

MAGDA POTOK

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

## Prácticas discursivas en la escritura de mujer Observaciones sobre la narrativa española contemporánea

ABSTRACT: Discursive Practices in Women's Writing. Observations on Contemporary Spanish Fiction

On the basis of contemporary Spanish women writers' fiction we propose to investigate whether besides a series of specific themes there exist any "traits of femininity" inscribed in the literary discourse itself and what are their categories and characteristics. The category of gender is apparent in various aesthetic, narrative and formal examples such as psychological realism, first-person narrative, fragmentarism, incoherent and disordered structures, or multi-perspectivism. Although it has assimilated some elements of the postmodern *episteme* and aesthetics such as the use of metanarrative references, the combination of different refined and popular literary genres or the technique of autofiction, the feminine discourse inclines towards narrative models deriving from the sentimental fiction, with its rhetoric of the extreme and exaggeration.

KEY WORDS: contemporary Spanish fiction, womens' literature, discursive practice, gender studies, postmodern narrative.

La crítica especializada ha puesto de manifiesto que la escritura de mujeres coincide en plantear temas y conflictos comunes<sup>1</sup>. Son preocupaciones bien definidas, desarrolladas desde una experiencia, una sensibilidad y una perspectiva específicas, que incluyen e interpretan la situación de la mujer en la sociedad. El peso de la tematología en los estudios de género es fundamental. A este respecto, la crítica feminista puede servir de modelo representativo para el análisis de los patrones semánticos en la era multicultural, como afirma Cristina Naupert.

---

<sup>1</sup> Las recurrencias temáticas de la literatura femenina fueron objeto de mi estudio publicado en 2010. Véase: POTOK.

Los análisis textuales realizados en el marco de la ginocrítica<sup>2</sup> han trazado un largo camino en la búsqueda del universo ficcional femenino, afirmando la *diferencia*<sup>3</sup> y estableciendo un paradigma literario propio de las mujeres. La imaginación femenina sí existe, afirmaba Patricia Spacks en uno de los estudios más completos dedicado a la literatura femenina: es la que refleja los problemas y las experiencias específicas de mujeres. “Las mujeres dominan su propia experiencia al imaginarla, al configurarla, al escribir sobre ella” (SPACKS 361), puntualiza la autora.

La narrativa femenina manifiesta una clara ambición de representar el mundo de las mujeres y de interrogarse sobre lo que están viviendo en diversos ámbitos de la vida: personal, familiar, corporal, afectivo, social, profesional, etc. Los textos de autoría femenina revelan una dimensión testimonial y una búsqueda de la identidad de las mujeres “utilizando la literatura para su proceso de concienciación” (RUIZ GUERRERO 173).

Dicho esto, cabe preguntarse si esta práctica de autorrepresentación ha configurado un discurso literario propio, con estructuras, estilo y lenguaje diferentes. ¿Existe una estética, una manera de escribir, específicamente femenina? En las páginas que siguen me propongo estudiar si además de una serie de temas específicos podemos señalar algunas “marcas de feminidad” inscritas en el discurso literario, cómo se expresa ese hipotético estilo femenino en la cultura española de hoy, y cuáles son sus categorías y características.

No faltan estudios que suponen la existencia de un discurso femenino con rasgos propios y con usos literarios específicos. Entre las características de la escritura femenina suelen mencionarse: la función expresiva del lenguaje, un estilo reiterativo, fluctuante, inasible o exagerado (RIERA; CIPLIJAUSKAITĖ), la fragmentación y la preferencia por la primera persona narrativa (REDONDO GOICOECHEA 2000; URIOSTE), una mayor minuciosidad en la descripción de las sensaciones y referencias más exactas al mundo de la órbita doméstica (ROMERO; REDONDO GOICOECHEA 2001). En algunos trabajos se sostiene incluso que las mujeres escritoras<sup>4</sup> sienten la necesidad de rechazar el lenguaje y el discurso heredados para, al negarlo, “descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del ‘yo’ individual y a la vez representativo de la mujer en general” (CIPLIJAUSKAITĖ 18). En términos similares, el feminismo francés, con Helene Cixous ha aspirado a crear una *escritura femenina* que emane del cuerpo,

---

<sup>2</sup> Metodología centrada en la cultura textual de la mujer y en la recuperación de la tradición literaria femenina. Con el término de *ginocrítica*, Elaine SHOWALTER propone distinguir la “crítica feminista” entendida como modelo de interpretación realizada por una mujer lectora del estudio de la mujer como escritora.

<sup>3</sup> *Diferencia sexual* y *género*, conceptos centrales del pensamiento feminista, han permitido acercarse al discurso de mujeres con el objetivo de destacar sus particularidades. Para su discusión véase, entre otros: BRAIDOTTI; BUTLER.

<sup>4</sup> CIPLIJAUSKAITĖ habla en este contexto de “todas las autoras” (29).

considerado como fundamento de la experiencia y una fuente poderosa de creatividad. La demanda de Cixous –marcar la diferencia a través del “discurso corporal”– ha suscitado todo un caudal de planteamientos teóricos y experimentos literarios, desarrollados, entre otras, por la misma autora. También ha suscitado las objeciones de quienes consideran ilusorio un código de comunicación propio de las mujeres: “no creemos que escribir *lo femenino* sea la búsqueda utópica de un lenguaje diferente, construido en el vacío y de espaldas a la tradición literaria y cultural [...]. Porque el lenguaje es uno y las palabras, las de siempre. Lo diferente es la utilización que de ellas puede hacerse, para que digan unas u *otras cosas*” (GALDONA PÉREZ 92).

Mi lectura de los textos escritos por mujeres persigue mostrar que sí hay una distintividad del discurso femenino con respecto a las prácticas textuales, una coincidencia y una proliferación de algunos usos lingüísticos y enunciativos. Sin embargo, cabe insistir en que estas marcas discursivas no tienen que ser exclusivas de la escritura de mujer. Como señalan con razón varias estudiosas (REDONDO GOICOECHEA 2001; HERMOSILLA & CEPPEDELLO), estas características no constituyen una cuestión de esencias sino de grado y, para marcar la diferencia, habría que medirlas en frecuencias de uso.

La narrativa femenina, en su corriente dominante, manifiesta las mismas características de la literatura general, literatura que en las últimas décadas ha marcado una vuelta a la narratividad tradicional, con su estética realista y su “desconfianza hacia la literariedad” (POZUELO YVANCOS 51); esto es, la prosa ha vuelto a los cauces más tradicionales, despojándose del imperativo de la originalidad y la innovación. Estamos, pues, ante una literatura cuya preocupación fundamental es encontrar un público, lo más amplio posible, lo cual, por otra parte, ha sido reprobado por algunas críticas feministas. Susana REISZ (212) califica esta búsqueda del éxito como un “gesto populista”, aduciendo que la clave de la buena acogida de las escritoras “radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad” (201). Se puede afirmar así que, en la época actual, los autores, tanto hombres como mujeres, producen mayoritariamente novelas realistas, que incluyen el valor del testimonio y, desde luego, el de la verosimilitud. Este enfoque abarca el mundo de los afectos (en ellos se centrará la narrativa de Adelaida García Morales, Soledad Puértolas, Almudena Grandes, Marina Mayoral, Rosa Regás, Flavia Company y muchas otras escritoras), la realidad social (Rosa Montero, Lucía Etxebarría) o incluso política (Belén Gopegui). Cuando Lucía Etxebarría propone un relato situado en la más cercana actualidad, en un Madrid multicultural, atormentado por la crisis, la incomunicación y la falta de seguridad generalizada, hace una novela (*Cosmofobia*) marcadamente realista, preocupada por su dimensión testimonial, una novela que despierta el interés y compromete la conciencia del lector.

Empero, el discurso femenino no puede ser considerado como un simple acomodo a las formas tradicionales de la narración. Resulta sintomática su asi-

milación de algunos elementos de la *episteme* y de la estética posmodernas, el uso de referencias metanarrativas o la combinación de diferentes géneros literarios, cultos y populares: novela negra, *Bildungsroman*, relato autobiográfico, ensayo, etc. Como muy bien ha puesto de manifiesto Carmen de URIOSTE (203) en su estudio de la narrativa española de los años noventa, las mujeres, con su inclinación a la “subjetividad, fragmentarismo, discursividad, búsqueda de una nueva identidad”, escriben textos de características desestabilizadoras.

En la gran diversidad de las estrategias discursivas utilizadas por las escritoras, hay una característica ampliamente encontrada, que equivale a la técnica de representar el mundo, una focalización desde lo femenino, en su gran mayoría, a través de la primera persona narrativa. Tal como precisan María Paz CEPEDELLO y María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (2013), siguiendo a su vez el trabajo de Alicia REDONDO (2008), la diferencia más importante no radica tanto en el lenguaje como en el sistema de enunciación elegido. Si hemos de encontrar un emplazamiento especial de la escritura de mujeres en el paradigma literario general, sería a través de la perspectiva narrativa. La calidad y la condición de lo distintivo reside aquí: en el ser mujer y en el ver mujer, junto con las circunstancias de la vida que esto conlleva.

Como ya anticipábamos, donde esta visión femenina se manifiesta con mayor frecuencia, es en el uso de la primera persona narrativa que refleja, además de una percepción diferencial y un reclamo de autonomía, una aspiración constante de (auto)representar lo femenino. También supone una apuesta por lo personal y lo subjetivo que “se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera y desde arriba”, según define el sujeto femenino Alicia REDONDO (2008: 38). La voz femenina pone en tela de juicio las prácticas de omnisciencia u objetividad discursiva, apuntando a lo individual y lo relativo, contrario a cualquier autoridad.

El yo enunciativo del discurso femenino remite a la vez a la narradora y a la protagonista del relato. En ocasiones llega a asemejarse a la propia autora, produciendo interferencias entre lo autobiográfico y lo ficcional. La novela de Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*, un relato sobre la maternidad publicado poco tiempo después de dar a luz la autora (2004), está concebida en forma de un diario en forma de carta que la protagonista escribe –en primera persona– a su hija recién nacida. En este y muchos otros relatos Lucía Etxebarria llega a dominar el punto de vista de la narradora, exponiendo sus propias ideas, aquí enfocadas en la desmitificación de la función materna tal como es configurada socialmente.

En clave semejante, en su selección de cuentos, *Nosotras que no somos como las demás*, la autora –en el título y en el prólogo– interviene de forma explícita en representación de otras mujeres, formulando un especie de manifiesto de disconformidad con los modelos culturales existentes: “Algunas mujeres estamos

hartas de [...]. Algunas mujeres no admitimos que [...]. A algunas mujeres no nos gusta que [...]" etc. (ETXEBARRIA, 2004a: 9).

En algunos relatos, la estrategia narrativa se convierte en el tema de la novela. En *La hija del canibal*, Rosa Montero maneja alternativamente la primera y la tercera persona de la mujer narradora que, en un momento dado, se detiene para considerar el asunto:

Creo que ya va siendo hora de que hable un poco de mí. Es decir, ya va siendo hora de que hable un poco de Lucía Romero. Porque me resulta más cómodo referirme a ella: el uso de la tercera persona convierte el caos de los recuerdos en un simulacro narrativo y disfraza el orden de la existencia. [...] En el comienzo de este libro, Lucía Romero estaba atravesando una época muy mala.

MONTERO 1998: 110

Los párrafos que siguen operan cada uno con una instancia narrativa diferente, otorgando la voz por turnos a la primera y tercera persona y revelando, como hacen tan frecuentemente los textos posmodernos, una conciencia meta-ficcional.

La preponderancia de la primera persona favorece el punto de vista de referencia personal y responde al impulso de contar el mundo desde y sobre el yo-mujer. Lo han practicado las escritoras a lo largo de la historia de la literatura y lo siguen haciendo en la época actual: Josefina Aldecoa en su trilogía encabezada por *Mujeres de negro* o Carmen Martín-Gaité en *Lo raro es vivir*, protagonizada y narrada por una mujer-investigadora. Marina Mayoral enfoca en la primera persona la narración de *Recóndita armonía*, considerada por muchos un manifiesto feminista, y Soledad Puértolas su novela *Queda la noche*, relato emblemático de la insatisfacción femenina en el ámbito de los afectos. El yo narrativo promueve los monólogos interiores de *Una vida inesperada* de Soledad Puértolas y la discusión de ideas sobre la vocación femenina en *Entre amigas* de Laura Freixas; en un inquietante soliloquio en *Dame placer*, Flavia Company, refuerza la introspección de la protagonista con una serie de preguntas incisivas: "¿Que por qué actúo así? ¿Que qué me pasa?" (COMPANY 5).

Como ya hemos señalado, la narración en primera persona, aunque preponderante, no es la única que utilizan las escritoras, cada vez más inclinadas a alternar las perspectivas en el transcurso de una novela. De hecho, la pluralidad de perspectivas, a veces confrontadas, pasa a representar otra característica de la escritura femenina al filo del milenio y da como resultado una narrativa polifónica que produce verosimilitud en el sentido narratológico y al mismo tiempo confusión desde el punto de vista epistemológico, tan propia del pensamiento posmoderno.

La multiplicidad de narradores suele ir unida a la alternancia de focalización, aunque no necesariamente a los cambios en la persona narrativa. *Amor*,

*curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria está toda narrada en primera persona, aunque varíe la voz (la identidad) narradora, cedida, sucesivamente, a las tres hermanas protagonistas. De manera semejante, Almudena Grandes en *Atlas de geografía humana* introduce a cuatro protagonistas que repasan sus vidas en primera persona. El resultado de esta técnica son “obras-collage” u “obras-mosaico”, formadas por elementos y sujetos muy diversos que contribuyen con su visión particular, determinada por múltiples factores, a configurar un discurso femenino, complejo y multiperspectivista, en la literatura. En términos similares se integran en las novelas textos de distinto orden y estilo. En *Nubosidad variable* de Carmen Martín-Gaité, la narración en sentido estricto (de Sofía) es interrumpida por la correspondencia epistolar (de Mariana, su antigua amiga). En *Mientras vivimos*, Maruja Torres llega a intercambiar las perspectivas de tres personajes diferentes –Regina Dalmau, novelista de éxito, Judit, una joven que la admira, y Teresa, antigua maestra de la primera protagonista– que revelan su visión de las cosas en diversas formas discursivas: narración en tercera persona (Regina), cuadernos personales de corte diarístico (Judit) y cartas (Teresa).

Es digno de atención que esta multitud de voces incluya a narradores masculinos. En *La escala de los mapas* de Belén Gopegui, en *Amores patológicos* de Nuria Barrios, en *Gente que vino a mi boda* de Soledad Puértolas y muchos otros relatos se alteran las identidades narrativas de hombres y mujeres. Es más, *La señora Berg* de Soledad Puértolas o *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez están narradas en primera persona por un protagonista masculino: un hombre joven en el primer caso y un chico adolescente en el segundo. Lo curioso en este caso es que en las dos narraciones la voz enunciadora, que parece incapaz de despojarse de su perspectiva de mujer, recurre a una autoridad (femenina) auxiliar para justificar su punto de vista, marcadamente femenino. Mario, en *La señora Berg*, utiliza la fórmula de “según decía mi madre” (PUÉRTOLAS), y Fran, en *Últimas noticias del paraíso*, habla de lo que “nos inquietó a mi madre y a mí” (SÁNCHEZ 26), a saber, que las casas no estaban hechas para los hombres: “Eran demasiado femeninas con tanto detalle y visillos y jabones de olores y flores y manteles bordados y cristalería. A un hombre le iba lo impersonal; las habitaciones de hoteles y ropa que desaparecía sucia y aparecía limpia y planchada” (26).

La diversificación de las voces narradoras y la integración de otras formas discursivas enlaza con el carácter fragmentario del discurso. Desde ángulos muy diversos las mujeres escritoras convergen en el objetivo de romper el orden lineal y homogéneo del relato, optando por una estructura más abierta y menos coherente. Aunque no se trate de una práctica exclusiva de las mujeres, más bien de una particularidad de la conciencia posmoderna, varias críticas han demostrado (RUSOTTO; CIPLIAUSKAILTÉ; REDONDO GOICOECHEA 2001; URIOSTE; HERMOSILLA & CEPDELLO) que las escritoras suelen tender a lo fragmentario, desordenado, elíptico y asociativo. En las mencionadas *Mientras vivimos*, *Nubosidad variable*,

también en *Irse de casa* de la misma Carmen Martín-Gaité o en *El corazón del Tártaro* de Rosa Montero, el fragmentarismo narratológico y la estructura acumulativa de voces, miradas y experiencias permiten alcanzar un complejo universo literario que conecta con la descomposición del sujeto y de la identidad en la episteme finisecular.

Tal como señalamos, la estructura fragmentaria se acopla con diferentes géneros narrativos integrados como elementos discursivos dentro del relato. Las prácticas textuales incluyen (o representan): narraciones de suspense o policíacas (Alicia Giménez Bartlett, Espido Freire, Rosa Montero, Carmen Posadas) con sus estructuras elípticas, circulares y repetitivas; novelas de formación (Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Lucía Etxebarria), reveladoras de un proceso de maduración y de autoaceptación de los personajes; sagas familiares con una visión retrospectiva de las transformaciones sociales (Josefina Aldecoa, Almudena Grandes, Espido Freire); novelas históricas (Paloma Díaz-Mas, Almudena Grandes, Clara Sánchez) que obligan a resignificar lo femenino en el proceso histórico y en las representaciones culturales de la historia; novelas fantásticas (Cristina Fernández Cubas, Ana María Matute, Pilar Pedraza) que cuestionan el énfasis del discurso femenino en lo personal, lo cotidiano y lo concreto; y, en contrapartida, los relatos de evocación autobiográfica, contribución incuestionable a la inscripción del sujeto femenino (tanto tiempo marginado) en la historia de la literatura.

Con la exploración del contenido autobiográfico se establecen otras peculiaridades de la escritura de mujer, tales como el uso de la técnica epistolar o diarística (Martín-Gaité, Marina Mayoral, Maruja Torres, Lucía Etxebarria), el compromiso autorial en la obra ficcional o la autorreferencialidad con que los textos reflexionan acerca de su propia condición.

Muchas narradoras o protagonistas de la narrativa femenina comparten con sus autoras algunas características, externas o internas. Aunque no se ofrezca una identificación total, sí se introducen elementos que sugieren una afinidad: el sexo, la edad, las características físicas, los datos biográficos, la profesión. Por las páginas de la narrativa femenina circula un sinnúmero de escritoras, investigadoras, periodistas y artistas (*La hija del canibal* y *El corazón del tártaro* de Rosa Montero, *Mientras vivimos* de Maruja Torres, *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité, *Dar la vida y el alma* de Marina Mayoral, *De todo lo visible e invisible* de Lucía Etxebarria, y un largo etcétera), estilizadas de una manera que hace pensar en sus autoras. Dotando a los personajes con su propia personalidad, las escritoras se involucran en la ficción, bien para potenciar su valor testimonial, bien para entrar en un juego metaliterario.

En la mencionada novela *Un milagro en equilibrio*, la narradora es escritora y periodista, autora de un libro sobre la drogadicción, tal como Lucía Etxebarria, la autora de la novela. Al mismo tiempo que se le otorga (a la narradora) una naturaleza ficcional (empezando por el nombre de Eva), se mantiene la ilusión autobiográfica, fomentada por la conciencia discursiva de la protagonista:

ahora mismo tu madre, yo, se ve incapacitada para hacerlo [escribir] sobre otra cosa que no seas tú y tus circunstancias [...]. Y escribir sobre ti es arriesgarse mucho, es poner la propia vida en bandeja [...]. Sí, por supuesto [...] me escudaré además en eso que se dice de que la ficción es siempre ficción y cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia.

ETXEBARRIA 2004b: 30

En su posterior *Cosmofobia*, aunque la novela no apunte a lo personal –al contrario, es un retrato cuasi-sociológico de una comunidad urbana multicultural–, la narradora consigue sorprender (y desconcertar) al lector, haciendo que “un antiguo novio” la presente como “Lucía Etxebarria” (ETXEBARRIA 2008: 382).

A la luz de estas observaciones, las prácticas textuales de las mujeres escritoras pueden considerarse plenamente posmodernas, en su componente metaficticio, en su transgresión de fronteras –entre géneros literarios, entre lo autobiográfico y lo novelesco, entre lo real y lo representado–, pero sobre todo en la desintegración, formal y argumental, del discurso, representativo del estado de la cultura, de la descomposición de los “grandes relatos” y –lo que es muy significativo– del sujeto, obligado a reinventar (¿ficcionalizando?) su identidad.

No obstante, no podemos cerrar esta revisión de las prácticas discursivas de lo femenino sin aludir a su vertiente “sensiblera”, responsable de una *poética del extremo*. Una lectura atenta pone de manifiesto la inclinación de las escritoras por las estampas narrativas (y los arquetipos de conducta) de corte sentimental. En algunas de sus narraciones –Adelaida García Morales, Marina Mayoral, Almudena Grandes, Soledad Puértolas, Laura Freixas, Espido Freire, Rosa Montero y muchas más de las escritoras que publican y venden en la actualidad– se acercan a lo que conocemos tradicionalmente como novela rosa. La insistencia en la exploración de los sentimientos y el apasionamiento de los personajes conducen a una “retórica de la exageración”: acumulación de tropos, abuso de los adjetivos, alargamiento de las frases, sintaxis amanerada (repeticiones caprichosas, inversiones, etc.) y una general vanilocuencia llena de tópicos, asociaciones ilógicas y afirmaciones triviales. Destacan la desproporción y la falta de economía. Los amores de estas mujeres son frenéticos e inmortales (“mi amor sería eterno, [...] moriría conmigo”, MAYORAL 147), las rupturas equivalen a dejar de vivir o a que el mundo se hunda (GRANDES 2002: 299; 2001: 407). Para dar fe de su afecto, la protagonista de Grandes, Ana, lleva al extremo su capacidad de entrega y al mismo tiempo el amaneramiento estilístico de la narración. Nótese la acumulación de imágenes estrambóticas y la gradación semántica de los verbos:

y no sólo habría dado mi vida por él [...], por él habría convertido mi propia vida en un infierno, y habría pedido limosna en la puerta de una iglesia, habría



hecho la calle mientras mis piernas me hubieran sostenido, lo habría perdido todo, y habría mentido, y habría estafado, y habría engañado, y habría robado, y habría matado, sólo por él, si él me lo pidiera.

GRANDES 2001: 413

Es muy común que las heroínas, al llevarse un disgusto de índole afectiva, en seguida pierdan el conocimiento, se “estén muriendo” o debatiendo entre la vida y la muerte. Cuando entran en contacto con el sexo contrario, les da escalofríos o hasta ganas de morir. Fran, en el *Atlas de geografía humana* de Almudena GRANDES, así describe la impresión que le causó conocer a su futuro marido: “Se me puso la carne de gallina sólo de mirarte, y se me saltaron las lágrimas mientras te escuchaba, y acabé de mala manera, temblando de pies a cabeza” (2001: 143). Cuando tropieza con él algún otro día, “relajado y sonriente, infinitamente satisfecho de sí mismo”, a ella le corre un espasmo: “mis piernas empezaban a temblar, y temblaban mis manos, y mis sienes” (137). Y cuando Martín, causante de estas emociones desmesuradas, se inclina sobre ella, Fran quiere “morirse allí mismo” (2001: 138). De igual forma reacciona su amiga en la novela, Ana. Al entrar en una relación pasional siente haberse precipitado “en el abismo sin fin donde se pierden los únicos seres humanos que han llegado alguna vez a estar vivos” (2001: 278).

Para conmover más, Grandes (y otras autoras) recurren a una serie de procedimientos poéticos. Entre los predilectos están la repetición y la inversión sintáctica. Malena se pronuncia ante la belleza de su elegido en los siguientes términos:

Aprecié la calidad de sus huesos, las líneas que se insinuaban bajo sus hombros perfectos. [...] Aprecié la calidad de su piel, y el vello negro, escaso, que la cubría. [...] Aprecié la calidad de su carne, su espalda inmensa, lisa, un trapecio perfecto. [...] Aprecié la calidad de su cuerpo.

GRANDES 2002: 459

Los ejemplos podrían multiplicarse. No deja de ser inquietante que perdure, dentro del ambiente deconstruccionista y cuestionador de la cultura actual, un imaginario amoroso tan retrógrado, reproducido en un estilo tan banal. También es cierto que las escritoras actuales han conseguido desligarse parcialmente de este legado romántico, precisamente gracias a la conciencia posmoderna del fracaso, la muerte de las utopías y el aire de agotamiento que invade la cultura. Las protagonistas del momento difícilmente alcanzan el final feliz de las novelas rosas. El modelo ya no se manifiesta en estado *puro*. Se trata más bien, citando a RUSSOTTO (100), de una “diseminación de lo melodramático” en el texto.

Quizás, tal como tiende a interpretarlo Gilles LIPOVETSKY (27), se trate de un hecho sociológico: las mujeres, y por tanto las escritoras, están sobreimplicadas

en el tema del amor, porque, a diferencia de los hombres, han sido socializadas en lo romántico. En consecuencia, su comportamiento y su consiguiente producción literaria conllevan una mayor teatralización de los sentimientos. En definitiva, en el discurso femenino hay mucho más que eso. Según confiamos haber demostrado, la escritura de mujer dispone de un yo-enunciativo que está reconociendo minuciosamente los espacios discursivos, posiblemente para transgredir lo establecido, superar las trampas y, sin renunciar a su calidad de autoanálisis ni a su capacidad imaginativa, establecer un ser-mujer literario. En palabras de Rosa MONTERO (2003: 8):

Para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos. [...] De manera que inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos porque nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía.

## Bibliografía

- BRAIDOTTI, Rosi, 2004: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Edisa.
- BUTLER, Judith, 2001 [1990]: *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, 1994 [1988]: *La novela femenina contemporánea (1975—1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.
- CIXOUS, Hélène, 1995 [1975]: *La risa de la medusa*. Madrid, Anthropos.
- COMPANY, Flavia, 1999: *Dame placer*. Barcelona, Emecé.
- ETXEBARRIA, Lucía, 1999 [1997]: *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona, Plaza & Janés.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2002 [2001]: *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid, Espasa Calpe.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2004a [1999]: *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona, Destino.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2004b: *Un milagro en equilibrio*. Barcelona, Planeta.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2008 [2007]: *Cosmofobia*. Madrid, Destino (Booket).
- GALDONA PÉREZ, Rosa I., 2001: *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna.
- GRANDES, Almudena, 2001 [1998]: *Atlas de geografía humana*. Barcelona, Tusquets.
- GRANDES, Almudena, 2002 [1994]: *Malena es un nombre de tango*. Barcelona, Tusquets.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles & CEPEDELLO MORENO, María Paz, 2013: "Narrativa de mujeres y punto de vista: la novela española reciente". *Sociocriticism*, nº XXVIII : 1 y 2, 257—288.
- LIPOVETSKY, Gilles, 1999 [1997]: *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama.
- MAYORAL, Marina, 1994: *Recóndita armonía*. Madrid, Santillana.
- MONTERO, Rosa, 1998 [1997]: *La hija del canibal*. Madrid, Espasa Calpe.
- MONTERO, Rosa, 2003: *La loca de la casa*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- MONTERO, Rosa, 2004 [2001]: *El corazón del tártaro*. Madrid, Espasa Calpe.
- NAUPERT, Cristina, 2001: *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid, Arco/ Libros.

- POTOK, Magda, 2010: *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2004: “Narrativa española y posmodernidad”. En: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península, 36—52.
- PUÉRTOLAS, Soledad, 1999: *La señora Berg*. Barcelona, Anagrama.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2000: “Mujer y espacio narrativo”. En: *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. C. CUEVAS GARCÍA (ed.). Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 223—233.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2001: “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”. En: *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. C. SEGURA GRAÍÑO (coord.). Madrid, Narcea, 19—46.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2008: *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI.
- REISZ, Susana, 1990: “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 1, 199—213.
- RIERA, Carme, 1982: “Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?”. *Quimera*, nº 18, 9—12.
- ROMERO, Isabel & altri, 1987: “Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70”. En: *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*. M.A. DURÁN & J.A. REY (ed.). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid, 337—358.
- RUIZ GUERRERO, Cristina, 1997: *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RUSSOTTO, Mátgara, 1993: *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas, CELARG.
- SÁNCHEZ, Clara, 2001 [2000]: *Últimas noticias del paraíso*. Madrid, Suma de Letras.
- SHOWALTER, Elaine, 1999 [1981]: “La crítica feminista en el desierto”. En: *Otramente: lectura y escritura feministas*. M. FE (coord.). México, Fondo de Cultura Económica, 75—111.
- SPACKS, Patricia M., 1980 [1975]: *La imaginación femenina*. Madrid, Debate.
- URIOSTE, Carmen de, 2004: “Mujer y narrativa: escritoras/escrituras al final del milenio”. En: *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. J. CRUZ & B. ZECCHI (ed.). Barcelona, Icaria, 197—218.

## Síntesis curricular

Magda Potok, investigadora, traductora y crítica literaria, doctora en Filología Hispánica por la Universidad Adam Mickiewicz (Poznań, Polonia). Profesora del Departamento de Literaturas Española e Iberoamericana de dicha universidad. Editora de varios volúmenes colectivos y autora de libros y numerosos artículos centrados en la narrativa española contemporánea, la literatura escrita por mujeres y la traductología. Entre sus trabajos destacan: *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea* (Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), *Discurso sobre fronteras — fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano* (ed. con A. Gregori & altri, Łask, Leksem, 2009), *Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia* (ed. con M.Á. Candelas Colodrón, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009), *Mario Vargas Llosa — w kręgu twórczości* (ed. con J. Wachowska, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013).