

El "espejo de las generaciones" en la narrativa femenina contemporánea

Biruté Ciplijauskaitė

University of Wisconsin, Madison

La imagen del espejo aparece con mucha frecuencia y con función múltiple en la novela contemporánea. Desde Stendhal se ha repetido que la novela es un espejo que se pasea por la calle. Virginia Woolf (1920: 65) sugiere que en una gran parte de las novelas de los siglos pasados este espejo reflejaba "what men desire in women, but not necessarily what women are in themselves." Ella hace hincapié en la continuidad de representantes femeninas en el proceso de autoconocimiento: "women could come to know themselves only through an incorporation of the lives of their mothers, grandmothers, and great-grandmothers" (Pratt 1981: 152). El intento de trasladar estas figuras a la ficción trae como consecuencia el cuestionamiento: se plantea la pregunta de la fidelidad, pero también de la significación del reflejo. A su vez, Annis Pratt (1981: 53) hace notar que ya en el siglo XIX "women novelists frequently make use of two, and sometimes even three, generations of mothers and daughters to show how heroes are punished by their closest role models." Surge la dicotomía yo/otra.

Según los psicoanalistas, la imagen de la madre es el primer espejo en el que se mira, aún inconscientemente, el recién nacido. En su fase pre-edipal el otro llega a ser igual al "yo". Sólo cuando adquiere conciencia de la diferenciación, empieza a verse a sí mismo como otro. El espejo, que era identificación en el primer caso, le sirve ahora para la concienciación. Los psicólogos señalan que el principio de la continuidad predomina en la mujer (Chodorow 1978: 71). De aquí la repetición de la imagen de las generaciones, que a veces llega a asumir dimensiones mítico-simbólicas: "Porque Electra, entonces, no era Electra, sino un símbolo. Ella era yo y mis hijas y las hijas de mis hijas y todas las muchachas que nacerán un día, que llegarán a ser bellas, que perderán, tan pronto, su esplendor" (Alós 1975: 215). La hilera ininterrumpida de hija-madre-abuela asume una dimensión semejante en las novelas de Carmen Gómez Ojea¹ y se presenta simbólicamente en la visión espeluznante de mujeres crucificadas en "Los bosques rojos" de R. Granauskas (1983). Es un reflejo repetido hasta la infinitud.

Luce Irigaray, atacando las teorías de Freud y confrontando las de Lacan, defiende la mirada femenina autónoma. Esta se conseguiría adoptando un espejo especial para captar el ser profundo de la mujer: "l'intervention du spéculum et du miroir concave, qui dérange le montage de la représentation selon les paramètres exclusivement masculins" (1977: 150).² Puesto que, para ella, el reflejo está íntimamente unido a la percepción y a la formulación de esta percepción, su exigencia incluye un nuevo lenguaje que sería el de la subversión.

También Béatrice Didier une las dos funciones (1981: 241): "Ecrire, c'est précisément briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du même coup ne lui laissait jamais voir son propre visage mais montrait au contraire le visage de l'autre. Ecrire c'est libérer l'androgyné qui existe en tout être, pour lui permettre, en définitive, d'être femme": formulación teórica que hace recordar los procedimientos de Virginia Woolf. Romper el marco del espejo, conseguir que en el reflejo no se sobreimponga la figura masculina, estudiar la imagen de la mujer: éste es el propósito que vuelve repetidamente en la narrativa femenina de la postguerra. El espejo sirve a la vez como un símbolo de continuidad y de cambio. Su función de reflejar una sucesión de varias generaciones de mujeres y la relación entre ellas podría ser considerada bajo tres aspectos que examinaremos brevemente.

1. El espejo positivo.

Este es el que refleja la actitud tradicional. Según Michelle Zimbalist Rosaldo (1974: 28), "a woman becomes a woman by following in her mother's footsteps; there must be a break in a man's experience. 'Becoming a man' is an 'achievement' [...] Women are given a social role and definition by virtue either of their age or of their relationship to men." La hija ve en la madre y en la abuela un modelo y acepta el destino que le imponen la familia y la sociedad. La figura de la madre tradicional frecuentemente va asociada con los valores burgueses. Su función es una función social. En estas novelas la mujer actúa, en términos de Jung, como *persona* y es vista sobre todo del exterior. La única evasión a su alcance es la de la imaginación. Cuando se mira en el espejo, ve la continuidad de su papel, no a sí misma como individuo único. Carolyn Heilbrun (1979: 147), basándose en las investigaciones de Karen Rowe, hace notar que éste es el estereotipo de "the waiting passive woman in fairy tale and romance". Es la mujer que acepta resignadamente el sacrificio. Tales personajes no suelen tener gran complejidad interior y se integran a tramas donde el argumento ocupa la parte más importante. Se dan con frecuencia en la novela rosa o la novela sentimental.

Un curioso caso entre las obras recientes donde se continúa la actitud tradicional es *El volumen de la ausencia* de Mercedes Salisachs. Presenta un punto de transición entre el espejo positivo y el negativo. La protagonista, Ida, se encuentra entre los mundos radicalmente opuestos de su madre ("Me hubiera gustado parecerme a ella, Juan. Tener su fortaleza, su espíritu de sacrificio" – 1983: 123), y su hija, que es completamente anárquica. El núcleo de la novela consiste en el camino que Ida emprende desde la puerta de la consulta del médico quien acaba de decirle que le quedan cuatro meses de vida, hacia la puerta del hombre que ha amado toda su vida, estando casada con otro, es decir, hacia la liberación del deseo reprimido. Durante la peregrinación estudia su propio reflejo en los escaparates, buscando su significación, cuestionando su resolución.³ El fin de la novela es tradicional, sin embargo: no rompe con el orden establecido, no penetra a través de esta puerta, sino que vuelve a su casa y a su deber. La imagen de la madre vence a la de la amante.

Dentro de este grupo habría que incluir también las novelas en las que no aparece la madre. Silvia Truxa (1982) e Inta Ezergailis (1982) llaman la atención a la ausencia de la madre en la narrativa contemporánea. Esta ruptura en la cadena es la condición necesaria para iniciar el proceso de la concienciación. No es total: en muchas novelas aparece la figura de la abuela que representa un deseo nostálgico de volver al mundo de la infancia, ya periclitado, muy líricamente transmitido en *Les Escaliers d'eau* de Irène Schavelzon.⁴ La abuela, que vive en un mundo que resulta ya totalmente ajeno a la nieta (Hammer 1975: 39), aparece en más de una novela española como un ser lleno de bondad y dulzura que no ha salido del estado de la inocencia y, por consiguiente, no representa peligro ni pide rebeldía manifiesta.

2. El espejo negativo.

La reacción de crítica y de rechazo que siente la hija al mirarse en la madre se da ya en los siglos anteriores, por ejemplo, en Lizzy de *Pride and Prejudice*. Está a su vez vinculada con la tradición de la madre que no quiere hija, para que ésta no tenga que repetir su propia experiencia (Emma Bovary; las mujeres en *The Summer before the Dark* de Lessing; la protagonista de *The Christmas Tree*, de Jennifer Johnston, que llega a sentirse adulta sólo a la muerte de la madre). Según Nancy Chodorow (1978: 83), las muchachas suelen asociar su propio miedo de regresión y de falta de poder con la figura de la madre. Figura que, dice Irigaray, funciona como elemento alienador, ya que subraya la falta de individuación y de desarrollo (Todd 1983: 238). Agnès, en *La hora violeta* de Montserrat Roig, encarna esta concepción del miedo al recordar a la madre sumisa e indefensa. La angustia de la hija la empuja a intentar desligarse de la madre para convertirse en un "ser completo".

La rebelión personal se asocia frecuentemente con la social: surge como protesta contra los valores impuestos. El rechazo es particularmente violento en algunas novelas de lengua alemana, donde el abismo entre las generaciones parece insalvable y crea situaciones prototípicas. Así, en "Sind Sie schon einmal zu Tode geliebt worden?", de Christine Ulrich, se afirma: "Dabei hilft mir dann nur das Wissen, daß es nicht nur meine Auseinandersetzung mit meiner Mutter ist, sondern diese für viele ähnliche problematische Beziehungen steht" (1980: 36). Una reacción violenta, una crítica despiadada se dan en algunas obras de Roig, Romá, Ana María Moix, mientras que *Presente profundo* de Quiroga y *Barrio de Maravillas* de Chacel fluctúan entre actitudes ambiguas. El rechazo va unido con frecuencia al complejo de culpabilidad, particularmente frecuente en las novelas en lengua alemana: "In Rosa haßt Nora sich selber als Mädchen. In Rosa haßt Nora sich selber als ihre Mutter. Sie merkt, wie oft sie Rosa schon zerstört hat" (Struck 1975: 127).⁵ En otras, se procede con tono estridente de protesta, o caricaturizando las tradicionales instituciones de educación (Quiroga, Melcón, Frischmuth, Novak, Cardinal).

Un medio recurrente es la ironía. Así, la protagonista de *Los perros de Hécate* (Gómez Ojea 1985: 127) declara que no quiso ser mártir ni heroína. Recordando "que mi bisabuela no se sabía calzar ni peinar ni vestir, y que mi abuela había exclamado

en cierta ocasión que encontraba muy muy meritorio que la cocinera consiguiera que los huevos fritos fuesen redondos, y que mi madre, mi propia madre, desconociera cómo se descorcha una botella [...] decidí ser prostituta, ganar dinero a costa de mi cuerpo." También Rodoreda introduce una inversión sutil en *Espejo roto*: la epopeya de la decadencia de una familia se cuenta a través de las descendientes de la rama femenina.

La opresión-rebelión puede transmitirse a través de símbolos: el espejo que refleja la figura de Andrea y sólo una mano de Angustias en *Nada*; otro espejo que muestra a Paula y la figura sin rostro, pero acompañada de una voz cortante, de la madre de Begoña en *La maraña de los cien hilos*. En todos los casos el recurso más constantemente usado es el desdoblamiento: la protagonista se mira en el espejo de las mujeres del pasado, pero en vez de seguir dócilmente su ejemplo, escucha la voz crítica del *animus* que la obliga a ver la situación real. En estas escenas interviene también la voz de "la sombra" jungiana: lo hasta aquel momento reprimido, el lenguaje de la conciencia amputada, predominantemente erótico, que hubiera escandalizado a las abuelas.

3. El espejo sin marco.

Estas novelas también tratan de la relación madre-hija, pero ya no histórica, sino sincrónicamente, o añadiendo la dimensión fantástica. En ellas no es la sucesión de las generaciones, sino la experiencia misma de la maternidad lo que acapara toda la atención y totaliza el tiempo y el espacio, eliminando la comparación. Dentro de la metáfora del espejo que, como apunta Sigrid Weigel (1983: 85), también tiene como partes integrantes el azogue y el marco (el control ejercido por la mirada masculina), la visión enfoca, aumentándolo, sólo el centro: la experiencia inmediata de la reproducción. Las novelas de maternidad más notables se han escrito en Francia. Hélène Cixous las define teóricamente, viendo cómo la madre y la hija entran y salen la una en la otra sin cesar, afectando el lenguaje que debe transmitir este movimiento (Conley 1984). También Chantal Chawaf incorpora la dimensión lingüística (1977: 98): "et tu es fille et mère et femme et je suis fille et mère et femme ... et le langage que j'apprends à ton contact prend racine dans les sens." Una concentración tan exclusiva, sin el contacto anterior o posterior con el marco social o amoroso, no parece ejercer atracción sobre las escritoras españolas.

Las autoras italianas añaden una variación más. Tampoco ellas buscan la sucesión de las generaciones: concentran su atención sobre la transición de la mujer-amante a la mujer-madre (en los casos más innovadores el hijo está aún por nacer), exponiendo sus problemas en diálogos con el hijo nonato. El dilema de la mujer moderna – hijos o vida profesional, a veces conseguida a costa de abortos – se enfoca con sana autoironía por Oriana Fallaci y Lidia Ravera, quien consigue compaginar la actitud tradicional de la madre con el concepto de la mujer "liberada" dentro de un marco tragicómico. El hombre – el marco – queda relegado a un rincón insignificante. En al-

guna novela de Rosa Montero y de Montserrat Roig se consiguen episodios semejantes sin llegar a la concentración total.

Existe, por fin, la posibilidad de transgresar los límites de la tradición – el marco – sin salir totalmente de ella, valiéndose del elemento fantástico, como en *Cien años de soledad*, donde la cadena de las mujeres es muy larga y llega hasta la subida al cielo. Un propósito semejante se nota en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, sin conseguir la dimensión épica. También en *Cantiga de agüero* de Gómez Ojea la narración histórica cede al enfoque épico-arquetípico, añadiendo alguna nota fantástica. Como en la extraordinaria *La milagrosa hierba de la cuneta*, de Jasukaiyté, las mujeres aparecen con vida doble: la real, en la que cumplen el papel tradicional, sometándose al marido que se les destina, y la del amor verdadero, que les confiere una fuerza soterraña extraordinaria. Prisioneras por fuera, quedan libres por dentro. Sin rechazar la imagen tradicional, la superan y afirman el poder femenino.

Como resumen de este apunte panorámico, fijémonos, aunque sea a vuelo de pájaro, en una obra concreta. *Ramona, adiós* de Montserrat Roig es un ejemplo muy logrado de la técnica del "espejo de las generaciones", tanto en el conjunto estructural como en el desarrollo de los detalles. Además de la yuxtaposición vertical de las generaciones usa la horizontal, contrastando dos figuras dentro de la misma generación para subrayar la diferencia entre el espejo negativo (Kati, Anna) y el que, frente a éste, parece más positivo (Mundeta²). La concienciación de las tres Mundetas se da no sólo en el nivel de la femineidad, sino también en cuanto a su conciencia social y política, transmitida con un estilo correspondiente para cada época. La experiencia de Mundeta³ se narra, salvo muy pocas excepciones, en tercera persona: es la única que participa hasta cierto punto en la vida pública y en actividades políticas organizadas. Mundeta³ se presenta como una conciencia que observa y analiza a distancia. Mundeta¹ se revela a través de su diario que la sitúa en un mundo de fantasía formado por sus lecturas. Mundeta² representa el engendro típicamente burgués. Cada una de las tres tiene su "misterio", que constituye su fortaleza. La más analítica de ellas, la nieta, contrapone constantemente sus reacciones a las de la madre y vuelve repetidamente a su relación adversativa con el padre, a quien la madre teme mientras que ella le desprecia. A esto se añade el contraste de la relación madre-hija en las tres generaciones: Mundeta¹ obedece ciegamente a su madre; Mundeta² admira a la suya; Mundeta³ mira a Mundeta² siempre con un ojo crítico e incluso con odio. La yuxtaposición del padre y del amante de Mundeta³ hace resaltar la igualdad de los hombres: "¿Por qué el rostro del padre? Era el que adquiriría más relieve cada vez que Mundeta aprendía a amar [...] Todos los amantes se le parecían" (1980a: 48 y 49).

Dentro de la variación de las tres imágenes de la mujer se presenta simultáneamente la contrastación mujer-hombre (los representantes masculinos de las tres generaciones se parecen en su opinión acerca de la inferioridad de la mujer). El mundo masculino tiene sus bases en el mundo económico y político (el abuelo prestamista; el padre, hombre de negocios enriquecido por el estraperlo; el amante, líder de los universitarios rebeldes, catalanista empecinado) mientras que las mujeres se moldean según las lecturas o las diversiones de moda en su época. El mundo de la

abuela es el de la languidez nostálgica y del bovarismo; el de la madre, el del cine de los años treinta y luego de la actualidad burguesa. Mundeta³ lucha por llegar a la emancipación pregonada por la generación joven asistiendo a reuniones revolucionarias, pero sin llegar a sentir una persuasión íntima.

La distancia entre las tres Mundetas se sintetiza en una breve página de diálogo puro en el que participan las tres (p. 156), donde se llega casi a monólogos paralelos, que simbolizan el abismo entre las generaciones. Son muy logrados los monólogos interiores de Mundeta³ cuando se examina a sí misma o cuando, en una escena con fuerte efecto de ironía dramática, está sintetizando la vida de la abuela y su propia juventud mientras escucha cómo, en la habitación contigua, la abuela acompaña el rosario rezado por la radio (pp. 136-139). El capítulo sirve a la vez de repaso y de epifanía. En estas páginas se ofrece un resumen de la situación que podría ser considerada como la definición de los procedimientos empleados en este libro: "Era difícil separar, en lo que contaba la abuela, las cosas reales de las imaginadas. Entremezclaba las fechas, los lugares y las personas que formaban parte de su relato, todo pasaba a ser una especie de amalgama en que la infancia, la adolescencia y los años de su matrimonio parecían una masa compacta y única" (p. 139). Roig consigue esta impresión de masa compacta en todas sus novelas, procediendo por fragmentación dentro de la que funde varias generaciones.

El tema de la continuidad y del cambio es el eje de esta novela, cambio y continuidad no sólo en los representantes de una familia a través de varias generaciones, sino también del fondo sobre el que se desarrollan estas vidas: Barcelona. La historia amorosa de las protagonistas es inseparable de la circunstancia histórica, cuidadosamente escogida para las tres generaciones: la pérdida de Cuba, el alzamiento de 1934 y la guerra civil, la revolución de 1968. Esto permite introducir una nota de angustia, característica de la generación más joven, en las tres. Abunda el uso de ironía a través de la novela. La disrupción de la rutina y la tradición es reflejada por la disrupción del discurso. El constante fluctuar entre el presente, pasado, futuro, condicional ilustra el reproche hecho por Jordi a Mundeta³: "eres vieja y niña a la vez, nunca mujer adulta" (p. 51) y define el ambiente total: de rebelión, pero a la vez de nostalgia. Allá mismo se insinúa el interés que pueden tener "las mujercitas de tu 'extraordinaria' familia", casi como si se quisiese afirmar la importancia de considerar a Mundeta³ a la luz de sus antepasadas. El lenguaje, las alusiones literarias, los sueños cambian según la generación, incorporando el estilo de las novelas en boga, de anuncios de televisión, de artículos periodísticos. Su yuxtaposición permite un juego irónico e invita a una doble interpretación. La novela se presenta como un espejo que refleja las generaciones pasadas, invitando a cuestionamiento crítico y concienciación.

Para llegar a formular la actitud y la posición nueva de la mujer se necesita un lenguaje nuevo sobre el que han teorizado sobre todo las autoras francesas (Irigaray, Cixous, Duras, Herrmann, García). En vez de descripciones de las ocupaciones "femeninas" tradicionales y trama continuada, se enfocan sus angustias, transmitiéndolas por medio de fragmentos, símbolos, epifanías, yuxtaponiendo las reacciones de nietas y abuelas. Se adopta el lenguaje del psicoanálisis, incorporando asociación libre, flujo de conciencia, expresiones orales, ya que la transmisión oral es

El "espejo de las generaciones"

lo más auténticamente femenino. Se evita la fijación y se crea un estilo fluido, simultáneo. Irrumpe el lenguaje reprimido, que antes se calificaba como indicio de locura.⁶ El auto-escrutinio se aleja de la autobiografía, convirtiéndose en lo que Michel Beaujour ha denominado *miroirs d'encre*: autorretratos, el proceso mismo del nacer, descubrimiento constante que confiere al lenguaje una nota de inmediatez.⁷

La emancipación trae consigo lo que Weigel, jugando con polivalencias, llama *Entzauberung*: des-encantamiento de la bella durmiente, pero a la vez desencanto. Esto explica el frecuente uso de la ironía y la adopción de la "mirada bizca" (Weigel 1983: 100). El espejo no desaparece, pero en las novelas de los años recientes la mujer no busca en él la imagen tradicional de la mujer modelo, ni se admira como Narciso: lo escudriña para descubrir en él no al príncipe encantado, sino indicios del crecimiento futuro.

NOTAS

- 1 "Era una habitación llena de cosas que contaban la historia de las que se habían llevado en el vientre unas a otras hasta llegar a ella [...]. Esa Madre de madres, de la que ella venía, era imponente y difusa, y a veces le inspiraba respeto y temor" (1982b: 17).
- 2 Observación e intención que recuerdan, aunque con un enfoque diferente, a Valle-Inclán. Juliet Mitchell (1974: 307) discute este aspecto al repasar los cánones de Simone de Beauvoir: "Woman is the supreme Other, against which Man defines himself as subject, not in reciprocity, but in an act of psychic oppression [...]. Woman is the archetype of the oppressed consciousness."
- 3 Detalle y situación semejantes se encuentran en *The Summer before the Dark*, de Doris Lessing.
- 4 Sobre la función de las abuelas y el símbolo del espejo como eje estructural en la novela véase Ronnie Scharfman (1981).
- 5 El complejo de culpabilidad se estudia con más detalle en *Kindheits Ende* (1982), y surge con fuerza en Gabriele Wohmann (1976) y Margrit Schriber (1978). Signe Hammer (1975), Jane Flax (1980) y Marianne Hirsch (1981) lo comentan detenidamente.
- 6 Particularmente interesantes en este respecto son los monólogos de Paula en *La mañana de los cien hilos*.
- 7 Véase el prólogo de Mercè Rodoreda a *Espejo roto*, donde comenta sus procedimientos para crear el monólogo interior.

Las investigaciones para este trabajo han sido facilitadas por una beca de The Camargo Foundation.

BIBLIOGRAFIA

- Allende, Isabel
1982 *La casa de los espíritus*. Barcelona.
- Alós, Concha
1975 *Os habla Electra*. Barcelona.
- Beaujour, Michel
1980 *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París.

Birutė Ciplijauskaitė

- Chacel, Rosa
1976 *Barrio de Maravillas*. Barcelona.
- Chawaf, Chantal
1977 *Le Soleil et la terre*. Saint-Germain lès Corbeil.
1979 *Maternité*. Paris.
- Chodorow, Nancy
1978 *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley-Los Angeles.
- Cixous, Hélène
1975 *La Jeune née* (con Catherine Clément). Paris.
1979 *Ananké*. Paris.
- Conley, Verena Andermatt
1984 *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln, Nebr.
- Didier, Béatrice
1981 *L'Écriture-femme*. Paris.
- Ezergailis, Inta
1982 *The Divided Self in Women's Novels*. Bonn.
- Fallaci, Oriana
1975 *Lettera a un bambino mai nato*. Milán.
- Flax, Jane
1980 "Mother-Daughter Relationships: Psychodynamics, Politics, and Philosophy". En H. Eisenstein y A. Jardine (eds.): *The Future of Difference*, Boston.
- Frischmuth, Barbara
1968 *Die Klosterschule*. Francfort del Meno.
- Gómez Ojea, Carmen
1982a *Cantiga de agüero*. Barcelona.
1982b *Otras mujeres y Fabia*. Barcelona.
1985 *Los perros de Hécate*. Barcelona.
- Granauskas, Romualdas
1983 "Los bosques rojos". En *La Semana de Bellas Artes* (23 diciembre): 8-9, México.
- Hammer, Signe
1975 *Töchter und Mütter. Über die Schwierigkeiten einer Beziehung*. Francfort del Meno.
- Heilbrun, Carolyn
1979 *Reinventing Womanhood*. Nueva York.
- Hirsch, Marianne
1981 "Mothers and Daughters". En *Signs*, 7,1: 207-222.
- Irigaray, Luce
1974 *Speculum de l'autre femme*. Paris.
1977 *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris.
1979 *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris.
- Jasukaitytė, Vidmantė
1981 *Stebuklinga patvoriu zole* [La milagrosa hierba de la cuneta]. Vilnius.
- Johnston, Jennifer
1981 *The Christmas Tree*. Londres.

El "espejo de las generaciones"

- Jung, Carl Gustav
1972 *Bewußtes und Unbewußtes*. Francfort del Meno.
1977 *Two Essays on Analytical Psychology*. 4ª ed., Princeton.
- Lacan, Jacques
1966 "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse". En *Ecrits*, pp. 237-322, París. (orig. 1953).
- Lessing, Doris
1973 *The Summer before the Dark*. Nueva York.
- Melcón, María Luz
1972 *Celia muerde la manzana*. Barcelona.
- Mitchell, Juliet
1974 *Psychoanalysis and Feminism*. Londres.
- Moix, Ana María
1970 *Julia*. Barcelona.
- Montero, Rosa
1979 *Crónica del desamor*. Madrid.
- Novak, Helga M.
1979 *Die Eiseheiligen*. Darmstadt.
- Pratt, Annis
1981 *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington, Ind.
- Quiroga, Elena
1964 *Escribo tu nombre*. Barcelona.
1973 *Presente profundo*. Barcelona.
- Ravera, Lidia
1979 *Bambino mio*. Milán.
- Rodoreda, Mercè
1978 *Espejo roto*. Barcelona.
- Roig, Montserrat
1980a *Ramona, adiós*. Barcelona.
1980b *La hora violeta*. Barcelona.
- Romá, Rosa
1976 *La maraña de los cien hilos*. Barcelona.
- Salisachs, Mercedes
1983 *El volumen de la ausencia*. Barcelona.
- Scharfman, Ronnie
1981 "Mirroring and Mothering". En Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Têlummée Miracle*, y 'Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*. En *Yale French Studies*, 62: 88-106. New Haven.
- Schavelzon, Irène
1975 *La Chambre intérieure*. París.
1978 *Les Escaliers d'eau*. París.
- Schriber, Margrit
1978 *Kartenhaus*. Frauenfeld.
- Struck, Karin
1975 *Die Mutter*. Francfort del Meno.
1982 *Kindheits Ende. Journal einer Krise*. Francfort del Meno.

Biruté Ciplijauskaitė

Todd, Janet [ed.]

1983 *Women Writers Talking*. Nueva York – Londres.

Truxa, Silvia

1982 *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg*. Francfort del Meno.

Ulrich, Christine

1980 "Sind Sie schon einmal zu Tode geliebt worden?" En *Im Jahrhundert der Frau. Ein Almanach des Suhrkamp Verlags*, Francfort del Meno.

Weigel, Sigrid

1983 "Der schielende Blick". En *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlín.

Wohmann, Gabriele

1976 *Ausflug mit der Mutter*. Darmstadt.

Woolf, Virginia

1920 "Men and Women". En Michèle Barrett (ed.): *Women and Writing*. Nueva York.

Zimbalist Rosaldo, Michelle

1974 "Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview". En M. Zimbalist Rosaldo & L. Lamphere (eds.): *Woman, Culture, and Society*, San José.