

# Breus aportacions sobre les particularitats textuals del discurs literari femení. A la recerca de la narrativa femenina perduda

MARIA MOLINER I MARÍN  
Ohio State University (EUA)

*Many years I wore them  
and I saw the world myopically.  
Sight without vision.  
Image without clarity.  
Reason without purpose  
That is how I saw myself.*

Sara Sauer

Abans de començar a enumerar les particularitats textuals que poden ajudar-nos a especificar el discurs literari femení, seria interessant reflexionar breument sobre les raons del tractament, o més bé l'escàs tractament, que aquest ha rebut al llarg de la història de la literatura, per contraposició a la importància que se li està donant en l'actualitat. En efecte, des de les postures més misògines de la crítica literària fins a les més feministes es pronuncien avui en dia sobre la qüestió de si les dones tenen una manera d'escriure particular i diferenciada de la dels homes. Aquest plantejament està donant lloc a forts enfrontaments dins de moviments crítics similars, inclús en ocasions dins d'una mateixa tendència crítica. Així, per exemple, no tots els corrents feministes defensen l'existència d'una literatura específicament femenina, i molts d'ells consideren que aquesta afirmació menyscaba la qualitat en l'escriptura.

Les raons per les quals s'ha ignorat el discurs literari femení fins a l'extrem d'arribar a negar la seva existència podrien resumir-se breument en dues:

En primer lloc, la considerable diferència, pel que fa a quantitat, de qualsevol tipus de discurs escrit per dones, front als realitzats per homes. Resulta paradoxal que, junt amb aquesta diferència quantitativa en la creació literària, el tema més tractat a la literatura al llarg de la història, i principalment durant el segle XIX, és precisament la dona; és a dir, que aquesta ha estat sovint observada, però molt infreqüentment ha participat activament com a observadora i tampoc, per tant, representada des d'ella mateixa, com afirmen crítiques feministes com Giulia Colaizi (1994: 109).

Ens trobem, d'altra banda, en que la imatge que sobre la dona ens ofereixen els homes resulta sovint insuficient i excessivament superficial: centrats quasi sempre en els aspectes

externs femenins per excel·lència, mai no es profunditza suficientment en la seua problemàtica interior i, quan es fa, les solucions que s'hi donen resulten totalment contraproductives per a ella:

Las mujeres no existían como tales, las fabricaban los hombres, eran el reflejo de lo que la literatura registraba, bien superficialmente, por cierto. Pero en su verdadera condición, en la naturaleza de sus ansias, contradicciones y sufrimientos no profundizaba nadie. (Martín Gaité, 1987: 22)

De manera que podem afirmar que la imatge que tenim de les nostres avantpassades i la que elles mateixes es feien d'altres dones a partir d'escrits literaris o artístics en general resulta bastant parcial i incompleta, per no dir equívoca, inclús falsa:

La mujer ha sido objeto literario casi desde que existe la Literatura. Es más, podemos suponer que ha sido a través de los textos literarios como se ha reforzado la condición social de la mujer, es decir, la literatura ha servido también para delimitarla, para señalarle siempre su puesto en la jerarquizada sociedad hecha por los hombres y, claro está, para los hombres. (Ferrerías, 1987: 46)

La qual cosa ha provocat sovint que a la dona lectora li resulte difícil identificar-se amb les heroïnes de paper, bé perquè aquestes estan tan idealitzades que no responen a la quotidianitat, bé simplement perquè les característiques del model no reflecteixen la interioritat de la lectora i, per tant, les expectatives d'aquesta a l'hora de llegir:<sup>1</sup>

La mujer lectora es invitada a participar en una experiencia de la que está excluida, se le pide que se identifique contra sí misma, ya que la mayor parte de la literatura insiste en su universalidad, definida ésta en términos específicamente masculinos. (Cabanilles, 1989: 15)

D'altra banda, encara que hi haguera més dones del que correntment s'afirma que es dedicaven a escriure, la major part d'aquesta literatura realitzada fins al segle passat estava soterrada als convents, éssent, per tant, totalment ignorada per la societat, que al llarg de la història ha rebutjat a la dona escriptora qualificant-la de *batxillera*.<sup>2</sup>

El segon argument que ha portat a la negació de l'existència d'un discurs femení, concretament d'un discurs literari femení, resulta molt més subjectiu, fins al punt de que podria posar-se inclús en qüestió: la menor qualitat literària dels escrits realitzats per les dones, que s'ha intentat justificar fins al moment assenyalant l'escàs accés que tenien a la cultura fins a arribar, si més no, a la segona part del segle XX,<sup>3</sup> i que, a més a més, ha

1. Caldria tenir en compte, d'altra banda, el paper de la dona com a lectora. Podem afirmar, segons els estudis realitzats, que no només durant el segle XIX la principal consumidora de literatura era la dona; també en la actualitat, segons les estadístiques, la dona llegeix més que l'home.

2. Tractar sobre particularitats lingüístiques del discurs que ens poden portar a la conclusió de que el llenguatge és sexista seria el tema no només d'un altre article sinó de més d'una tesi doctoral. No obstant, potser resulta significatiu, potser simplement anecdòtic, observar la diferència semàntica de la paraula *batxillera* front al seu corresponent masculí *batxiller*. La femenina, carregada de fortes connotacions negatives, s'atribueix a aquelles dones que, oblidant la seva funció imposta per una societat que rebutjava l'accés de la dona a la cultura, es dedicaven a instruir-se a través de la lectura, d'on es pot concloure que no només la lectura estava mal vista en una dona, sino qualsevol activitat que la portara a formar-se i sortir de la ignorància, dins de la qual se la pretenia recluir. Aquesta figura femenina de la batxillera ha estat un tema recurrent a la literatura dels segles XVII i XVIII, on se la criticava i caricaturitzava d'una manera bastant mordaç.

3. La majoria de les dones escriptores han estat, per tant, autodidactes, la qual cosa afegeix un mèrit més a llur escriptura.

portat a pensar, d'una manera errònia, que era innecessari profunditzar en l'estudi de moltes escriptores.

Sovint, buscant-li una finalitat al discurs, moltes dones escrivien obres de tipus didàctic, dedicades als infants, a la família o a l'oració, i, per tant, senzilles i fàcils d'entendre, qualificades per eixa raó com nyonyes i carents de la suficient qualitat per a ésser considerades literàries. D'altres vegades, l'escriptura femenina ha estat qualificada com *menor* pel grau d'intimisme i parcialitat que s'hi representava, sense tenir en compte que s'escriu des de l'experiència.

D'aquesta manera, ens hem trobat dins d'un fals silogisme en el qual s'afirma que l'escriptura de dones no s'estudia perquè no té suficient qualitat, i d'ací es conclou que no existeix, considerant-se de segona fila inclús l'obra literària d'aquelles que pugueren gaudir d'una situació personal més favorable que els permeté sortir d'eixe analfabetisme al qual les condenava la societat;<sup>4</sup> estem parlant d'escriptores d'una vàlua que no està encara suficientment reconeguda, com és el cas de Concepción Arenal, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Fernán Caballero.

La dona, per tant, com a escriptora, ha viscut fins al moment dins del més profund anonimat, i amb això s'ha perdut una manera de veure el món, que podíem definir com la imatge femenina que, pels forts condicionaments socials, sempre limitadors, i per la constant reclusió d'aquesta a la casa i a la família, diferia considerablement de la masculina:

Sabido es que la mujer ha seguido ocupando un lugar marginal en la sociedad, que no sabe exactamente lo que es ni lo que desea, ya que es el hombre quien le ha atribuido una serie de valores para su comodidad o necesidad. Y la mujer, inmersa en una sociedad patriarcal, sufriendo el descalabro de sus valores tradicionales, debe buscar en un vacío absoluto, cuáles son realmente sus diferencias, su especificidad, su forma de querer y entender el mundo. (Durán i Rey, 1987: 338)

Açò ha portat, d'altra banda, a sobrevalorar els trets diferencials de la literatura masculina, que, en lloc d'ésser exclusivament definidors d'un sexe determinat, amb la tendència de l'home a generalitzar tot el que fa, s'han erigit com a universals i exposats com els únics aparentment existents.

Si bé la superioritat en quant al nombre d'escriïts masculins no pot posar-se en qüestió, (malgrat, insistim, haver-hi més literatura de dones del que es té constància) sobre el segon raonament donat pesen certes sospites que ens obliguen a preguntar-nos baix quins plantejaments s'ha avaluat fins al moment l'obra literària en general i quines son les característiques que defineixen la seua qualitat; una reconsideració de la darrera pregunta ens permetrà afirmar que allò que fins al moment s'havia criticat aplicant-hi criteris masculins avui en dia ens ajuda a definir el discurs literari femení. D'aquesta manera no només no es nega la qualitat estilística de la dona, sinó que a més a més s'ofereix una

4. El lector disculparà l'excessiva anècdota i les freqüents referències al que ja s'ha dit que impedeixen un progrés en quant al contingut (sempre podem justificar-ho dient que també aquest és un discurs femení, encara que no artístic), però penso que les paraules del reconegut i venerat escriptor Fray Luis de León a la seva obra *La perfecta casada* resulten molt il·lustratives de les restriccions i limitacions socials i culturals que ha sofert la dona al llarg de la història i, per tant, sobre els problemes d'aquesta a l'hora d'escriure: «por donde así como la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades sino para un solo oficio simple y doméstico, así le limitó el entender y, por consiguiente, le tasó las palabras y las razones.»

alternativa al discurs masculí, aportant riquesa, d'aquesta manera, a la varietat de discursos.

Si realitzem una anàlisi retrospectiva sobre els estudis de les obres literàries, trobem que tots ells, fins a l'arribada de la crítica literària feminista, han estat realitzats per homes, és a dir, l'escassa literatura de dones haguda fins al moment i sortosament rescatada de l'oblit ha estat analitzada i valorada (o més bé infravalorada) baix un punt de vista masculí, amb uns paràmetres masculins i una manera d'entendre la vida i, per tant, la literatura, masculina. Inclús si en alguna infreqüent ocasió la dona s'ha erigit com a crítica, ho ha fet amb els paràmetres de la lògica imperant, sempre masculins, potser per a ésser valorada dins d'una societat eminentment masculina o per la por de no ésser suficientment considerada. Podríem citar escriptores reconegudes internacionalment, com Simone de Beauvoir o Marguerite Duras, que critiquen precisament l'estil femení pel que posteriorment es defensarà com una característica definidora del mateix: la fixació en les percepcions emotives, en les impressions, i la manca d'una relació de conjunt d'allò que s'està contant (Ciplijauskaité, 213: 1988). Un altre exemple més conegut dins de l'espai de l'estat espanyol podria ésser el cas d'Emilia Pardo Bazán, que en més d'una ocasió infravalora l'obra d'algunes escriptores *de segona fila* per no reunir les característiques que en el seu moment definien la literatura mal qualificada com universal; inclús la seva obra literària és valorada positivament per la crítica perquè respon als paràmetres estudiats com a *universals* que defineixen el moment històric dins del qual estigueren adscrits. De manera que ens trobem en què aquells discursos reconeguts de qualitat, malgrat haver estat escrits per dones, han estat ben considerats per la crítica per haver acomodat la seva veu a la veu ja existent de la tradició, la masculina.

Per aquesta raó, molts corrents feministes actuals pretenen trobar una identitat pròpia a partir de la recerca d'una especificitat que és producte del fet de parlar no contra l'altre costat sinó des de l'altre costat, és a dir, basada en el plantejament de que existeix, per certs condicionaments històrics, socials i culturals, un punt de vista diferent (Kristeva: 1977).<sup>5</sup> Però, per tal de fer honor a les nostres avantpassades, és necessari recordar que, en contra del que moltes crítiques i feministes actuals pensen (Riera, 1989: 29), la recerca d'una especificitat femenina en el discurs literari no és un plantejament recent: ja als segles XVI i XVII ens trobem amb escriptores en llengua espanyola que, erigint-se com a revolucionàries i enfrontant-se a fortes presions socials que inclús arribaren a plantejar-se si la dona tenia ànima, reivindicaven l'existència d'un discurs soterrat que ofereix una visió diferent a la de la història oficial. Havien d'ésser dues monjes, Teresa d'Àvila a Espanya i Sor Juana Inés de la Cruz a Mèxic, les que prengueren consciència del propi estil d'escriptura basat en suggeriments, sinuositats i qui sap quantes coses més per a no acabar a mans de la Inquisició o simplement del fanatisme, acusades d'heretgia per defensar l'espai de la dona dins del món i de la literatura. Però no només es plantegen un estil literari condicionat per imposicions socials. Recordem també com Sor Juana Inés evoca a Aristòtil indicant que hauria escrit molt més inspirat si haguera passat més temps a la cuina.

5. No es oportú ara entrar en les disquisicions en què s'han trobat molts estudiosos en reinterpretar la producció crítica de Julia Kristeva. Només vull assenyalar que la meua opinió al respecte és no que la reconeguda estudiosa rebutge l'existència d'un discurs femení sinó que adopta una postura menys extrema que la deconstruccionista.

Fins i tot, els corrents feministes actuals no són més que l'herència de corrents feministes més antics, de manera que *A room of ones own*, de Virginia Woolf, és una continuïtat de l'obra de John Stuart Mill *The subjection of women* (escrita ja al 1869), que al seu temps és herència de *A vindication of the rights of woman* (escrita per Mary Wollstonecraft al 1792), la qual va replegar les idees de Mary Astell a l'obra (escrita ja al segle XVI) *A serious proposal to the ladies for the avancement of they true and greatest interest*, com indica K. K. Ruthven (1984: 16): «The value of a diachronic enquiry is to remind as that "our" feminism is merely the most recent of a number of earlier ones, many of them focused on a key text (Rutven, 16, 1984).»

Front a la concepció general de la universalitat del discurs literari masculí sorgeix, posteriorment, la individualitat, assignada a la dona per oposició, amb una clara justificació històrica: fins a ben avançat el segle XX la dona s'ha trobat aïllada dins del món; reduïda a espais tancats molt limitats i sense una excessiva comunicació amb altres éssers diferents als exclusivament familiars, ha estat impossible que poguera considerar els seus sentiments, sensacions i, en definitiva, la seva manera de veure i d'interpretar el món com a propis d'una col·lectivitat o, com a mínim, d'un grup, havent de fer-ho, per tant, com a ésser individual. Això ha suposat que l'expressió d'aquests sentiments s'haja realitzat, a diferència de la majoria de les postures adoptades pels homes, baix la consciència de *l'altre*, *l'alié*, aquell que és diferent; en definitiva, l'individual front a l'universal; i aquesta es la raó per la qual el moviment romàntic sorgit a finals del segle XVIII fou el primer en fomentar la participació de les dones a partir de la revalorització de la individualitat i del sentiment, encara que altres àmbits, com el de la sexualitat, foren difícilment assumibles per les mateixes dones de l'època degut a l'estreta relació que la tònica dominant establia entre identitat femenina i manca de desig:

Los textos románticos mismos reconocían tácitamente el carácter innegablemente sexuado de los paradigmas románticos de la identidad, identificándolos casi exclusivamente con figuras masculinas y clasificando como femeninas aquellas identidades que no representaban sujetos plenos conscientes, independientes: la amada, la naturaleza o la creación poética. (Kirkpatrick, 1991: 60)

L'enclaustrament de la dona dins d'espais tancats i excessivament limitats ha portat, com ja hem assenyalat abans, a que aquesta es fera una imatge del món ben diferent d'aquella que podien tindre ells, que es desenvolupaven amb llibertat per on volien. D'aquesta manera, el punt de vista que s'exposa en la literatura ha d'ésser, necessàriament, també diferent. Carmen Martín Gaité (1987: 29), recordant l'habitació pròpia reivindicada per Virginia Woolf, parla de la importància que adquireix la finestra com a projecció a l'exterior i, per tant, al que és desconegut, fins i tot a la llibertat, per a la dona que viu dins de l'espai tancat i reduït de la casa:

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina. [...] la ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior que contraste con estos.

La finestra, per tant, és sovint el marc a partir del qual es desenvolupa un punt de vista delimitat, l'espai des del qual s'interioritza l'exterior.

Així doncs, podem reafirmar-nos en que la diferència més substancial de la literatura femenina, a partir de la qual sorgeixen totes les altres és el focus, l'adopció d'un punt de vista que, com conclou Martín Gaité (1987: 51), «condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto.»

La qüestió que cabria plantejar-se ara és si a la vora del segle XXI, amb una aparent igualtat de drets i, per tant, d'educació, i amb un accés de la dona a tots els àmbits de la societat, la producció literària ofereix encara una diferenciació en quant al sexe. La resposta hauria d'ésser negativa si considerem que la diferència no és tant biològica com social, o més bé marginal, però la realitat que ofereixen les obres és ben diferent. Cal tenir en compte que la igualtat de la dona és relativament recent dins de la nostra cultura, i encara inexistent en moltes cultures orientals; la manca de models provoca sovint l'experimentació en el llenguatge per tal d'expressar en paraules el que fins al moment havia estat silenciado, la qual cosa ha provocat sovint la subversió, que és vista ja com un dels més comuns procediments de la narrativa femenina (Ciplijauskaité, 1988: 205). D'altra banda, la dona no ha heretat només un tipus de comportament sinó també una manera d'enfrontar-se a la realitat, inclús de plantejar-se-la, ben diferenciats als de l'home, és a dir, no podem prescindir del nostre passat i del que d'ell resta encara avui en dia.

Les dones escriptores obren, per tot el que hem esmentat, el camí a una manera diferent de concebre el discurs, la qual cosa es reflecteix tant pel que fa al nivell de contingut com pel que fa al nivell formal. El principal element que globalitza ambdós nivells és la subjectivitat,<sup>6</sup> que en moltes ocasions ha estat la raó per la qual aquesta literatura ha estat infravalorada. Ens centrarem a partir d'ara, per tal de no fer massa dens l'article, només en la narrativa del segle XX, encara que moltes de les característiques que hi citarem poden aplicar-se també a d'altres gèneres i, obviament, a d'altres èpoques passades.

Podem parlar, en primer lloc, d'una inclinació general per part de les dones a triar temes subjectius, com poden ésser la infància, la maternitat, vista des de qualsevol dels seus angles, els records..., molts dels quals tenen un difícil tractament: la incomprensió, la inseguretat i, principalment, la falta i imperant necessitat d'una relació d'intercomunicació sorgeixen amb molta freqüència a la literatura escrita per dones, independentment de la cultura o del grup social al què s'adscriuen. La protagonista, obviament, és quasi sempre una dona. Ens trobem, per tant, com ens fa veure la crítica i escriptora Carme Riera<sup>7</sup> amb una literatura d'autoanàlisi on la dona es mira a l'espill per tal de trobar-se a ella mateixa, i sovint l'espill és eixe espai tancat dins del qual es desenvolupa i que, a més a més, la defineix:

[...] puesto que la mujer que accede a la literatura con posterioridad al hombre se pregunta, de entrada, por ella misma, por su identidad. El hombre, en cambio, no se cuestiona en función

6. Es cert que moltes escriptores neguen que la subjectivitat siga una particularitat de l'escriptura femenina, fins i tot novel·listes com Isabel Clara Simó, Rosa Montero o Soledad Puértolas, per mentar algunes d'actualitat, rebutgen fins i tot parlar de regles i models que defineixen la literatura escrita per dones.

7. No vull deixar passar aquesta ocasió per felicitar a la professora Carme Riera pel tan merescut premi Nacional de Narrativa, obtingut recentment. Esperem que aquest guardó serveixa no només per a revaloritzar l'escriptura de dones sino també la realitzada en llengua catalana. Des de ben lluny de la Mediterrània, la més sincera enhorabona.

de su sexo, sino como persona, ya que está seguro de su función, de su lugar, se sabe perteneciente a la clase dirigente, a los dominadores [...]. La escritora, además, suele verse como sujeto-objeto, por esto recordamos la infancia que siempre es una vuelta hacia uno mismo, nos observamos ante el espejo -ese es un tópico en la literatura femenina, hoy en todos los continentes- y luego miramos el entorno, la órbita doméstica, que solemos describir. Nuestro mundo tiende a ser interior, casero. (Riera, 1989: 31)

Ho podem veure clarament a la novel·la mexicana *Como agua para Chocolate*, que portà a la fama a l'escriptora Laura Esquivel, inclús a *Mirall trencat*, de Mercé Rodoreda, on la protagonista, malgrat no ésser el prototipus de dona alienada, manté una relació tan estreta amb la casa que les diferents etapes de la vida d'ambdues transcorreixen paralel·les, fins arribar a la mort.

Dins d'aquest món eminentment femení que se'ns representa, la dona sofreix sovint un sentiment de culpa que freqüentment és l'angoixa per les culpes de l'altre; així passa per exemple a *La plaça del diamant*, de Mercé Rodoreda, on Natàlia se sent contínuament culpable per tot el que Quimet li atribueix sense cap sentit, com la demora en l'embarç o els records de la inexistent Maria; ho podem veure molt més pronunciat a *The Joy Luck Club*, de Amy Tan, on l'àvia de la protagonista decideix convertir-se en concubina per tal de carregar amb la culpa d'haver estat violada.

Intimament relacionat amb la temàtica, hem de parlar de l'absència d'una èpica que narre varietat de fets externs amb moviment i acció, i la conseqüent tendència a la minimització en les descripcions. El detall és producte d'una constant observació de les coses i dels fets que pot justificar-se per l'abans esmentat punt de vista des d'un lloc tancat i a través d'un marc de la finestra que invita a interioritzar tant el que a través d'ella es veu com el que es pot imaginar.

L'escriptora i crítica Marta Traba indica, a propòsit de la finalitat de l'escriptura, que la dona escriu per comunicar un sentiment, un desig, d'ací l'interés per una explicació i no per una interpretació de l'univers, que la porta a rebutjar l'acció en favor de la descripció (Traba, 1981). Segons Michèle Montrelay (Montrelay, 1977: 151), la diferència entre el discurs masculí i el femení està bàsicament en l'actitud: l'home se separa d'ell mateix per a objectivar, mentre que la dona utilitza la paraula com una extensió d'ella mateixa.

El temps de la història, producte potser d'aquesta manca d'acció, deixa de tindre la importància que *generalment*<sup>8</sup> se li concedeix, i rep un tractament en funció de la concepció que hi té la dona: sovint es redueix al màxim, inclús en moltes ocasions acaba éssent inexistent, i molt infreqüentment està delimitat d'una manera linial i lògica. El pas del temps es pot mesurar pels canvis en les impressions i els sentiments, però no pels paràmetres temporals. Aquest tractament particular del temps reflecteix una manca de consciència d'aquest per part de la protagonista, conseqüència de l'aparent passivitat i estatisme davant els fets, i manifesta, per tant, una manera de percebre'l diferent a com ho fa l'home, interioritzat sovint per la rutina diària, del que és un clar exemple la coprotagonista de *Nubosidad variable*, Sofa, de Carmen Martín Gaité.

8. He col·locat la paraula en cursiva perquè la seua utilització adquireix dins del context un sentit lleugerament irònic: si considerem la paraula *generalitzar* com la acció de considerar general qualsevol cosa que en principi hauria d'ésser valorada com a masculina, l'adverbi està ben utilitzat; en qualsevol cas l'adverbi que defineix millor l'interés seria *masculinament*.

Per contraposició, el temps del discurs, és a dir, aquell dins del qual s'instal·la la veu narradora, està perfectament delimitat, la qual cosa no és en absolut gratuïta; es tracta del temps durant el qual la narradora-protagonista reordena la seva vida i surt de la confusió i la inseguretat dins de la qual estava tancada, donant lloc a la dona nova, conscient de la seva necessitat d'alliberament. De manera que apareixen freqüentment comentaris digressius sobre aquest temps discursiu a partir dels quals es pot ordenar la història. Així passa a la segona part de *Isabel i Maria*, on la protagonista manifesta eixa imperiosa necessitat de reordenar la seva vida per tal de poder realitzar el pas decisiu per canviar-la; a més a més, s'estableix una distància temporal entre la història i el discurs que justifica l'existència de dues personalitats diferents, la passada i la present. Un tractament del temps ben similar trobem a *Effetti personale*, de Francesca Duranti.

Aquesta diferenciació entre el narrador i els fets narrats, el temps de la història indefinit i el temps del discurs perfectament delimitat, justifica una clara contraposició entre el passat i el present: la dona busca al seu passat, caracteritzat sovint per la falta d'una identitat pròpia, per tal de poder comprendre el present. Es tracta, doncs, d'una narració des del record, que per a moltes està relacionat amb la primera relació amorosa, com a *La plaza del diamant*, encara que per a d'altres, funcionant com a contraposició, es tracte de la darrera, com a *Qüestió d'amor propi*.

L'escriptura, ubicada dins del temps discursiu, es converteix sovint en una teràpia, a través de la qual s'aconsegueix verbalitzar els temes més subconscients ocultats per la por de fer realitat el que es negava i, per tant, definir el propi ego.<sup>9</sup> Així doncs, és freqüent trobar-nos amb que les protagonistes són, a més a més, escriptores, com Eva a *Eva Luna* d'Isabel Allende, que escrivia guions de telenovel·les i fins i tot és conscient d'estar escrivint la seva vida com si fos una novel·la, o Aurora a *Páginas amarillas*, de Rosa Romojarro, que escrivia poesia. Es tracta, segons Biruté Ciplijauskaitė (1988: 13), «de una emancipación en dos niveles. Al autoanálisis se le une el problema de la expresión.» Aquesta autoanàlisi pren sovint formes d'escriptura més personals com la diarística, de la qual tenim un exemple a la segona part d'*Isabel i Maria*; altres vegades es tracta del subgènere femení per excel·lència, l'epistolar, com podem veure-ho a l'obra d'Alice Walker, *The colour purple*, on la protagonista no només es crea a través de les cartes una vida interna al marge de l'exterior sinó que ordena la situació caòtica dins de la què viu i fa possible la seva individualitat com a persona front a l'estipulat pel seu pare.

Podem parlar, doncs, de la presència d'un narrador autodiegètic dins d'un espai discursiu que lluita per mostrar-se com a tal i per definir-se, adquirint certa complexitat per les indagacions psicològiques que comporta. No es tracta, per tant, de l'experimentació en l'autodiègesi que feren escriptors de principis del segle XX, on, com assenyala Ciplijauskaitė, s'emfasitza en l'intel·lectual, sinó que la dona aconsegueix la nota personal escrivint amb el cos i les emocions, en definitiva, amb els sentits. Però la diferència més important en l'ús que fa de l'autodiègesi la dona està en que «la voz en primera persona no intenta aparecer como la voz de la autoridad, sino la de un ente en formación.» (Ciplijauskaitė, 1988: 206).

9. La utilització de la homodiègesi, o primera persona de la narració, té també, per tant, finalitats ben diferents en l'escriptura femenina i la picaresca, ben al contrari de certes afirmacions realitzades fins al moment que pretenien equiparar-les.



D'altra banda, per tal d'evitar l'excessiva subjectivitat i la constant i de vegades inevitable autorepresentació de l'escriptor dins de la història, moltes autores opten per la polifonia, donant veu a múltiples personatges-narradors, d'aquesta manera s'aconsegueix la multifocalització, a partir de la qual ens trobem inclús amb punts de vista diferents d'un mateix fet, donant més importància a la vivència interior dels personatges que al fet narrat. Podem citar obres com *Isabel i Maria*, on, en la primera part s'entremesclen els discursos de diferents personatges que sovint ofereixen punts de vista totalment oposats; *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité, on la relació epistolar de dues antigues amigues és l'excusa per realitzar una revisió del temps que han passat separades, de manera que el discurs d'una complementa el de l'altra; o les dues obres que han portat a la fama Amy Tan: *The Joy Luck Club*, on es complica la polifonia en entremesclar els discursos de quatre dones a partir dels quals es manifesta la incomunicació provocada per les diferències d'edat, civilització i llengua, i *The kitchen God's wife*, amb les veus diferents i els corresponents punts de vista d'una mare i la seva filla, separades també per marcades diferències culturals, com ja ve éssent un tòpic en l'escriptura d'aquesta americana d'ascendència xinesa.

Junt a la figura del narrador hi ha una tendència a buscar un interlocutor, que pot funcionar dins de la història com subjecte de comunicació, manifestant-se com a tal d'una manera explícita dins de l'obra, com passa a *Nubosidad variable*, i d'una manera molt més precisa a *Retahílas*, de la mateixa autora, on les funcions de narrador i narratari es van alternant al llarg del capítols creant-se la sensació dialògica que tractaven de recercar els dos protagonistes. Un altre exemple de destinatària explícita, encara que amb un tractament lleugerament diferent, seria *Qüestió d'amor propi*, de Carme Riera, on, en tractar-se d'una novel·la epistolar, la narratària, Ingrid, està perfectament delimitada des del principi, amb la diferència de que ací la comunicació va només en una direcció, puix es tracta d'una sola carta, i, per tant, deixa l'obra oberta. De nou ens podem reafirmar en les opinions de Marta Traba, que parla d'un predomini de la funció expressiva per damunt de la representativa al discurs literari femení.

En altres ocasions hi ha només una al·lusió a la segona persona per l'ús que es fa dels verbs i dels pronoms, sense identificar-la en cap moment amb cap personatge, de manera que, per l'absència d'un destinatari explícit, el mateix lector es converteix en narratari de l'obra que està llegint; és el cas de *Como agua para chocolate*, on es mesclen les receptes de cuina, a través de les quals la protagonista transmetia els seus sentiments, amb l'argument de la seva vida. Seguint la mateixa estructura d'iniciació de cada capítol, amb certes instruccions on es fa al·lusió a l'interlocutor per donar seguidament pas a l'argument, escriu Otto Whitney la història d'un grup de dones que pertanyen a diferents generacions, al temps que ens ensenya a fer els típics quilts americans a *How to make an american quilt*; l'escriptura torna, amb això, a ésser una teràpia no per a la identificació de la dona sinó per arribar a la intercomunicació que li manca en la realitat. Amb aquest procediment narratiu s'aconsegueix, d'altra banda, una major identificació del lector amb l'obra. En ésser constantment al·ludit per l'ús de la segona persona, desapareix la sensació d'intrusió que es provocava sovint a les narracions omniscients del segle XIX.

Qüestions de temps i d'espai m'impedeixen continuar en el que podria ésser un altre article que versara sobre les particularitats lingüístiques de la narrativa femenina

contemporània i que, de fet, és el que configura l'estil d'un autor. Emplaço, per tant, al lector a una propera trobada a través de la qual seguirem descobrint la infinitat de possibilitats de gaudir la literatura.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BRUSS, E. (1976): *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- CABANILLES, A. (1989): «Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista», *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Univesidad de Granada.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1988): *La novela femenina contemporánea, 1970-1985*, Anthropos, Madrid.
- COLAIZZI, G. (1994): «Mujeres y literatura: ¿Una habitación propia? Notas sobre una paradoja», *Mujeres y literatura*, P.P.U, Barcelona.
- FERRERAS, J. I. (1987): «Mujer y literatura», *Literatura y vida cotidiana*, Universidad Autónoma de Madrid.
- HEILBURN, C. (1988): *Writing a Woman's Life*, W. W. Norton and Company, Nova York.
- KIRKPATRIK, S. (1991): *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid.
- KRISTEVA, J. (1977): «Questions a Julia Kristeva», *Revue des Sciences Humaines*, 168.
- MARTÍN GAITE, C. (1987): *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Espasa Calpe, Madrid.
- MOERS, E. (1976): *Literary women*, Double Day & Co., Garden City, Nova York, 1976.
- MONTREALI, M. (1977): *L'Ombre et le nom*, Minuit, París.
- POMEROY, S. B. (1987): *Diosas, ramerías, esposas y esclavas*, Akal, Madrid.
- RIERA, C. (1982): «Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?», *Quimera*, 18, 9-12.
- (1989): «Femenino singular: literatura de mujer», *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*, Universidad de Granada.
- RUTHVEN, K. K. (1984): *Feminist literary studies: an introduction*, Cambridge University Press.
- TRABA, M. (1981): «Hipótesis sobre una escritura diferente». *Quimera*, 13.
- DURÁN, M. A. I J. A. REY (eds.) (1987): «Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70», *Literatura y vida cotidiana*, Universidad Autónoma de Madrid.