Lagerl f (1909), trenza un narrar  pico con leyendas y fantasía y transmite elementos androc tricos. El mundo que presenta consiste en gran parte en figuras masculinas, pero entre todos los hombres se destaca la voluntariosa señora Ekeby, más fuerte que todos ellos, quien no renuncia a su deseo físico y no se siente culpable al intentar satisfacerlo “ilegalmente”. Al confrontarse públicamente con el marido con quien se casó obligada por los padres, no vacila en poner las cartas boca arriba: “Me robase. ... Viniste como un ladrón y te me llevaste... Yo te pago como mereces. ... La anguila aún viva da coletazos bajo la lama del cuchillo; la mujer casada por fuerza se busca un amante” (p. 56). No sale victoriosa al final, pero no claudica. Aun al verse expulsada de la casa se presenta como figura superior.

Las mujeres de la novela *Canne al vento* (1913) de Grazia Deledda (Nobel en 1928) también se mueven aún en un mundo que no reconoce independencia femenina, son tradicionalmente “femeninas”, pero aquí se introduce más consistentemente el elemento psicológico que provoca reflexiones sobre la tentación, el pecado, la salvación. La sociedad que se retrata es totalmente patriarcal, la libertad de la mujer casi inexistente: “no podía levantar la vista para mirar a los hombres, ni permitirse pensar en otro que el que le destinaban” (p. 8). La vida pasa al lado; la mujer no tiene derecho a querer gozar de ella. Se adelanta más en *La madre*, de 1920, donde ya se indica marcada diferencia entre las mujeres de dos generaciones. La más joven, junto al hijo, ya tiene valor de rebelarse contra las normas impuestas por la sociedad. Lo confirma ling isticamente, por un discurso más moderno. Esta dicotomía refleja el cuestionamiento que aqueja a la autora misma.

Tal vez aun más dentro de la tradición se sitúa la protagonista de *La tierra buena* (1931) de Pearl Buck (Nobel en 1938). Hay que tener en cuenta que la acción tiene lugar en la China. Es decir, la

figura femenina no puede reflejar directamente las ilusiones de la mujer que escribe. Más bien, sugiere lo que está bien o mal. Aun en la América de los años 30 una mujer medio emancipada no podía identificarse con esta protagonista, quien se presenta como un ser inferior (interesante por ser escogida entre las esclavas así se subyaya más su no-existencia como persona). Tampoco la narración o la estructura se destacan por su modernidad. (Hay que recordar que en las decisiones del premio Nobel también entra el factor político.) La mujer aparece cuando se le antoja al hombre que sería útil tenerla: "Vendrá una mujer a la casa. Ya nunca tendrá que levantarse Wang Lung con el alba para encender el fuego. Podrá deleitarse en la cama esperando a que le traigan un cuenco de agua caliente" (p. 2). La mujer le teme al marido y le obedece. No se transmiten sus pensamientos – se da por supuesto que son insignificantes, y casi le está prohibido tenerlos. Nunca habla, casi nunca levanta la vista, anda siempre varios pasos detrás del marido. Pero aun sin pronunciar una palabra, deja traslucir su fuerza interior, y a veces se muestra más lista y más inventiva que el marido. Este, sin embargo, es el único a disponer de cuanto tienen, y al mejorar su situación económica se trae a la misma casa una joven concubina que la mujer tiene que admitir. Ya moribunda, inspira la reflexión siguiente en el marido: "No es mi culpa que no la haya querido así como se quiere a una concubina – éste no es el modo de querer a la propia mujer" (p. 219). Así, sin comentario alguno, la escritora americana sugiere, al presentar la vida en un país más atrasado, que no vale la pena sacrificarse, puesto que ni siquiera se le agradece.

Entre todas ellas se destaca Sigrid Undset (1928) quien, con su *Kristin Lavransdatter* (1920-1922), erige un monumento épico a la mujer que no ceja, no transige, busca y defiende valores propios. Aunque oprimida, expuesta a miseria casi inaguantable, Kristin quiere compaginar el deber con el gozo de vivir y conservar su propia voluntad. También esta novela se escribe como una "saga" del siglo XIV, pero la figura de la protagonista traspasa los límites temporales y cautiva aun hoy al lector con una viveza extraordinaria, exigiendo una reacción. Casi se podría decir que la Kristin de Undset es una de las primeras figuras creadas por mujer que provoca una identificación emocional en la lectora, apareciendo como mujer, no como el estereotipo femenino inventado por hombres. Con menos melodrama que en las obras románticas se consigue una impresión más fuerte.

Al yuxtaponer a estos cuatro premios Nobel, se insinúa la idea de que las figuras femeninas creadas por estas mujeres se apoyan no sólo en elementos autobiográficos y transmiten las añoranzas de las autoras, sino que reflejan también la situación general de la mujer en el país en el que – o sobre el que – se escribe. Un pueblo en la Sardinia de principios del siglo XX no se diferenciaba mucho de la vida medieval. Las mujeres en la China han tenido que esperar mucho más para ver los primeros asomos de cierta independización. Pero en Noruega y en Suecia las mujeres se organizaron mucho antes, y ya en las primeras décadas del siglo XX podían servir como modelo a otros países europeos.

Después de esta larga introducción llegamos a tiempos más modernos, y el primer nombre que se impone al hablar de un cambio radical en el modo de percibir y transmitir la realidad de la mujer es el de Virginia Woolf – quien *no* recibió el Nobel. Las mujeres creadas por ella no caben en las categorías establecidas por los hombres. Se las observa – ellas mismas se observan aun cuando la narración se desarrolla en tercera persona – desde dentro, y la meta principal de la narradora es presentar el proceso de concienciación, llegando a desencadenar este proceso también en la lectora. Se atribuye un papel importante a la modulación del tiempo que transcurre de modo diferente en el subconsciente de la mujer. A partir de su obra empiezan las teorías del tiempo indiviso, cíclico. Un buen ejemplo del juego entre la conciencia y el subconsciente, del desdoblamiento e incluso duplicación podría ser *Mrs. Dalloway*, de 1925, cuya acción dura sólo un par de días, pero en su transcurso la memoria y la conciencia recorren toda una vida. La protagonista aún no llega a independizarse por completo, pero en el repaso de los recuerdos esta posibilidad se menciona repetidamente, y se admite una existencia polifacética. Virginia Woolf da un gran paso en adelante en crear un estilo completamente suyo: no cuenta linealmente, sino presenta escenas simultáneas; crea personajes paralelos que se complementan; la acción interior se vuelve más importante que la exterior. El diálogo es en realidad un monólogo, o son cuatro *yos* los que hablan en el encuentro de dos personas. El tiempo se vuelve psicológico. La mujer lo percibe de un modo distinto, creando la impresión de extender en todas direcciones miles de antenas finísimas. Con lo que éstas recogen se trenza la trama. Tal procedimiento elimina el logocentrismo. Virginia Woolf da la pauta para una nueva escritura y permanece como modelo a través de todo el siglo, añadiendo el ejemplo de

Djuna Barnes (*Nightwood*, 1936), quien hace estallar las reglas tanto desde el punto temático como estilístico, liberando la fantasía de la mujer reprimida, y el de Gertrude Stein, quien descarta por completo la lógica de la sintaxis y el código moral tradicionales.

Una "liberación" mas general llega sólo con la segunda guerra mundial que trae un cambio de la situación social de la mujer. Adquiere más derechos, penetra en la vida pública, donde necesita tener voz. Coetáneamente surgen las primeras teorías feministas. Es de notar que un cambio tan radical tarda mas en producirse en los países centro europeos y los del Este: allí hubo que esperar otros 50 años la llegada de la democracia. Habiéndose sometido a la dictadura total (en España y Portugal la represión dura hasta los años 70), era más difícil reformar la escritura. Mientras en los países del Oeste una influencia considerable se debe al existencialismo, en los del Este sigue cultivándose el realismo social, con énfasis en el mensaje prescrito.

Lo que trajo el existencialismo: no narrar, sino plantear preguntas, mostrar la ambigüedad de las situaciones, tratar de penetrar en el sentido profundo de la vida resaltar la incomunicación, ayudó el desarrollo de la escritura femenina que empieza a cuestionar los usos y los conceptos aceptados. Con razón la crítica ha denominado este período como el del "despertar." Junto a la base filosófica, las obras de los años 40-60 muestran considerables huellas de la sacudida de la guerra transmitidas por la técnica neorrealista. (Ya Lukács afirmaba que el terreno más propicio para grandes cambios en la escritura son conflictos de dimensiones mundiales.) Así, la primera generación importante de mujeres escritoras en España surge a raíz de la guerra civil. Una oleada aun más fuerte ocurre con la muerte del dictador tanto en España como en Portugal, y ahora en Rusia, donde las primeras antologías de mujeres vieron la luz del día sólo hace unos diez años. En Francia, una nueva problemática y un nuevo modo de escribir y considerar la mujer brotan después de la guerra de Argel, cuando muchas escritoras llegan a la "tierra madre" desde las colonias.

Así como al empezar el siglo tuvieron mucha influencia en la ficción las teorías de Freud y el psicoanálisis, ahora las escritoras prestan oído a las feministas que no aceptan estas teorías o las aplican al revés. Parece imposible ya ver en la mujer sólo un caso de histeria, un ser que se siente inferior al hombre a causa de su constitución biológica. Esto produce personajes diferentes, muy notables en la ficción de los últimos años en Alemania: una mujer sin complejos, que domina la palabra, que toma la iniciativa, pero

por dentro conserva algunas características tradicionales, particularmente una sensibilidad más fina, lo cual inspira numerosas escenas de desdoblamiento y monodialogo en varias voces. Se busca el lado positivo en las diferencias. Se intenta descubrir y reproducir ritmos específicamente femeninos; se pone énfasis en una configuración temporal distinta. La obra de Nathalie Sarraute y Marguerite Duras ofrece buen ejemplo de tales cambios: en vez de contar, dejan percibir movimientos interiores apenas perceptibles.

Si de las escritoras que escribieron en el siglo XIX se podía aseverar que ellas transformaban sus propias añoranzas en ficción y buscaban un desenlace ideal por lo menos en la novela (*Jane Eyre*, muchas novelas de Austen, la Pardo Bazán en España), en la segunda mitad del siglo XX, y en realidad empezando ya con Virginia Woolf, cabría mas bien afirmar que la mujer escritora adopta una actitud más realista: admite y muestra que las ilusiones son inalcanzables. Es más: la protagonista que aparece en muchas narraciones del bloque ex-soviético de ningún modo podría concebirse como un ideal. Las novelas quedan abiertas al final, invitando al lector(a) a continuarlas e interpretarlas según su antojo. Entre la actitud y el modo de escribir de las románticas y las autoras modernas/posmodernas hay una diferencia notable. En estas predominan la conciencia y autocrítica; se subraya y se muestra cómo consiguen hacer valer sus derechos, presentando conflictos específicos, p.e., la problemática de la mujer profesional que no quiere renunciar a su vida personal. Cada vez se insiste más en la fuerza de la mujer en varias esferas, sea en luchar con dificultades de la vida cotidiana, sea en las relaciones con la gente que las rodea, sea en el empeño de descubrir quién en realidad es. Las nuevas circunstancias se transmiten a través de un discurso original, en el que se destaca la ingeniosidad del diálogo y se acentúa el libre albedrío de la mujer, su posibilidad – pero también la responsabilidad – de tomar ella las decisiones. En concordancia con ello, el lenguaje se vuelve más tajante, más abreviado. Los protagonistas masculinos de las novelas escritas por mujeres en las últimas décadas no lucen ninguna cualidad heroica: aparecen indecisos, no pocas veces cobardes, apocados, sin principios morales claros, con ganas de aprovecharse de cada situación. El destino de la mujer ya no es quedarse en casa, prepararles la comida y esperar que la acaricien. Se ensancha el diapasón temático; se invierten situaciones tradicionales. (Por ejemplo, en *L'Amant*, Marguerite Duras presenta a una joven muchacha que seduce a un hombre maduro bien establecido y le deja cuando se cansa de él.) Incluso se puede percibir un abismo entre dos obras de la misma autora separadas por un

largo lapso de tiempo. Una de las últimas novelas de Pearl Buck, *The Goddess Abides* (1972) no tiene nada en común con *La tierra buena*. Está escrita en estilo mucho más moderno, introduce problemas contemporáneos desarrolla mayor profundidad psicológica. Han cambiado la actitud y la ideología de la protagonista; ya no se le disputa el derecho de elegir ella su vida. Es una mujer moderna de su tiempo (americana) muy articulada, quien busca su *jouissance*.

Atención especial merecen las protagonistas de las nuevas novelas históricas: se corrige la historia – o el mito – mismos, revelando que en toda época ha habido mujeres excepcionales que la historiografía escrita por hombres descartaba. Cada país va descubriendo las heroínas de su pasado remoto u ofrece una nueva interpretación de las figuras míticas. Se vuelve a las diosas precristianas. Se invierten las calificaciones: Eva, Lilith aparecen en su fragilidad humana. En este campo se destaca la re-escritura de Casandra y muy recientemente de Medea por Christa Wolf, quien explica su actitud y su procedimiento en Casandra como sigue: “No la veía como una historia concluida, sino como un dibujo formándose, un tejido, y me di cuenta de que no podía proceder linealmente. No se trataría de partir de lo que acontecía, sino de la *vivencia* de una persona particular, o de lo que experimenta un grupo de personas co-presentes, que van adquiriendo conciencia a través de ello” (*Dimensión*, p. 914). También las jóvenes poetas irlandesas han producido figuras memorables. Cada vez más se intenta identificar a la mujer con la base primaria de la nación. En este respecto llaman la atención las autoras de países “marginales”: no sucumben al nihilismo de la posmodernidad, porque aún tienen un firme ideal político.

También la guerra se presenta desde una perspectiva nueva. La verdadera heroína de *La storia* de Elsa Morante es la madre de un niño pequeño que lucha por sobrevivir. La política y la historia se filtran a través de sus necesidades primarias. La nueva tendencia se hace muy evidente en Portugal a raíz de la liberación de la dictadura: en pocos años se da una profusión de novelas históricas que tratan casi todas del mismo “gran” acontecimiento. Pero en ellas no se ofrecen escenas de batallas, no se habla de héroes, sino se muestra la vida cotidiana detrás del frente, donde todas las responsabilidades caen sobre la mujer. Con frecuencia ni hay narración seguida: se ofrecen cuadros, fragmentos; en los diálogos se habla de cosas tan conocidas que no es necesario contarlas al pormenor. Así, el lector recibe sólo el material y se ve obligado a completar el mismo el mosaico. Las irlandesas van aun más lejos: subvierten las imágenes y los procedimientos tradicionales, introduciendo en todo una connotación sexual.

En las novelas escritas en francés (Marie Cardinal, Assia Djebar, Maryse Condé) surge una problemática nueva que condiciona la figura de la mujer: cómo compaginar la cultura adquirida en su existencia de trasterada y el odio al ocupante. Las escritoras nacidas en Argel, en las Antillas, en otras colonias donde la mujer estaba mucho más oprimida que en el Oeste se preguntan adónde pertenecen. Tras llegar a Francia, completar allí su educación y familiarizarse con teorías feministas, empiezan a interpretar a las mujeres de su país, pero lo hacen en una lengua que no es suya. Esto hace surgir un dilema más: ¿para quién escriben? ¿Para mostrar la verdad al mundo o para “despertar” a sus hermanas que permanecen bajo la opresión? Todas sus heroínas son multifacéticas y viven en constante desdoblamiento, entre dos mundos.

Ocurre un cambio notable y se diversifica la representación de la figura tradicional de la madre. Las primeras ganadoras del premio Nobel la mostraban centrada en la casa y los hijos, mujer tenaz y llena de compasión, que pocos tomaban en cuenta, pero gracias a la cual se conservaron la casa natal y la familia como unidad firme. En la literatura de las últimas décadas el enfoque se ha trasladado hacia la relación madre/hija, introduciendo perspectivas menos uniformes. La hija ya no quiere ser sumisa; critica y condena a la madre por no ofrecerle un modelo más eficaz (Wohmann, Ernaux, Roig). Por otra parte, algunas irlandesas (Medbh McGuckian, Eavan Boland) ponen de relieve el derecho de la madre a tener vida propia, buscar la *jouissance*, ser mujer antes que madre. Las italianas (Fallaci, Ravera) añaden una variante más: diálogos interiores de la mujer profesional con el niño que quisiera y a la vez teme tener, porque puede arruinar su carrera. También en poesía se han creado imágenes de la madre muy polifacéticas (Maria Teresa Horta, Juana Castro), prestando más atención al cuerpo. Otro aspecto fascinante del que habría que hablar es la presentación de la prostituta (como desafío en *Los perros de Hécate* de Carmen Sómez Oiea; como mujer con gran riqueza interior en *Bella y osclata* de Rosa Montero o *En el último azul* de Carme Riera).

Durante siglos, una escena típica en cualquier novela era la mujer que miraba por la ventana: prisionera en su casa, sólo se liberaba por la fantasía. Hoy la ventana está abierta de par en par; ya no se arrima a ella nadie. Con ello, desaparece la insistencia casi tangible en la ilusión o el ideal. La mujer posmoderna se permite casi todo. Tanto profesional como sexualmente se siente igual al hombre – y a veces no sabe qué anhelar. En su vida no hay ya una línea clara, ininterrumpida. Ella misma no se ve como hecha de una pieza. Una de las novelas que transmite con gran agudeza la

transición es *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha (1983), que encarna el "yo dividido": "aqui, no cruzamento de meu corpo com o espaço de minhas imagens... vou dizer-me a mim mesma, como qualquer pessoa que se põe diante da memória ou dos espelhos" (p. 3). En las primeras páginas expone lo polifacético: el yo dividido entre personaje, narradora, autora; el yo pensante de la hora en que escribe frente al yo recordado; el yo tal como se imagine y tal como lo reproduce el espejo. La otra voz que aparece a través de la novela, en cursiva, es la que representa el proceso de psicoanálisis. El desarrollo de la novela consiste, pues, en la estructuración y a la vez reconstitución del yo: "nos subterráneos ocultos, muitas vozes gritando, contorção e espasmo... ouvir as outras vozes, sentir os muitos silêncios. Assim saberemos que a verdade não é a verdade" (p. 16-17). De acuerdo con las teorías freudianas, un papel importante se atribuye a la represión sexual. Se subraya el elemento negativo y, lo que es particularmente interesante al hablar de procedimientos narrativos, se insiste en el desarrollo instantáneo. No se trata de contar, sino de transmitir lo que está ocurriendo, sin posibilidad de adivinar el fin.

Varios críticos han observado que el mundo creado por la mujer occidental no resulta tan desesperanzado y sin sentido como el de algunos hombres quienes, según Milan Kundera, ya desde Kafka ven el universo como una inmensa ratonera. Esta metáfora es particularmente aplicable a los autores de los países ex-soviéticos que se aplican a crear novelas "posmodernas." Si repasamos las figuras creadas por mujeres en estas novelas, habrá que afirmar que no se trata ya de dar forma ficticia a sus añoranzas. Mas bien se diría que escriben para liberarse de la pesadilla y el escepticismo que las asedian. Esto se aplica particularmente a las jóvenes rusas, también algunas lituanas, cuyas mujeres ficcionales claman por su derecho de ser modernas y liberadas, pero, según una crítica (Valiukenaite), en realidad no se dan cuenta de lo complejo que es el concepto de la libertad. Un libro reciente de Helena Goscilo, *Dehe-xing Sex*, ayuda a emender la subversión de valores que abunda en la narrativa joven en Rusia. Se encuentran aún – y esto parece aplicable también a más de una autora sudamericana, donde entra, además, la complejidad política, como la doble dimensión del horror que recurre en la obra de Diamela Eltit – en la etapa de la protesta. Su estilo, en el que abundan palabrejas, pero que en la presentación aún se atiene a las normas del realismo social, repitiendo las mismas escenas, los mismos diálogos, es en realidad una rebelión contra el discurso que se les había impuesto durante 70 años y que no le permitía a la mujer levantar la cabeza ni buscar voz pro-

pia. Fenómeno interesante, si se le yuxtapone a las teorías de Louis Althusser, quien analiza una manifestación semejante como resultado de la dictadura en los sistemas capitalistas (Weldon, p. 29-31).

Al discutir personajes creados bajo el signo de la posmodernidad, Brian McHale enumera varios cambios: antes, los autores trataban de dar al personaje una base ontológica; hoy ofrecen ante todo fragmentos epistemológicos sin que les den una clara voluntad. Todo es un producto instantáneo. Se acumulan detalles o acontecimientos sin ligazón consecuente. Jean Baudrillard habla de simulacros. Algunos de los personajes recientes creados por mujeres podrían entrar en esta categoría. Gonzalo Navajas señala que en la novela posmoderna el yo personal tiende a borrarse, sumergiéndose en la red de significados generales que se cruzan y se rehacen constantemente. Así es la protagonista de *Mulher no espelho*, que ni siquiera tiene nombre. Navajas va más allá: señala también que en estas novelas ultramodernas la pasión pasajera desplaza al amor; la sensualidad sustituye a la sensibilidad. Se tiende a subrayar lo físico, olvidando lo espiritual. Se juega con palabras sin creer que tengan sentido. Se incorporan elementos religiosos sin mostrar fe en la eternidad. Entre tantos aspectos negativos, Navajas – el libro salió este año – cree percibir un cambio de dirección: un intento de recuperar, reconstruir el yo, presente, dice, sobre todo en la obra de las mujeres.

Al empezar el proceso de la descomposición de los valores y los modos de escribir tradicionales, la mujer apenas empezaba a ser admitida de pie igual tanto a la vida pública como al círculo cerrado de los escritores. El lapso del tiempo en que pudo desenvolverse libremente ha sido relativamente corto. Así, contrariamente a los hombres, no se siente inclinada aún a decir "ma chair est triste, et j'ai lu tous les livres". Al contrario: por fin está adquiriendo derecho a la *jouissance*. Su yo apenas esta empezando a fijarse, después de liberarse del estereotipo que se le había impuesto durante siglos. Su camino era el de cuestionamiento y de admisión de varios puntos de vista, adquisición de forma polifacética, aún en gestación. Esta búsqueda fue encarnada por Clarice Lispector en *Água viva*, que se convirtió en la Biblia (y aun más, su *Sopro da vida*) para Hélène Cixous y otras feministas: constante movimiento sin cuajar, el gozo de sentir su cuerpo y a través de él, el mundo, escribir con él, pero a la vez afirmar el misterio. La protagonista moderna tiene poco en común con las de las novelas de los siglos pasados. La intención de no imponer un retrato hecho, de renunciar a la trama, de crear una figura múltiple y flexible es una de las características destacadas de la nueva escritura. No se destruye al

personaje; se le presenta desde el interior, se le amplía, se le refracta en varios espejos, como en Parente Cunha, o en diferentes voces que representan varios puntos de vista, como en *Medea* de Christa Wolf: una re-creación de la figura mítica de extremada fuerza, descarnada, vista e interpretada desde diferentes perspectivas, que permite continuar la creación de la figura *ad infinitum*.¹¹ Aun más lejos llega Andrea Byatt en *Possession*: dedica 550 páginas a la búsqueda de una escritora muerta, olvidada, por ser mujer, durante dos siglos, y desenterrada por las feministas, trezando de modo muy ingenioso muchas características de la posmodernidad y a la vez ironía dirigida a ella, mostrando la obsesión de los investigadores por interpretar el detalle más nimio para acercarse al verdadero ser de la mujer, y a la vez sugiriendo que lo único que cuenta es la comunicación/intuición instantánea, diferente en cada uno.

Para terminar, quisiera subsumar las observaciones expuestas sobre los cambios en la configuración de la mujer, que concuerdan con el enfoque esperanzador de Navajas. Muchas autoras han dejado de protestar o reclamar derechos a través de la escritura de ficción. En vez de esto, crean figuras de mujeres confiadas en sí mismas, quienes aceptan su nueva libertad como algo natural, quienes subrayan la igualdad estructurando libros con voces alternantes (Martín Gaité, *Retahilas*; Olga Guirao, *Adversarios admirables*), quienes parecen haber accedido a la *jouissance* tanto corporal como escritural. Vuelve a ponerse de relieve la cualidad mágica de la mujer, que re-convierte el grito en canto, que cautiva al lector no por el mensaje que lleva sino por su ser entero.

Obras citadas

- HUFF, GERALDO (ed.) *Amor na literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.
 BAUDRILLARD, JEAN. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
 BAYLEY, JOHN. *The characters of love: a study of the literature of personality*. London: Constable, 1960.
 BEAUVOIR, SIMONE DE. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
 BESSIÈRE, JEAN (ed.) *Figures féminines et roman*. Paris: PUF, 1982.
 BLOOM, HAROLD. *The Western Canon*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1994.

¹¹ Técnica usada ya en los años 30 por María Luisa Bombal en *La amantada*, con lenguaje menos innovador, pero con gran riqueza de posibilidades y gran percepción psicológica, trezando la observadora con la observada, la escribiente con un personaje autónomo que va naciendo.

- BOMBAL, María Luisa. *La amantada*. 3. ed. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
 BROWNSTEIN, Rachel. *Becoming a heroine. Reading about women in novels*. New York: Viking P, 1982.
 BUCK, Pearl S. *The good earth*. New York: John Day, 1949.
 ———. *The Mother*. New York: John Day, 1934.
 ———. *The goddess abides*. New York: John Day, 1972.
 BYATT, A. S. *Possession*. New York: Random House, 1990.
 ———, Ignès Sodré. *Imagining characters. Six conversations about women writers*. London: Chatto & Windus, 1995.
 CHAPSAL, Madeleine. *Oser écrire*. Paris: Fayard, 1993.
 DELEDDA, Grazia. *Canne al vento*. Milano: Treves, 1913.
 ———. *La madre*. 7. ed. Milano: Fratelli Treves, 1931.
 DuPLESSIS, Rachel Blau. *Writing beyond the ending. Narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
 DURAS, Marguerite. *L'amant*. Paris: Minuit, 1984.
 ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.
 ———. *El cuarto mundo*. Santiago: Ploneta, 1988.
 FRIEDMAN, Susan. *Psyche reborn*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
 GESSEN, Marsha (ed.) *Half a revolution. Contemporary fiction by russian women*. Pittsburgh: Clais, 1995.
 GOSCILO, Helena. *Dehexing sex*. Ann Arbor: U. of Michigan P, 1996.
 HABERSTROH, Patricia Boyle. *Women creating women. Contemporary erish women poets*. Syracuse: Syracuse UP, 1996.
 HITE, Molly. *The other side of the story. Structures and strategies of contemporary feminist narratives*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
 IVANAUSKAITE, Jurga. *Ragana ir lietus*. Vilnius: Vaga, 1993.
 JUKNAITE, Vandal. *Stiklo salis*. Vilnius: LRS, 1995.
 KUNDERA, Milan. Interview. *Granta* 11.
 La FAYETTE, Madame de. *La Princesse de Clèves*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
 LAGERLÖF, Selma. *Padavimas apie Gosta Berlinga*. Kaunas: Naujas Zodis, 1931.
Letres portugaises traduites en français. Paris: Barbin, 1669.
 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Cristóvão: Artnova, 1973.
 LUFT, Lya. Amor e inquietação. In: *O amor na literatura*, p. 101-113.
 McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987.
 MICHELET, M. J. *Woman (La femme)*. Tr. J. W. Palmer. New York: Carleton, 1869.
 MILLER, Nancy. *The heroine's text. Readings in the French and English novel 1722-1782*. New York: Columbia UP, 1980.
 ———. Arachnologies: the woman, the text, and the critic. In: *Subject to change*. New York: Columbia UP, 1988.
 MONTRELAY, Michèle. *L'ombre et le nom*. Paris: Minuit, 1977.
 MORANTE, Elsa. *La storia*. Torino: Einaudi, 1974.
 MURASAKI, Shikibu. *Genji-Monogatari*. Zürich: Manesse, 1966.
 NAVAJAS, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996.
Novas cartas portuguesas. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa. Lisboa: Futura, 1974.
 PARENTE CUNHA, Helena. *Mulher no espelho*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1983.

- PEROVA, Natasha, BROMFIELD, Andrew (eds.) *Women's view*. Moscow: Glas, 1992.
- ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso. Poesia brasileira: uma trajetória do desejo. In: *O amor na literatura*, p. 85-99.
- SAND, George. *Consuelo*. Ed. L. Cellier & L. Guichard. Paris: Gamier, 1959.
- . *Lélia*. 2. ed. Paris: C. Levy, 1881.
- SKABLAUSKAITE, Jolita. *Liunsargiu moteris*. Vilnius: LRS, 1993.
- . *Asaringoji diena. Metai 11-12 (lapkritis-gruodis 1996)*, p. 14-39.
- STAËL, Madame de. *Corinne en l'Italie*. Paris: Gamier.
- STIMPSON, Catharine. Ad/d Feminam: women, literature, and society. In: SAID, Edward (ed.) *Selected papers from the English Institute: literature and society*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- TRILLING, *The opposing selves: nine essays in criticism*. London: Secker & Warburg, 1955.
- UNDSET, Sigrid. *Kristin Lavransdatter*. Christiania, 1922.
- VALIUKENAITE, Delija. Fantazija ir filosofija Ivanauskaitės prozoje. *Metmenys*, 71 (1996), p. 152-166.
- WEEDÓN, Chris. *Feminist practice and poststructuralist theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- WEIGEL, Sgrid. *Die Stimme der Medusa*. Prinbez O. Hamburg: Rororo, 1989.
- WOLF, Christa. *Medea. Stimmen*. Darmstadt: Luchterhand, 1996.
- . *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985*. Darmstadt: Luchterhand, 1987.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1931.
- ZÉRAFFA, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 20 aux années 50*. Paris: Klincksieck, 1969.