

TEXTO, LEY, TRANSGRESION: ESPECULACION SOBRE LA NOVELA (FEMINISTA) DE VANGUARDIA

POR

FRANCINE MASIELLO

University of California, Berkeley

La década de los años veinte ofrece un atractivo particular para la historia de la mujer, por ser un momento en que la identidad femenina se convierte en tema de amplia discusión¹. Además de ser objeto de estudio, la mujer, en la década de los veinte, se vuelve sujeto activo y productora de un discurso propio. En su contexto literario hispanoamericano, esta productividad trae consecuencias de especial importancia, pues la escritura femenina amplía las posibilidades estructurales de la novela y pone énfasis en la identidad de la mujer como respuesta a la narrativa masculina vigente. Responde al mundonovismo épico, y su valor testimonial contesta su concepto de super-héroe que domina cuanto observa, y rehúsa el oficialismo histórico con el cual la novela tradicional proclama su fe en la legalidad de la palabra de representar el entorno inmediato. De esta manera, el discurso feminista incide en el realismo tradicional para cuestionar el proceso de la representación y la autoridad escritural del hablante. Logra fragmentar la estabilidad de la novela, alterando los recursos miméticos comunes y el quehacer del narrador. Asimismo, la novela feminista cuestiona el poderío de aquel escritor que se afirma por medio de la violencia verbal y la defensa ideológica del Estado².

¹ Hay que pensar, por un lado, en los estudios de Freud dedicados a la mujer (especialmente en los años veinte); por otro lado, conviene destacar la aumentada participación de la mujer en la actividad pública, en los movimientos pacíficos, en la actividad literaria internacional, que obligan a cuestionar la base de la cultura patriarcal.

² También conviene pensar en los héroes novelísticos del mundonovismo de la década de los veinte que se dedican a defender la patria y la versión oficial de la historia. Tal sería el caso de Fabio Cáceres o Santos Luzardo, quienes aprenden a conquistar el mal para proteger el *statu quo*. En las novelas de la época también hay que destacar la importancia del *Bildungsroman*, donde el hijo basa su conoci-

En estas páginas quiero comentar la articulación del discurso femenino en tanto que responde a la narrativa tradicional. Afirmaremos que la nueva perspectiva ofrecida por las mujeres no se debe a diferencias de clase social (pues las escritoras de la época también comparten la ideología oficial); más bien lo novedoso se observa en la estructura de sus libros, en la transgresión formal de su obra literaria y en su trastorno de los marcos de referencia tradicionales. Para llegar a este desafío formal, la narrativa femenina empieza por cuestionar las bases del logos dominante, indagando la validez de los discursos heredados y la lógica del mundo masculino. En las páginas siguientes comentaré la articulación de estos problemas tal como emergen en tres fases fundamentales. En primer lugar, la novela femenina de vanguardia inicia un cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal; con ello se repudia la figura paternal como eje de los procesos de significación social. En segundo lugar, con el desafío de los orígenes familiares, también surgen nuevos nexos entre los personajes; mediante este proceso se destacan las relaciones laterales —las amistades entre mujeres u otros sustitutos de la familia—, que superan las jerarquías verticales dominadas por el *pater familias*. El proceso da por resultado una necesaria reestructuración del yo de la protagonista y una nueva conciencia de su cuerpo, junto a su novedosa relación con los objetos del entorno inmediato. Finalmente, esta exploración llega, en su máxima realización, a un desafío del logos masculino, destinado a liberar los procesos de significación de su contexto común. En su conjunto, la novela femenina promulga un discurso heterogéneo, notable en las rupturas del texto y en sus secuencias a-lógicas. Los aspectos indicados aquí serán ampliados para demostrar cómo la escritura femenina resiste y transforma las premisas del discurso narrativo vigente. El presente estudio abarca la obra de María Luisa Bombal, Norah Lange y Teresa de la Parra, escritoras iniciadas en el mundo literario durante la época de vanguardia. Pero urge señalar, debido a sus estrategias narrativas, que estas escritoras ofrecen un paradigma de resistencia feminista que rige hasta el momento actual.

Vamos a empezar por partes. Una explicación conocida del fenómeno novelístico ubica al personaje del padre como generador de todo significado; aquél genera la lógica del texto, otorga vida y ley y confirma la ver-

miento del mundo en una serie de expresiones episódicas que le llevan a la madurez. Estos son libros de relaciones entre padre e hijo o de huérfanos en busca de su herencia, donde el joven aprende lo necesario para asumir un papel de importancia dentro de la sociedad.

dad de los hechos. Debido a esta condensación del poder, la actividad de la mujer queda reducida al espacio doméstico, donde ella defiende la palabra del hombre y protege la unidad familiar. Por consecuencia, el espacio del hogar se explica como un sitio deseable, un espacio reverenciado, que refleja en miniatura la providencia del poder. Esta jerarquía de personajes define en gran parte la estructura de la novela tradicional y, de hecho, ayuda a comunicar la ideología latente del texto. Tal sería el caso de la novela nacionalista anterior al momento de vanguardia, o aun del *Bildungsroman*, que caracteriza la novela telúrica de los años veinte.

Quizás conviene examinar el ejemplo de Hugo Wast, cuyas novelas revelan a las claras la relación tradicional establecida entre familia e ideología del Estado. En sus novelas populares, los valores de la vieja sociedad reinan majestuosamente para derrotar al mal y proteger la tradición. Mediante estos términos, los personajes están restringidos a esquemas de acción preconcebidos; los episodios heroicos, las intrigas entre amantes o las aventuras agrestes contribuyen invariablemente a la ideología, que es requisito para identificar la visión nacionalista. Dicho de otro modo: la intriga nacionalista proporcionó el orden determinante de sus textos, de modo que el amor y la tradición o el conflicto entre padre e hijos, en cuanto acontecimientos centrales, se ajustan inevitablemente a los designios nacionalistas del escritor³. En su novela más popular, *La casa de los cuervos*, Wast explica el debilitamiento del orden nacional por la política extremista. Pero el autor relaciona el conflicto nacionalista con las disputas entre familiares, una traición al *pater familias* por los hijos desobedientes. Es como si Wast hubiese encontrado una analogía de la autoridad del Estado, subsumiendo problemas nacionales en el *ethos* patriarcal reinante. La familia, en cuanto unidad social, es motivo de la búsqueda del poder y la competencia entre clanes opuestos, la cual debe resolverse por herencia o por contrato. Finalmente, la familia logra una articulación coherente en su continuidad del linaje, a causa de los casamientos favorecidos por los padres. Hay que señalar a las claras el papel de la mujer en esta novela. Aquí los personajes femeninos se perciben como fuerzas siniestras, asistiendo a una conspiración revolucionaria que actúa contra el dominio de la razón. Ellas, como por arte de magia, confunden las jerarquías del orden establecido, subvierten los matrimonios planeados por los padres y anticipan la transformación de clase social que lleva su

³ Comento ampliamente el discurso nacionalista como base de la novela de principios de siglo en el estudio *Lenguaje e ideología. Las literaturas argentinas de vanguardia* (Buenos Aires: Hachette, por aparecer). En el contexto nacionalista, también conviene estudiar la relación familia-Estado en la obra de Manuel Gálvez, Enrique Larreta u Horacio Quiroga.

ruina. En resumen, la mujer se infiltra en la razón del Estado y cruza las redes del poder. Así, cuando la novela de Wast llega a su fin, la mujer subversiva se destruye a sí misma, mientras se sofoca la potencial revolución y se extinguen los rebeldes de la familia. Se muestra que el triunfo del bien depende por completo de los valores tradicionales, donde la familia recibe en recompensa el derecho duradero al poder.

En las novelas conservadoras de la década de los veinte, este método persevera, demostrando una vez más la importancia de la familia unida como base de la unidad nacional. Tal es el caso de *Doña Bárbara*, por ejemplo, donde la protagonista, alegóricamente identificada con el mal, se define como mujer sin familia, nacida fuera de la ley y luego abandonada. Tanto Doña Bárbara como su hija Marisela viven sin la protección familiar, en condición salvaje. Importa, en este ejemplo, la madurez del héroe, Santos Luzardo, quien logra identificarse con los valores de la civilización, casándose con Marisela al final para consumar la unión de familia y tierra. En estas novelas, la familia se designa como base fundamental del orden y permite a los protagonistas un modo de identificación con los valores de la patria. Una vez aclarados sus antecedentes familiares, el héroe reclama su autoridad mientras los huérfanos y los marginados quedan excluidos de los privilegios de la sociedad.

Las novelas femeninas de vanguardia distan mucho de esta expectativa, pues rechazan la autoridad familiar como eje de la novela. Predominan en estos libros huérfanas, personajes solitarios y jóvenes adolescentes que se ven obligadas a abandonar su casa y a cambiar de vivienda. Tal es el caso de *Personas en la sala*, novela de Norah Lange, donde la heroína se encuentra en custodia de parientes lejanos. La restricción se siente en tal grado que la casa se asemeja a una cárcel, cuya única vía de escape está en los vuelos de la imaginación, con los cuales la protagonista empieza a inventar una comunicación clandestina. Ella desea un diálogo con las tres vecinas de la casa de enfrente, pero su comunicación con ellas sólo resulta factible después de la (imaginada) muerte del padre de las tres mujeres. Es decir, que una vez superada la restricción familiar, y establecida la orfandad de *todas* las mujeres, brota la fantasía y se inicia el diálogo. Igualmente, en la obra de Teresa de la Parra —y tomemos el ejemplo de *Ifigenia*—, la protagonista abandona París después de la muerte del padre para ir a Caracas a vivir con los primos y la abuela. Su nueva vida le resulta incómoda en tal grado, que empieza a divagar, envuelta en fantasías que le bloquean la realidad cotidiana⁴. Es interesante

⁴ Por contraste, en *Las memorias de Mamá Blanca*, también de la misma autora, estamos en presencia de una felicidad pasajera: la familia unida existe sólo como

que en esta novela *todas* las mujeres son desheredadas de sus propiedades mientras los hombres de la novela demuestran a las claras su incapacidad para defender lo que les pertenece. De esta manera, la novela obliga a una lectura sobre la marginalidad social de la mujer, quien queda excluida de los privilegios del código civil y de los derechos del código familiar⁵. Como ejemplos provisionarios, estos textos indican la importancia de la genealogía como un problema de la escritura, a la vez que obligan a una lectura de la familia como base de la trama⁶.

En apoyo de nuestra discusión, Marthe Robert ha explicado que el origen de la novela se debe al sentimiento de orfandad experimentado por el narrador; la ausencia del padre le permite al hijo cuestionar sus orígenes y buscar un sustituto que cumpla el papel de progenitor. Su declarada independencia de cualquier lazo familiar le permite afirmar su autoridad sobre el mundo y sobre la palabra pronunciada⁷. Tal es el caso de *Don Segundo Sombra*, por ejemplo, donde Fabio, imaginándose huérfano, inventa un mundo mítico en el cual Don Segundo cumple el papel de padre adoptivo. Sólo después de la ida de su mentor y después de la muerte de su padre, Fabio consigue acceso a la palabra escrita y empieza a contar su historia, como para anunciar su acceso simbólico al poder. Como hemos indicado, las novelas escritas por mujeres durante la misma época también enfatizan la orfandad de la protagonista. Sin embargo, las diferencias entre el texto mundonovista y el texto femenino proponen varias cuestiones relacionadas con la función literaria de la familia. Primero, en las novelas mundonovistas, aunque se describe al héroe en su orfandad, al final de la obra se aclara la situación del bastardo, identificando las raíces del héroe con su familia legítima; las escritoras, mientras tanto, insistirán en la orfandad como única posibilidad de salida para la mujer

memoria, perteneciente a una época ya no vigente ni factible (ideológicamente) en el momento actual. En esta novela el padre es considerado como figura desfavorable, pues éste es responsable por la venta de su tierra, obligándoles a su mujer y a sus hijas a abandonar el campo para ir a vivir en peor circunstancia en la ciudad. Para una discusión sobre este aspecto de la novela de Parra, el excelente estudio de Elizabeth Garrels trae nuevos y valiosos aportes en «*Las memorias de Mamá Blanca, ¿novela feminista o novela femenina?*» (todavía inédito).

⁵ Hay que señalar la importancia del nombre de la heroína, pues Ifigenia en la antigüedad clásica, representa a aquella que fue sacrificada por el padre.

⁶ Resulta interesante que las novelas feministas de vanguardia involucran un conflicto entre padre e hija; la madre, mientras tanto, es pasiva o nutridora o, en la mayoría de los casos, ausente, como para indicar falta de conflicto.

⁷ Véase Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* (Madrid: Taurus, 1973). La autora basa su argumento en un artículo de Freud titulado «La novela familiar del neurótico» (1909).

en la sociedad. Segundo, para el huérfano de la novela mundonovista siempre existe la posibilidad de definirse mediante el trabajo; desde la juventud hasta la madurez, el mundo del trabajo ayuda al héroe en busca de su identidad. Pero en las novelas de Teresa de la Parra, Norah Lange o María Luisa Bombal las mujeres quedan *fuera* del mundo de trabajo. Ellas están relegadas a la vida de la imaginación, en cuanto ellas mismas están excluidas de la productividad laboral. Aun cuando sean artistas o escritoras (los casos de las protagonistas de *Las memorias de Mamá Blanca* o *La última niebla*), el arte no ofrece a estas mujeres ninguna solución totalizante. Más aún, ellas no se consideran grandes artistas ni esperan de su producción artística ninguna recompensa pública. Es decir, su creatividad es asunto privado; escriben sin que nadie las lea, visualizan sin pintar. A diferencia del «retrato del artista», el así llamado *Kunstlerroman*, que explica la posibilidad del arte como vía de trascendencia para el hombre, las novelas femeninas nunca prometen el reconocimiento por la obra de la imaginación.

Finalmente, las novelas femeninas nos obligan a reconsiderar la creatividad del individuo relacionada con la dinámica familia-Estado. En los estudios sobre teoría familiar se describe a la familia como condensación de un proyecto social más amplio, como microcosmos de la economía política por un lado, o como una pequeña defensa del individuo contra la sociedad por el otro⁸. Desde Aristóteles, se ha considerado tan estrecha esta relación, que se ha llegado a la hipótesis de que la familia es el eje motivador del Estado en formación⁹. Se experimenta entonces una especie de «naturalización» donde los miembros de la familia llegan a entender los valores de autoridad, moral, obediencia y respeto por la propiedad privada y a partir de allí aceptan el orden establecido. Pero, quizá de mayor importancia, la familia sirve de base para reconstruir una versión

⁸ Conviene consultar la temprana obra de Engels y luego la de Malinowski sobre los orígenes de la familia en relación al Estado. También de interés es la obra de Christopher Lasch, quien estudia la función de la familia como núcleo protector en contra del Estado en *Haven in a Heartless World: The Family Besieged* (New York: Basic Books, 1977). De entre los comentarios recientes, enfocados desde un punto de vista estrictamente feminista, conviene consultar la obra de Zillah R. Eisenstein (ed.), *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism* (New York: Monthly Review Press, 1979), y Barrie Thorne-Marilyn Yalom (eds.), *Rethinking the Family: Some Feminist Issues* (New York: Longman Press, 1982).

⁹ Véase, por ejemplo, la teoría de Max Horkheimer sobre este tema en su ensayo «Authority and the Family», *Critical Theory: Selected Essays*, trad. M. J. O'Connell et al. (New York: Seabury Press, 1972), pp. 47-128. Horkheimer explica que los principios de unidad familiar se deben menos a la amenaza del *pater familias* que a los procesos de *racionalización* asimilados por los miembros de la familia.

coherente de la historia nacional; de ahí que los hijos comprueben sus raíces y adquieran una historia personal que tenga sentido en el contexto de la nación. Como hemos indicado, la narrativa del mundonovismo recopila este proyecto, correlacionando familia y Estado, y la autoridad del individuo y la historia nacional. Las novelas que comentamos hoy desafían este proceso, explotando las contradicciones involucradas en la unidad mujer-familia-Estado. Dicho de otra manera: las novelas escritas por mujeres a partir de la época de vanguardia cuestionan los principios que organizan la familia dentro de la obra literaria. Echan una mirada al malestar de la hija de familia y cuestionan tanto la lógica de la familia como la obligación de la mujer de asegurar la reproducción de la especie dentro del sistema estatal establecido. Este desafío se inicia en la novela femenina al cuestionar el espacio del hogar. Símbolo de la propiedad privada, de los parámetros de lo legal, la casa en la novela tradicional es siempre un espacio deseable y objeto de envidia¹⁰. Pero en la novela femenina, la casa se describe en etapas de «destrucción» para señalar la potencial libertad de la mujer y su resistencia contra el Estado. Un comentario interesante sobre la casa en quiebra se observa en *La última niebla*, de María Luisa Bombal. En la escena inicial de esta novela, gotas de lluvia infiltran el techo de la casa grande para señalar su deterioro irreversible. La imagen anuncia de entrada un mundo en colapso y ofrece un símbolo de un sistema de valores ya gastados: el matrimonio, las obligaciones de la pareja, la oligarquía terrateniente en declive. Es obvio en este caso que el espacio doméstico equivale a la muerte o la falta de libertad. La protagonista entonces se retrae en un mundo de fantasía, puesto que el mito de la casa acogedora ya no existe para ella ni queda tampoco la posibilidad de diálogo con su marido. Este marido, a la vez, es descrito como figura paternal y hombre autoritario que desprecia a su mujer¹¹. A partir de allí, la protagonista trata de superar su condición de oprimida, de evadir las obligaciones de pareja y ensayar otro modo de ser.

Como hemos dicho, en las novelas feministas de vanguardia existe un claro repudio del logos histórico, del positivismo lineal, y de la figura del

¹⁰ Es de notar la correspondencia simbólica entre la casa como centro protector en las novelas conservadoras de los años veinte y la casa como espacio caótico en las novelas progresistas y las novelas escritas por mujeres. Véase, por ejemplo, *El señor Presidente*, donde la casa pierde su función nutridora. Allí Asturias nos indica que nadie se siente seguro dentro de su casa debido al miedo de ser invadido por las fuerzas estatales.

¹¹ La identificación del marido con el padre es común en la obra de Bombal y siempre simbólico de una condición opresiva para la mujer. Véase, por ejemplo, el cuento «El árbol», también incluido en *La última niebla*, donde Brígida se casa con un hombre mucho mayor que ella y amigo de su padre.

padre genético como eje motivador de la narrativa. Por eso es común la heroína anónima, sin apellido ni nombre, que elige quedarse fuera del mundo sancionado. Tal es el caso de las heroínas de María Luisa Bombal, de las protagonistas de Norah Lange o de las muchas heroínas que han aparecido en la reciente onda del feminismo literario¹². Además, en estos ejemplos se subraya el aislamiento sexual de la heroína, de manera que predominan ancianas o niñas, viudas o solteras, o casadas siempre carentes de placer sexual o de hijos. Así, en lugar de reducirse a un objeto dentro del discurso del otro (del marido, del hijo o del padre), las protagonistas de Bombal, Lange y Parra eluden el compromiso erótico para proteger su libertad. Dicha libertad les permite a las mujeres redefinirse no en términos de la herencia o el acto procreador, sino en términos del cuerpo propio y la identidad que éste produce¹³. Son modos de producir una nueva identidad, de reclamar el cuerpo de la mujer como territorio independiente. Esto se evidencia en las novelas de María Luisa Bombal, donde las narradoras insisten en la independencia del cuerpo y, una vez logrado esto, empiezan a escribir. También la obra de Norah Lange ofrece un paradigma interesante sobre la importancia del cuerpo como objeto representable. En *Los dos retratos*, obra tardía de la escritora argentina, la heroína estudia detenidamente la representación de los miembros de familia tal como aparecen en los retratos de la casa grande. Es notable, sin embargo, la ausencia de la protagonista en los retratos principales, como si su no representación pudiera excluirla de la historia familiar confirmada. Este dato le ofrece una perspectiva libertadora, pues garantiza a la protagonista su derecho de pasar juicio sobre los otros miembros de la familia mientras ella misma se excluye de la inquisición de ojos ajenos.

La resistencia femenina en la literatura de vanguardia equivale a una transformación de aquellos procesos ideológicos que apoyan el patriarcado. Se abandona una fe en la genealogía, en la herencia familiar, en la obediencia al *pater familias* (sea al marido o al padre), para iniciar una serie de relaciones que resisten la verticalidad de la historia. Es decir, se propone una serie de relaciones contiguas trazables en las amistades entre los personajes, o en la percepción del observador con respecto a los objetos que le rodean. Por lo general, representan un esfuerzo por crear nue-

¹² Véase, por ejemplo, la heroína anónima de *En breve cárcel*, novela de Sylvia Molloy; la protagonista de *Balún-Canán*, de Rosario Castellanos, o los personajes de Rosario Ferré en *La caja de Pandora*.

¹³ Sobre la negación de la mujer de ser sujeto procreador, véase el interesante artículo de Susan Gubar «*The Blank Page and the Issues of Female Creativity*», en *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 73-93.

vos símbolos, por eludir el significado habitual de las cosas. Empecemos con el primero. En la novela tradicional se supone que la preocupación de la heroína se concentra en el amor heterosexual y en todo lo que promete para la continuidad de la familia. Sin embargo, en las novelas que consideramos aquí surge otro circuito de comunicación. Este pone en evidencia una historia escondida donde la indiscutible amistad entre mujeres presta orden a la novela. Es decir, el texto femenino describe otros modos de entablar nexos entre las protagonistas, con el fin de reestructurar el espacio narrativo con discursos antipatriarcales. De ahí que las heroínas se describan sin apellido o nombre, como huérfanas de la sociedad; a veces pícaras o vagantes, llegan a suprimir la línea genealógica que las define; además de poner énfasis en aquellas relaciones contiguas que eluden la obligación de lo legal. Se refuerza esta independencia por medio de la posición de la protagonista con respecto a otros personajes, destacando otros circuitos de comunicación que favorecen la amistad entre mujeres: es decir, mujeres que leen juntas para aprovechar una lectura específica; mujeres que comparten fantasías y amplían su base intelectual; mujeres que se responsabilizan por una cultura netamente femenina. Estos circuitos abren fronteras previamente cerradas a la vez que rechazan el amor heterosexual como centro de interés de la novela.

Las observaciones de la reciente crítica feminista —sobre todo en su aspecto psicoanalítico— sirven este aspecto de nuestra discusión al explicar la amistad entre mujeres como continuación de la fase preedípica¹⁴. En esta fase, la mujer se caracteriza por su deseo de entrar en una relación simbiótica con otras mujeres y de compartir con ellas una identidad recíproca, una no diferenciación del yo. Este aspecto de la personalidad femenina le acompaña a la mujer durante toda la vida, en clara continuidad de la fase preedípica, donde madre e hija gozan de una intimidad especial. En la literatura de los años veinte, como observa Elizabeth Abel

¹⁴ Véase, sobre todo, la crítica anti-freudiana, donde se defiende la orientación pre-edípica como influencia de gran importancia durante la vida de la mujer, hasta desplegar una fuerte contradicción con respecto a sus alianzas con los hombres. Sobre este tema véase, por ejemplo, Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978). En el campo de investigación literaria, el ejemplo sobresaliente de esta línea crítica se observa en Elizabeth Abel, «Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of Mrs. Dalloway», en *The Voyage In: Fictions of Female Development*, ed. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, Elizabeth Langland (Hanover: University Press of New England, 1983), pp. 161-185. Existen también diversos estudios sobre las amistades entre mujeres en la literatura. Véase, por ejemplo, Ellen Moers, *Literary Women* (Garden City, New Jersey: Doubleday, 1977), pp. 352-368; Louise Berkinow, *Among Women* (New York: Harmony Books, 1980).

con respecto de la obra de Woolf, esta trama de amistad entre mujeres empieza a hacer competencia con la trama del amor heterosexual¹⁵. Se rechaza la relación de mujer servil con su marido a favor de otra opción, con la cual se establece un «contrato» entre mujeres como individuos libres. Así que observamos en las novelas de aquel momento las amistades de María Eugenia y Mercedes (en *Ifigenia*), que superan los lazos de familia; de Regina y la narradora en *La última niebla*, donde entre las dos protagonistas se confunden papeles e ideas¹⁶; de la heroína de *Personas en la sala*, quien rechaza a su familia para comunicarse con gente ajena; o la trama de *Los dos retratos*, también de Norah Lange, donde la lucha generacional se realiza no entre los hombres de familia, sino entre las mujeres que tratan de ejercer control sobre la figuración de la familia. Esta comunidad de mujeres desafía el patrimonio legal, de manera que el poder de la familia pasa de abuela a nieta, de tía a sobrina, siempre en evasión del poder paternal. De esta manera, la lucha entre las generaciones se resuelve entre mujeres —sin la intervención del hombre—, para que el poder y la identidad de una se defina por común acuerdo entre ellas¹⁷. Estas situaciones captan algo de la mítica relación entre madre e hija, pero, lo que es más, logran superar la importancia del padre o del marido en la vida de las mujeres. A pesar de la importancia de otras intrigas en la novela, la amistad secreta entre las mujeres de los libros indicados crea otra estructura, obligándonos a redefinir el núcleo temático de la obra literaria.

El caso de *Las memorias de Mamá Blanca* es interesante al respecto, pues aunque la novela pinta a una familia dirigida por el padre autoritario, el diálogo de mayor vigencia, el que da forma al libro y crea un marco de lectura, es el que se establece entre Mamá Blanca y la joven narradora. Entre las dos mujeres se establece una nueva unidad que relaciona espíritu y letra, autoridad e imaginación, siempre en superación de los lazos de familia. Explica la narradora: «A falta de todo parentesco uníame a Mamá Blanca misteriosas afinidades espirituales», como para señalar otro circuito de comunicación de más grave importancia que la

¹⁵ Abel, *op. cit.*, p. 164.

¹⁶ En *La última niebla* es importante señalar la relación triangular predominante con la cual Bombal hace destacar el triángulo amoroso de Daniel, la narradora y su amante por un lado, y el de Felipe, Regina y su amante por el otro. Pero por encima de estos triángulos se destaca la relación entre las mujeres, quienes comparten una fantasía común.

¹⁷ Es interesante notar en *Los dos retratos* que la joven adolescente, sin apellido ni nombre, adquiere un nombre sólo cuando se le muere la abuela. Es como si la autora explicara la transferencia del poder siempre que pasara entre manos de mujeres.

afinidad familiar¹⁸. El destacado énfasis en lo espiritual por encima de lo heredado es tema que organiza la obra de Parra y sus colegas. Por medio de las amistades, se subraya repetidamente el desprecio por el código civil y se propone el común entendimiento de amigas encima de la auto-ridad anónima. Es decir, que, en la novela femenina, las alianzas entre amigas ofrecen una manera de tratar con los códigos sociales y la representación de la historia.

Al cuestionar los principios de la identidad heredada, la novela femenina transforma las relaciones contiguas entre los seres y los objetos a la vez que transforma los procesos de enunciación. Pasa de un texto cerrado, donde rige la linealidad, a una narrativa de tipo abierto, en la cual se mezclan niveles de enunciación y se confunde la estabilidad del discurso. En estas condiciones, las escritoras de vanguardia privilegian, encima de los derechos de linaje, los cortes episódicos y la transformación de la materia, tal como se realizan mediante el juego visual o verbal.

En su excelente estudio, Christine Froula hace destacar el uso de lo visual y visible como resistencia femenina a la esfera de lo simbólico, esfera que ha pertenecido siempre al dominio del hombre¹⁹. Para desarrollar su argumento, Froula sigue una teoría de Freud, quien sugiere lo invisible (el reino de lo simbólico) como base de la autoridad masculina²⁰. El hombre, según esta línea crítica, afirma su poder como intérprete de los procesos abstractos. De ahí que se declare como máximo teólogo y árbitro de los valores de una cultura: da nombre a Dios, declara el valor del espíritu y explica la coherencia del ser. Desde esta perspectiva, denuncia a la mujer por su apego excesivo a los aspectos concretos de la experiencia humana²¹. A pesar de la evidente autoridad que estos

¹⁸ Teresa de la Parra, *Las memorias de Mamá Blanca* (Caracas: Biblioteca Popular Venezolana, 1945), p. 17. Hay que destacar el mismo proceso en *Ifigenia*, donde la heroína, a pesar de su aparente interés por el hombre inalcanzable, pone énfasis en su amistad con las mujeres. La novela, en fin de cuentas, se forma a base de un diálogo con las mujeres importantes en su vida: la primera parte de la novela, por ejemplo, consiste en cartas que la protagonista escribe a su amiga Cristina de Iturbide; en la segunda parte, en forma de diario, predomina la figura de Mercedes Galindo, y en la tercera y cuarta partes, la protagonista descubre sus propios manuscritos y decide ampliarlos y corregirlos, en clara sugerencia de un acto autorreflexivo.

¹⁹ Véase Christine Froula, «When Eve Reads Milton: Undoing the Canonical Economy», *Critical Inquiry*, 10, núm. 2 (dic. 1983), pp. 321-347.

²⁰ En especial, conviene consultar *Moses and Monotheism*, donde Freud define la civilización como el triunfo de la simbología abstracta y el reino del espíritu.

²¹ Esto reitera la ya conocida antítesis de «cultura versus naturaleza», en la cual la mujer, por su apego a las cosas concretas (al cuerpo, a lo cotidiano), se identi-

juicios han comunicado, la escritura femenina ha ofrecido una revisión de ellos. De ahí que la novela femenina exponga dos tendencias subversivas: la primera, indicada en el proceso de fragmentar el mundo coherente tal como viene descrito en el discurso del patriarcado; la segunda, en su deseo de destruir la unidad del sujeto como proyección de una lectura específicamente masculina. Se trata, en otros términos, de dar nueva definición a la mujer, con la cual ella hace hablar al cuerpo (como manifestación de lo visible) y se afirma con un discurso propio.

Vayamos por partes: la fragmentación del mundo narrativo. Mucho se ha comentado la correspondencia entre disgregación formal y la alienación de la que escribe²²; pero dicho proceso también sirve para rechazar la estabilidad de la palabra y su capacidad simbólica. En lugar de expresar la desesperación de la autora, este proceso es sobre todo subversivo. De esta manera, la escritura femenina confiesa un esfuerzo por separar herencia y cuerpo, nombre y propiedad, abre un discurso cerrado y formula una nueva historia, al concebir una nueva totalidad de la mujer sin raíces en el pasado. Por eso es común en la novela femenina de vanguardia un pastiche de distintos discursos: la música, el ruido encima del habla o el chisme y la conversación como tergiversación de la narración omnisciente²³. Representa en su totalidad un esfuerzo por parte de la mu-

fica con la naturaleza, mientras el hombre, por su capacidad de transformar lo concreto en un nivel simbólico, se identifica con los valores de la cultura. Mucho se ha comentado esta división, pero la interpretación feminista de mayor rigor sobre el tema es la de Sherry B. Ortner, «Is Female to Male as Nature is to Culture?», en *Women, Culture and Society*, eds. Michelle Z. Rosaldo y Louise Lamphere (Stanford: Stanford University Press, 1974), pp. 67-87.

²² Sobre la obra de María Luisa Bombal, véase, por ejemplo, el libro de Hernán Vidal *María Luisa Bombal: La feminidad enajenada* (Barcelona: Aubí, 1976).

²³ El cruce de la comunicación oral y la historia escrita viene a desempeñar una parte importante en toda la tradición femenina, desde la primera vanguardia de este siglo hasta las escritoras de hoy. En «Hipótesis sobre una escritura diferente», artículo publicado en *FEM*, 6, núm. 21 (1982), pp. 9-12, Marta Traba ha relacionado la tradición oral con la situación de los marginados, en especial con la de las mujeres. Explica que la oralidad sirve para encadenar los hechos sin un hilo simbólico central y permite rechazar una interpretación totalizadora del mundo. Además, agregaría yo, la tradición oral —el chisme, el chiste, la conversación— favorece verdades parciales, ficciones incompletas, que invitan a una serie de interrogantes sobre su relación con los documentos del poder. Es decir, que la oralidad desafía la economía de significaciones fijas y abre huecos en el discurso oficial. Véase, por ejemplo, el caso de *Las memorias de Mamá Blanca*, donde se establece un conflicto entre verdades históricas distintas al contrastar la tradición oral con la tradición escrita. En su contexto moderno, las autoras recientes también obligan a una doble lectura de las dos tendencias indicadas, especialmente en la obra de Elena Poniatowska, Rosario Castellanos y Marta Traba.

jer de convertirse a sí misma en una productora de cultura no auspiciada por el discurso oficial.

La violencia contra la tradición heredada y la cultura masculina se ve también en la fractura de la linealidad temporal mediante representaciones pictóricas. Estos elementos intervienen en la novela para abrir un espacio discursivo nuevo además de poner en primer plano la copresencia material de los objetos. Esto se ve claramente en el tratamiento literario que se asigna a los vestidos, a las telas, al cuerpo y pelo de la mujer. Ofrecen en sí una concretización de aquellos elementos constitutivos que están bajo el control del individuo. Un ejemplo de *Las memorias de Mamá Blanca* quizá aclare el problema. En esta novela, la atención prestada al vestido y al pelo es abundante y sirve, en mi opinión, a un propósito específico de demostrar la capacidad transformacional engendrada por la mujer. Así, la madre de la protagonista, Blanca Nieves, se describe repetidamente en su afán por lo artificial: flores de seda, metáforas rebuscadas y gestos exagerados. Pero este interés se destaca en máximo grado en su preocupación por los cabellos de sus hijas:

En lo tocante al cabello, la naturaleza, tan pródiga con mis hermanitas, se había conducido conmigo, sólo conmigo, lo mismo que una madrastra cruel, injusta y caprichosa. Pero como Mamá era madre, la tenía retada a una lucha sin cuartel que renovaba todas las mañanas (p. 53).

Las continuas luchas de la madre por modificar el aspecto físico de su hija ocupan gran parte del capítulo «María Moñitos», indicando su deseo de modificar la naturaleza y de superar las leyes de la herencia²⁴. Estas intervenciones, comunes a la novela de vanguardia, sirven además para revolver la estabilidad cronológica. En la narrativa de María Luisa Bombal, por ejemplo, hay una serie de interrupciones que amenazan el orden: la niebla, la música, la naturaleza violenta son puntos de conflicto en contra de la lógica del verbo y sirven frecuentemente para introducir lo irracional. La niebla, de esta manera, confunde lo abstracto con lo visible, mientras la autora aprovecha el espacio ambiguo para insertarse en lo superreal. Con esta técnica, la autora fragmenta la historia constatada y ofrece una solución imaginativa, basada en el elemento visual.

²⁴ La transformación de la historia, de la cultura heredada, se nota también en la voluntad de las muchachas de re-escribir los cuentos conocidos. Así, la historia de Pablo y Virginia, las fábulas de Samaniego y La Fontaine sirven de base para los cuentos orales de la madre de Blanca Nieves y luego para la re-interpretación de las hijas (pp. 57-58).

Las novelas de Norah Lange ponen énfasis en estos aspectos, pero es sobre todo en su novela *Los dos retratos* donde el juego entre lo observado y lo dado se encuentran en abierto conflicto. Brevemente, esta novela trata del problema de preservar los recuerdos mediante una serie de retratos familiares. La protagonista, una adolescente que vive con parientes lejanos, trata de reconstruir la historia, ubicando a los miembros de familia que aparecen en los retratos de la casa. De tanto estudiar los retratos, la protagonista llega a insólitas conclusiones sobre la estructura del poder familiar y el significado de la historia conocida. De esta manera, los retratos ofrecen otra posibilidad imaginativa con la cual lo visible sirve para ajustar el orden simbólico de la familia. Esta estrategia es común a las novelas de Lange, donde las fotos, las ventanas y los marcos que separan lo de adentro y lo de afuera producen una doble corriente en la historia representada. Pluralizan un antes y un después y multiplican las posibles lecturas del fluir temporal, siempre que la autora da privilegio al aspecto visual encima de la organización cronológica. Finalmente, en la novela de Lange se utiliza la repetición como modo de disgregar la unidad temporal. La sustitución y el desdoblamiento sirve para prolongar el tiempo, para repetir momentos únicos y abrir la singularidad del acontecimiento narrado. En general, esta actividad narrativa corresponde a una voluntad de fragmentar el estilo lineal, a la vez que subraya las técnicas que engendran la fragmentación. Pero, como he dicho antes, la ruptura del mundo novelesco corresponde menos a la visión enajenada de la protagonista que a su voluntad de definirse como productora. Así, vemos en las novelas de vanguardia (con el ejemplo de Lange) una preocupación incesante por afirmar la voz de la mujer, por buscar la forma necesaria para contar una historia nueva.

Por último, la resistencia máxima de la literatura femenina de vanguardia se ve en el desafío al *logos* y en la reconstrucción del sujeto. Al contrario de muchos intentos vanguardistas de la época moderna, la novela femenina carece de una voluntad lúdica; más bien busca una nueva lógica que explique la posición de la mujer en el mundo.

Para explicar este proceso, volvamos a *La última niebla*. Un libro sobre el autoexilio y sobre la transgresión, *La última niebla* demuestra cómo la mujer se reconstruye fuera del espacio racional. Es decir, la heroína se refugia en *otro* *logos* que promueve una nueva subjetividad, fuera de la experiencia cotidiana²⁵. Por eso, la niebla (como el árbol, como la

²⁵ Según las feministas francesas, el *logos* excluye la posibilidad de lo contradictorio, pues permite una conciencia del yo unificado y afirma la autonomía del sujeto. Por supuesto, el *logos* es la ley del padre, única vía de acceso a lo «real» y al orden simbólico.

música en otros cuentos de Bombal) supone una invitación al anti-logos, rechaza la no linealidad y abre un espacio en la esperada coherencia narrativa. La niebla inserta una perpetua ambigüedad en la novela, anula el tiempo lineal y sirve para abrir posibilidades heterogéneas en el discurso. Con ellas se disgregan las oposiciones binarias de cultura y naturaleza, pasividad y acción, sueño y razón. Es decir, mediante la niebla se llega a cuestionar aquellas oposiciones fundamentales que separan la lógica constitutiva del hombre del discurso de la mujer. Pues si el logos representa la no ambigüedad, la presencia de la niebla en la novela de Bombal sirve para superar esos principios racionales.

Esta ambigüedad se extiende hasta el personaje, pluralizando sus posibilidades, tal como se nota en las contradictorias experiencias de la protagonista en relación con lo real y también con respecto de su amistad con Regina. Entre las dos protagonistas se confunden los papeles, hasta que la narradora viene a ser el «eco sonoro» de Regina, imitándola hasta copiar sus pasos por la novela, pues las dos comparten los mismos sueños, las mismas frustraciones y la misma fantasía de escapar con un amante. Son estos «vasos comunicantes» los que crean la simetría secreta de la novela, obligándonos a repensar la unicidad de la narradora como sujeto independiente. Por consecuencia, la novela femenina denuncia una vez más la falsa estabilidad que define al personaje. Como tal, condena aquella forma de literatura burguesa donde el héroe procede de acuerdo a un comportamiento social coherente, donde vale la unidad del ser y su capacidad de dominar a los otros. Como una voz opositora a la literatura tradicional, la novela femenina de vanguardia postula otro modo de ser donde reina la ambivalencia como respuesta a los límites de la ley.

La literatura femenina de vanguardia abre nuevas rutas para poder desafiar las leyes de la herencia y transformar el discurso lineal. Nos permite ampliar los espacios cerrados de la narrativa tradicional, alterando la estructura de la novela y los procesos de significación aceptados. Primero, como se ha comentado, se rechaza la importancia del nombre como base de identidad de la mujer, para explicar que el sujeto femenino no se constituye exclusivamente en el lenguaje ni de acuerdo a las leyes de la herencia. En segundo lugar, rechaza la experiencia de la mujer tal como está radicada en un *locus* exclusivo; en cambio, se abre a la posibilidad de múltiples repeticiones y desdoblamientos posibles. De esta manera, se cuestiona el valor de un sujeto «originador» que se apropie de todos los eventos y dé sentido a las cosas. Finalmente, la novela femenina propone alternativas al lenguaje oficial por medio de la introducción en el texto de elementos no narrativos, tal como el experimento visual o la fragmen-

tación del mundo conocido. Esta amplificación del texto, en su instante más poderoso, desafía el sistema binario que da forma al lenguaje simbólico masculino. Como tal, la literatura femenina iniciada en los años veinte discurre sobre lo innombrable: habla del silencio, de la ausencia y rechaza el yo unido. En su visión de conjunto, son textos de cuestionamiento, de interrogación, que abren un espacio en la historia canónica heredada.