

LA NOVELA FEMENINA ESPAÑOLA Y EL CANON

Toni Dorca
Macalester College

Hispanismo, Hispanismos

La incomunicación entre el hispanismo español (y, por extensión, el europeo) y el norteamericano es una cuestión que me viene preocupando desde hace tiempo. Es un hecho que las divergencias entre uno y otro se acentúan cada vez más en lo que hace referencia a los métodos de investigación, la periodización de la historia literaria, el papel de la teoría, lo interdisciplinario o los estudios culturales, sin olvidarse de cuestiones pedagógicas en torno a la validez de acercamientos estéticos, ideológicos o multiculturales. Trazar un panorama de los estudios literarios en ambos continentes queda fuera de mis competencias, si bien quisiera dar dos o tres pinceladas como arranque de lo que va a constituir el núcleo de mi exposición: por un lado, la codificación del término *novela femenina* en la crítica hispana; por otro, las consecuencias de dicha codificación en una futura historia de la novela española en el último cuarto del siglo XX. Mi objetivo es plantear la disyuntiva acerca de si la *novela femenina* deberá formar parte del canon como unidad independiente, o bien asimilarse a otras clasificaciones ya existentes.

Empezando por el caso español, me atrevería a sostener que se está viviendo un momento de plenitud y puesta al día. En primer lugar, la tradición histórico-filológica, siempre tan arraigada, ha afinado el instrumental de trabajo y el rigor de sus pesquisas. Una importante labor de rescate está contribuyendo decisivamente a la modernización de la filología en la península. No me refiero tanto a la recuperación de los discursos minoritarios que ha propiciado la posmodernidad, cuanto a paliar deficiencias de orden más inmediato: escasez de ediciones críticas y ausencia casi total de *obras completas* que sean merecedoras de tal calificación. En segundo lugar, el afianzamiento de las cátedras de teoría y la traducción de los autores más en boga en Occidente están impulsando la reflexión sobre el estatuto de la ficción a niveles inusitados.¹ Hay que destacar asimismo la acogida que las revistas (algunas remozadas, como *Ínsula*, otras aparecidas recientemente) dispensan a estos debates. Si en 1985 Germán Gullón puso el dedo en la llaga al denunciar la falta de una "imperiosa revisión de los presupuestos teóricos" (*Querrela* 88), pasados más de diez años se observa una mejora sustancial en este campo. Sería ridículo a estas alturas seguir insistiendo en el estereotipo del erudito anclado en el

1.- Me gustaría loar aquí el magisterio de don Fernando I.ázaro Carreter, verdadero impulsor de la teoría literaria en España.

positivismo.² Por último, y tal vez sea éste el factor clave, un número creciente de estudiosos va tomando conciencia de la necesidad de desmarcarse de posturas dogmáticas en busca de lo que debe ser el ideal de todo hispanista: la natural integración de teoría, historia, crítica y comparatismo.³

Muy otra es la coyuntura en los Estados Unidos, donde la polémica acerca del multiculturalismo ha revolucionado en menos de una década la enseñanza y la práctica de la literatura. Las suspicacias del posestructuralismo hacia los discursos unitarios y dominantes, y su puesta al descubierto de los mecanismos de poder bajo los que aquéllos se ocultan, han desembocado en una visión *ideologizada* que se filtra en cada faceta de la cultura. En los departamentos se desconfía cada vez más de lo estético, la poética queda arrinconada como derivación malsana del formalismo y el estructuralismo, y la historia interesa sólo si se ocupa de autores marginados. Da la impresión que los profesores tienen que justificar su actividad (y sueldo) dedicándose a labores de proselitismo: el "macho resistance hero" (Brooks 158) que se dedica a ganar simpatizantes para su causa, generalmente en favor de las minorías, aunque a veces también con elegías a la muerte de la tradición occidental, caso de la "pobre antología personal" (Pozuelo Yvancos, *Canon* 3) de Harold Bloom. Mientras tanto, los temas de relevancia quedan fuera del debate: ¿cómo enseñar literatura?; ¿qué función desempeña ésta en la sociedad posindustrial?; ¿es factible armonizar estética e ideología?; ¿qué lugar deben ocupar los estudios culturales?; ¿cómo extender nuestro conocimiento a otras tradiciones sin crear hostilidades? Si no se llega a un acuerdo en estas y otras cuestiones, va a resultar más y más difícil convencer a la gente (y, en particular, a los tecnócratas que manejan el dinero) de la utilidad de una educación humanista.⁴

Como muestra de los recelos con que los especialistas a cada lado del Atlántico se miran unos a otros, quisiera analizar en las páginas siguientes la recepción crítica de la novela escrita por mujeres en España, en concreto las obras publicadas después de 1975. No se trata de ningún asunto nuevo, puesto que ya a comienzos de los ochenta se debatió en los dos continentes la existencia de un registro específicamente femenino. No obstante, la marea de libros, artículos, tesis doctorales y congresos que el hispanismo norteamericano sigue dedicando a la cuestión contrasta con el silencio por parte de los investigadores que trabajan en la península. El fenómeno resulta todavía más acusado si se piensa que la novela española de los últimos quince años vive un momento dulce: reconocimiento social de autores y autoras, éxito de ventas y atención crítica. Creo que vale la pena indagar en el porqué de la disparidad de criterios a la hora de abordar la novelística femenina, rastreando a tal efecto los orígenes de dicha categorización. Después de todo, como señala Pozuelo Yvancos, la reflexión sobre los presupuestos que configuran una determinada práctica ha sido desde siempre la cenicienta de los estudios literarios.⁵

2.- Esta actitud suele asociarse con Marcelino Menéndez y Pelayo, a quien se reduce a la figura de un recopilador de datos. Como puntualiza Darío Villanueva, don Marcelino fue siempre "un decidido postulante del maridaje armónico entre crítica e historiografía literaria" (*Polen* 171).

3.- "Afortunadamente, son cada día mayores los caminos que comunican la Literatura Comparada y la Teoría Literaria con la Historia Literaria, como disciplinas en otro tiempo incomunicadas, para los más ignorantes enfrentadas, y que viven hoy, y habrán de vivir en el futuro aún más, la necesaria convergencia de programas y colaboraciones mutuas" (Pozuelo Yvancos, *Canon* 3).

4.- Así lo expone J. Hillis Miller: "In the new research university rapidly coming into being it will be extremely difficult to justify what we do in the old way, that is, as the production of new knowledge, the *Wissenschaft* appropriate in the humanities" (12). Poco peso tendrían mis afirmaciones si no vinieran amparadas además por declaraciones de gente más competente. Destacaré aquí un artículo de German Gullón aparecido recientemente en *Ínsula*, "El porqué de la literatura". Igualmente se está impulsando una reacción desde dentro del mundo académico norteamericano, en auxilio de la armonía entre poética, estética e ideología. Se puede consultar al respecto la antología de George Levine, *Aesthetics and Ideology*, de la que destacaría la introducción del propio Levine y un ensayo de Peter Brooks, "From Aesthetics to Ideology: What Happened to Poetics?". Julie Caniglia, por su parte, denunciaba recientemente en una revista de Minneapolis una situación análoga en el mundillo de las artes: "Yet it seems that works without a blunt agenda -those that are more concerned with narrative or aesthetics- have become an elitist indulgence. In the art world as elsewhere, the multiculturalism that appeared so revolutionary 10 years ago has curdled into a fractious politics of identity, resulting in a new and, for the most part, incredibly banal didacticism: work that 'explores' this personal issue or 'documents' that social problem, that 'provokes' the viewer regarding the artist's identity, or 'confronts' the artist's traumas (usually of childhood origins)" (14).

5.- "Una de las vías más apasionantes, a las que la poética contemporánea apenas ha contribuido, sería la del análisis de los comentarios sobre la ficción desde diferentes modelos culturales y de cómo tales modelos se forjan interdependientes con su propia producción ficcional" (*Poética* 70).

La novela femenina española como categoría crítica

Si recordamos la importancia de nuestras novelistas desde la posguerra, encabezadas por Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Mercè Rodoreda, cabría pensar tal vez en lo improcedente de limitar el concepto de *novela femenina* a la producción del último cuarto de siglo. Asimismo, no estaría de más indicar que ya los críticos de los años cincuenta y sesenta prestaron atención a los rasgos femeninos de obras escritas por mujeres, aunque lo hicieran en un tono irrespetuoso con la labor de éstas.⁶ Aun con estos precedentes, sin embargo, a nadie escapa el incremento de escritoras a partir de 1975 ni la contrastada calidad de algunas de ellas, así como el estudio más riguroso de sus producciones.

Tampoco debería olvidarse que no es hasta una fecha relativamente tardía, principios de los ochenta, cuando empieza a ponerse en circulación la etiqueta *novela femenina*⁷. Ello ocurrió como respuesta a la mayor presencia de mujeres novelistas y bajo el amparo de unas doctrinas feministas cada vez más asentadas. Otro factor sería la convergencia de una coyuntura social (acceso a un trabajo remunerado, independencia respecto del hombre), política (implantación de la democracia) y filosófica (la posmodernidad) favorable. Ni qué decir tiene que la *literatura femenina* fue también resultado de una campaña bien orquestada por avispados editores, como ya en su día señaló Fernando Valls (13). En 1982, Alianza sacó a la calle la antología *Doce relatos de mujeres*, prologada por Ymelda Navajo, con un éxito de ventas más que notable. Se hablaba incluso de un nuevo *boom* que iba a reportar pingües beneficios a nuestros empresarios del libro, tal como había ocurrido con el latinoamericano años atrás.

Sostengo, por tanto, que la catalogación de la *novela femenina* se aplicó primero en España a un grupo de novelistas que comenzó a publicar hacia finales de los años setenta, montaje promovido en parte por las editoriales con la aquiescencia de las protagonistas. La moda resultó bastante efímera, como corresponde a toda operación publicitaria, y en la segunda década de los ochenta se hablaba ya del ocaso de la misma.⁸

Al respecto me parece iluminadora una ponencia de la novelista y catedrática Carme Riera, en un congreso que organizó el Aula Joven de Narrativa de la Universidad de Granada. La autora mallorquina acertó a enfocar el asunto desde el punto de vista de la generación, o sea la concurrencia de un grupo de mujeres que participaban de una misma sensibilidad: Ana María Moix, Rosa Montero, Soledad Puértolas, Montserrat Roig, Esther Tusquets y la propia Riera. Todas ellas fueron educadas en la rigidez de los colegios de monjas durante el franquismo (*Generación* 118); accedieron a la universidad, donde afinaron su pasión por la lectura de literatura extranjera (119); se aficionaron a los libros de tendencia feminista, desde Virginia Woolf, Mary Mac Marthy y Doris Lessing hasta Simone de Beauvoir, cuyo tratado *El segundo sexo* se convirtió en "un clásico entre nosotras" (120); sus edades eran similares, y también los años en que publicaron sus primeras obras (122). Se dan igualmente características comunes por lo que hace referencia al discurso narrativo: la crónica-denuncia de los usos y costumbres de la vida española bajo el franquismo "desde nuestro particular punto de vista de mujeres, de mujeres además concienciadas" (123). Una serie de situaciones claves, como el abandono del marido, los problemas de la maternidad y el aborto y la vinculación de la mujer al amor de un modo

6.- Véanse los datos aportados por Margaret Jones en su artículo "Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica", en el que se explica que en las reseñas de aquellos años "abundaban las referencias a supuestas características exclusivamente femeninas que, según los críticos, se podían vislumbrar en la obra" (23). Jones enumera las cuatro cuestiones más debatidas: "1) el análisis del protagonista según una supuesta mentalidad femenina; 2) los temas propios de las mujeres escritoras; 3) el enfoque femenino; y 4) un estilo propio a mujeres" (24).

7.- De todos modos, ya en 1972 la revista *La Estafeta Literaria* elaboró una encuesta en torno a la siguiente pregunta: "¿Existe una literatura específicamente femenina?" (Jones 31).

8.- Véanse las declaraciones de José Luis Castillo Puche: "un grupo de mujeres que, aunque valiosas, siguen un poco ancladas en el recinto de su condición de mujeres precisamente, sin renunciar a su guerra personal, la guerra de su sexo, con novelas de corte feminista, algo que ya va estando superado" (53); o de Constantino Bértolo: "el intento no cuajado de crear una literatura feminista, posibilidad que en algunos momentos pareció apuntarse alrededor de Rosa Montero, Montserrat Roig, Cristina Fernández Cubas o Adelaida García Morales" (58).

más estricto que el hombre, revelan una paridad de temas que conciernen al sexo femenino. Tal vez por ello, concluye Riera, las lectoras se acercan a nuestra literatura "no porque ésta sea buena sino porque esperar encontrar en ella una solución a sus problemas de mujer" (123).

La afinidad de asuntos y orientación desapareció pronto en favor de la pluralidad. Concha Alborg explica que el alejamiento de los postulados de "una literatura puramente intimista o feminista" (24) se percibe ya en las narradoras de la transición. En su opinión, Lourdes Ortiz, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas o Rosa Montero confluyen no tanto en la reclamación de los derechos de la mujer, sino en la exigencia de un espacio creativo "sin coerciones políticas ni sociales", donde no haya más límites que los de "la imaginación" (24). Por otra parte, en las jóvenes que empiezan a escribir en los noventa la reivindicación asoma en mucho menor grado, como si ya no fuera tan necesaria para organizar la vida de la mujer en el ámbito material y afectivo.⁹

Cuando en España la *narrativa femenina* estaba dejando de interesar a la crítica, tomó las riendas del asunto el hispanismo norteamericano.¹⁰ La novedad de su aportación se cifraba en un bagaje de cuño posestructuralista que reflejaba lo que se estaba cocinando en el mundillo académico del país. Dos aspectos merecen destacarse: el primero es que el feminismo se aplicó no sólo a la novela contemporánea, sino retrospectivamente a las diferentes épocas y géneros de la historia literaria; el segundo, el exclusivismo que se dio a la interpretación teórica, sin detenerse demasiado en analizar las premisas del tal práctica. Todo ello ocurrió como quien dice de la noche a la mañana. Si en 1987, por ejemplo, Phyllis Zatlin se quejaba de la poca aceptación de las narradoras españolas del momento y su escaso reconocimiento por parte de los medios académicos (29-30), Samuel Amell opinaba justamente lo opuesto dos años más tarde: "Dos aspectos que han suscitado un gran interés por parte de la crítica y a los que se han dedicado gran número de trabajos...han sido la novela de las autonomías y la novela escrita por mujeres" (15). En la última década se ha multiplicado el número de estudios, congresos y seminarios sobre las escritoras españolas, hasta el punto que posiblemente los estudiantes de los Estados Unidos estén hoy más familiarizados con los nombres de Martín Gaité, Montero o Riera que con los de Luis Mateo Díez, Eduardo Mendoza, Juan José Millás o José María Merino.

Una de las divisas de esta crítica fue la rápida aceptación de la *narrativa femenina* como categoría autónoma, en sintonía con el feminismo anglosajón.¹¹ Las tentativas se orientaron principalmente hacia la novela, según Joanne Frye a causa de los vínculos históricos que guarda con la descripción de

9.- Jordi Gracia alude al "sustancial incremento de escritoras que rehuyen razonablemente el encasillamiento en la literatura femenina -por no hablar de feminista-. Almudena Grandes, Josefina Aldecoa, Cristina Fernández Cubas o Nuria Amat construyen mundos propios sin la condición esencial y básica de resultar tiernas o intimistas. Tratan sobre erotismo, intrigas, sentimientos, vilezas, literatura u hombres sin que se apuren ni poco ni mucho por la conquista de una escritura femenina" (Gracia 30). Germán Gullón apuntala dicho juicio: "Ni las reivindicaciones feministas, que encontramos en Carmen Martín Gaité (*Nubosidad variable*, 1992), Rosa Montero (*Bella y oscura*, 1993) o Rosa Regés (*Azul*, 1994), parecen importarles [a los jóvenes narradores], porque pertenecen a una generación en que la igualdad de trato de sexos, al menos en la edad escolar y universitaria, ya se ha conseguido en buena medida" (*Cómo* 32). Un caso extremo se encuentra en la novela de Gloria Bustelo, *Veo Veo* (1996), donde la protagonista (una chica independiente, con trabajo propio y reacia al matrimonio) no tiene reparos en cultivar la amistad de una peña de misóginos y asistir a sus reuniones: "No sé muy bien por qué, me aceptaron como un miembro mascota itinerante, según dijeron una noche. Sus ácidos comentarios eran tronchantes y hay que reconocer que cuando los hombres son listos, son buena compañía" (29).

10.- Una excepción la constituiría la recopilación de Janet Pérez, *Novelistas femeninas de la postguerra española* (1983), aunque por el título se observa que no abarca obras posteriores a 1975. Véase la bibliografía de Jones en la nota 33 de su artículo, circunscrita también a autoras ya conocidas durante el franquismo (34).

11.- Con todo, no parece haber consenso sobre cómo delimitar los rasgos de una *escritura femenina*. Carme Riera, por ejemplo, niega que haya "particularidades estilísticas en la obra de autora distintas de las que podemos encontrar en las de autor" (*Literatura* 12), si bien observa una comunidad de temas. Biruté Ciplijauskaitė no da una respuesta concluyente, argumentando que la *escritura femenina* se encuentra todavía en "estadio de experimentación" (224). Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, en el volumen introductorio de la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, extienden las fronteras de la dialogía bajtiana con el propósito de definir el lenguaje femenino en relación con (o frente a) otras prácticas discursivas del universo social. Un libro de Iolinda Ballesteros de reciente publicación argumenta, por último, que la escritura femenina "representa un estilo, no una firma" (19). De este modo, no sólo se rebate la identidad entre género sexual y expresión literaria, sino que se abre la posibilidad de acoger obras escritas por hombres: "Muchas mujeres que escriben conservan una escritura masculina, y de la misma forma, el hecho de que una obra esté firmada por un hombre no la excluye automáticamente de la feminidad" (19).

lo cotidiano. El empleo de la narración, la flexibilidad de la estructura, la popularidad y el apego a lo individual (18) son cualidades que hacen del género la forma ideal de reflejar la experiencia femenina y redefinir las premisas representacionales (16). Frye sugiere que el estudio de la evolución formal de la narrativa no supone una actividad sin más finalidad que la taxonómica, sino que se conecta con la exigencia de cambio cultural (33). En otras palabras, una poética femenina de la novela no debe perder de vista el modo en que se pueden alterar los códigos de ésta a fin de dar cabida a nuevas percepciones que engloben la óptica de la mujer (31). Se hace necesario por ello trascender las convenciones del realismo decimonónico (argumento, personaje, realidad y unidad temática) (38), que excluían la posibilidad de emanciparse del poder masculino.¹² Con este afán diferenciador se perdieron de vista las semejanzas que existían en la novelística española posterior a 1975 por parte de escritores de ambos sexos: rememoración del pasado franquista; cultivo de los mismos subgéneros: novela de memorias, policíaca, lírica, histórica, etc.; apropiación de estrategias narrativas comunes, como la metaficción, la confusión de planos temporales o el tono intimista. Cuando Zatlín traza la evolución del discurso femenino desde el tratamiento de la experiencia de la mujer (finales de los setenta) hasta el uso de la metaficción (primera mitad de los ochenta) (30), da la impresión de que pasa por alto la frecuencia con que esta última fue empleada por autores masculinos (Luis y Juan Goytisolo, Juan José Millás, Miguel Espinosa, Juan Hortelano, Julián Ríos).¹³

A pesar de la diversidad que caracteriza a nuestras autoras, parte de la crítica sigue empeñada en identificar alguna técnica que encarne lo femenino. La frecuencia con que se ha invocado el modo autobiográfico responde a esta búsqueda de un discurso propio: la narradora-protagonista, mediante el relato de sus experiencias del pasado, logra expresar lo íntimo de su conciencia y dinamitar así los cimientos del orden social.¹⁴ Es cierto que se nota una tendencia de las novelistas hacia esa dirección, pero hay que tener en cuenta que también aquí, al igual que en el caso de la metaficción, nos hallamos ante un fenómeno general. Luis Suñén, por ejemplo, se refiere al "desahogo autobiográfico" (6) como una de las notas distintivas de la narrativa posterior a Franco. Históricamente, además, la forma autobiográfica ha sido una de las manifestaciones habituales de la ficción en prosa. Repasando la evolución de la novela en Occidente, se percibe que el origen de la misma en el *Lazarillo* resulta inseparable del relato de unos hechos pretéritos "desde la atalaya de la vida presente" (como escribiría años más tarde Mateo Alemán), proceso con el que el individuo busca forjarse una identidad que sirva de justificación a su existencia. Una segunda novedad de nuestra picaresca radica en dar voz a personajes marginados: escribir la historia de los que no tienen historia, he aquí otra divisa de la novela moderna. Cuando Gonzalo Navajas singulariza la *novela femenina* por el hecho de estar escrita "necesariamente desde los márgenes de las normas canónicas" (*Narrativa* 39), no hace sino conferir metonímicamente los rasgos de todo un género a un segmento diacrónico del mismo. Desde esta óptica, pues, la *novela femenina* representaría un eslabón más en la perenne relación del género con los discursos no oficiales de la cultura.¹⁵

Otra evidencia de lo inseguro de catalogar los rasgos formales en la escritura de mujer se encuentra en el libro de Biruté Ciplijauskaitė sobre la narrativa femenina contemporánea en primera persona. La amplitud de miras de la crítica lituana es impresionante, puesto que recoge un corpus de obras escritas

12.- En parecidos términos se expresa Gonzalo Navajas: "La nueva narración femenina propone una exploración de la subjetividad y la identidad en la que el movimiento inicial de destrucción de la herencia cultural rechazada se continúa con la exploración de nuevas formas del yo. Además, el descrédito de los códigos clásicos, adheridos a lo masculino, se sustituye con una configuración estética y asertiva de la feminidad" (*Narrativa* 38).

13.- Más adelante sí admite Zatlín que nos hallamos ante una estrategia de la novelística contemporánea, aunque matiza que "its use by women writers often reveals a self-conscious feminist strategy" (36).

14.- "La protagonista de la novela autobiográfica española actual toma la palabra y se convierte en sujeto del discurso para construir un espacio propio y buscar una palabra nueva y diferente que exprese el sentimiento y la sexualidad femeninas, el vínculo maternal y las relaciones de su vida íntima" (Ballesteros 6). Ciplijauskaitė dedicó un libro a la cuestión, impecable por su erudición y alcance comparativo.

15.- Escribe Mijaíl Bajtin que la novela, a diferencia de la épica, "is associated with the eternally living element of unofficial language, and unofficial thought" (20).

entre 1970 y 1985 en diversos países. El método comparativo permite apreciar las semejanzas entre autoras, indicio de una misma sensibilidad hacia la problemática femenina en las dos últimas décadas. Después de unos capítulos circunscritos a la definición y taxonomía de las obras (novela de concienciación, novela psicoanalítica, novela histórica y novela rebelde), se enumeran algunos de los "procedimientos narrativos" con el propósito de "elucidar lo que es el estilo femenino" (204). Se señala como recurso más común el de la subversión "a todos los niveles y aspectos" (205) (temas, tradiciones literarias, modelos estilísticos y lingüísticos), que conduce a la inversión y la ironía.¹⁶ El segundo "procedimiento" consiste en la combinación de focos narrativos y la escasa presencia del protagonista masculino, el cual "ya no ocupa el centro, ni abre o cierra las novelas como solía acontecer en el siglo XIX" (208). Paradójicamente, buen número de obras maestras de la pasada centuria sí tienen protagonista femenina (*Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, por citar algunas en las que el título lo dice todo). Además, el uso del estilo indirecto libre no sólo da pie a la alternancia de puntos de vista entre personajes y narrador, sino que facilita la introspección a lo más íntimo de la conciencia. A continuación se refiere Ciplijauskaitė a la circularidad temporal (generaciones de mujeres, uso de la memoria) (209), que ya se encuentra en Proust; o a la preferencia por un espacio que sirve de refugio al personaje (210), que puede hacerse extensiva a buena parte de la novela posfranquista.¹⁷ Las demás técnicas resultan asimilables a la novelística del XX, aspecto reconocido por la propia autora: la fragmentación, "que es, en realidad, un fenómeno que ocurre igualmente en las novelas contemporáneas escritas por hombres" (211); la oralidad o desplazamiento de la palabra escrita a la hablada (215), en consonancia con la importancia otorgada al interlocutor o narratario;¹⁸ la asociación libre y el flujo de conciencia, "elementos muy importantes en la novela moderna desde Proust y Joyce" (215); o la ambigüedad, tan frecuente en nuestra época "debido a la aceptación de la relatividad" (216).

Mi opinión, por tanto, es hay que entender la *novela femenina* como un "género histórico"¹⁹ delimitado por circunstancias que hicieron posible su surgimiento durante la transición: confluencia de una generación de escritoras que presentaban influencias y características análogas; revolución laboral y social de la mujer en Occidente; atención dispensada a los discursos minoritarios; oportunismo editorial; eclosión de la crítica feminista, etc. En segundo lugar, la coexistencia de novela histórica, femenina, poética, policíaca, de memorias, etc., durante los años ochenta sintoniza con el abandono de los "grandes relatos" de que habla Jean-François Lyotard. Desde este punto de vista, coincido con Navajas en que las obras de nuestras novelistas expanden el paradigma de la posmodernidad y lo hacen más complejo (*Narrativa* 38). Lo que me parece menos convincente es insistir en un modo de novela *femenina*, concretado en un estilo o unas técnicas (autobiografía, metaficción, oralidad) al margen de la evolución social y artística del género.

Novela femenina e historia literaria

Delimitado el contexto en que surgió la *novela femenina* y ceñida ésta a una modalidad que en España discurre aproximadamente entre 1975 y 1990, me gustaría detenerme en las implicaciones que

16.- ¿No es la subversión el rasgo por excelencia del género histórico "novela", ni su única norma la de saltarlas todas y parodiarse incluso a sí misma?

17.- Escribe Gonzalo Sobejano: "El espacio se proyecta por modo alegórico: consiste en un laboratorio de conciencia, en una minúscula garita metafísica plantada ante un precipicio: altar de tinieblas en *Oficio*, antesala de la muerte en *Retahílas*, consulta psiquiátrica en *Las guerras*, escritorio-cocina en *Juan sin Tierra*, ventorro en la desierta llanura en *En el estado*, alcoba en *La noche en casa*, retiro estival en *La muchacha* y en *La cólera*, o el trastero en *El cuarto de atrás*" (*Ante* 22).

18.- "Por principio puede aceptarse que hay casi siempre un interlocutor protagonista, comparable al Berganza autobiográfico del *Coloquio de los perros*, frente al otro interlocutor, comparable a Cipión por su mayor parsimonia y sus funciones auxiliares" (Sobejano, *Ante* 22); "la creciente importancia que en el discurso novelesco va cobrando el 'lector implícito' de Wolfgang Iser o el 'narratario' de Gerald Prince me parece otro de los síntomas formales más característicos de la narrativa española de los últimos años" (Villanueva, 1980 223).

19.- Según lo define Tzvetan Todorov, o sea aquél cuya existencia se demuestra sólo si viene acompañado de un metadiscurso más o menos coincidente con el momento de su aparición (162).

esto puede tener en la configuración de la historia literaria. Uno de los campos de investigación más importantes de la última década consiste precisamente en el estudio de los orígenes y evolución de dicha disciplina, así como el cuestionamiento de los criterios de selección. La crítica coincide en señalar que la aparición de la *literatura* está ligada inextricablemente al proceso de su *historización*: Antonio Ramos-Gascón habla de "invención historiográfica", de acuerdo a las prácticas institucionales que forman el canon de una época y determinan quiénes se quedan dentro y quiénes fuera de él.²⁰ Aceptando esta premisa, pues, diríamos que un recorrido por la historiografía de la narrativa posterior a 1975 indicaría el grado de vigencia de que goza la *novela femenina*. Rasgo peculiar de las dos postreras décadas lo constituye la inmediatez con que se acotó el campo de acción de esta novelística: desde el primer momento contamos no sólo con síntesis de las novedades que aparecían año tras año, sino también con perspectivas críticas que explicaban la diversidad de trayectorias de nuestros narradores.²¹

En apretado resumen, diríamos que las expectativas creadas por la eliminación de la censura desembocaron pronto en el desencanto de la novela de la transición. Se halló afortunadamente una salida en la recuperación de la narratividad y el regreso a moldes tradicionales, que pusieron fin a los excesos discursivos de la "novela estructural" (Gonzalo Sobejano *dixit*) de los sesenta y setenta.²² El resurgimiento del gusto por contar historias se plasmó en el cultivo del *romance* de aventuras, la novela histórica, la policíaca, o bien las rememoraciones de la guerra civil y la dictadura. No dejó de cultivarse tampoco la novela lírica o poemática, entendiendo por tal la que "aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo" (Sobejano, *Poemática* 1). En cuanto a los procedimientos formales, hay que apuntar la recurrencia de los juegos metaficticios, el gusto por la brevedad, la importancia del protagonista individual frente al colectivo, la presencia de un interlocutor y la invención de espacios íntimos con significación alegórica. Existe unanimidad además en contemplar la evolución de la novelística española desde la continuidad con la tradición, más que como resultado de la ruptura provocada por la muerte de Franco. Se retornó a la narratividad, pues, tras la superación del realismo social de los cincuenta y del experimentalismo que lo reemplazó en la década siguiente. Asimismo cabría mencionar la ampliación de la nómina de autores gracias a la incorporación de mujeres novelistas, circunstancia que normalizó a su vez la situación de la literatura española en el concierto internacional.

La bibliografía sobre la narrativa de los últimos veinte años presenta una deficiencia digna de ser mencionada: la escasez de estudios que comprendan el período en su totalidad, aspecto ya notado por Amell (15). En contraste con la novela del franquismo, que contó con estudios de conjunto antes incluso que análisis de autores y obras, la historización de la novelística actual se ha desparamado en reseñas y entrevistas periodísticas, o bien en interpretaciones y valoraciones en revistas especializadas. No abundan las monografías y apenas existen, insisto, las visiones panorámicas.²³

Esta clasificación tiende a englobar en un mismo grupo la producción de hombres y mujeres, sin hacer distinción de estilos ni asociar rasgos específicos a uno u otro sexo. El criterio que se sigue es el

20.- "La literatura *no* es un conjunto de obras producidas en un marco histórico nacional determinado, *sino* la historia constitutiva, la *invención*, de ese conjunto como tal, como *corpus* canónico e historiable" (205). E igualmente Francisco Rico: "la *literatura* y hasta la *literariness* son en manera decisiva 'historia de la literatura'" (XII).

21.- La bibliografía resulta a estas alturas inabarcable. Sin afán de exhaustividad, destacaré los cinco artículos-resumen de Darío Villanueva aparecidos entre 1977 y 1981 en *Anales de la novela de posguerra*, *Anales de la narrativa española contemporánea* y *Anales de la literatura española contemporánea*, así como su capítulo "La novela", incluido en el libro *Letras españolas 1976-1986*; los números de la revista *Ínsula* en 1979, 1985, 1989 y 1996; el de *Revista de Occidente* en 1989; los libros de Santos Alonso, *La novela de la transición* (1983), José Antonio Fortes, *La novela joven en España*, y Gonzalo Navajas, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* (1987) y *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles* (1996); los trabajos de José Luis Castillo Puche e Ignacio Soldevila Durante, parte de una antología sobre la cultura posfranquista editada por Samuel Amell y Salvador García Castañeda; los ensayos recogidos por Ricardo Landeira y Luis González del Valle en *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*; y la sección correspondiente a la novela del volumen 9 de *Historia y crítica*, a cargo de Santos Sanz Villanueva.

22.- *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, supuso un hito en este camino de renovación.

23.- Estoy siguiendo aquí la pirámide propuesta por Villanueva: reseñas, exégesis y juicios, monografías y síntesis histórico-críticas (*Polen* 166-167).

de la pertenencia de la obra a alguno de los subgéneros en que habitualmente se divide la narrativa española posfranquista. No es menos cierto, sin embargo, que dos de las publicaciones más influyentes en el hispanismo actual dedican a la *novela femenina* un espacio aparte: los monográficos de *Ínsula* de 1989 y 1996 (con sendos artículos de Valls y Navajas, distintos eso sí en su enfoque); y el volumen nueve de la *Historia y crítica de la literatura española, Los nuevos nombres: 1975-1990* (al cuidado de Darío Villanueva), que incluye un fragmento del libro de Ciplijauskaitė sobre la narrativa femenina en primera persona dentro de la sección "La novela" (compilada por Santos Sanz Villanueva). Se rompe así con la primacía del criterio formal a la hora de etiquetar una obra, llegándose a un acuerdo (al menos tácito) para dotar de autonomía a la *novela femenina* por lo que tiene de expresión de una temática y una sensibilidad diferentes de la masculina. Cuando de aquí a unos años se revise la literatura española de la última centuria, es más que probable que la novela femenina aparezca incorporada definitivamente en el canon, al lado de otras que surgieron también a partir de la transición. Ello confirmaría, por otra parte, una de las conclusiones de este trabajo: el que dicha novelística ha de contemplarse a la luz de la teoría de los "géneros históricos" de Todorov, ya que en ella práctica y crítica convergieron casi simultáneamente.

No debe sorprender tampoco que la mayoría de síntesis históricas se elaboren en y desde España. En los Estados Unidos suele dejarse de lado el afán taxonómico de los críticos peninsulares, que se sustituye por una metodología enraizada en la teoría y la exégesis.²⁴ Navajas, por ejemplo, comenta lo siguiente acerca del método con que va a delinear los caracteres de la narrativa escrita por mujeres:

Mi propósito en este sucinto estudio no es enciclopédico ni histórico-evolutivo. No voy a generar, por tanto, una lista acumulativa de autores y novelas de acuerdo todavía con los principios de la crítica de filiación positivista. Tampoco voy a establecer una clasificación jerárquica -y arbitraria- de textos. Mi intención es analítica e interpretativa (*Narrativa* 37-38)

Igual declaración formula Isolina Ballesteros: "quiero situar mi estudio dentro de la corriente de pensamiento posmodernista y apoyarme especialmente en las principales teorías feministas que se inspiran en ella, en una voluntad de percibir la escritura femenina como una escritura alternativa que subvierte el orden patriarcal" (4). El debate filosófico sobre la posmodernidad configura, pues, el terreno en que suele moverse buena parte de los investigadores. En él ocupa lugar especial la crítica feminista, a la que se recurre como trapezio en que practicar acrobacias cada vez más audaces (y sin red, en algunos casos). Podemos concluir que la crítica va a la caza y captura de la "yugular interpretativa" (Brooks 161) del texto, al que se arranca todo aquello que no haga referencia al sentido del mismo

Conclusiones

Este ensayo pretendía aclarar la postura divergente de los hispanismos español y norteamericano en relación a la *novela femenina*. Para ello me fijé en cómo se fraguó dicha categoría: primero en España, para designar a una generación de autoras que empezaron a escribir por los mismos años movidas por idénticas preocupaciones sociales y políticas, aunque circunscritas literariamente a la recuperación de la narratividad característica de los ochenta; después en los Estados Unidos, parte de un debate más amplio al que no permanecieron ajenos el impacto de la teoría feminista ni la eclosión del multiculturalismo. Mi opinión al respecto es que la *novela femenina* se define a partir de circunstancias históricas particulares, entre las que destacaba la llegada de la democracia y la revolución del papel de la mujer en el mundo occidental. Si por un lado acepto su inserción dentro de las pautas de la posmodernidad, por otro juzgo erróneo referirse a ella como un estilo propio que se expresa en formas de validez universal (el empleo de la primera persona, la oralidad, la metaficción, etc.).

24.- Tales excesos de devoción llevaron a Johnnatan Culler a denunciar el que se siguiese privilegiando la interpretación de obras, lo que éstas significan, frente al cómo significan, la poética: "the principle of interpretation is so strong an unexamined postulate of American criticism that it subsumes and neutralizes the most forceful and intelligible acts of revolt" (11).

El segundo punto hacía referencia a las consecuencias que la aceptación del término podría tener para la historia literaria. Un repaso a la bibliografía de los últimos veinte años demuestra que la *novela femenina* está haciendo su entrada paulatinamente en el canon; su presencia en *Historia y crítica de la literatura española* o en *Ínsula* así lo testimonia. Ello no implica que exista unanimidad en cuanto a su constitución: mientras que en España se acepta como una (moda)lidad que emergió en los ochenta y cuyo rastro se pierde prácticamente en las autoras de nuestros días, en Estados Unidos se resalta la esencia de un discurso femenino elaborado desde la marginalidad que puede hacerse extensivo a cualquier época. Lamentablemente, el pulso entre historia y teoría continúa sin resolverse.

Obras citadas

ALBORG, Concha. "Cuatro narradoras de la transición." *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Edición de Ricardo Landeira y Luis González del Valle. 11-27.

ALONSO, Santos. *La novela de la transición*. Madrid: Libros Dante, 1983.

AMELL, Samuel. "La novela española actual y la crítica." *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989): 15.

BAJTIN, Mijail. *The Dialogic Imagination*. Trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas P., 1988.

BALLESTEROS, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York: Peter Lang, 1994.

BÉRTOLO, Constantino. "Introducción a la narrativa española actual." *Revista de Occidente* 98-99 (1989): 29-60.

BROOKS, Peter. "Aesthetics and Ideology -What Happened to Poetics?" *Aesthetics and Ideology*. Edición de George Levine. 153-167.

BUSTELO, Gloria. *Veo Veo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

CANIGLIA, Julie. "57 Cultures and Nothing On." *City Pages* 17, 803 (24 abril 1996): 13-16.

CASTILLO-PUCHE, José Luis. "Situación de la novela española actual." *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Edición de Samuel Amell y Salvador García Castañeda. Madrid: Playor, 1988. 49-55.

CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.

CULLER, Johnnattan. "Beyond Interpretation." *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell UP, 1993. 3-17.

DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam. "'La palabra no olvida de dónde vino'. Para una poética dialógica de la diferencia." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*. Coordinada por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1993. 77-124.

FORTES, José Antonio (ed.). *La novela joven de España*. Granada: Ediciones del Aula de Narrativa de la Universidad de Granada, 1984.

FRYE, Joanne. "Politics, Literary Form, and a Feminist Poetics of the Novel." *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: The University of Michigan P, 1986. 13-47.

GRACIA, Jordi. "Novela y cultura en el fin de siglo." *Ínsula* 589-590 (enero-febrero 1996): 27-31

GULLÓN, Germán. "Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)." *Ínsula* 589-590 (enero-febrero 1996): 31-33.

—, "El porqué de la literatura." *Ínsula* 587-588 (noviembre-diciembre 1995): 37-40.

—, "La querrela de la nueva crítica ante la *Historia y crítica de la literatura española, V: Romanticismo y Realismo*" (Artículo-Reseña)." *Hispanic Review* 53 (1985): 79-89.

LA NOVELA FEMENINA ESPAÑOLA Y EL CANON

- JONES, Margaret. "Las novelistas contemporáneas españolas ante la crítica." *Letras femeninas* 9.1 (1983): 22-34.
- LANDEIRA, Ricardo y Luis González del Valle (eds.). *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- LEVINE, George (ed. e intro.). *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994. 1-28.
- Miller, J. Hillis. "Literary Study in the Transnational University." *Profession* 1996: 6-14.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: PPU, 1996.
- , "Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer." *Ínsula* 589-590 (enero-febrero 1996): 37-39.
- , *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Mall, 1987.
- PÉREZ, Janet (ed.). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- POZUELO YVANCOS, José María. "Canon: ¿estética o pedagogía?" *Ínsula* 600 (diciembre 1996): 3-4.
- , *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio. "Historiología e invención historiográfica: el caso del 98." *Teorías literarias en la actualidad*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Ediciones El Arquero, 1989. 203-228.
- RICO, Francisco (introd.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 1980. 9 volúmenes. IX-XVIII.
- RIERA, Carme. "La última generación de narradoras." *La novela joven de España*. Edición de José Antonio Fortes. 115-125.
- , "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?" *Quimera* 18 (abril 1982): 9-12.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. "La novela." *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Por Darío Villanueva y otros. Barcelona: Crítica, 1992. 249-284.
- SOBEJANO, Gonzalo. "La novela poemática y sus alrededores." *Ínsula* 464-465 (julio-agosto 1985): 1 y 26.
- , "Ante la novela de los años setenta." *Ínsula* 396-397 (noviembre-diciembre 1979): 1 y 22.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985." *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Edición de Samuel Amell y Salvador García Castañeda. Madrid: Playor, 1988. 37-47.
- SUÑÉN, Luis. "Escritura y realidad." *Ínsula* 464/465 (julio-agosto 1985): 5-6.
- TODOROV, Tzvetan. "The Origin of Genres." *New Literary History* 8 (1976): 159-170.
- VALLS, Fernando. "La literatura femenina en España: 1975-1989." *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989): 13.
- VILLANUEVA, Darío. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.
- , "La novela." *Letras españolas 1976-1986*. Por varios autores. Madrid: Castalia, 1987. 19-64.
- , "La novela española en 1980." *Anales de la literatura española contemporánea* 6 (1981): 219-240.
- , "La novela española en 1979." *Anales de la narrativa española contemporánea* 5 (1980): 107-139.
- , "La novela española en 1978." *Anales de la narrativa española contemporánea* 4 (1979): 91-115.
- , "La novela española en 1977." *Anales de la novela de posguerra* 3 (1978): 89-109.
- , "La novela española en 1976." *Anales de la novela de posguerra* 2 (1977): 81-101.
- ZATLIN, Phyllis. "Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective." *Anales de la literatura española contemporánea* 12 (1987): 29-44.
- ZAVALA, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*. Coordinada por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1993. 27-76.