

LA NOVELA LÍRICA Y NUESTRAS ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS

M.^a Ángeles Cabré

I.

Entrar en una librería y preguntar ¿tienen Uds. novelas policíacas, de misterio, de ciencia ficción...?, es tener la posibilidad de escrutar anaquel tras anaquel, de elegir entre cien. Entrar en una librería e inocentemente preguntar ¿tienen Uds. alguna novela lírica?, es contemplar la cara escéptica del dependiente, salir sin novela lírica alguna bajo el brazo; en definitiva, constatar que la novela lírica no está precisamente de moda, es más, que tal vez jamás lo estuvo. Confirmada la sospecha, la reflexión no se hace esperar: o bien la novela lírica no constituye lo que llamamos un subgénero, o bien no posee lectores potenciales y en consecuencia ningún posible editor, o en última instancia es el lirismo, en la prosa, una cualidad de escaso prestigio, incluso un matrimonio imposible, una perversión literaria, una licencia inaceptable. Es *Jardín* (de la autora galardonada con el último Premio Cervantes, Dulce María Loynaz, y precisamente subtítulo, para evitar equívocos, "Novela lírica") uno de los pocos textos que encontramos en las librerías y cumple los dos requisitos que aquí nos ocupan: ser narración lírica plenamente y estar escrito por una mujer. Una breve reseña aparecida en la revista "El Urogallo" el pasado mes de marzo ⁽¹⁾, ofrecía esta radiografía:

"...se trata de un relato lírico, casi prosa poética, género hoy no muy en boga, pero nunca extinguido del todo. Novela forzosamente intimista, cuya acción apenas merece ese nombre (como reconoce la propia autora)...".

Por otro lado, la escasez de novelas líricas hace que también sean pocos los textos críticos dedicados a este supuesto subgénero. Para esta aproximación a la narrativa lírica he manejado tres de ellos: *La novela lírica*. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf, de Ralph Freedman ⁽²⁾; *La novela lírica*, edición de Darío Villanueva ⁽³⁾; y el estudio de Ricardo Gullón, *La novela lírica* ⁽⁴⁾, cuyo contenido ya había anticipado en un trabajo incluido en la edición de Villanueva. Tal como señala Freedman en el prólogo a su ensayo,

en 1921 Hermann Hesse hizo la siguiente afirmación:

”La novela es una lírica disfrazada, un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo”.

No se trata de una reflexión gratuita, pues toda obra inscrita en el género narrativo esconde alguna dosis de poesía; todo narrador es, de algún modo, poeta; toda narración es, en consecuencia, poema. Los géneros no son, lo sabemos, compartimentos estancos. Para más *inri* evolucionan, crecen y se reproducen; en palabras de Claudio Guillén ⁽⁵⁾:

“son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o polisistema literario que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas”.

Centrándonos en la novela debemos admitir que hoy, a las puertas del próximo milenio, ésta se ha convertido en un desordenado cajón de sastre en el que parece caber todo; lo demuestra el hecho de que cada vez sean menos los rasgos comunes entre los títulos que engloba. En consecuencia, si al escurridizo sustantivo <novela> le sumamos el adjetivo <lírica>, que el Diccionario de la Real Academia aplica a uno de los tres géneros principales de la poesía, en el cual “el poeta canta sus propios afectos e ideas” (de emociones y sentimientos habla el María Moliner), el resultado no puede ser otro que un texto híbrido, a caballo entre el poema en prosa y la prosa poética. Caso de aventurarme a formular una definición de la novela lírica, cosa que los críticos evitan, me inclinaría por ésta: “Dícese de aquélla que se mueve en el terreno de la emotividad y cuya función, de un modo u otro, aspira a entroncar con la del poema”. Ni que decir tiene que, si así la entendemos, las posibles fronteras que la delimitan variarán en la medida en que lo hagan las de la poesía misma. Veamos a continuación, de modo sintético, en qué aspectos reside o cómo se manifiesta el lirismo en el seno de una obra narrativa; es decir, cuáles son los rasgos fundamentales de las novelas que aquí nos ocupan:

* Se trata de textos que exigen una complicidad del lector que va más allá de la que el autor suele pedir; precisan un lector activo, “sensible” al autor, como sucede con la poesía, hay en ellos una imposibilidad de alcanzar la decodificación completa.

* Insistencia en el emisor que revierte en un lenguaje “emotivo” (Jameson).

* Detención del fluir del tiempo o ruptura de la linealidad temporal, cosa que conlleva la ausencia de progresión narrativa en el sentido estricto en un relato que es retrato, pues parece que se sucedan sensaciones y no hechos.

* Mayor presencia del tiempo de la escritura (que implica un yo aferrado a sí mismo, el del autor).

* Analogía entre el héroe simbólico del relato y el yo del poema.

* Analogía entre el autor y el personaje principal, lo que da lugar a la fusión del yo y el otro, es decir, del protagonista y el mundo, mundo que queda pues reducido a un punto de vista lírico.

* Subjetivismo como consecuencia de la invasión del relato por parte del yo, como dice Gullón “en desmesurada hipertrofia” ⁽⁶⁾.

* El protagonista como héroe pasivo: reflejo en el espejo del autor, quien, en definitiva, escribe y no actúa.

* Fragmentariedad de la narración (técnica impresionista); es el lenguaje el que se

ocupa de unificar las escenas.

* Protagonismo del lenguaje; se habla de "sensibilidad lingüística".

* La experiencia convertida en una trama de imágenes; en consecuencia, primacía de la forma sobre el fondo, de la estética.

Una vez señaladas las principales características de este tipo de relatos, un somero repaso de sus exiguos orígenes nos permitirá calibrar su peso específico en el conjunto de la historia literaria.

II.

Partamos de una rotunda afirmación de Freedman: "Las novelas líricas modernas son hijas del romanticismo" (7). Tanto la prosa poética como la "novela de la sensibilidad" nacen a las puertas del siglo XIX y es el héroe romántico quien las hace factibles. En esas fechas y en años posteriores se producen los primeros balbuceos de la novela que nos ocupa, balbuceos mayúsculos que firman nombres egregios como: en Alemania, Novalis (con su *Heinrich von Ofterdinger*); en Francia, Chateaubriand, Rousseau y Nerval, así como Flaubert con *Le Tentation de St. Antoine*; en Inglaterra, De Quincey, etc. Por su parte, el excelente crítico de la poesía que fue Luis Cernuda, en su artículo "Bécquer y el poema en prosa español", que data de 1959 (8), escarba en las raíces de la prosa lírica en el marco de la literatura española y se retrotrae al olvidado José Somoza (autor de "El Risco de Pesqueruela"), representante de una prosa que aspira a ser instrumento lírico, contrapuesta a la que observa las costumbres, como señala el poeta sevillano. A finales del XVIII corresponden asimismo los primeros pasos del poema en prosa, que se dan en el seno de la literatura francesa. Pero dicha "forma literaria" (Cernuda *dixit*) no es adoptada por la literatura española hasta la irrupción del romanticismo becqueriano y la publicación en 1871 de sus *Leyendas*; leyendas que no son poemas en prosa sino prosa poética, y es por ello que el artículo cernudiano sirve a nuestros propósitos. Éstas implican, por supuesto, la narración de unos sucesos, por fabulosos que sean, y por tanto una sucesión de hechos. Y a este respecto (refiriéndose concretamente a "La Creación") escribe el autor de *La realidad y el deseo*:

"Bécquer se había impuesto una doble tarea: de un lado, escribir una 'Leyenda', es decir, contar una historia, de cuya anécdota se desembaraza ahí en las tres estrofas últimas, y esa intención "utilitaria" choca con su segundo propósito, que de otro lado era el de escribir poesía en prosa; en la pugna entre ambas intenciones, contar y cantar, la primera acaba por malograr la segunda".(9)

De fecha algo posterior, 1885, data la publicación por entregas y bajo pseudónimo de uno de los primeros precedentes de novela lírica en la tradición en lengua castellana: *Amistad funesta* (titulada después *Lucía Jerez*), obra del poeta José Mart gestada dentro del marco de la novela rosa. Tres décadas más tarde, concretamente en 1917 y en la península, ve la luz la primera edición completa de la "autobiografía lírica" que es *Platero y yo. Elegía andaluza (1907-1916)*, volumen juanrramoniano del que el lirismo no se apea ni un solo momento. Y ya en la segunda mitad del presente siglo, Pedro Salinas afirma que el signo de la literatura española del XX es fundamentalmente lírico, tanto por los excelentes poetas con que contamos -dice- como por la impronta lírica que poseen novela y

ensayo ⁽¹⁰⁾. No debemos olvidar que dos de los compañeros de viaje de los “noventayochistas” fueron el subjetivismo y el lirismo; de allí arranca una línea narrativa que tiene como representantes máximos a los cuatro autores estudiados en los volúmenes de Villanueva: Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés. Pérez de Ayala, por ejemplo, subtitula tres de sus narraciones breves, que fueron reunidas en 1916 y en las que incluye poemas, “Novelas poemáticas de la vida española”. Pero lo cierto es que la novela lírica, a pesar de los nombres citados, encaja dificultosamente en la prosa de nuestro siglo: no encuentra el caldo de cultivo apropiado ni en la literatura de vanguardia ni en la de compromiso, ni en los difíciles y oscuros 40 que alimentan el neorrealismo ni en la novela existencial, ni en el tremendismo que desemboca en los 50 y es escaparate de lo desagradable, lo violento; otra pluma poética, esta vez femenina, Carmen Conde, se pregunta en su artículo “*Nada, o la novela atómica*” ⁽¹¹⁾:

“¿Por qué estos jóvenes (...) eligen lo pútrido, lo repugnante, lo hediondo, lo infrahumano, lo destestable, lo infinitamente inferior, en lugar de lo creativo, luminoso hermosísimo?”.

Ni que decir tiene que tampoco la escenografía de años posteriores fomentará la novela lírica: ni el social-realismo que se arrastra por la década de los 60, ni el experimentalismo que agita los años 70, a mitad de los cuales se produce un seísmo que sacude la narrativa peninsular: el *boom* de la novela hispanoamericana, que trae consigo un lirismo de orden bien diverso al que dentro de nuestras fronteras imperó hasta esa fecha. Tal vez estuvieran marcando, esos desgarrados relatos cocinados y digeridos en la penumbra de la posguerra y en la grísea dictadura, una diversa modulación de la voz lírica, un nuevo registro, otro rumbo. Eso no impide, sin embargo, que algunas novelas sean consideradas “poemáticas”: como *La luna ha entrado en casa*, de Félix Tapia (Premio Nadal 1945), y *El mar está solo*, de Francisco Montero Galvache (Finalista Premio Nadal 1950) -títulos muy en la línea de *La novia del viento* de Jarnés-, o *Sueños* (1954), del periodista José Ballester. En cuanto a la narrativa “masculina” reciente (más que mayoritaria), los ejemplos de escritura lírica o con una relevante carga lírica pueden contarse con los dedos de una mano; uno de ellos sería sin duda *La lluvia amarilla* (1988), del leonés Julio Llamazares. Mas si volvemos la cabeza y nos retrotraemos a años que fueron cruciales para la narrativa española, comprobamos que no puede decirse que el subgénero que aquí tratamos gozara de una recepción crítica precisamente entusiasta. Una reseña del entonces jovencísimo Camilo José Cela a *Almudena, o historia de viejos personajes*, de Ramón Ledesma Miranda ⁽¹²⁾ marca el tono de ese rechazo:

“Miró, en quien la herramienta brilla con exceso y llega a ocultar la obra; Azorín, en quien los materiales cobran valor por sí mismos y jamás se conjuntan; Ramón Gómez de la Serna, donde el ingenio campa por sus respetos y una llamada luminosísima, al deslumbrarnos, nos oculta diez páginas que no hicieron falta. Porque sucede que si Miró, Azorín y Gómez de la Serna hicieron novela, o lo que pudo parecersele, no pisaron jamás una estética de solidez bastante para caminar sobre ella”.

Entre Miró y el Azorín superrealista de los años 28-30, se encuentra la novela de Pedro de Lorenzo *La quinta soledad* (1943); he aquí un fragmento del informe que Leopoldo Panero hizo de ella para la censura ⁽¹³⁾:

“Novela de buena calidad literaria, ambiente provinciano y desarrollo lírico, con influencias estilísticas muy acusadas de Gabriel Miró, que le dan a su prosa un timbre poético; sus valores principales son por lo tanto estéticos”.

Bautizando Cela la novela lírica como juego de deslumbramientos y Panero como reducto en prosa de la belleza, dieron las pautas para la consideración actual que se tiene de la misma. Otro factor entra en juego cuando la obra, en prosa y con mayor o menor carga lírica, la firma una mujer.

III.

La asociación del lirismo a cualquier manifestación prosística de la mujer, lo convierte en un elemento feminizador. En ocasiones, el adjetivo parece esconder un matiz peyorativo, erigirse en eufemismo que advierte al lector de la escasez de acción que posee el texto, de las vaguedades que encierra y, en definitiva, de su dudosa consistencia. Escasas, además, la correspondencia entre la realidad literaria y la frecuente aplicación del adjetivo a la prosa femenina. Dejo de lado la eterna polémica de que la literatura femenina no existe (cosa que las propias escritoras insisten en dejar bien claro al advertir en esa definición una trampa más a su ya desigual participación en la República de las Letras) y no me detendré a considerar la existencia o inexistencia de una escritura diferente ⁽¹⁴⁾, aunque admito estar de acuerdo con Carme Riera cuando opina:

“Tal vez la especificidad femenina de la literatura radique en el tono” ⁽¹⁵⁾, e insisto en el tal vez. Pero es una evidencia que para la crítica la mujer reina en el mundo de las emociones y se ha llegado a admitir que el escritor no sabe moverse tan bien en las arenas movedizas de los sentimientos. ¿Existe pues una “sensibilidad femenina” en la escritura?; las propias autoras parecen aceptar que sí, pero al mismo tiempo la rehuyen. En una carta que Ana María Moix envía en 1965 a Rosa Chacel, le dice tras leer *Sobre el piélago*:

“Me admira cómo ha conseguido salvarse de esto tan fácil que es dejarse llevar de la sensibilidad femenina” ⁽¹⁶⁾; y añade que en sus cuentos puede adivinarse tanto un autor masculino como uno femenino. En cuanto al lirismo, una lectura sexista de la cuestión nos llevaría a aunarnos a Biruté Ciplijauskaitė cuando se pregunta a qué obedece el lirismo en las novelas actuales escritas por mujeres:

“mostrar que la mujer puede hallar fuerzas dentro de su condición femenina por el potencial de poesía/creación que lleva en sí” ⁽¹⁷⁾.

Lo cierto es que el lirismo tiene en nuestra narrativa femenina muy pocas fuentes en las que beber. Pioneras son *Jarilla* (1850), de la extremeña Carolina Coronado, o *La hija del mar* (1856), de la gallega Rosalía de Castro, así como algunos otros títulos de escritoras menores del XIX. Sin embargo, desde Santa Teresa, desde Sor Juana Inés de la Cruz -quienes enlazan directamente, tras un vacío espeluznante, con esas escritoras decimonónicas-, la mujer que antes miraba por la ventana, esperaba, callaba ⁽¹⁸⁾-recordemos que son siglos de mutismo los que la mujer de hoy lleva a la espalda-, pasa a mirarse al espejo, a hablar con ese espejo, a hablarse. Y es en ese cambio de actitud donde se halla la génesis de las intimidades exploradas, de las disecciones del propio yo de que la novela lírica se nutre hoy. Observemos a continuación cuáles son las concomitancias entre el subgénero aquí tratado y la narrativa que dentro de nuestras fronteras lingüísticas han rubricado nombres

femeninos:

1) Narración en primera persona (largamente estudiada por Ciplijauskaitė en lo que a literatura femenina se refiere); muchas veces monólogo interior “a lo corriente de conciencia” (concepto introducido por William James).

2) Elección, no circunstancial, de una protagonista femenina, cosa que facilita la identificación (la ósmosis) entre yo narrador y yo narrado (me refiero a fuera y dentro del texto); la clase social a que ésta pertenece se suele identificar con la de su creadora y existe una preferencia por las profesiones liberales, lo que da lugar a una interesantísima genealogía de mujeres.

3) Elección del mundo de la emoción como campo de acción, que lleva a un tono confidencial en los hechos narrados.

4) Ensimismamiento: El yo como protagonista de una búsqueda, un viaje interior que hace que éste llene todos los resquicios del texto; los restantes personajes como meros contrafuertes en los que se sustenta el discurso del yo.

5) Autobiografismo: La inclusión de elementos denotativamente autobiográficos, como es el caso de la geografía.

6) Intimismo: Ej. narración de escenas eróticas en las que se pone énfasis en la experiencia interior, en detrimento de la exposición clara de la sensualidad.

7) Mayor presencia de los espacios interiores.

8) La memoria: Hay una tendencia a poner en marcha ejercicios mnemotécnicos y, dado que tanto la nostalgia como la consecuente evocación fomentan el lirismo, la memoria se convierte en alimento de la novela lírica.

9) Relación con la realidad que no es negación rotunda, pero sí distanciamiento: imposibilidad de inserción en el entramado social e incluso alienación, lo que da lugar a la creación de un mundo difícilmente aprehensible, a “narraciones brumosas”.

Tras pasar revista a estos aspectos, no es de extrañar que las narradoras que consciente o inconscientemente se inscriben en la narración de carácter lírico, se hayan inclinado, preferentemente, por una de estas dos opciones:

* El *bildungsroman* o relato de infancia y primera juventud de la protagonista, la novela de formación llamada por Elizabeth Abel “novela del despertar”. Se trata de narraciones que recalcan casi obligatoriamente en la primera experiencia sexual, que obvia con dificultad el lirismo.

* El *bildungsroman* de la mujer adulta, donde el dolor de las experiencias amorosas y/o eróticas llevan asimismo a un lirismo en ocasiones ineludible, pues la escritora: “No se explaya en descripciones del acto sexual, sino más bien enfoca la experiencia interior” (19).

Resulta lógico, también, que los dos temas recurrentes sean la soledad y el amor (en este orden): la alienadora soledad y el amor que es para madame Stäel “toda la historia en la vida de las mujeres y sólo un episodio en la de los hombres”; la búsqueda del amor que es la búsqueda de interlocutor. Escuchemos aquí a Carmen Martín Gaité (20):

“Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, para convocarlo”.

IV.

Una rápida visita a las antologías da noticia del escasísimo lirismo presente en la narrativa femenina actual ⁽²¹⁾. Acto seguido trataré de establecer una primera tipología de novelas líricas escritas por mujeres en el marco de nuestras letras contemporáneas. Partimos de la base de que las mujeres que escriben no suelen confiar en el objetivismo para narrar las historias que quieren contar. Es cierto también que en bastantes novelas se abandona el lirismo que parece presidir su arranque en beneficio de la acción novelesca, pues se opta por la efectividad de las palabras, pasando éstas a ser usadas en función de la progresión narrativa. A inicios y finales de capítulos -lo que podríamos denominar las esquinas de los textos- se suele destinar la carga lírica (de ahí que uno de los terrenos preferidos por la prosa lírica sea el relato estructurado en breves fragmentos); de ese sistema se sirve Clara Janés, también poeta, en *Los caballos del sueño* ⁽²²⁾, novela presentada precisamente por R. Chacel; ¿acaso podría hablarse aquí del miedo de la escritora de versos a ser arrastrada por la palabra poética? La novela incluye asimismo tres fragmentos breves que Alma, la protagonista, define como “una prosa poética extraña”. Esta narración, presidida por la “insistencia en el emisor” (de que habla Jakobson) poseía todos los ingredientes para ser construida como novela lírica: se trata de un monólogo interior evocativo a lo corriente de conciencia, las rememoraciones de la protagonista giran en torno a la amistad y al amor, sus palabras transpiran desencanto...; no fue ése, sin embargo, el registro escogido por su autora. Puede, en cambio, un fiel lector de la poesía de C. Janés advertir en esta novela (así como en otros de sus relatos), camuflados entre las líneas continuas, versos enteros de sus poemas, transcritos literalmente, que evidencian su imposibilidad por desprenderse del “ramalazo poético”. Sí escogieron el lirismo, entre otras, las autoras que me han servido para establecer la siguiente clasificación:

a) Narraciones de planteamiento lírico:

Ej. *Jardín* ⁽²³⁾, de María Dulce Loynaz, finalizada en 1935 pero publicada en 1951; una joven, enclaustrada en una mansión, evoca personajes y situaciones mediante retratos, cartas... y hasta mitad de la novela no cruza los márgenes que delimitan su jardín.

b) Narraciones de atmósfera lírica:

Ej. Las dos novelas y algún relato de la chilena María Luisa Bombal ⁽²⁴⁾, reunidos en *La última niebla. La amortajada* ⁽²⁵⁾; textos en los que se advierte la progresiva gestación de un ambiente nebuloso, envolvente: *La última niebla* data de 1935, *La amortajada* de 1938.

c) Narraciones de personaje lírico:

Ej. Una emblemática novela de nuestra narrativa femenina, ganadora del primer Premio Eugenio Nadal (1944): *Nada* ⁽²⁶⁾, de Carmen Laforet; relato de una sórdida realidad donde la fragilidad de Andrea, espejo de la autora, encarna un lirismo solapado, sordo; y que también está presente en *El silencio de las sirenas* ⁽²⁷⁾, de Adelaida García Morales a través de Elsa, su protagonista.

d) Narraciones de corte autobiográfico:

Ej. *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)* ⁽²⁸⁾, de Carmen Conde; la división en capitulitos y algunas escenas deben mucho al *Platero* de Juan Ramón, pero el texto carece de una intención lírica unitaria.

d) Narraciones de la memoria:

Ej. Las historias de niños sin infancia y en especial *Primera memoria* ⁽²⁹⁾, de Ana María Matute; un enorme *flash-back*, de carácter autobiográfico, narrado en primera persona por una adolescente de 14 años en el que la crudeza de los hechos no logra trancar el lirismo.

e) Narraciones de la inocencia:

Ej. *La sangre* ⁽³⁰⁾, de Elena Quiroga; la historia de cuatro generaciones de una familia narrada por un castaño ya viejo desde el extrañamiento inevitable de sus ojos metafóricos. O *Cinco sombras* ⁽³¹⁾, de Eulalia Galvariato, la aventura vital de cinco hermanas de un candor infinito que, al heredar dos muchachas la casa donde vivieron, sale a la luz por boca de un anciano amigo de la familia.

f) Narraciones del erotismo:

Ej. La cuatrilogía de Esther Tusquets y, en general, el conjunto de su obra; tomo aquí como ejemplo *El mismo mar de todos los veranos* ⁽³²⁾, una profunda y en el tiempo breve historia de amor entre una mujer madura y una adolescente a la cual, sin hacer referencias explícitas a la sexualidad y mediante frases larguísimas, la autora consigue dotar de un permanente halo de sensualidad.

g) Autorretratos espirituales:

Ej. Las obras narrativas de Ana María Moix: como *Julia* ⁽³³⁾ o *Walter, ¿por qué te fuiste?* ⁽³⁴⁾, que se presentan como proyecciones de una misma búsqueda interior que mueve una aparente desazón incurable; el mundo reproducido como un autorretrato del autor en la medida en que el universo puede considerarse un autorretrato de Dios.

Como se puede comprobar, ninguno de los títulos mencionados es demasiado reciente. Desde fines de los 80 el lirismo en prosa se ha revelado como un lastre del que las narradoras parecen querer a toda costa deshacerse. Es sintomático el caso de la mallorquina Carme RIERA -que incluyo en estas páginas al ser ella misma quien traduce sus textos al castellano-, quien da la impresión de estarse alejando del primigenio lirismo de sus dos aplaudidos libros de narraciones, *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) y *Jo pos per testimoni les gavines* (1977) -quizás los volúmenes de mayor carga lírica explícita de las últimas décadas-, en beneficio del lirismo descarnado que preside su último libro: *Contra l'amor en companyia i altres relats* (1991). En cuanto a la última hornada de narrativa femenina, constituida por los títulos que Ana María Moix reunió hace muy poco en un artículo aparecido en "La Vanguardia" ⁽³⁵⁾, tan sólo Clara Sánchez, con su novela *El palacio varado* (1993), se hace eco de un cierto lirismo.

Sólo me queda decir que estas páginas no han pretendido ser una apología del lirismo en narrativa, pero que cerrar la puerta a la novela lírica, como género dentro de un género, en tiempos de "penuria literaria" a causa de factores ajenos a la misma, es como negarse a tomar dulces en mitad de una hambruna.

NOTAS

- (1) N.82, pág.188.
- (2) Barcelona, Barral Editores, 1972.
- (3) Madrid, Taurus, 1983; 2 vols.
- (4) Madrid, Cátedra, 1984.
- (5) *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, pág.141.
- (6) Villanueva, op.cit., pág.251.
- (7) Op.cit., pág.35.
- (8) *Prosa completa*, ed. de D.Harris y L.Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- (9) Op.cit., pág.989.
- (10) “El signo en la literatura española del siglo XX”, en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Ed., 1970.
- (11) “Cuadernos de Literatura Contemporánea”, Madrid, n.18, 1946, pág.663.
- (12) “Arriba”, 2-IX-1944.
- (13) 31-X-1943.
- (14) Marta Traba: “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera*, n.13, nov.1981.
- (15) *QUIMERA*, n.18, 1982, pág.11.
- (16) *Cartas a Rosa Chacel*, ed. de Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra/Versal, 1992, pág.153.
- (17) *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág.195.
- (18) José Enrique Ruíz Doménech: *La mujer que mira. (Crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- (19) Ciplijauskaitė: op.cit., pág.166.
- (20) “Conversación con C.M.G. en Nueva York”, en *From Fiction to Metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, ed. de Mirella Servodidio & Marcia L.Welles, Society of Spanish-American Studies, Lincoln, Nebr., 1983, pág.27.
- (21) *Leyendo Doce relatos de mujeres* (Madrid, Alianza, 1982; prólogo y compilación de Ymelda Navajo) o *Relatos eróticos* (Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, 1990), se advierte su insignificante presencia.

- (22) Barcelona, Anagrama, 1989.
- (23) Barcelona, Seix Barral, 1993.
- (24) Es Gullón quien la estudia en el ensayo ya citado.
- (25) *Idem*, 1984.
- (26) Barcelona, Destino, 1945.
- (27) Barcelona, Anagrama, 1985.
- (28) Tetuán, Marruecos, Itimad, Ediciones Al-Motamid, 1955.
- (29) Barcelona, Destino, 1960.
- (30) *Idem*, 1952.
- (31) *Idem*, 1947.
- (32) Barcelona, Lumen, 1978.
- (33) *Idem*, 1970.
- (34) *Idem*, 1973.
- (35) 26-III-1993, pag. 39.