

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

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

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

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

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

ABSTRACT

KEYWORDS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. LA «INCOHERENCIA» COMO SEMILLA DE SUBVERSIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Vid. Gracia y Ródenas: 2011, 969.

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

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

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

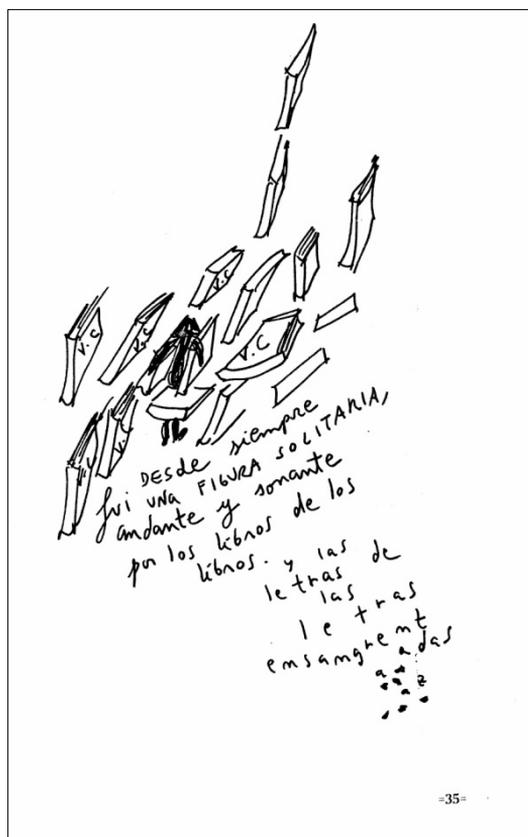


Fig. 1. Cerrada, 2016: 35

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

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

3. EL CUERPO COMO CAMPO DE ESCRITURA

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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