

ÍNDICE

Prólogo	9
María Isabel de Castro García: <i>Relatos de mujeres. El personaje materno y la perspectiva de la voz narradora</i>	11
Ángeles Encinar Félix: <i>Técnicas discursivas en Mejor que no me lo expliques, de Imma Monsó</i>	27
Yolanda García Hernández: <i>Irena Brežná: vivencia del exilio en la lengua alemana</i>	41
María M. García Lorenzo: <i>La insoportable seriedad del feminismo: mujeres y humor en las novelas de Anne Tyler</i>	51
Pilar González España: <i>El universo poético de Graciela Baquero (Una jaula salió a buscar a un pájaro)</i>	63
Brigitte Leguen: <i>Las mujeres en las obras de Simone de Beauvoir y de Annie Ernaux: entre la realidad y la ficción</i>	69
Roxanne B. Marcus: <i>La dialéctica de la identidad femenina desde una perspectiva performativa en Retirada de Carmen Martín Gaité</i>	85
José Antonio Mérida Donoso: <i>La memoria en Ana Blandiana</i>	97
María Teresa Navarro Salazar: <i>Bogando hacia la historia: perfiles femeninos en la narrativa histórica italiana contemporánea</i>	115
Doina Popa-Liseanu: <i>Nancy Huston, una canadiense en París</i>	129
Juan M. Ribera: <i>En torno a Caterina Albert i Paradís, 'Víctor Català', o sobre el grado cero de la escritura de mujer en las letras catalanas contemporáneas</i>	147
Milena Rodríguez Gutiérrez: <i>Motivos para la celebración femenina. Tres poemas de El ojo de la mujer de Gioconda Belli</i>	163
José Romera Castillo: <i>Escritura autobiográfica de mujeres del 27 en el exilio</i>	175
Carmen Valcárcel: <i>Voz y cuerpo femeninos en la narrativa de Dulce Chacón</i>	191

Filipa Maria Valido-Viegas de Paula-Soares: <i>Teolinda Gersão y el universo poético de la escritura: A árvore das palavras</i>	209
Margarita Almela: <i>Mujeres en el teatro de Ignacio Amestoy. La mirada atenta de un hombre comprometido con su tiempo</i>	219

LA INSOPORTABLE SERIEDAD DEL FEMINISMO: MUJERES Y HUMOR EN LAS NOVELAS DE ANNE TYLER

MARÍA M. GARCÍA LORENZO
Universidad Nacional de Educación a Distancia
mgarcia@flog.uned.es

Resumen

A menudo se ha acusado a la escritora norteamericana Anne Tyler de su escasa implicación en las propuestas feministas, a pesar de que la mayoría de sus obras versan sobre mujeres en proceso de definición. La crítica se ha detenido repetidamente, también, en la comicidad de sus historias. Sus personajes rayan lo excéntrico, su estilo es humorístico, y sus situaciones disparatadas. Si combinamos ambas constantes, podemos aventurar la conclusión de que Tyler utiliza el humor para desenvolverse en un discurso con el que, según ella misma confiesa, no se siente cómoda. De este modo, desde la distancia, puede crear personajes femeninos que revisan su condición de mujer y exploran diferencias de género.

Palabras clave

Anne Tyler. Humor. (Post)feminismo.

Durante la elaboración del presente trabajo, esta autora se encontró con diversas fuentes críticas en las que se recogía la opinión de que las mujeres carecemos de sentido del humor, o que culturalmente nos vemos limitadas para crear o apreciar comedia¹. Tradicionalmente las mujeres han sido objeto, no sujeto, de humor, porque su falta de poder, su pasividad e invisibilidad en la estructura sociopolítica, las convertía en ideales para ello. Con respecto al canon literario, apunta Regina Barreca, «Women are regarded as incapable of producing the very challenging, angry, and subversive comedy that they in fact write» (Barreca, 1988: 7). El ingenio de las escritoras ha quedado plasmado en sus textos pero excluido del canon, según observan diversas académicas, porque sus intereses no

¹ Véase el penetrante estudio sobre el tema desarrollado por Nancy Walker (1988).

se consideraban lo suficientemente trascendentales² (Walker, 1988: 72), o porque la falta de atención crítica lo condenaba a la invisibilidad:

It is the inability of the critical tradition to deal with comedy by women rather than the inability of women to produce comedy that accounts for the absence of critical material on the subject (Barreca, 1988: 20).

Sin embargo, numerosas escritoras norteamericanas (especialmente sureñas, como Alice Walker, Lisa Alther, Flannery O'Connor o la propia Anne Tyler) han demostrado su habilidad con el lenguaje y las situaciones, y han sabido descubrir las posibilidades de la ironía y la comedia para desafiar los estereotipos, la mirada dominante, y la perspectiva masculina de la experiencia.

Anne Tyler es una de esas escritoras cuyo sentido de la comedia, a veces de lo disparatado como vamos a ver, ha sido aplaudido por público y crítica. Es una estupenda delineante de lo habitual, del costumbrismo estadounidense y de lo cotidiano, pero también de lo inhabitual. Sus retratos de inadaptados, extravagantes y nómadas son admirables y memorables, pero obtienen un tratamiento amable en sus obras siempre y cuando las estructuras sociales tradicionales (familia, matrimonio) permanezcan como núcleo intocable. Ella misma escribió en una ocasión que siempre intenta adoptar una actitud positiva y tolerante ante lo que la vida le va ofreciendo (Sternburg, 1980: 12). Sin embargo, llevada a sus novelas, esta actitud se traduce en situaciones sin resolver y problemáticas graves sin atender, especialmente las relativas a la mujer y a su papel. En *Art and the Accidental in Anne Tyler*, Joseph Voelker sugiere un sustrato cuáquero a partir del cual las novelas de Tyler carecen de autoridad moral y evitan posicionarse (Voelker, 1989: 3). Charlotte Templin asegura que, lejos de ser una escritora apolítica, Tyler se integra en la mayoría política estadounidense, «that excludes the ideologies of the left and the right» (Templin, 1994: 193-194), acomodada en las premisas culturales norteamericanas referentes a lo familiar y a la cotidianidad de la clase media. En definitiva, son sus personajes los que deben acomodarse a las circunstancias adversas, y quienes deben filtrarlas para no caer en el pesimismo o la desesperación. Observamos con frecuencia que, entre estas circunstancias adversas, muchos de sus personajes femeninos se encuentran ante matrimonios claustrofóbicos, relaciones poco satisfactorias, frustración, y desorientación en cuanto a la propia identidad.

² Virginia Woolfe, en 1929, ya apuntaba que «football and sports are 'important'; the worship of fashion, the buying of clothes 'trivial'» (1957: 77).

A fin de desbastar las aristas de la existencia, Tyler utiliza un humor amable que se mueve por el amplio espectro de lo cómico, desde lo sutilmente irónico hasta lo grotesco, y en ocasiones exagera y caricaturiza a sus personajes, sobre todo a los femeninos. Este humor es una estrategia para crear otredad, es decir, para definir como diferentes a una serie de personajes que no se ajustan a los patrones propios de la realidad que está construyendo. La oferta de «excentricidades» es amplia: mujeres que, en un inocente paseo por la playa, echan a andar y tardan más de un año en volver a casa (Delia Grinstead en *Ladder of Years*), o que ordenan los productos de la despensa por orden alfabético (Rose Leary en *The Accidental Tourist*), o que se graban el nombre de su estrella de rock favorita en la frente, sin darse cuenta de que la ayuda del espejo sólo conseguirá que las letras aparezcan al revés sobre su cara (Evie Decker en *Slipping Down Life*, tal vez más cerca de lo grotesco sureño que de la amabilidad mencionada antes). Según la mayoría de sus críticos, la autora celebra las extravagancias de sus personajes para acogerlos en esa tolerancia tyleriana (Voelker, 1989: 11), y «to allow them room to be themselves —however odd they appear to us with our narrower, less tolerant vision of life's possibilities» (Levy, 1997: 123).

Estas «excentricidades» comprenden, básicamente, el alejamiento de patrones de conducta considerados apropiados (es decir, tolerables y de acuerdo con el orden patriarcal). En términos generales, escaparse de la definición convencional de mujer o rebelarse contra el aspecto, el habla, el lugar, o el modo de pensar esperado aparece como algo pintoresco, si no enteramente excéntrico. Estas huidas de patrones de género se pueden organizar en tres grupos dentro de la narrativa de Anne Tyler: movilidad, lenguaje, y cuerpo. Brooke Allen comenta que las novelas de Tyler parecen ajenas a las revoluciones sexuales o feministas de las últimas décadas: «Not only do none of Tyler's wives see themselves as feminists, they apparently do not even acknowledge that such a creature exists», ni parece que sus personajes hayan oído hablar de él (citado en Jones, 2003: 271). No obstante, no se puede afirmar con rotundidad que sus personajes no conozcan alternativas. La misma Tyler dice que escribe para vivir más de una vida (Tyler, 1980:12), y ofrece la misma oportunidad a muchas de sus personajes que, hastiadas de una vida pasiva, reprimida, dependiente y anodina, desean otra. Son textos subversivos en que estos personajes viajan, hablan diferente y visten diferente de lo que se espera de ellas, y muestran alternativas al status quo.

La comicidad con la que se relatan la mayoría de estas historias es una estrategia que llama la atención sobre los mecanismos que articulan la cultura, el géne-

ro y el poder. Pero, al tiempo, este humor verbal y situacional le permite a la autora tratar con estos personajes peculiares y sus actos de independencia con distancia, para poder desenvolverse en un discurso que no le es ni cómodo ni natural. En una de las pocas entrevistas que ha concedido, la autora afirmaba que odia las historias donde las mujeres encuentran liberación, y que ella misma no necesita liberarse porque nunca se ha sentido prisionera (citado en Petry, 1994: 33). Bien es cierto que su primera novela, publicada a principios de los años 60 (*If Morning Ever Comes*, 1964), parecía responder al contexto de protesta feminista en que se escribió. En ella vemos un hombre, Ben Joe Hawkes, que vive del trabajo de las mujeres de la familia y aún duerme arropado en la mantita de su niñez, aunque en virtud de su sexo sigue siendo el patriarca. La inversión de los paradigmas androcéntricos permite muchas situaciones cómicas en esta primera novela, pero el humor de Tyler transcurrirá por otros derroteros en el futuro. Las mujeres de novelas subsiguientes perderán este poder económico y personal, y se sentirán impotentes para escapar permanentemente de roles establecidos.

La movilidad (la traslación geográfica, el movimiento territorial) es uno de los recursos simbólicos más poderosos y persistentes en la literatura norteamericana, y tradicionalmente se ha aplicado a personajes masculinos, mientras las mujeres permanecen ancladas en la esfera privada e inmóvil de lo doméstico. Esta movilidad adopta, con notable frecuencia, la forma de viaje,

[...] a movement back into the realm of the Mother, in order to begin again, and then an attempted (and not always successful) movement out of that containment in order to experience the self as independent, assertive, sexually active (Kolodny, 1975: 153).

Las connotaciones de control y poder sobre la propia vida que sugiere la metáfora del viaje se suelen asociar a la masculinidad, y por tanto convierten la movilidad femenina en sospechosa desde un punto de vista patriarcal, pero alentadora desde un punto de vista feminista (Primeau, 1996: 109)³. En Tyler vemos un número significativo de personajes femeninos que se escapan del centro doméstico y se mueven por los márgenes⁴. Estas traslaciones les permiten observar con perspectiva la vida «que les ha tocado» («Your true life is the life you end

³ Comparemos, por poner un ejemplo, el «saludable» ejercicio de huida de Huck Finn (*Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain) con el «peligroso» intento de nadar de Edna Pontellier (*The Awakening*, de Kate Chopin).

⁴ Es interesante que, en la narrativa de Tyler, una parte significativa de personajes masculinos son agorafóbicos, un trastorno psicológico que generalmente afecta a las mujeres. Véase mi artículo sobre el tema «This Side of Paradise: Agoraphobic Characters in Anne Tyler's Fiction» (2004).

up with, whatever it may be. You just do the best you can with what you've got»), Tyler, 2001: 252), para finalmente encontrar el elemento que hace esa vida tolerable y justificable. A modo de ejemplo, menciono una de sus obras más conocidas en el mercado español para ejemplificar este punto: *Ejercicios Respiratorios* (*Breathing Lessons*, 1988), novela por la que la autora recibió el prestigioso premio Pulitzer. Narra un día en la vida de los Moran, en el que la pareja se traslada a otra población para asistir al funeral de un amigo, durante el cual Maggie Moran, la protagonista, se plantea su matrimonio, su futuro, y el fracaso de sus expectativas. Lo más significativo de esta novela no es que se desarrolla casi al completo en la carretera, sino el modo en que la autora vincula movilidad y comedia en el caso de Maggie, un personaje bufonesco o, como la define Alice Petry, una «unflattering, even denigrating, caricature of a middle-aged woman» (Petry, 1994: 40).

En varias ocasiones a lo largo del texto, vemos a Maggie desplazarse, tanto en coche como a pie, con la energía que la caracteriza. Esta vitalidad la hace tropezar, chocar, resbalar, girar equivocadamente... Pocos críticos han pasado por alto el momento de comedia *slapstick*, casi satírico, en el que este personaje se cae de cabeza en un carro de la colada. Otro episodio especialmente cómico ocurre cuando un caco le roba la cartera a Maggie y ella lo persigue por el hielo, ambos caminando como a cámara lenta. Lo que podría ser una representación simbólica de fuerza femenina ante lo masculino, de rebeldía ante el desenlace esperable de las cosas, se convierte en una bufonada porque los lectores la percibimos como tal. Hay momentos, pues, en que las situaciones de este personaje son casi fársicas, mientras que Ira, su marido, aparece representado siempre como modelo de orden, calma y pulcritud. Es posible que estas situaciones nos recuerden a iconos populares del postfeminismo como la serie *Allie MacBeal* o la película *La Boda de Mi Mejor Amigo*, donde las protagonistas son profesionales autosuficientes pero no parecen poder dominar su propio cuerpo, paso previo para dirigir la propia vida.

Como sucede siempre en las novelas de Tyler, el único camino posible es el retorno al centro, a viejas casas y viejas costumbres y viejos órdenes. Cualquier reflexión de Maggie sobre su vida de esposa y madre queda automáticamente devaluada por esta comicidad exagerada que desprestigia al personaje, mientras su marido permanece como auténtico centro de gravedad simbólico y estructural de la obra: autosuficiente, equilibrado, hábil, y además el primer comentarista y juez de las acciones de su esposa, que no sólo critica su torpeza sino también su charlatanería:

And his wife! He loved her, but he couldn't stand how she refused to take her own life seriously. She seemed to believe it was a sort of practice life, something she could afford to play around with as if they offered second and third chances to get it right. She was always making clumsy, impetuous rushes towards nowhere in particular —side trips, random detours (Tyler, 1988:125).

Como podemos apreciar, la perspectiva narrativa de Ira proporciona la perspectiva ideológica del texto. Su mirada aprueba o desaprueba (esto último prevalece) la conducta de su mujer. Ira descalifica las reflexiones y las dudas de Maggie, verbalizando su búsqueda de alternativas con términos («clumsy, impetuous rushes»; «side trips, random detours») que intentar ser metáforas de la desorientación existencial de Maggie, pero que al tiempo expresan a la perfección su torpeza de movimientos físicos.

En *Earthly Possessions*, Tyler se aleja de lo bufonesco para recurrir a la ironía, estrategia que le permite también desprestigiar la búsqueda de independencia de una mujer. Charlotte Emory, la protagonista, lleva una vida vacía y asfixiante cuyas causas se ve incapaz de localizar. Su único acto de reacción y voluntad ocurrió años atrás cuando intentó escapar de su casa y de su ciudad, pero su marido la convenció para volver. Un día, un ladrón asalta el banco donde ella se encuentra y la toma como rehén, obligándola a huir con él —en autobús de línea. Su falta de poder se intensifica cuando espera, sin éxito, que la taquillera se dé cuenta de su situación:

Now, surely people didn't come in every day asking for tickets to the end of the line, wherever it was, on the next bus going out. And surely she didn't often see a woman draggly-haired, out of breath, about to collapse from running too hard, accompanied by a man all in black. [...] Wouldn't you think she would give us at least a glance? But no, she kept her eyes down, her chin tucked into her other chins, even when accepting the money he laid on the pads of her palms (Tyler, 1996: 6-7).

Paul Bail comenta, acertadamente, que «there is a general tone of muted surrealism that is used to convey Charlotte's experience and that lends an air of unreality to her narrative» (Bail, 1998: 85). Este irónico y jocoso giro del destino coloca a Charlotte donde siempre ha deseado (lejos de su marido, su familia, su pasado). La ironía de la situación se intensifica cuando Jake, su raptor, acaba dependiendo de ella, recolocándola en el papel de cuidadora que ella quería dejar atrás. En ningún caso podemos entender este giro del argumento como un ejercicio de su voluntad por parte de Charlotte puesto que la decisión no ha sido suya

y, por añadidura, es un hombre quien la secuestra. Como es habitual en las narrativas estructuradas alrededor de un viaje, éste proporciona el ambiente y las circunstancias adecuadas para que los personajes viajeros analicen, comprendan, y despierten. Tyler transforma una situación potencialmente trágica y dolorosa como es un secuestro, en el que además se evidencia la opresión masculina sobre la mujer, en un motivo amable de atmósfera surrealista que aleja la historia de situaciones de abuso auténticas, y que además le sirve a Charlotte para mitigar su sed de cambio y regresar a casa para siempre.

El aire extravagante, excéntrico de Maggie Moran se extiende a otros personajes femeninos de Tyler. No sólo física, sino lingüísticamente, tratan de escapar de patrones que las definen, limitan, y oprimen. Podríamos leer este discurso como actos de rebeldía ante el discurso masculino y masculinizante que las absorbe y las silencia, como ejercicios de transgresión, como movilidad del lenguaje. Cixous y Clément lo denominan «dangerous mobility»,

... dangerous for them because those are the people afflicted with what we call madness, anomaly, perversion [...] and more than any others, women bizarrely embody this group of anomalies showing the cracks in the overall system (Cixous y Clément, 1975: 7).

Sin embargo, Tyler no las hace aparecer como transgresoras o independizadas del pensamiento masculino, sino como chifladas, insensatas o incultas, o todo al tiempo. De nuevo me remito a una obra publicada en español, y tal vez de las más famosas de Tyler por haber sido trasladada a la gran pantalla con bastante acierto: *El Turista Accidental* (*The Accidental Tourist*, 1985). El protagonista es un hombre, Macon Leary, un ser bastante maniático y puntilloso, un agorafóbico que escribe libros de viajes para quienes odian viajar, y que desconfía de las mujeres que no llevan reloj (Tyler, 1985: 103). Él es el centro argumental y discursivo de la novela, y focaliza todos los demás personajes y acontecimientos. Desde su perspectiva racionalista y metódica la entrenadora de su perro, Muriel Pritchett, deambula por los márgenes⁵. Muriel es un personaje que se mueve a impulsos, y que no parece respetar ninguna norma social en el vestir o en el hablar. Macon la percibe como excéntrica porque no acata estas normas, es decir las suyas propias, y en más de un episodio se pregunta, desconcertado, cómo funciona la mente de la chica. El efecto cómico es evidente, y los diálogos entre

⁵ La acusada lógica masculina de Macon establece la pauta de los demás personajes: su hermana Rose clasifica los productos de la despensa o trata los alimentos que cocina de forma extremadamente metódica, pero en comparación con Macon su conducta aparece como exagerada, hiperracionalista y, por tanto, cómica y descalificadora.

ambos son a menudo hilarantes. Muriel es capaz de tratar dos temas diferentes en la misma conversación, ante el estupor de Macon; inventa palabras, mezcla significados, y desestima correcciones gramaticales:

«I was coming home nights literally dead with exhaustion, Macon.» [...]

«Figuratively,» Macon said.

«Huh?»

«You were figuratively dead with exhaustion. Jesus, Muriel, you're so imprecise. You're so sloppy.» (Tyler, 1985: 267).

Muriel desestabiliza el orden masculino desestabilizando el orden lingüístico: «Tyler plays with the reproduction of a feminine language in that she provides us with certain patterns of discourse which she allows her female characters to violate» (Quiello, 1994: 58). Sin embargo para Macon, nuestro foco narrativo e ideológico de la novela, es «imprecisa» y «descuidada» y no habla inglés adecuadamente. Por añadidura, la locuacidad de Muriel es destacada tanto por el protagonista como por otros personajes:

And she talked so much —almost ceaselessly; while Macon was the kind of man to whom silence was better than music. [...] She talked about blushers, straighteners, cellulite, hemlines, winter skin. She was interested in the appearance of things, only the appearance: in lipstick shades and nail wrapping and facial masques and split ends (Tyler, 1985: 201-202).

Maggie Moran, de *Lecciones de Respiración*, también está descrita como demasiado habladora por su marido, Ira, que es quien establece la pauta acerca de cuánto, o cómo, es aceptable o adecuado hablar. Maggie acaba adoptando el punto de vista de Ira:

Compared to Ira she talked too much and laughed too much and cried too much. Even ate too much! Drank too much! Behaved so sloppily and mawkishly! (Tyler, 1988: 78).

Al adoptar este orden establecido por el referente masculino, Maggie asume que su conducta o su discurso (signos distintivos de su identidad) no son aceptables y se autocensura por ello. De este modo, es el propio foco narrativo de Maggie quien desautoriza la diferencia.

Por último, podemos observar cómo este desafío al orden masculino se extiende al cuerpo femenino. La parte socialmente visible del cuerpo es el vesti-

do y el peinado, y en el caso de las mujeres el vestido indica su relación con su propia sexualidad y con su poder —o falta de él— (Saxton, 1994: 67). El código en el vestir masculino tiene que ver generalmente con la profesión, o con la clase social, y no con la expresión de la identidad. Muchos ejemplos de ropas llamativas o directamente estrafalarias pueblan las novelas de Tyler. Las mujeres más «domésticas» visten de manera sobria, volviendo a estas mujeres casi invisibles, prácticamente camufladas con el medio familiar. Otras, en cambio, retan el código social en el vestir. Este código no puede ser modificado, porque son otros los que crean e interpretan este código, pero ellas ejercen su poder a la hora de elegir ropa, peinado o calzado (y se trata, desde luego, de una de las pocas elecciones que se permiten las mujeres en Tyler). Por ejemplo, la misma Muriel Pratchett de *El Turista Accidental* llama la atención sobre cómo se construye el código al desafiarlo abiertamente. Cada vez que aparece en escena Macon repara en qué lleva puesto, simplemente porque a alguien como él le es imposible no reparar: grandes hombreras, enormes estampados, tacones imposibles, turbantes, terciopelos, chilabas... Muriel tiene un cuerpo extremadamente delgado (en un momento de la novela un personaje la describe como «a flamenco dancer with galloping consumption», Tyler, 1985: 100) y todo lo que se pone destaca más. Como consecuencia, lo que viste la hace más visible cuando muchos personajes de la novela preferirían no verla.

El caso opuesto a Muriel Pritchett es Delia Grinstead, protagonista de *Ladder of Years*, quien es consciente también de su aspecto físico. Si Muriel es hiperfemenina, Delia es hipofemenina. Cuando abandona a su familia durante más de un año, en un intento por escapar de una definición de sí misma impuesta por otros, su apariencia es su punto de partida, una apariencia que nadie parece observar y que la vuelve difusa o ambigua ante los demás, que es otra forma de invisibilidad. Al comienzo de la novela, el siguiente extracto (una nota en el periódico tras su desaparición) da cuenta de tal invisibilidad:

A slender, small-boned woman with curly fair or light-brown hair, Mrs. Grinstead stands 5'2" or possibly 5'5" and weighs either 90 or 110 pounds. Her eyes are blue or grey or perhaps green [...] but family members could not agree upon her clothing. In all probability it was something pink or blue, her husband suggested, either frilled or lacy or looking kind of baby-doll (Tyler, 1995: 3).

Sin embargo, para los lectores no resulta invisible porque la novela reitera su aspecto aniñado, cómico para una mujer de cuarenta y dos años, por lo que parece una persona incompleta o a medio hacer. El mismo día de su huida Delia com-

pra un traje que la hace parecer «a somber, serious-minded woman in a slender column of pearl gray. She might be a librarian or a secretary, one of those managerial executive secretaries who actually run the whole office from behind the scenes» (Tyler, 1995: 88). No sólo parece una mujer adulta, sino una mujer que es capaz de gestionar y controlar lo propio y lo ajeno. En definitiva, aquello en lo que se convierte mientras permanece fuera del núcleo familiar. El retorno a su casa y a su familia al final de la obra, para la boda de su hija, implica un retorno a antiguos hábitos. Delia se siente extraña en las ropas que lleva y, dado que se siente insegura como una niña (Tyler, 1995: 274), lleva una maleta completa con ella para poder acomodarse a cualquier situación.

Estos excesos verbales, de movilidad y de feminidad en el vestir, nos indican que Tyler es consciente de las relaciones entre género y poder, pero evita adentrarse en terrenos ideológicos (Bail, 1998: 133) e imponer una perspectiva a otra, según dice alguno de sus críticos que destacan su visión «democratizante» «Within Tyler's work the rule of laissez faire governs her fictional practice, and indeed seems to suggest a coherent and consistent view for social democracy» (Gerstenberger, 1994: 139). Tyler se defiende de las críticas asegurando: «Much as I would love to think that a novel could make a positive political change, I've never seen it done, and I believe it is always a mistake to aim for anything more than pure storytelling for fiction» (citado en Bail, 1998: 10). La ironía, la comedia, y el humor le permiten incorporar las aspiraciones de estos personajes a esta visión neutralizante del mundo que no es, en absoluto, neutra, pues las diferencias y desventajas de género son evidentes. Ciertamente es que Tyler ve algo «funny and strange» (Tyler, 1980: 7) en cada persona y personaje, pero no todos se leen por igual, como hemos visto en las diferencias de género que establece en sus obras. La disposición circular de sus obras y la perspectiva utilizada nos dan la clave: por mucho que Tyler pueda desdeñar las etiquetas, es evidente que utiliza un discurso posfeminista que permite a sus heroínas advertir las diferencias de género y sus injusticias, pero las devuelve al punto de partida ideológico y estructuralmente hablando. Lo que Updike llama «circle of safety» (Updike, 1983: 208) es, en realidad, una fuerza centrífuga que ata a las personas, en especial a las mujeres, siempre a las mismas posiciones:

You could change husbands, but not the situation. You could change who, but not what. We're all just spinning here [...] and she pictured the world as a little blue teacup, revolving like those rides at Kiddie Land where everyone is pinned to his place by centrifugal force (Tyler, 1988: 46).