

NARRATIVA DE MUJERES Y PUNTO DE VISTA: LA NOVELA ESPAÑOLA RECIENTE

M^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ
M^a Paz CEPEDELLO MORENO
(*Universidad de Córdoba*)

Palabras clave: Narrativa femenina, Punto de vista, Fragmentación discursiva, Novela española actual.

Resumen: El objeto de este trabajo es hacer un sucinto pero revelador recorrido por algunas de las novelas más destacadas de los últimos años firmadas con nombres femeninos para poner de manifiesto que, al hablar de narrativa de mujeres, estamos aludiendo a una particular manera de configurar el discurso literario. Entre las categorías narratológicas que articulan el relato es el punto de vista una de las que se muestran más interesante en tanto parece que, en estas narraciones a las que aludimos, el sujeto que focaliza contempla los acontecimientos relatados desde otro lugar desde el que no se había mirado.

Mots clés: Narration féminine, Point de vue, Fragmentation discursive, Roman espagnol actuel.

Résumé: Cet article a pour objet d'effectuer un tour d'horizon succinct mais révélateur de certains des romans les plus remarquables écrits par des femmes ces dernières années, afin de montrer que le concept de narration féminine renvoie à une façon particulière de configurer le discours littéraire. Parmi les catégories narratologiques qui structurent le récit, le point de vue est l'une de celles qui s'avèrent les plus intéressantes dans la mesure où il semble, dans les narrations

auxquelles nous faisons référence, que le sujet qui focalise contemple les événements depuis un autre endroit, depuis lequel on n'avait pas regardé.

Keywords: Femenine Narrative, Point of View, Discursive Fragmentation, Current Spanish Novel

Abstract: The purpose of this paper is to make a brief but revealing study about some of the most important novels of recent years written by women. The aim is to demonstrate that, when discussing narratives of women, we are referring to a particular way of setting up the literary discourse. Point of view is one of the most interesting narratological categories which help to discover how the subject contemplates the events reported. It will be showed that the selected novels present a new perspective that integrates more than one point of view and more than a single voice.

1. PRELIMINARES

Al hablar de “narrativa de mujeres” se han empleado criterios de clasificación tan heterogéneos que han supuesto el empleo de la expresión en sentidos diferentes e incluso contrapuestos. Así, podría interpretarse como “narrativa escrita por mujeres” o “narrativa destinada al público femenino“, que, con un marcado carácter peyorativo, aludía, sobre todo en el pasado, a obras de rango inferior destinadas a lectoras poco exigentes. Pero también podría hacer referencia a la “novela en la que los personajes principales son femeninos” o, si atendemos al polo de la recepción, a la narración que, a partir de los presupuestos de Culler (1984: 43-61), permite “leer como mujer” (Luna, 1996: 27 y Redondo, 2009: 34), con lo que nos aproximaríamos a un enfoque cognitivo (Hermosilla, 2012: 61-75). Como postulaba la escuela de Constanza, la lectura ocupa un espacio intersubjetivo en el que las significaciones son el resultado de una interacción entre texto y recepción y no una magnitud encerrada en el texto (Iser, 1989: 134), que se configura de acuerdo a la intención de la persona que escribe, pero también de la que lee,

quien, a partir de los huecos textuales, activa su personal imagen de mundo (Iser, 1987: 264, 289 y ss).

En nuestro trabajo, entendemos por “narrativa de mujeres”, de acuerdo con Alicia Redondo (2009: 34), aquella cuya autora es una mujer y que presenta marcas de “feminidad” susceptibles de ser descodificadas por una lectora, si bien pueden ser detectadas e interpretadas por un varón que reconozca esa especificidad. Sin embargo, con ser importante la instancia receptora, es esencial la del autor o autora –en nuestro caso–, que se encarga de convertir la historia en discurso, en obra narrativa, lo cual exige adoptar un punto de vista desde el que se contemplan los sucesos. La muestra de novelas seleccionadas ofrece variados ejemplos de esta modalidad que constituye la perspectiva: el narrador omnisciente, que conoce todo sobre el mundo de la historia y sus personajes, el narrador –o narradora– en primera persona, que únicamente puede relatar lo que ha visto o le han contado, e incluso en ocasiones la historia se descompone en discursos diferentes. En cualquier caso, lo que configura un relato es el punto de vista y, en este sentido, la narrativa de mujeres, más que consistir en una historia en la que los personajes son femeninos, es un discurso construido desde una óptica de mujer, un modo especial de mirar los hechos, no siempre perceptible con facilidad, pero que, condicionado sin duda por factores sociales y culturales, se reconoce en la obra de un importante número de escritoras, sobre todo después del primer tercio del siglo XX, fecha en que, siguiendo el ejemplo –interrumpido en la Ilustración (Rivera, 1998: 74-75)– de algunos nombres del pasado como Teresa de Jesús¹, comienzan a abandonar el punto de vista masculino en la escritura.

¹ La escritora mística se valió del lenguaje para conformar la experiencia femenina y comunicarse con las monjas de su congregación, dentro de un nuevo orden

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

De este modo el problema del “sujeto” es fundamental –sostiene Judith Butler (2001: 34)– para la política, y especialmente para la política feminista porque, según Foucault, los sistemas jurídicos de poder *producen* a los sujetos que después llegan a representar, de modo que la identidad es un *efecto* de las prácticas discursivas (Id.: 51). En términos similares se expresa M. Angenot (1989: 13 y ss.) al referirse a la existencia de un discurso social, es decir, todo lo que se narra y argumenta, todas las reglas de nuestras representaciones, los mecanismos que, en una sociedad determinada, organizan lo decible, lo narrable y lo opinable y aseguran, bajo la aparente diversidad, la homogeneidad general. Pues bien, el discurso hegemónico

simbólico femenino (Sartori, 1996: 68 y 73). De ahí su aparición en algunas obras que tratan de plasmar las relaciones femeninas. Es el caso de *Entre amigas*, de Laura Freixas (2002: 191 y 192), quien se refiere a ella también en *Amor o lo que sea* (2005: 95).

se basa en un sistema binario en el que lo femenino se reduce a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, donde se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público, un planteamiento claramente patriarcal, como denuncia Hélène Cixous (1995: 13-14), aunque la propia ley del padre permita ciertas disidencias aceptables que, lejos de socavar su autoridad, la reafirman. Es lo que sucede cuando las voces discrepantes se configuran en el discurso feminista, en cuyo caso el discurso social se reajusta, admite la revisión del estatus de la mujer y acepta el tratamiento de ciertos temas.

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

En opinión de Colaizzi (1990: 14-15), marcar sexualmente e “historizar” la noción de sujeto son los “dos movimientos estratégicos íntimamente conectados que el feminismo ha mostrado como extremadamente cruciales para toda práctica que aspire a crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del discurso“. En este sentido, “historizar” implicaría oponerse a una tradición epistemológica que ha querido ver en las prácticas discursivas algo esencial, ontológico o transhistórico para mostrar que las prácticas discursivas son construcciones, “específicos productos temporales de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones”. “Marcar sexualmente” supondría cuestionar la universalidad y totalidad implícita en la concepción del sujeto formulado por Descartes, al tiempo que se trataría de desmontar la pretensión

de hacer coincidir la voz del Hombre con la de toda la humanidad, porque la idea de este sujeto como Uno, como principio de organización y control estable y unificado –afirma la autora citando un fragmento de *Speculum*, de Luce Irigaray– solo fue posible porque su negatividad fue desplazada hacia un segundo término, la Mujer, cuya función dentro del sistema de significación se negó al ser identificada con la Naturaleza y yuxtapuesta a la Cultura (que se entendió como equivalente a Hombre). La noción de mujer ha funcionado, pues, como un espejo colocado frente a los ojos masculinos, “cuya superficie plana no solo devolvía la tranquilizadora imagen especular de la unidad y unicidad de un sujeto que no solo se contiene a sí mismo sino que es capaz de autoproducirse en cuanto tal”.

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

como no hay un *fuera de* la ideología, ni ningún lugar imaginario para la inocencia”, una idea, en la que también aflora el influjo bajtiniano, que evite el binarismo y la insistencia en “la unidad de la categoría de las mujeres, que ha negado la multiplicidad de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de ‘mujeres’” (Butler, 2001: 47).

Por lo que se refiere a Derrida, critica el “pensamiento logocéntrico occidental” y emprende la deconstrucción de la dicotomía habla y escritura, en un gesto que ha sido considerado “feminista” (Benington y Derrida, 1994: 236) y que ha inspirado, junto a la revisión de Freud y del orden simbólico patriarcal lacaniano, a las pensadoras del feminismo francés (cfr. Moi, 1995: 112-179 y Russell, 2000: 39-52). En esta línea, Hélène Cixous propone una “escritura femenina” que, entendida como “différence” (en el sentido derridiano del término), luche contra la lógica falogocéntrica y la oposición binaria expresada a través de un lenguaje que, como hemos mencionado anteriormente, margina lo femenino. Por ello Cixous habla de una *écriture féminine*, que podrían practicar tanto hombres como mujeres, vinculada al período preedípico de la vida, cuando la madre y el bebé se comunican por medio del lenguaje corporal. Es una etapa que Julia Kristeva denomina “semiótica” y que privilegia frente a la lingüística. Se manifiesta en textos femeninos, pero también en otros de autoría masculina, como algunos vanguardistas o místicos: de hecho, para huir de los esencialismos, Kristeva llega a rechazar la escritura inherente a la mujer.

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

A pesar de que no han faltado voces que han puesto en tela de juicio la adecuación de las tesis postmodernas a la teoría feminista

(Flax, 1995: 349 y 367), no cabe duda de que la filosofía de la deconstrucción ha sido muy fructífera para la explicación del feminismo, como también lo ha sido el pensamiento de Foucault, por lo que a la teoría del discurso sobre el poder y de la fragmentación del sujeto se refiere.

Otra línea del feminismo, opuesta a la teoría biologista y ahistórica del postestructuralismo francés, es la representada, en el ámbito anglosajón, por Elaine Showalter (1977), que se plantea dar cuenta de las características específicas de la escritura femenina.

La pregunta de si existe una literatura escrita por mujeres con rasgos que la distinguan de los textos masculinos ha sido una cuestión debatida también en nuestro país, al menos desde que Carme Riera (1982: 9) intentara describir los rasgos que, ligados a aspectos educacionales, definían la escritura de mujeres: “circunloquios, rodeos, perífrasis, eufemismos para evitar tabús”. Sin embargo, como ha afirmado Alicia Redondo (2009: 36), cuya observación compartimos, la diferencia más importante no radica tanto en el lenguaje como en el sistema de enunciación elegido, es decir, mirar el mundo a través de un yo femenino, un quehacer que resulta un tanto paradójico porque las mujeres, cuando toman la palabra, son “sujetos hablantes en un lenguaje que ya las ha construido como objetos” (Violi, 1991: 14). Y es que, salvo excepciones, ellas apenas han estado presentes en la historia literaria y, relegadas durante siglos al espacio privado, cuando toman la pluma, muestran una dedicación a géneros que ni siquiera conllevan la publicación, como los diarios o las cartas (Freixas, 2000: 151 y 159), una huella que aún podemos rastrear en la narrativa actual (Encinar, 2000 y Fuentes, 2000), y, en concreto, en las autoras que estudiamos, en las que la escritura del yo, especialmente la novela autobiográfica (cfr. Fernández, 2000), tan vinculada a la construcción de la identidad, es frecuente.

Aunque la narración en primera persona (Ciplijauskaitė, 1994 y 2004) aparece también en la novela escrita por hombres, que en ocasiones puede adoptar una voz femenina –*El metro de platino iridiado* y *Donde las mujeres* (1996), de Álvaro Pombo (cfr. Veredas, 2011), así como *Mentira* (2004), de Enrique de Hériz, o recientemente *Los enamoramientos* (2011), de Javier Marías, son buenos ejemplos– en general, como señala Laura Freixas (2000: 158-159), el hombre tiende a idealizar su vida o a colocarla dentro de moldes heroicos, mientras que la autobiografía de una mujer tiende a la autojustificación o al autoconocimiento. Además, en la estructura, los textos masculinos suelen presentar un orden lineal y el yo femenino se presenta a sí mismo como un sujeto fragmentario, indeterminado y múltiple, como veremos en algunas de las novelas analizadas.

En cualquier caso, estas características no constituyen una cuestión de esencias, sino de grado y deben extraerse del análisis de los textos escritos por mujeres y del estudio de la evolución y las normas de la tradición literaria femenina, una labor que constituye el objetivo de la *ginocrítica*, según subraya Magda Potok en su interesante estudio (2010: 28-29), quien, además, comparte los principios de la autora americana en su libro sobre la narrativa de mujeres en la España contemporánea.

En nuestro caso, abordar la focalización en la novela femenina actual pondrá de manifiesto las estrategias discursivas empleadas por las novelistas en la construcción de la identidad de las mujeres, que, aunque proveniente de un cuerpo sexuado, no es estática, sino que ha de considerarse en proceso (Butler, 2001: 66-67). Como recoge Laura Freixas (2000: 164-165), la investigación de Showalter en la narrativa anglosajona, después de trabajar sobre unas doscientas autoras, desde 1800 hasta la actualidad, da como resultado tres etapas bien diferenciadas: la de imitación, protesta y autodescubrimiento, que reciben la denominación, respectivamente, de *femini-*

ne (femenina), *feminist* (feminista) y *female* (que, al igual que su equivalente masculino, designa lo femenino y lo masculino de la manera más neutra posible), una evolución que pone de manifiesto que la subjetividad femenina se configura por las reglas que rigen para la mujer en una cultura determinada y que se manifiestan en el discurso de cada momento histórico.

2. EL PUNTO DE VISTA EN ALGUNAS MUESTRAS DE LA ÚLTIMA NARRATIVA FEMENINA

Los planteamientos que se han expuesto hasta ahora nos van a servir como punto de partida para abordar el objeto de este trabajo que es, recordemos, hacer un sucinto pero revelador recorrido por algunas de las narraciones más destacadas de los últimos años firmadas con nombres femeninos para poner de manifiesto que, al hablar de narrativa de mujeres, estamos aludiendo a una particular manera de configurar el discurso literario. Entre las categorías narratológicas que articulan el relato es el punto de vista² una de las que se muestran más interesante en tanto parece que, en estas

² Los términos de “aspecto” o “punto de vista” vienen a ser sinónimos de lo que Genette, llamó, en *Figuras III*, “focalización”. Se trata de un concepto claramente delimitado que en numerosas ocasiones se ha confundido con la voz de igual manera que la voz se ha hecho coincidir infinidad de veces con la persona gramatical que narra la historia. La focalización, uno de los problemas de la estructura narrativa que más ha interesado a la crítica angloamericana posterior a Henry James, atañe a la pregunta ¿quién ve? Tras Percy Lubbock, que en 1921, en *The Craft of Fiction*, señala las tres posiciones –externa, intermedia, interna– que un narrador puede tomar respecto a los hechos que narra, fue Norman Friedman –en 1955– quien establece ocho posibles perspectivas de la instancia narradora en su conocido artículo «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept». Sin negar el interés de la aportación que la tipología de Friedman tiene en relación con el

narraciones a las que aludimos, el sujeto que focaliza contempla los acontecimientos relatados desde otro lugar desde el que no se había mirado (Cepedello, 2007: 152 y ss.).

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

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

concepto de “punto de vista”, no podemos pasar por alto que en ella se mezclan otros elementos de análisis como el de voz y modo.

Desde el estructuralismo francés, Genette retoma y rebautiza la clasificación tripartita del aspecto que Todorov recogió de Pouillon y, en la misma línea, Oscar Tacca aporta una exitosa terminología para identificar los posibles puntos de vista que puede adoptar el enunciador: *omnisciente*, *equisciente* y *deficiente*.

Es evidente que este esquema presenta también sus limitaciones por ser, quizás, excesivamente simplista (aunque no podemos olvidar que estas tres posibilidades de focalización son compatibles en el seno de una misma novela). En este sentido el trabajo de Uspenski, en *A Poetics of Composition*, propone, para el estudio de la perspectiva, tener en cuenta otras coordenadas de primer orden en el relato: la espacio-temporal, la psicológica, la fraseológica y la ideológica.

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

*La sombra del ángel*³ es el título de una interesante novela que la autora que acabamos de citar, Marina Mayoral, publica en el año

³ Esta novela parece ser el desarrollo y continuación de dos relatos anteriores *El tiburón y el ángel* (1998) y “El dardo de oro” perteneciente al volumen *Recuerda cuerpo* (1998).

2000. En ella, cinco personajes reflexionan sobre el paradero de Ena, una mujer de mediana edad que años atrás conoció a un navegante con el que dijo tener una fugaz aventura y con quien, parece, se ha escapado quince años después, momento en que comienza el relato. La *perspectiva múltiple* se convierte en la seña de identidad de este relato donde en cada capítulo un personaje distinto⁴ da su versión de lo ocurrido a Lucila, amiga escritora de la protagonista cuyo testimonio comienza la novela para, seguidamente, convertirse en la interlocutora silenciada de los otros cuatro personajes:

¡Hablo como quiero y con más razón que un santo! ¡Que estás llena de prejuicios y de resentimiento, a ver si te enteras de una puñetera vez! Lo mío por Ena era amor propio, vanidad herida, ¡claro!, sólo las mujeres os enamoráis de verdad, sólo vosotras tenéis sentimientos profundos capaces de resistir el paso del tiempo y los desengaños. ¡A mí me lo vas a contar! (Mayoral, 2000: 63).

A esta fragmentación, resultado de la diversificación de las voces y del punto de vista, colabora la introducción de breves ficciones que Lucila escribe tomando como fuente de inspiración la propia historia de Ena:

Lola se queda flotando y ladea la cabeza para mirar al hombre del velero. Su padre también torcía así la cabeza y entrecerraba los ojos, un gesto inquisitivo e irónico que

⁴ Cada uno de los personajes, en su conversación con Lucila, no solo compone su particular versión de lo ocurrido a Ena desde su desaparición, sino su propia trayectoria personal en su relación con los protagonistas del relato.

en Lola, por el contrario, resultado ingenuo y un poco infantil: no sabe qué hacer. No está cansada, pero volver a casa sin descansar en la isla va a ser muy pesado (Mayoral, 2000: 87).

Cuando esta aparece sana y salva al final del relato, el lector debe componer, uniendo los testimonios de los protagonistas de la novela, lo que realmente ha ocurrido. Como es de esperar el resultado no es una lectura unívoca sino diversificada, producto de carácter multiperspectivista del texto.

Tres son los nombres femeninos⁵ que protagonizan el Premio Planeta del año 2000: *Mientras vivimos* de Maruja Torres. En este caso nos encontramos ante una novela narrada íntegramente por una voz heterodiegética, es decir, ajena a la historia, pero donde se integran los puntos de vista de Regina, Teresa y Judit mediante el empleo de diversos recursos. Judit es una jovencita con ínfulas literarias que siente una rendida admiración por Regina Dalmau, una escritora en el ocaso de su trayectoria. Cuando la muchacha se convierte en la secretaria personal de la consagrada creadora comienza el dibujo pormenorizado de cada personaje femenino y sus relaciones.

Como hemos dicho, los puntos de vista de Regina, Judit y Teresa se van entretejiendo a lo largo del relato. Así, encontramos la perspectiva de la escritora feminista especialmente en la primera parte de la novela que lleva, además, su nombre:

Algunas cosas no cambian nunca, pensó. Era Jordi, el último de sus ex amantes. En los buenos tiempos había dicho de

⁵ Las relaciones entre mujeres, donde destaca el vínculo madre-hija, constituyen un interesante tema dentro de la narrativa femenina (Freixas, 1996) que ha merecido la atención de algunas especialistas como C. Alborg (2000) y M. A. Hermosilla (2003).

él que era su compañero; aunque tuviera reminiscencias sindicales, la palabra le gustaba y era eso lo que siempre había querido tener, un compañero, aunque quizá no con tanto énfasis como proclamaba en público. Se sentó en la butaca y colocó los pies descalzos, lustrosos por la crema, sobre la mesa de centro. Un objeto llamó su atención. ¿Qué hacía allí el monolito de cristal que le habían enviado la semana anterior los agradecidos miembros del gremio de libreros de una ciudad de provincias? (Torres, 2000: 48).

Para dibujar la perspectiva de Judit se utiliza, por un lado, el mismo recurso visto en Regina –uso de la voz heterodiegética con el punto de vista del personaje–, por otro lado, textos escritos por la propia muchacha –que ella llama “cuadernos”– donde convierte a la escritora en destinataria de sus palabras. En estos casos la voz deja de ser ajena a la historia porque es la de la propia Judit:

Tengo muchos cuadernos, Regina. Cuadernos-ayer, repletos de balbuceos adolescentes. Cuadernos-mañana, en los que he tratado de imaginar, hasta quedar exhausta, qué va a ser de mí, de mis afanes. Navego por un río de palabras que ignoro adónde me conduce. Y no tengo nada más: palabras (Torres, 2000: 22).

Teresa, de la que no hemos hablado hasta ahora, emerge en la segunda parte de la novela, que lleva su nombre, como una pieza clave en la trayectoria vital de Regina. No solo fue la amante de su padre, mientras la madre permanecía aislada de la realidad por una extraña enfermedad, sino, sobre todo, fue la maestra que impulsó su carrera literaria desde que era una niña. Su figura se reconstruye, especialmente, a través de un buen puñado de cartas que Teresa le

fue escribiendo a Regina al final de sus días y que esta conserva como un tesoro:

Empecé a comunicarme contigo a través de los cuentos que le dí a tu padre para que te los entregara. Pensaba que leyendo a Marta te convertirías en Marta. Es una pena que ya no me queden ejemplares. Cuando me dijeron que tenía cáncer hice un paquete con todos y los mandé a una escuela de huérfanos del Besós. Me arrepiento, debería haber conservado al menos un ejemplar de cada título, porque no estoy segura de que tú guardes los que te regalé (Torres, 2000: 179).

Vamos a comprobar, en los textos que hemos seleccionado, cómo una de las constantes de las novelas escritas por mujeres de los últimos años es la integración de otros “géneros” dentro del discurso novelesco. En este caso, hemos visto, en primer lugar, esos *cuadernos* de Judit y, seguidamente, las cartas que Teresa le dirige a Regina. El uso de la misiva se nos revela especialmente significativo sobre todo si tenemos en cuenta que el género epistolar, tal y como se demuestra en *L'Épistolaire, un genre féminin?* (Planté, 1998), se convirtió en un camino idóneo para la llegada de las mujeres a la escritura. Así lo contempla también Martín Gaité cuando escribe que “sin duda la forma epistolar ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea de sus capacidades literarias (2000: 32). Veremos, más adelante, que el empleo de la carta se convierte en un recurso especialmente querido para algunas autoras con el propósito no solo de diversificar la perspectiva sino de conseguir un enriquecedor dibujo de personajes.

En el año 2001 ven la luz tres novelas de desigual interés y calidad pero marcadamente útiles para la demostración de nuestra hipótesis.

Nos referimos a *Es sólo lluvia* de Ana Esteban, *Todo un carácter* de Inma Monsó y *El corazón del Tártaro* de Rosa Montero. La primera se abre, curiosamente, con una postal que la narradora, Paula, había recibido de su amiga Irene, fallecida apenas una semana atrás. El carácter fragmentario de esta narración no viene determinado por la alternancia de la voz narradora, que siempre es autodiegética, ni por la variabilidad en el punto de vista que siempre es el de la protagonista. En este caso, como en *Todo un carácter*⁶, que presenta el mismo tipo de enunciador y de focalización, este objetivo se consigue gracias a la desordenación temporal en el relato de los acontecimientos. En ambas novelas se persigue el mismo objetivo: el dibujo de la protagonista a través de su relación con otro personaje femenino: la amiga en el caso de la primera, la madre en la segunda.

De las tres obras recién citadas mención aparte merece *El corazón del Tártaro*, de Rosa Montero. La escritora madrileña conforma un intenso relato donde reconstruye las siniestras experiencias vitales de Sofía Zarzamala (a quien todos llaman Zarza), editora⁷ de libros medievales, que una mañana recibe una inesperada llamada de un

⁶ Inma Monsó dibuja en *Todo un carácter* una interesante relación madre-hija que, como se sabe, ha sido un lugar común de la narrativa femenina de los últimos años. La protagonista, que siempre se ha considerado la antítesis de su madre, en el repaso de su vida, se acaba reconociendo y reconciliando en y con ella.: “La observé y pensé que la entendía cada vez más y mejor. Pensé que la comprendía y que ya jamás podría dejar de comprenderla, y tanta comprensión abrió ante mí, un abismo que me atraía y me provocaba vértigo, un abismo que si se me tragaba borraría todos los límites. Todos los límites entre ella y yo.” (Monsó, 2001: 154).

⁷ En los textos que hemos manejado encontramos un alto porcentaje de protagonistas dedicadas al mundo de la literatura: escritoras, editoras, profesoras de literatura, etcétera.

hombre que le dice: “Te he encontrado”. El tiempo de la historia abarca veinticuatro horas de huida de la protagonista en el que recorre los sórdidos ambientes que habitó en el pasado (drogas, prostitución, etc.) al tiempo que recrea la singular relación con su padre y su hermano. La voz enunciativa es ajena a la narración sin embargo todo el relato está dominado por el punto de vista de Zarza:

Y lo que nadie sabe es la auténtica razón por la que Zarza regresó a su antiguo piso: si fue de verdad para rescatar a Miguel o si, por el contrario, lo que pretendía era reencontrarse con Nicolás. Incluso puede ser que, en realidad, Zarza no estuviera buscando ni a Miguel ni a Nico, sino a la Reina, porque fuera de los brazos de la Blanca el mundo parece sin sangre y sin oxígeno, un universo insoportable en blanco y negro. La reina te mata pero sin la Reina no deseas vivir, y muchas veces no hay otra solución que correr cada vez más deprisa, galopar hasta el abismo y estrellarse. Zarza había aprendido que, a menudo, la única diferencia entre los que se salvaban y los que sucumbían era que los segundos habían dado un mal paso (Montero, 2001: 150).

Su carácter fragmentario, menos marcado que en el texto de Marina Mayoral o el de Maruja Torres, se consigue gracias al desorden temporal y a la intercalación de historias medievales, relacionadas con el trabajo de Zarza, que, de alguna manera, perfilan y completan el rompecabezas que constituye la trayectoria vital de la protagonista. Algunas de estas narraciones, como la de *El Caballero de la Rosa*, suponen una ruptura abrupta en el discurso principal con el que no se establece una relación directa, y otras, como el relato de la bruja de Poitiers, se integran en el parlamento de algún personaje:

- Por cierto, tengo una historia que contarte. [...]
- Pues es la historia de una mujer, de una gran maga. Vivió a finales del siglo XII en Francia, no recuerdo bien dónde. Esta mujer era famosa por su sabiduría (Montero, 2001: 183).

El final, como en otros textos, se presenta abierto a la interpretación porque ni siquiera la propia protagonista es capaz de dilucidar quién ha acudido al encuentro en la casa de la infancia y qué consecuencias tendrá este encuentro:

Claro que, por otra parte, la malignidad del acoso al que había sido sometida, ese estúpido juego persecutorio, casaba más con el perverso talante de su padre. En cualquier caso, y fuera quien fuese el que estuvo en Rosas 29, lo cierto era que ambos, padre y hermano, se encontraban todavía ahí, en algún lugar del exterior, en el mundo ancho y enemigo. Podrían reaparecer en cualquier momento, peligrosos y enfermos, y volver a hostigarla y perseguirla. O tal vez no (Montero, 2001: 267).

Lucía Etxebarria gana el Premio Planeta en el año 2004 con *Un milagro en equilibrio*. La protagonista y narradora, una escritora de libros de autoayuda, acaba de tener una hija y decide escribir un diario dirigido a la recién nacida con el propósito de reconstruir su propia vida para dársela a conocer a esta pequeña narrataria:

Voy a empezar esta historia con el título de una canción de Los Secretos que decía *Soy como dos* y te voy advirtiéndote, querida, queridísima, juguetito mío, bomboncito con licor de guinda, luz de donde el sol la toma y, ya de

paso, de todos los flexos eléctricos de esta casa, incluyendo éste bajo el que escribo aprovechando tu sueño que es mi tranquilidad y mi reposo y el único momento que tengo para mí (Etxebarria, 2004: 13).

Como hemos visto en otros casos, el texto de Etxebarria integra distintas formas discursivas entre las que destaca, por el propio objetivo de la narración, la estructura diarística. Esta, como ocurría con el uso de las cartas, se muestra un género propicio para la configuración de la voz femenina y el dibujo de la intimidad. La narradora no abandona, en ningún momento, su punto de vista porque es desde él desde donde le interesa hablar a la hija recién llegada. Sin embargo, como parece propio del discurso femenino, la intromisión de fragmentos de distinta naturaleza contribuye decididamente al carácter multiperspectivista de los textos. Así, por ejemplo, al inicio de cada capítulo Etxebarria introduce una entrada de una enciclopedia médica:

PANCREATITIS: la pancreatitis aguda es una inflamación brusca, causada por el daño que se produce en el propio páncreas por la activación prematura de las sustancias que éste produce para la digestión (Etxebarria, 2004: 141).

Parece evidente que, con más o menos resultado estético, el objetivo de romper la uniformidad del discurso y darle un carácter fragmentario se consigue.

La protagonista y narradora de *Amor o lo que sea* de Laura Freixas (2005) va trenzando sus vivencias con las de distintas autoras⁸

⁸ En su mayoría se trata de biografías de autoras a quienes la narradora, en su trabajo editorial, desea hacer visibles: Sylvia Plath, Angélica Balabánova, Madame de Sévigné, etcétera.

cuyos textos biográficos necesita leer para la editorial en la que trabaja. La voz, autodiegética, de Blanca siempre en letra redonda se alterna con los textos, en cursiva, que dibujan el perfil vital de algunas creadoras, aunque no solo, cuidadosamente escogidas. Esta estrategia produce cambios de ritmo que necesariamente abocan el texto a ese carácter fragmentario que venimos observando en las narraciones escritas por mujeres. Además, en esos espacios dedicados a escritoras donde la protagonista intenta buscar una fuente de inspiración para ella misma, se integran, en ocasiones, las propias voces de las creadoras o parte de sus creaciones. Así encontramos del *Libro de la vida* de Santa Teresa:

Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles subidos, que parece todos se abrasan [...] Los días que duraba esto, andaba como embobada: no quisiera ver, ni hablar, sino abrazarme con mi pena, que para mí era mayor gloria que cuantas hay en todo lo creado (Freixas, 2005: 95).

O entradas del diario de Sylvia Plath:

¿Seré una secretaria, un ama de casa siempre justificándose, sin inspiración, secretamente celosa de la habilidad de mi marido para crecer intelectual y profesionalmente mientras yo me veo impedida? ¿Ocultaré mis embarazosos deseos y aspiraciones, me negaré a enfrentarme conmigo misma y me volveré loca o acabaré neurótica? (Freixas, 2005: 65).

El resultado narrativo es un coro de voces caleidoscópico y, por tanto, de diversos puntos de vista, que cuestiona la educación sentimental que, tradicionalmente, han recibido las mujeres.

En esta misma línea, en el sentido del cuestionamiento de la educación convencional recibida, se sitúa *Con olor a naftalina* de Juana Vázquez. Sin embargo, en esta ocasión nos encontramos ante una difusa estructura narrativa donde la protagonista, Sharba, de edad imprecisa entre la adolescencia y la primera juventud, reconstruye una crónica familiar gracias a los fragmentos de corte diarístico que la joven escribe sobre lo hablado con su madre, Yaiza, su padre, Eduardo, su hermano, Hugo y las criadas, Marta y Eugenia. El discurso, de carácter marcadamente lírico, se vertebra a través de esos retazos narrativos que Sharba escribe y que no mantienen una estructura temporal ordenada. La novela se abre con las siguientes palabras:

Cuando la luna se ha suicidado en el brocal del pozo del desierto, pretendo recordar la historia de los nombres fundidos, aunque debería cavar una tumba en el jardín y enterrarla allí, ahora que han florecido los magnolios. Pero esa tierra ya no es mi tierra, ni mi nombre es mi nombre, mi historia se oscureció cuando lo olvidé. Por eso mi memoria es fragmentaria y no tiene ventanas, sino espejos opacos y confusos (Vázquez, 2008: 9).

Se trata de una auténtica declaración de intenciones narrativas pues, precisamente, ese el carácter que domina el discurso, fragmentario, como la memoria de Sharba. Aunque su punto de vista recorre el texto de principio a fin, recordemos que *Con olor a naftalina* es, sobre todo, un ejercicio memorístico, no encontramos la contundencia de un narrador implicado en la historia. Muy al contrario, la reproducción de los diálogos de la protagonista con los integrantes de la casa diversifica la focalización del relato y diluye el dominio de la perspectiva de la adolescente.

Una de las narradoras más interesantes del panorama actual, Cristina Cerrada, publica en el año 2008 una novela de singular

título, *La mujer calva*. En ella, su protagonista, Lailja, ronda los 35 años, trabaja como profesora en una escuela, está divorciada desde hace tiempo y hace veinte años que perdió la pista de su padre. Lejos de haber podido superar los embates de la vida, tiene una vida emocional frágil y, por si le faltaba algo, en el lapso de unos pocos años, debe afrontar dos hechos que ponen a prueba su precaria edificación personal: la muerte de su padre, en primer lugar, y la petición-imposición de sus dos hermanas, en segundo lugar, para que aloje a la madre cuando esta se hace mayor y no puede valerse por sí misma⁹. El texto está narrado en presente y marcado por la distancia que establece una voz heterodiegética, es decir, ajena a la historia, pero donde comprobamos que el punto de vista que domina el discurso es el de la protagonista:

Nadie en el colegio sabe que mantienen una relación, Kristho opina que esas cosas no se deben divulgar. La gente murmura. Todos se vuelven y miran para otro lado y se sienten incómodos y ellos dos deben evitar ser vistos. Salir cuando todos se van. En el cine está oscuro, así que nadie puede haberlos visto entrar. La película acaba mal. El compañero de George Raft muere, le parece que George Raft también. O tal vez va a la cárcel. La fruta se pierde. Sin embargo, ella siente flojera en las rodillas, humedad en las bragas. Le duelen los riñones. Llegan al coche cuando

⁹ En la protagonista de *La mujer calva*, como en la mayor parte de las novelas analizadas, encontramos esa mujer “incoherente” de la que Ángeles Encinar hablaba a tenor de los cuentos de Carmen Martín Gaité (2003: 30). Como Zarza en *El corazón del tártaro* o Teresa en *Mientras vivimos*, entre otras, Lailja representa ese modelo negativo sobre el que se ha construido la identidad femenina como semilla de subversión.

los otros vehículos se han marchado ya. Todo está sumido en la oscuridad. Kristho camina silencioso, ensombrecido bajo la luz amarilla del farol (Cerrada, 2008: 65).

A esto hemos de añadir los constantes movimientos analépticos y prolépticos, cuando no estrictamente oníricos, que dominan los breves capítulos y que, en ocasiones, apenas se extienden más allá de una oración. La historia está marcada por un desarrollo no secuencial del argumento, sino roto en mil pedazos para que el lector los recomponga. Como en la narración oral, en *La mujer calva* el patrón estructural descansa sobre todo en el capricho del recuerdo o en la asociación casual. Cada vez la puerta de entrada al meollo de la cuestión es diferente, pero la intención siempre es la misma: comprender mejor quién es una y por qué. Los recursos narrativos están orientados a que la atención recaiga sobre Lailja, sobre lo que siente y piensa, pero ello se consigue recogiendo lo que los demás dicen y la clase de evocaciones que esas palabras le producen:

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

Como escribe Ángel Basanta, en la reseña que le dedicó a la novela en el suplemento cultural de *El Mundo* de 30 de enero de 2009, la

fragmentación del texto, rasgo característico que venimos analizando, en *La mujer calva*, es un procedimiento adecuado para componer esta recreación del pasado con atención a la minucia y al matiz.

Iolanda Batallé nos da a conocer su primera novela, *La memoria de las hormigas*, en el año 2011. Quizá, de todas las obras recientes escritas por mujeres que hemos seleccionado, sea esta última donde la estructura fragmentaria se revela más poderosa. La protagonista y narradora, Joana, se dedica, tras abandonar una exitosa trayectoria profesional dedicada al mundo editorial, a limpiar una playa durante la noche con un tractor. A partir de esta situación se articula un relato multiperspectivista donde la narradora da cabida a textos de diferente naturaleza y procedencia para reconstruir su propia vida y, muy especialmente, la de las mujeres que han jugado un papel fundamental en su existencia para transmitírselo a su hija.

Limpio la arena de la playa. Es como dibujar con las manos, pero más grande. Mientras trabajo, el sonido de las olas no me llega, el sonido de la máquina lo ahoga; por eso, a ratos, apago el motor y escucho. Estoy aprendiendo a reconocer la música secreta de mi oficio: el sonido del mar y el del motor. [...]

¿Se pueden perder las ganas de vivir? [...]

Probablemente todos las perdemos alguna vez, y sin embargo, en la escuela nunca se habla de ello. A mi hija, la maestra no le explica lo que son las ganas de vivir, y mucho menos que puedan desaparecer (Batallé, 2011: 7).

Entre estos textos encontramos fragmentos del diario de la abuela, correos electrónicos intercambiados entre la protagonista y una antigua amiga, recetas de cocina, cuentos que Joana le escribe a su hija para que los lea a medida que vaya cumpliendo determinadas

edades, etcétera. Bien se podría afirmar que estamos ante un texto construido a base de retales, algunos de los cuales necesitan ser justificados ante la propia narradora:

¿Por qué entrevisto a porteros? Porque son los únicos que dicen la verdad. Me lo dijo la abuela antes de morir.

Primer portero: Entrevista a un hombre blanco de Namibia que trabaja de portero en Barcelona.

«...Con una mujer, por ejemplo, o con el patrón, con el amo, quiero decir... Soy problemático, exigente, extraño de muchas maneras (Batallé, 2011: 139).

Esta estructura fragmentaria se completa con la falta de linealidad de la trama además de la alternancia del diálogo y la descripción con la reflexión de Joana y de las mujeres de su vida cuyas voces van dibujando distintas identidades que acaban constituyendo un rico mosaico que tiene como destinataria final a la hija de la narradora. Así, por ejemplo, la voz de Bruna, la madre de Joana, nos llega a través de unas líneas que esta escribe después leer los diarios de su madre y que la propia abuela de Joana, tras hallarlos, integra en su escritura diarística:

Mi madre es un físico que reconozco y quiero, después está su voz y lo que ella expresa. Así es como percibo a mi madre. Cuando leo sus escritos, ella no está, solo percibo su verdadero yo. Imagino que esta es la manera más real de conocer a alguien; sobre todo en su caso, ya que solo escribe para sí misma, y es así como la conozco de forma más genuina, no hay duda (Batallé, 2011: 283).

El producto narrativo se percibe como un gran mosaico de feminidades reconstruidas a través de la escritura que tiene como destinataria a la pequeña hija de Joana.

Vamos a acabar nuestro recorrido por los textos de creación seleccionados con una novela aparecida este mismo año: *El rayo dormido* de Carmen Amoraga. En ella, Natalia Soler, una periodista en paro, decide enfrentar su vocación literaria con la escritura de una novela que diera cuenta de la historia de dos vecinos de la misma localidad enfrentados durante la guerra civil: José Emilio, un sacerdote asesinado durante la contienda y Antonio, un republicano que formó parte de la famosa compañía que liberó el ayuntamiento de París de los nazis. Mientras recoge la información necesaria para la elaboración de su libro recibe, a través de Facebook, mensajes de Carmen, una amiga de la infancia que desaparece tras la etapa universitaria. Ambas historias se desarrollan en paralelo y sirven de base para la configuración de un discurso fragmentario compuesto por textos de diferente naturaleza.

La novela está dividida en extensos capítulos, cada uno de los cuales lleva el nombre de uno de los personajes principales y que sirve para poner al lector sobre la pista no solo del protagonista de cada capítulo sino también del punto de vista que domina en cada uno de ellos. Para multiplicar la focalización sobre las historias que se nos están narrando, la autora opta por integrar, como ya se ha apuntado, texto de diferente naturaleza que marca con distintos tipos de letra: recortes de prensa, como la crónica que Ramón J. Sender publicó en *La Libertad* sobre los sucesos de Casas Viejas, o los emails que los dos personajes femeninos principales se intercambian a través de Facebook.

Ya habíamos hablado de la importancia de la carta en la escritura femenina, en *El rayo dormido* el género epistolar viene representado, como corresponde al tiempo de la historia, por los mensajes que Natalia y Carmen se escriben con el propósito de reconstruir un pasado común en donde quedaron sin contestar muchas interrogantes. Como ya hizo Martín Gaité en *Nubosidad variable*, y así lo recoge

Ana. L. Baquero en *La voz femenina en la narrativa epistolar* (2003: 179), el cultivo de la epístola responde a la “evolución y añoranza de esa amiga íntima a quien el tiempo y la distancia han alejado”. La voz de Natalia domina el relato porque es la narradora del mismo pero, como parece característico de la escritura femenina, la voz de Carmen nos llega de su “puño y letra”, sin el filtro del narrador omnipresente, para ofrecernos su perspectiva de la singular relación que vivió con la narradora:

Tú eras mi mejor amiga, y me sentía unida a ti, más que a nadie en este mundo, pero, al mismo tiempo, me sentía incómoda. No es que fuera una relación amor odio, pero me agobiaba, a veces, porque yo tenía a otras personas, que, aunque no eran tan importantes para mí como tú, sí eran importantes, y tú no tenías a nadie más o no querías tener a nadie más, sólo querías estar conmigo, hacerlo todo conmigo, y si no...

Y la gente empezó a hablar, empezó a comentar, empezó a decir que lo que te pasaba era que estabas enamorada de mí, no sé si llegaste a oír algún comentario en ese sentido (Amoraga, 2012: 385).

En la reconstrucción de la historia de Antonio, Natalia va encontrando un orden vital propio que se transluce en un texto configurado mediante la integración de diversos puntos de vista, distintos testimonios, que el lector deberá recomponer para alcanzar la necesaria visión de conjunto¹⁰.

¹⁰ Frente a textos como *Soldados de Salamina*, donde la recomposición del pasado ocurrido a Sánchez Mazas y su salvador, ese joven republicano de nombre desconocido, se lleva a cabo bajo la única perspectiva del narrador-personaje, en *El rayo*

3. A MODO DE CIERRE

Habíamos empezado este trabajo especificando qué entendíamos por “narrativa de mujeres”, de acuerdo con Alicia Redondo, porque desde este punto de partida íbamos a abordar la lectura y el análisis de las novelas seleccionadas. En ellas hemos constatado la presencia de un singular tratamiento del punto de vista desde el cual se contemplan los hechos relatados y que dota a estas narraciones de una estructura fragmentaria que transluce unas determinadas prácticas discursivas. No está de más recordar que la focalización configura el relato y, en este sentido, en las obras seleccionadas, descubrimos una óptica de mujer, determinada por múltiples factores, desde la que se construye el universo narrativo. Es cierto que esta tendencia se puede rastrear en autoras que comienzan a escribir a mediados del siglo XX, como Carmen Martín Gaité (Encinar, 2003), y se hace especialmente reveladora en otras como Esther Tusquets quien, a finales de los años setenta, subvirtió el discurso hegemónico con la trilogía que se inicia con *El mismo mar de todos los veranos* (Cepedello, 2005). Pero es en las postrimerías del siglo XX y, sobre todo, principios del siglo XXI donde creemos reconocer con más evidencia una apuesta decidida por la fragmentación del discurso en aras de alcanzar universos narrativos multiperspectivistas que integren otras voces y otras miradas.

Los recursos para alcanzar este diseño, como hemos comprobado, son de distinta naturaleza y abarcan prácticas textuales diversas: alternancia en la focalización, variabilidad de voces narradoras, desorden temporal, mezcla de géneros literarios, etcétera. La conclusión

dormido la multiplicación de la perspectiva dota al relato de un carácter menos monolítico y unívoco.

del recorrido que hemos llevado a cabo por las diferentes novelas analizadas, donde se muestra la diversidad con la que la subjetividad femenina se manifiesta, es que, del mismo modo que la identidad, el punto de vista se revela a través de unas estrategias discursivas plurales: conviene recordar que la focalización construye la realidad y que esta es el resultado de los discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, C. (2000), “Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?”, en Marina Villalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, pp. 13-32.
- AMORAGA, C. (2012), *El rayo dormido*, Barcelona, Destino.
- ANGENOT, M. (1989), «Le discours social: problématique d’ensemble», en M. Angenot, *Un état du discours social*, Longueuil, Quebec, Le Préambule, pp. 13-50.
- BATALLÉ, I. (2011), *La memoria de las hormigas*, Madrid, Gadir Editorial.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2003), *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- BENINGTON, G. y DERRIDA, J. (1994), *Jacques Derrida*, trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra.
- BUTLER, J. (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez (prefacio de 1999), México, Paidós.
- CEPEDELLO MORENO, M. P. (2005), “Esther Tusquets o la búsqueda de una identidad”, M. J. Porro Herrera (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, Córdoba, Prasa, pp. 193-206.

- (2007), *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Ayuntamiento de Bujalance.
- CERRADA, C. (2008), *La mujer calva*, Madrid, Lengua de Trapo.
- CIPLIJASKAITÉ, B. (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- (2004), *La construcción del “yo” femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- CIXOUS, H. (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos.
- COLAIZZI, G. (1990), «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate», en G. Colaizzi (ed.), *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid, Cátedra, pp. 13-25.
- CULLER, J. (1984), “Leyendo como una mujer”, en *Sobre la deconstrucción*, trad. Luis Cremades, Madrid, Cátedra, pp.43-61.
- ENCINAR, A. (2000), “La narrativa epistolar en las escritoras españolas actuales”, Marina Villalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*, Cuenca, Universidad Castilla -La Mancha, pp. 33-50.
- (2003), “Cuentos de mujeres: feminismo anticipado de Carmen Martín Gaité”, en Kathleen M. Glenn y Lisette Rolón Collazo (eds.), *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar / Never-ending Story*, Boulder, Society of Spanish-American Studies, pp. 17-32.
- ESTEBAN, A. (2001), *Es sólo lluvia*, Madrid, Editorial Debate.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2000), “Autoras / Narradoras: problemas de distancia”, en Cristóbal Cuevas (ed.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 357-368.
- FLAX, J. (1995), *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra.

- FOUCAULT, M. , (1992), *Microfísica del poder*, trad. Julia Valera y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Edic. La Piqueta.
- (1996), *La hermenéutica del sujeto*, trad. Fernando Álvarez-Uría, Buenos Aires, Altamira.
- FREIXAS, L. (1996), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- (2000), *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino.
- (2002), *Entre amigas*, Barcelona, Destino.
- (2005), *Amor o lo que sea*, Barcelona, Destino.
- FRIEDMAN, N. (1995), «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, LXX, pp. 1160-1184.
- FUENTES, D. (2000), “Las mujeres y las cartas: otra manera de novelar el yo. Gestrudis Gómez de Avellaneda y Carme Riera, Cuestión de amor propio”, en Marina Villalba (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX*, Cuenca, Universidad Castilla -La Mancha, pp. 339-352.
- GENETTE, G. (1989), *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. (2003), “La relación madre-hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”, *Lecturas: imágenes 2*, Mirabel Editorial, pp. 337-358.
- (2013), “La interpretación literaria como actividad cognitiva en la escuela de Constanza”, M. L. Calero y M. A. Hermosilla (eds.), *Lenguaje, Literatura y Cognición*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 61-75.
- ISER, W. (1989), “La estructura apelativa de los textos”, en: R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, pp. 215-243.
- (1987), *El acto de leer*, trad. J.A. Gimbernat (del alemán) y Manuel Barbeito (del inglés), Madrid, Taurus.
- LUBBOCK, P. (1968), *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape.

- LUNA, L. (1996), *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos.
- MARTÍN GAITE, C. (2000), *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- MAYORAL, M. (1989), “La perspectiva múltiple”, en *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, pp. 159-170.
- (2000), *La sombra del ángel*, Madrid, Alfaguara.
- MOI, T. (1995), *Teoría literaria feminista*, trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra.
- MONSÓ, I. (2001), *Todo un carácter*, Madrid, Alfaguara.
- MONTERO, R. (2001), *El corazón del Tártaro*, Madrid, Espasa Calpe.
- MURARO, L. (1991), *L'ordine simbolico della madre*, Roma Editori Riuniti.
- PAATZ, A. (1998), “Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité”, *Especulo* en: http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm
- PLANTÉ, C. (1998), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Honoré Champion.
- POTOK, M. (2010), *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*, Poznan, Universidad Adam Mickiewicz.
- POUILLON, J. (1970), *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2004), *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (2009), *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI.
- RIERA, C. (1982), “Literatura femenina, ¿un lenguaje prestado?”, *Quimera*, 18, pp. 9-12.
- RIVERA, M. M. (1998), *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria.
- RUSSELL, E. (2000), “La e/vocación de la f(r)ase maternal: Krsiteva, Cixous e Irigaray”, en Suárez Briones, B. et aliae (eds.), *Escribir en femenino*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 39-52.

- SARTORI, D. (1996), «Por qué Teresa», en Grupo Diótima (ed.), *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, Barcelona, Icaria, pp. 41-78.
- TACCA, Ó. (1973), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- TODOROV, T. (1970), “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 155-192.
- TORRES, M. (2000), *Mientras vivimos*, Barcelona, Planeta.
- USPENSKI, B. (1973), *A Poetics of Composition*, Bloomington, Indiana University Press.
- VEREDAS, R. (2011), “La impostación de la voz femenina: la construcción de la subjetividad en *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo”, en Ana Calvo et alii (eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, Fundación Universitaria San Pablo CEU e Instituto de Humanidades Ángel Ayala, pp. 65-69.
- VIOLI, D. (1991), *El infinito singular*, trad. José Luis Aja et alii, Madrid, Cátedra.