

El lugar del yo en la evocación: prisma femenino/masculino*

Birutė Ciplijauskaitė

La memoria, en su capacidad afectiva y mágica, recoge sólo los datos que le convienen, cultiva recuerdos que pueden ser desenfocados o telescópicos, globales o desasidos del conjunto, particulares o simbólicos.

La memoria moderna es ante todo memoria de archivero. Se basa totalmente en lo material de la huella, la inmediatez de la percepción, la visibilidad de la imagen.

La distinción que establece Pierre Nora (p. 8, 13) entre el concepto tradicional y el concepto moderno de la memoria tiene algunos puntos de contacto con las observaciones apuntadas por un grupo de investigadores formado por Elizabeth F. Loftus. Los resultados de los experimentos de éste sugieren que los hombres recuerdan mejor y se fijan más en los fenómenos relacionados con el espacio y la técnica, es decir, "realidades objetivas" clasificables, mientras que las mujeres tienden a evocar impresiones y ambientes pertenecientes a lo afectivo – vivencias.¹ Los trabajos de Mary Jacobus indican, además, que la emoción como un síntoma poderoso, pero como particularmente asociado con las mujeres. Señala que últimamente la evocación ha ido adquiriendo una función nueva, como recurso para la subversión: "no como re-posesión del pasado

* Partes de este trabajo han sido publicadas en Duoda, *La torre*. Se agradece el permiso de reproducirlas.

¹ Se solía afirmar – y encajaría bien en lo que se observa en las novelas estudiadas aquí – que la memoria del hombre es más visual y la de la mujer, más auditiva, pero las investigaciones recientes lo han puesto en duda (Eleanor Emmons Maccoby & Carol Nagy Jacklin, *The psychology of sex differences*; Corinne Squire, *Significant differences. feminism in psychology*).

en el presente, sino más bien como una revisión, una re-inscripción". Esto coincide con las constataciones de Alicia Ostriker acerca de la poesía moderna escrita por mujeres.

En este trabajo quisiera examinar el funcionamiento de la evocación nostálgica como "una aceptación desprovista de crítica de esta re-escritura";² contraponiendo algunos textos femeninos a otros escritos por hombres, que tienen un punto de partida semejante, pero se desarrollan más bien en la dirección calificada por Nora como "memoria moderna". Este enfoque es apoyado por las observaciones de Carol Gilligan sobre la propensión de los hombres hacia la actividad, la aventura, el porvenir frente a la concentración íntima, subjetiva de las mujeres y su deseo de no separar el pasado del presente: la masculinidad se define a través de la separación, la feminidad, a través de la relación. Gilligan menciona otro aspecto que será importante en el análisis de los textos escogidos: el poder de abnegación en la mujer (p. 132), que correspondería, en nuestro contexto, a la capacidad de "self-effacement" en el lugar evocado. (Se verá que no siempre son aplicables estas observaciones con igual rigor.) En la evocación nostálgica tradicional el énfasis cae en la continuidad más que en el cambio: "Le retour de l'homme est un retour à l'Autre. Le retour de la femme est un retour au Même" (Didier). Mucho depende de si lo que se evoca es una experiencia vivida o leída/imaginada.

Empecemos por esta última: presentación en el presente de un lugar que tiene un pasado rico en resonancias y, así, representa la memoria cultural del hablante. Habrá que tener en cuenta también el tercer componente que indica Christa Wolf refiriéndose a la función de la memoria/evocación y su transmisión por escrito: "Recordar, acordarse y narrar se enlazan estrechamente" (*Die Dimension des Autors*, p. 928). Como ejemplo de percepción y transmisión femenina propongo *Cinco* (*Sobre el Doncel de Sigüenza*) de Teresa Garbí: una amalgama de presente/pasado centrada en la figura del Doncel. Aunque la evocación tiene una nota íntima y emocional, no quiere llamar la atención al yo, que asoma una sola vez con forma verbal en primera persona. El resto se transmite con el disfraz de "el viajero". El único propósito de este librito extraordinariamente cautivador es transmitir el espíritu del Doncel y de la Sigüenza de su tiempo, con los que "el viajero" ha soñado desde siempre. Los primeros capitulitos tratan más abstractamente de lo que pasa y lo que queda y sugieren el modo de acercarse a esa

escultura funeral: no describiéndola, sino recogiendo "esa descarnada interpretación que subyace a la materia" (p. 12). Desde la primera página se indica el estado de ánimo requerido: el éxtasis, "el momento puro y ciego en el que todo es intersección de caminos" (p. 11-12), que recuerda la descripción de la experiencia mística por Santa Teresa, incapaz de analizarla, donde sólo indica que "todo ama". Sólo así se descubre "el río subterráneo, el significado de tanta apariencia" (p. 32).

El modo de evocar Sigüenza es en Garbí la entrega total. Se descarta el yo, enfocando cosas más universales: muerte/vida, música/silencio, la nada/la luz que vibra. Se pone énfasis en los cuatro elementos: no lo que cambia y pasa, sino lo que permanece. La búsqueda de lo eterno no produce ambiente estático, si embargo: como en la "Rima V" de Bécquer, que define la esencia de la poesía, todo está en continuo movimiento: "Movimiento indescifrable en el que intuimos una verdad que no nos resulta ajena" (p. 65).

Tal actitud excluye toda retórica: a la plenitud se llega a través de la "voz llamada silencio... síntesis de todas las fuerzas... espíritu en el que el tiempo revierte en eternidad" (p. 22). Como Bécquer y Machado, y trayendo un recuerdo de los ambientes de Azorín, "el viajero" escucha no las voces, sino los ecos, ve no figuras modernas, sino sombras inasibles. Las sensaciones se transmiten con exquisita sensibilidad e inmediatez, sin buscar metáforas o símbolos complejos, sin llamar atención a las palabras.

La contemplación funciona casi como un hechizo, causa una elevación de espíritu, permite evadirse de la cotidianidad: "La vida se torna leve y sin historia. Todo se adormece y nos hacemos ingenuos y el curso del tiempo se detiene sobre nosotros" (p. 62). Encaja perfectamente en la definición de la memoria afectiva y mágica ofrecida por Nora: "porque no son memoria seca los recuerdos, sino sensación entrañable y directa" (p. 59). También confirma la propensión a la continuidad en la mujer, puesta de relieve por Didier. Para captar la esencia del monumento artístico y a la vez del hombre para quien fue esculpido así como de su época, basta olvidarse y abrirse al lenguaje inaudible: al penetrar en la antigua casa del Doncel, "advirtió enseguida que se hallaba en el centro exacto de una emoción pura" (p. 44). Se invierten las funciones: los muros, "más que cerrar un recinto, son una pantalla que resume las infinitas perspectivas" (p. 44). Abriéndose a la sugerencia, el viajero/a cierra los ojos para percibir más claramente el secreto del Doncel y la trascendencia del momento: "Sabes que morir es ese deslumbramiento breve que te hace ver sin espacios y sin tiempos" (p. 71).

² Gayle Greene, "Feminist Fiction...", al comentar el libro de Janice Doane y Devon Hodges, *Nostalgia and sexual difference: the resistance to contemporary feminism*, New York: Methuen, 1987, p. 297.

Con *Cinco*, Teresa Garbí ha completado el monumento escultórico del Doncel con su palabra cincelada, breve, desnuda, que acarrea una grande carga de emoción. Para conseguir inmediatez ha prescindido de su propio *yo*; por medio de la estructura ha realizado lo cíclico, el eterno retorno. Presenta una Sigüenza sin tiempo y sin gente, pero vibrando con recuerdos, con su propio ritmo y su murmullo de palabras esenciales apenas descifrables. Lo que se trasluce a través de estas páginas es su sensibilidad. Su palabra sirve sólo como “el vaso” becqueriano para recoger la poesía que flota en el aire. Su propio arte se subordina al arte que contempla, y su memoria, siendo la “*du Mème*” y no “*de l’Autre*”, no necesita separar el pasado del presente.

Un libro sobre otra ciudad conocida, llena de historia y publicado en el mismo año, *Viena*, de Jaime Siles, nos servirá para establecer un contraste. Siles, un año más joven que Garbí, se inscribe, con su recreación de la capital austríaca frecuentemente asociada con recuerdos románticos, en direcciones más modernas de la escritura. El lema que pone al libro: “*Di, Viena, dónde estás. / ¿Es cierto que sí existes / o sólo yo en tu ya?*” marca el rumbo decididamente postmodernista de su presentación. Desde el principio, desmitifica, deconstruye, ironiza; no admite evocación nostálgica. En esto va de acuerdo con las observaciones de Lyotard acerca de la literatura de nuestros días. Si para Garbí el centro de Sigüenza es la casa del Doncel y más aun su tumba, Siles introduce el metro como el artefacto de mayor interés. Mientras que Garbí se abre a la *sensación* de la ciudad dormida, Siles habla de la *textualidad* de Viena (p. 115) y es lo que produce: un texto auto-reflectivo. Sus páginas se dedican a fragmentos o aspectos separados, atravesando niveles y tonos variadísimos.

Lo que los une es el *yo*, que nunca desaparece. Si hay trechos que presentan con gracia juguetona algunas facetas, como la nieve en Viena, en otras páginas se hace lucir una erudición de archivero: un pasado decididamente separado del presente.

En la presentación de la ciudad predominan observaciones no sobre su esencia, sino sobre los papeles que asume, papeles en los que es partícipe el narrador: “con tanto cocktail, la ciudad me parece una continua verbena” (p. 10). Advierte desde las primeras páginas que “este libro no es un libro sobre Viena [...] es el que la representación de la ciudad me va dictando” (id.). Su modo de observar es el de un reportero desligado, de un historiador, comentarista o autor de una guía turística; la ciudad no significa una

vivencia de compenetración, sino un espectáculo: “ser uno mismo aquí no es muy difícil: Viena que, más que una ciudad, es una imagen, permite [...] todo tipo de irrealidad” (p. 11). Aquí podríamos encontrar reflejadas varias teorías modernas sobre la inexistencia o las transformaciones constantes del autor y del texto (arquitectónico/cultural en este caso) – pero no del intérprete.

El énfasis cae en el presente. Se ensalza el metro “porque, gracias a él, sabemos que existimos, y no que otros existieron” (p. 24). Todo gira alrededor del eje central, que es el *yo* y su criterio: “por eso me gusta”. Al cabo de largas páginas en las que se afirma la significación cultural de la Viena de fin de siglo orientada hacia *el futuro*, viene la afirmación final: “Esa Viena, irrepitable ya, esa Viena, más que ninguna otra, es la que me gusta a mí” (p. 156). Su actitud confirma la observación de Didier: “l’homme se souvient de ce qui est passé; la femme retrouve ce qui n’a jamais cessé d’être” (p. 259). La insistencia en la distancia entre objeto/sujeto produce un texto prosaico en un poeta, mientras que Garbí, narradora, crea poesía eliminando esta distancia.

Frente al texto descarnado, lleno de silencios y de una emoción profunda de Garbí, *Viena* se presenta más bien como una creación neobarroca, con gran virtuosismo, llena de chispa irónica, una muestra auto-proclamativa del arte del autor. Se ajusta a la definición de “memoria moderna” ofrecida por Nora, que va de acuerdo con las observaciones de los editores del número especial de *Michigan Quarterly Review* dedicado a “La mujer y la memoria”, en cuya introducción se insiste: “No asociamos a la mujer y la memoria con el poder de la sabiduría” (p. 2) y se señala que desde Hesíodo, la memoria fue apropiada por una *techné* inventada y controlada por hombres y muy pronto asociada con el arte de la retórica.

Si buscamos un paralelo entre dos evocaciones de un lugar más estrechamente vinculado a la persona del narrador – un río a orillas del cual transcurre la infancia – y escogemos dos libros al azar, los límites se vuelven más borrosos y los textos pueden causar una sorpresa. Tanto Ana María Matute en *El río* como Julio Llamazares en *El río del olvido*³ visitan, tras un periodo extendido de ausencia, los lugares de su niñez. Los dos establecen el con-

³ Es curioso que el título de Llamazares recoja una declaración de Matute al terminar el suyo: “Y acaso, pues, todo tenga una sola explicación: necesidad de olvidar” (p. 170).

traste entre el presente y el pasado, lo cual les permite añadir la dimensión socio-cultural. Ambos proceden no por evocación lírica, unida, sino por acumulación de pequeñas viñetas; es decir, hablan más de otros y de los pueblos que de sí mismos, como si quisieran objetivar la experiencia. Pero su modo de crear estos escorzos es diferente y hasta cierto punto corresponde a las observaciones de los teóricos señaladas más arriba.

Matute presenta estampas que tienen cierto parentesco con los breves poemas en prosa de Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo*, aunque sin su lirismo. Frecuentemente, aun hablando de un solo niño, generaliza y reflexiona sobre lo recordado, a veces añadiendo al final su reacción personal del momento presente. Ella se concentra casi exclusivamente sobre escenas del pasado, tratando de recrear no el ambiente de conjunto del pueblo perdido, sino breves escenas que intentan penetrar en el interior de los personajes que evoca, imaginando sus pensamientos o sueños probables. Esto añade una nota de misterio, misterio percibido entonces: "sus secretos eran vagos, inconcretos, apenas intuidos por nosotros" (p. 81). Abundan alusiones a lo mágico, lo brujo: lo que puebla la fantasía de un niño. Las estampas pueden leerse como defensa del mundo de la imaginación, que no está sujeto al tiempo. Por esto se fija en sensaciones que van más allá de la realidad y con eso, aun entrando apenas ella misma, logra transmitir su sensibilidad de niña. En el último capitulito confiesa que esta vuelta al pueblo de su infancia, ahora inundado por un pantano, es a la vez un viaje de exploración interior: "colocaré en esta hoja de papel [...] lo que vine guardando, sin entenderlo bien, hasta la mitad del camino" (p. 171).⁴ El peregrinaje le ayuda a situarse en la puerta de Jano: "volveré la cabeza hacia atrás y hacia delante" (p. 172). Las sensaciones y emociones del pasado sobre las que ahora reflexiona siguen como parte integrante de su vida, emitiendo sobre ella destellos de magia y permitiendo entender lo que entonces sólo intuía.

Julio Llamazares empieza su libro con una constatación escueta: "El paisaje es memoria" (p. 7), pero luego puntualiza: "La versión que de aquel viaje se ofrece en este libro no es, pues, sólo, la memoria del paisaje... sino también la memoria del camino" (p. 8). Y en realidad, lo que nos ofrece se parece a las "guías para caminantes" con tanta gracia compuestas por Cela. El *yo* se convierte en "el viajero", pero éste no revive el pasado, como el de Garbí, sino que adopta el papel de observador del presente que va

fijando historia contemporánea. Predominan escenas actuales, encuentros efímeros, escorzos visuales. Se deja muy poco sitio a la evocación, a las percepciones que tuvo de niño en los mismos lugares. No se asoma el lirismo, tan abundante en su *La lluvia amarilla*. Si hay referencias al pasado, vienen suministradas como datos para comparación con el presente, suplemento de historia etnográfica, no como sensaciones. Así, se presta más atención a lo concreto, a la superficie, reproduciendo diálogos extremadamente vivos, transmitiendo lo pintoresco del ambiente en un tono juguetón. Este caminar apenas parece una "vuelta": es un viaje actual. El aspecto emocional queda muy bien escondido, ya que el autor - escribe el libro cuando tiene 35 años, frente a los 37 de Matute - considera que la hora de la evocación nostálgica aún no ha llegado: "Aquí [...] el viajero dejó enterrada su memoria para poder volver un día [...] y sentarse en un rincón a recordarlos. - Pero es pronto todavía para pensar en retirarse" (p. 71). Incluso para la evocación se mide el tiempo cronológico.

Así como en la primera pareja de textos, en éstos el hombre muestra más interés en lanzarse adelante, recoger el presente y aun el futuro, y consigna lo visto y lo vivido en una ficha de archivo para poder sacarla cuando le convenga. La mujer, aun evocando otras figuras, remueve los rescoldos del propio pasado que aún no se ha extinguido y revisándolo, emprende el camino hacia la concienciación. En palabras de los editores del número de *Michigan Quarterly Review* dedicado a la mujer y la memoria, "la práctica de la rememoración significa deseo de hacer desembocar en concienciación todo lo que el sistema simbólico reprime para conservarse y perpetuarse" (p. 3).

Divergentes parecen ser también los procedimientos para crear la figura de una persona muerta. *La amortajada* de María Luisa Bombal, de 1938, resulta tiempo por su técnica: presentar lo que rodea a la muerta a través de sus propios ojos y con cada personaje que viene a ofrecerle el último homenaje, evocar un fragmento de su vida. Aunque aún gran parte del relato consiste en contar en vez de hacer captar inmediatamente los hechos y contiene no pocos residuos románticos, se alternan y se entremezclan el presente y el pasado, la voz interior de la muerta y la de los visitantes (casi todos hombres), narración en tercera y en primera persona. Se intercalan breves escorzos mágicos/fantásticos para hacer recordar que se trata de una muerta. Todo fluye, no se busca lógica evidente en la presentación. Sí se hace uso de la epifanía al mostrar el

⁴ A la vez, es el tercer paso en la evocación señalado por Christa Wolf.

proceso de concienciación sexual en la mujer. La diferencia de percepción y de la duración del pasado en el hombre y la mujer queda apuntada en una sola oración. Cuando la protagonista evoca la escena de reunión con su marido después de una separación inicial, apunta: "Sin esfuerzo se había desprendido del pasado que a ella la había hecho esclava" (p. 96).⁵ Bombal aún siente la necesidad de decirlo, en vez de sólo mostrar. La continuidad que siente la mujer se afirma también al final: "Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo." (p. 139). En estas evocaciones es patente ya en Bombal lo que Isabel Allegro observará en las novelas más contemporáneas escritas por mujeres en Portugal: la memoria funciona a través de los sentidos, produciendo una "captación redonda." Tradicionalmente se solía presentar el ambiente aprehendido por la vista; ahora, en las mujeres, "o olfato, o oído, o tacto, o gusto, revelam-se como antenas igualmente importantes e nítidas para uma captação plural da vida" (p. 32).

En una novela con situación semejante – cuerpo presente que desata el flujo de conciencia – que llegó a ser muy aclamada en España, *Cinco horas con Mario* (1966), Miguel Delibes procede muy diferentemente. Encierra el monólogo de la sobreviviente en un marco: escena polifónica con fragmentos de conversación que recrea el ambiente general de un velorio en una casa burguesa.

Pinta el retrato exterior de la mujer, cuidando mucho la veracidad de su expresión coloquial. Decía la protagonista de *Água viva*, de Clarice Lispector: "São sensações que se transformam em idéias porque tenho que usar palavras" (p. 111) Delibes parece prestar más atención a las palabras, no al lugar de su origen. No se da en él esa "coisa mágica, silêncio vibrante" (p. 93) que busca Lispector. Lo que sigue, el *corpus* principal de la novela – cuidadosamente estructurado, empezando cada capítulo por un versículo de la Biblia, cuya interpretación permite ambigüedad – es un diálogo con el marido muerto, un repaso de la vida en común con detalles materiales que salen a borbotones. Se repasa algún acontecimiento o incidente, pero siempre más bien por fuera: son hechos, no vivencias. No hay verdadera interiorización ni evocación emotiva; tampoco hay cuestionamiento del pasado o concienciación

que surja del recogimiento silencioso. No se re-viven los momentos: se ataca o se justifica, transmitiendo, así, la sensación de que la mujer sigue dependiente del marido. Casi se la ridiculiza al mostrar su aturdimiento. No surge una perspectiva femenina neta, ni se transmite dolor íntimo. Tal retrato contiene aún muchos elementos del estereotipo tradicional.⁶

Mucho más moderno es *O quarto fechado* de Lya Luft: muestra mayor profundidad psicológica en la presentación de la mujer. Además, distribuye el punto de vista y la perspectiva entre dos seres iguales, creando un cuadro pluridimensional, sin imponer una sola interpretación. La ambigüedad se vuelve más compleja aún en las novelas de Sonia Coutinho, que también tratan de un personaje que muere y su evocación por varias voces o desdoblamiento del narrador(a).

En la yuxtaposición de otra pareja de reacciones a la muerte – esta vez de la hija al desaparecer la madre – situada en el mundo postmoderno y la generación del desencanto – la línea divisoria entre la sensibilidad creada por hombre/mujer ya no es tan fácil de establecer. Tanto en *La soledad era esto* (1990) de Juan José Millás como en *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaité el centro de atención se ha trasladado de los momentos pasados a la experiencia instantánea del presente. En ambos casos el interés principal estriba en la regeneración del *yo*. Se les podría aplicar la sugerencia de Mary Jacobus: que la evocación puede servir de defensa y rechazo. La figura de la madre se enfoca no nostálgicamente, sino contemplando su pérdida como liberación. Se ahonda la penetración psicológica. Las dos novelas terminan con una apertura hacia el futuro, mas positiva y confiada en Martín Gaité, más ambigua y sometida al *motto* de Kafka y su concepto de la trampa en Millás. Pero aun aquí se podría percibir un desarrollo divergente.

La estructura de *La soledad era esto* es más lineal, más rigurosa; el tiempo, más definido. En el personaje principal – introducido bajo lo que se podría reconocer como el "male gaze",⁷ que se repite en otras escenas – predomina el cálculo, el acercamiento intelectual. En *Lo raro es vivir* la reacción de la protagonista consiste más bien en un flujo caótico, donde entran muchas notas afectivas. Millás establece una polifonía de voces introduciendo dos textos

⁵ Véase el estudio reciente de Catherine Boyle, "The Fragile Perfection of the Shrouded Rebellion (Re-reading Passivity in María Luisa Bombal)" en *Women writers in Twentieth-century Spain and Spanish America*, ed. Catherine Davies, Lewiston: Edwin Mellen P., 1993, p. 27-42.

⁶ María del Mar Martínez Rodríguez tiene observaciones interesantes en su estudio del lenguaje de esta novela frente a algunas novelas escritas por mujer.

⁷ La mujer depilándose las piernas cuando recibe la noticia, por teléfono, de la muerte de la madre; crea de entrada una sensación de lo grotesco.

ajenos con voz en primera persona; uno de ellos, el diario recién descubierto de la madre muerta, acentúa la diferencia entre la apariencia (mujer fría) y el ser verdadero con su fondo de afectos. Añade más complejidad a la trama extendiendo la relación madre/hija a la generación siguiente: muestra la misma falta de afecto/compasión entre la protagonista y su propia hija. De paso, hace mención de otra problemática del mundo moderno, la adicción a las drogas: "Quizá la relación que tenía con el hachís era un sustituto de la que tenía con mi madre" (p. 171). En la novela de Martín Gaité la tercera generación aparece sólo en el epílogo, cuando la protagonista ya se ha purgado y ha encontrado su propio ser. Habiendo diseminado a través de la novela residuos de cuentos de hadas, notas de magia y fantasía, concluye con lo que resiste análisis lógico: "Alza las manos a lo alto como explorando un fenómeno para mí invisible. ... - Lejos - le digo -, no se ve porque hay niebla. Más allá" (p. 229). A través de la novela intercala más evocación; los detalles del presente son vividos, y las reacciones, emotivas, no calculadas. La estructura, fiel a su preferencia del discurso oral, es más descosida, instantánea; el movimiento, más bien circular.⁴ La madre aflora por epifanías o en sueños, confirmando su existencia en el subconsciente.

En ambas novelas se usa el espejo para el proceso de concienciación.⁵ También en su función se podría percibir una diferencia: más intelectual en Millás, más subconsciente en Martín Gaité, quien incluye también una escena muy lograda de la hija frente no al espejo, sino al retrato de la madre. Se afirma repetidamente la imposibilidad de borrar el pasado: "A diferencia de lo que ocurre con otras siembras, estas semillas del recuerdo pasan largas temporadas vagando por el aire, y las oímos zumbear a manera de insectos, un rumor de mal presagio para el fugitivo" (p. 156). En ambos casos, la madre rechazada ejerce influencia benéfica después de la muerte, habiendo ayudado a la hija a llegar a la madurez y poner el énfasis en lo que se es, no lo que se rechaza. Lo corrobora un personaje que sirve de observador en la primera y una de las últimas escenas de *Lo raro es vivir*: "Es que de pronto me encuentro ante alguien que no se esconde, que va al bulto de las cosas, ante una persona de verdad" (p. 216).

Se puede, por fin, apuntar la diferencia en una evocación de tipo más complejo: en dos novelas de renovación formal a la vez que de frustración que evocan la niñez y la juventud del/de la protagonista con la intención de crítica social/política de la sociedad burguesa catalana y que a la vez ponen en tela de juicio el valor de la literatura como remedio. En *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets así como en *Señas de identidad* de Juan Goytisolo se trata de un protagonista ya maduro, desencantado, que vuelve a un sitio que no ha visitado durante cierto tiempo. La vuelta desencadena recuerdos que ayudan a analizar la situación existencial presente. En los dos, la literatura aparece como posible sustituto de la realidad, pero aun en esto hay diferenciación. Mientras que la protagonista de Tusquets evoca sus lecturas de niña, descubre la falsedad de los sueños nacidos de ellas, y procede a subvertir los mitos y los cuentos de hadas que han formado su mundo, donde predomina el punto de vista masculino, es decir, mantiene cierta continuidad referencial - el de Goytisolo se concentra sobre la necesidad de subvertir la estructura política y social del país y se culpa por haberse alejado de la acción directa entregándose a la producción de una nueva literatura. La intertextualidad desempeña un papel muy importante en los dos. Los dos ponen énfasis en el proceso mismo de la escritura, pero divergen en el procedimiento. Goytisolo deconstruye la literatura existente y su precepto de mimesis. La escritura de Tusquets implica un doble proceso de liberación: de la forma y de la perspectiva masculina tanto en la vida como en la literatura.

El texto de Tusquets tiene gran unidad y fluidez. Confirma las teorías de Irigaray: en la mujer, lo uno sale de lo otro; se renueva en un juego de espejos en movimiento lento, interior. Para volver al pasado, la protagonista tiene que volver a las casas habitadas en el pasado, que traen a la memoria la estructura social de su tiempo: el mundo y la libertad limitados de una niña "bien." Las escenas de Goytisolo son casi todas de grupo, de acción más violenta y rápida; no hay secuencia ininterrumpida. Los recuerdos son provocados por fotografías sueltas, cogidas arbitrariamente. Los diferentes fragmentos se desarrollan a la vez: "Los hechos se yuxtaponían en el recuerdo como estratos geológicos dislocados por un cataclismo brusco" (p. 93). Tal procedimiento le permite abarcar una enorme cantidad de material para presentar "una vertiginosa síntesis de tópicos de la España de charanga y pandereta cerrado y sacristía" (p. 304). Con ello, en realidad se sale de la evocación propiamente dicha, pasando a exponer la historia del país entero y documentar la vida pública, aunque más de una vez use este término, preci-

⁴ Compárese con lo que dice un personaje de Hélia Correia en *Um falcão no pinho*: "soltaram-se-me as minhas recordações, presentes, passadas e futuras, e não encontra caminho linear entre elas" (citado en Isabel Allegro, p. 39).

⁵ "Creo que fue su primera tentativa de ponerme ante un espejo y sugerirme que me quitara alguna de mis máscaras" (p. 159).

sando el proceso: "Alvaro podía evocar el retintín de las conversaciones del memorable otoño del 44 y dar un nombre cabal a los rostros lejanos que, en grave y estudiada pose, formaban el solemne y marchito consejo de familia" (p. 31). La evocación sirve para acerbar el juicio actual. Advierte desde el principio que el pasado no es su interés principal, aunque absolutamente necesario para intentar construir el futuro: "habías examinado el álbum familiar no con el propósito actual de recuperar el tiempo perdido y hacer el balance de tus existencias [...] sino con la esperanza un tanto ilusoria de adivinar por medio de él las coordenadas inciertas y problemáticas de tu singular porvenir" (p. 48). Muy diferente es el procedimiento de la protagonista de *El mismo mar...*: al volver a la casa, acaricia los muebles; toca las sábanas; relee los libros para "recontarme a mí misma... las inagotables viejas historias" (p. 29), "reencontrar mis viejos fantasmas" (p. 30).¹¹ Aquí, la memoria se centra en lo personal. Como en Matute, se trata de un viaje al interior que eventualmente llevará a la concienciación.

Los dos procedimientos concuerdan con las observaciones de los psicólogos acerca de la percepción del espacio. El territorio imaginario de la mujer es la casa, y en ella, una habitación, afirma Gaston Bachelard. Béatrice Didier lo desarrolla más ampliamente y lo corrobora Erik Erikson: "The girl's scene is an interior scene [...] boys' scenes [...] are exterior scenes... people and animals are outside enclosures or buildings, and there are more automotive objects and animals moving... there is also much play with the danger of collapse or downfall" (p. 115). En *Señas de identidad* abundan escenas de violencia; se insiste en ruinas y en fracasos. Se subraya la crueldad general, presentándolo todo con una indiferencia que nace de la frustración. El cuadro que pinta Tusquets es más limitado, más tranquilo, más íntimo. La falta de escenas de violencia en su novela no significa, sin embargo, que la frustración de la protagonista sea menos fuerte. La explicación que ofrece Erikson define la situación muy certeramente: "clinical observation suggests that in female experience an 'inner space' is at the center of despair even as it is the very center of potential fulfillment. Emptiness is the female form of perdition" (p. 121). La mujer busca cariño – la falta del cariño materno es el origen de los problemas de la protagonista de *El mismo mar...* – y se muestra más propensa a la compasión. También este aspecto ha sido estudiado clínicamente. Lewis Terman y

¹¹ Como indica el título de la novela, se enfatiza el poder de la repetición. El desenlace corrobora que es imposible extricarse de ella. La ruptura en Goytisolo es más brusca y definitiva.

Catharine Cox Miles señalan que la compasión funciona de un modo diferente en los dos sexos: en las mujeres nace con relación a casos concretos; los hombres la expresan en términos más abstractos.

El movimiento en *El mismo mar* es lento; su órbita, limitada. Lo que interesa es un destino individual." En *Señas*, el destino individual no puede desasirse del pueblo entero. Se insiste en escenas de grupo, de rebelión organizada, de empresas comunes. En palabras de Ken Benson, presenta "historia despersonalizada en su objetividad". También para entender esta diferencia de ambiente y de la estructura general puede servir una indicación de Erikson sobre la posible cause que esta a la raíz de tal enfoque: la diferencia biológica de los órganos sexuales: "in the male, an external organ, erective and intrusive in character [...] mobile [...]; internal organs in the female, with vestibular access, leading to statically expectant ova" (p. 115). En el mismo trabajo apunta otra divergencia: "The little girl also learns to be more easily content within a limited circle of activities" (p. 124). "Man, in addition to having a body, is somebody" (p. 126). Esto explicaría la predominación de lo político, del deseo de transformar la sociedad, la inclusión de la perspectiva histórica e incluso la incorporación de lenguajes diferentes en Goytisolo: lenguaje coloquial de grupo, discurso oficial o periodista frente al hablar interiorizado de los cuentos de hada en Tusquets. Los falsos valores burgueses, la vida artificial – de disfraces – se critican con igual saña en los dos, pero el protagonista de Goytisolo ve las consecuencias de modo más universal (Simone de Beauvoir observaba la en *Le deuxième sexe* la carencia de interés por la política y problemas universales más abstractos en la mujer). La evocación, en su caso, sólo sirve para corroborar la necesidad de cambio en el presente. Su novela está orientada hacia el futuro; es más dinámica; lleva incluso la palabra y la forma tradicional de la novela a la explosión, buscando salvación en la rebelión. Tusquets, por otra parte, se dedica a procesos interiores repetitivos vueltos hacia el pasado, muy acertadamente resumidos por Kathleen Glenn: "The narrator has turned herself and those around her into fictional characters; their experiences and her own into stories to be told, and the telling constitutes a means of shielding herself from unpleasant truths" (p. 40).

¹¹ Simone de Beauvoir observaba con saña casi que la mujer no ha sabido hasta hace poco mostrar bastante interés hacia los problemas universales del mundo (*Le Deuxième sexe*).

En las tres parejas de textos, el hombre, aun evocando, presta más atención al presente y abarca un espectro más amplio de la sociedad y de la historia colectiva. Su memoria – la memoria de un *yo* que sabe quien es –, partiendo de la conciencia que dicta el discurso de la historia, pone énfasis en la acción y presenta fragmentos del pasado objetivados, clasificados, realizándolos por mayor variedad de tono conseguida por el juego de lenguajes ya existentes. Las mujeres mantienen más unidad, ponen énfasis en la relación, presentan un mundo más limitado y una vivencia más personal. No separan tan claramente lo subconsciente de lo consciente. La escritura les sirve como camino hacia la concienciación, para lo cual primero deben forjarse una expresión propia. El lenguaje de la evocación es en ellas más íntimo, más relacionado con la experiencia afectiva y no pretende dar una visión global y totalizadora del mundo.

En varias novelas recientes parece existir la intención de acercar, igualizar más la sensibilidad o el ángulo de la percepción, por lo menos en los protagonistas (Olga Guirao, *Adversarios admirables* [1996]; María Luisa Puga, *La zeina* [1995] no establecen una distancia tan considerable como, p.e., Andrée Chéhid en *Le Rêve d'Ajhnaton* [1974], donde el modo de acercarse al mismo hecho por el hombre y la mujer son casi diametralmente opuestos).

Para terminar – y volviendo al primer ejemplo, la evocación de un lugar –, quisiera hacer un breve excurso al campo de la poesía. Otra vez, como representante femenina escogeré una figura que se inscribe más fácilmente en la tradición, y los textos masculinos se tomarán del grupo de los “novísimos”. Para mantener unidad de enfoque, consideraré un par de poemas dedicados a evocar una ciudad. Con ello, reanudaremos con el culturalismo y las inclinaciones postmodernistas notadas en el modo de proceder de Siles, que sobresalen entre los “novísimos”. En María Victoria Atencia quien, aunque mayor, escribe sus mejores libros coetáneamente o incluso más tarde, veremos búsqueda de la emoción, de la esencia, de la trascendencia.

Venecia es un gran tema entre los “novísimos”. Uno de los primeros en introducirlo ha sido Pere Gimferrer, cuya “Oda a Venecia ante el mar de los teatros” (*Arde el mar*, 1966) representa casi un manifiesto. El poema es demasiado largo para reproducir o comentarlo entero. Fijémonos en sólo dos fragmentos. Primero, hacia el comienzo, los versos que indican su razón de ser: al recordar Venecia, a poeta examina su propia existencia en “aquel año de mi adolescencia perdida”:

“¿Estuve aquí? Habré de creer que éste he sido
y este fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,
copos que os diferís en un parque nevado,
el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro
o aquél que allá en Venecia de belleza murió?”

La evocación entera (no tanto de Venecia como del *yo* que entonces la visitaba) consiste en el examen de su propia conciencia así como de su escritura. El *yo* del poeta en los dos tiempos es lo que más le importa en el momento en que escribe el poema. Plantea también el problema de lo perecedero o imperecedero de la obra literaria:

“Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé
si valía la pena o la vale.”

Los versos que cierran el poema sintetizan el ambiente y la actitud del poeta que lo confronta:

“Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguimos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema.” (p. 15)

Llama la atención el enfoque postmodernista: se niega lo real, reforzando la impresión por la selección de vocablos: “negando”, “castigo”, “fuimos” (cf. Siles, “irreparable ya”), “vacías”, “disuelve”. Es una visión desde el presente, no evocando el pasado con nostalgia, sino aceptándolo como algo ya irremediamente perdido. En el primer plano se sitúa “nosotros”, la ruina que llevamos en nosotros, los juegos que no engañan ya a nadie, la imposibilidad de creer en el logro del propio esfuerzo de crear algo imperecedero. Venecia entra ante todo como símbolo.

Guillermo Carnero procede de modo semejante en “Avila”. También en este poema se acumulan vocablos que significan la ruina. Las imágenes se ramifican como una delicada filigrana, pero el acento cae sobre lo perecedero – una emoción más fuerte que la causada por la belleza de la obra contemplada:

“En Avila la piedra tiene cincelados pequeños corazones de nácar
y pájaros de ojos vacíos, como si hubiera sido el hierro
martilleado por Fancelli
buril de pluma, y no corre por sus heridas ni ha corrido nunca la
sangre,

lo mismo que de los cuellos tronchados sólo brota el mismo
 mármol que se entrelaza al borde de los dedos,
 en un contenido despliegue de pétalos y ramas,
 en delgados cráneos, casi transparentes en la penumbra de las
 bóvedas,
 que conservan la ligera sombra azul de los ojos, yertos en las
 raíces de la lluvia,
 la morbidez, las redondas mejillas de los niños nacidos al mármol
 para la muerte." (p. 9)

La contemplación provoca un desdoblamiento; el pasado sirve sobre todo para meditar sobre presente. La obra de arte, en vez de causar admiración, inspire ante todo una reflexión metapoética y, como en el *cave* de Gimferrer, da realce a la figura del autor-poeta en los versos finales:

"Por eso, entre el inmenso latido de la noche,
 elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste
 no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil
 recuerdo tibio, para aquí, en la noche,
 imaginar que algún día podremos
 inventarnos, que al fin hemos vivido." (p. 14-15)

La evocación no admite nostalgia: dicta una meditación sobre el estado actual. El pasado queda atrás, en un compartimento cerrado como los de San Agustín. El autor mira hacerse y deshacerse un texto posible, no una vivencia. La ciudad ha servido sólo como punto de partida: una partícula de la memoria de archivero que ha producido angustia existencial de la cual brotan versos cuya belleza debe superar la contemplada. El poema se construye como un palimpsesto: sobre una obra de arte crear una nueva obra de arte, sin perder la conciencia de la distancia. Lo define muy bien I. J. López en un reciente trabajo: "la experiencia de la cual debe surgir el poema debe morir para volver a nacer como conciencia, como lenguaje".

La comunicación entre la ciudad – Venecia – y el *yo* hablante es muy diferente en "San Marcos" de Atencia. También aquí está muy presente el *yo*, pero parece casi desleírse frente a la belleza que encuentra. La obra de arte que contempla le infunde, así como el Doncel de *Cinco* a la narradora, fe en lo permanente y en la fuerza salvadora del arte, funde los sueños del pasado con la experiencia del presente:

"La concertada cita entre desconocidos
 me conduce a tu puerta: voy pisando y me oigo
 y soy mi propio eco y mi propia cautela
 hasta que te me abres, belleza desmedida
 que abarco en mi pañuelo, alta gloria que añades
 esplendor a tu piedra. Vergine mia del bacio,
 el aliento te horada. Me postraré en tus losas
 para que en su equilibrio vuelva a reconocermé." (p. 25)

Lo que predomina es la emoción causada por una epifanía, de la cual sí surge su propia palabra, pero sin consideraciones sobre su propio futuro artístico. Se subraya la sensibilidad, no el arte de aprovecharla. Prevalecen el tono nostálgico y la perspectiva de la eternidad. El anhelo de compenetración permite fundir el objeto, la percepción contemporánea y su significación permanente en el *yo*, estableciendo una continuidad que lleva a la sensación de plenitud.

Si en la obra de los "novísimos" Venecia aparece más de una vez como tópico, lo cual les permite tratarla con lo que Nora llama "memoria a distancia" (p. 26), desplegando un virtuosismo de imágenes que no logran – ni intentan – encubrir el vacío del presente, en Atencia representa vivencia personal, de acuerdo con la afirmación de Didier: "La femme voit la demeure de l'intérieur, l'homme de l'extérieur" (p. 62). Vemos, pues, que también entre los poetas la dicotomía *yo/otro*, de la cual parte la evocación, es más pronunciada entre los hombres que entre las mujeres, y que aquéllos se inclinan con más frecuencia a poner al *yo* en el primer plano, acentuando el presente: "¿Es cierto que existes, o sólo yo en tu ya?"

Obras citadas

- ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.
 ATENCIA, María Victoria. *Paulina o El libro de las aguas*. Madrid: Trieste, 1984.
 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1972.
 BENSON, Ken. *Experimentalismo frente a la narratividad*. Ponencia presentada en el XI Congreso de la AHI en Irvine, Ca. en agosto 1992.
 BOMBAL, María Luisa. *La amortajada*. 3. ed. Santiago de Chile: Nascimento, 1962.
 BOYLE, Catherine. The fragile perfection of the Shrouded Rebellion (Re-reading Passivity in María Luisa Bombal). In: *Women writers in twentieth-century Spain and Spanish-America*. Ed. Catherine Davies. Lewiston: Edwin Mellen P., 1993. p. 27-42.
 CARNERO, Guillermo. *Dibujo de la muerte*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1967.
 CNEDID, Andrée. *Le rêve d' Axhmaton*.

- COUTINHO, Sofia. *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- . *O caso Alice*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- DELIBES, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino, 1966.
- DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: PUF, 1981.
- ERIKSON, Erik H. Inner and outer space: reflections on womanhood." In: LEE, Patrick C., STEWART, Robert Sussman (eds.). *Sex differences. Cultural and developmental dimensions*. New York: Urizan Books, 1976.
- GARBI, Teresa. *Cinco (Sobre el Doncel de Sigüenza)*. Madrid: Hiperión, 1988.
- GILLIGAN, Carol. *In a different voice. Psychological theory and women's development*. Cambridge: Harvard UP, 1982.
- GIMFERRER, Pere. *Arde el mar*. Madrid: El Bardo, 1968.
- GLENN, Kathleen. El mismo mar de todos los veranos and the Prism of Art. In: VÁSQUEZ, Mary S. *The sea of becoming*. New York: Greenwood P, 1991.
- GOYTISOLO, Juan. *Señas de identidad*. Madrid: Mondadori, 1991.
- GREENE, Gayle. "Feminist fiction and uses of memory". *Signs*, 16.2 Suirao, Olga (Winter 1991), p. 290-321.
- IRIGARAY, Luce. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris: Minuit, 1979; *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal: Editions de la Pleine Lune, 1981.
- JACOBUS, Mary. Freud's mnemonic: women, screen memories, and feminist nostalgia. *Michigan Quarterly Review*, 25.1, p. 117-139.
- LLAMAZARES, Julio. *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- LOFTUS, Elizabeth F., BANAJI, Mahzarin R., SCHOOLER, Jonathan W., FOSTER, Rachael A. Who remembers what?: gender differences in memory. *Michigan Quarterly Review*, 25.1, p. 64-65.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier. "Language and consciousness in the poetry of the 'Novísimos': Guillermo Carnero's latest poetry". *Studies in 20th Century Literature*, 16.1 (Winter 1992), p. 127-148.
- LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MACCOBY, Eleanor Emmons, JACKLIN, Carol Nagy. *The psychology of sex differences*. Stanford: Stanford UP, 1974.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María del Mar. "El lenguaje del auto-descubrimiento en la narrativa de Mercè Rodoreda y Carmen Martín Gaité". Tesis doctoral. University of Wisconsin, Madison, 1988.
- MATUTE, Ana Maria. *El río*. Barcelona: Argos, 1963.
- Michigan Quarterly Review*, 25.1 (Winter 1987). Número dedicado a La mujer y la memoria.
- MILLÁS, Juan José. *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1990.
- NORA, Pierre. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26 (Spring 1989), p. 7-25.
- OSTRIKER, Alicia. *Writing like a woman*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1983.
- PUGA, María Luisa. *La zeina*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- SILES, Jaime. *Viena*. Barcelona: Destino, 1988.
- SQUIRE, Corinne. *Significant differences. Feminism in psychology*. London: Routledge, 1989.
- TERMAN, Lewis, MILES, Catharine Cox. Sex and personality: studies in masculinity and femininity. In: Lee & Sussman Stewart, *Sex Differences*. p. 381-393.
- TUSQUETS, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1983.
- WOLF, Christa. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Darmstadt: Luchterhand, 1987.