



La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres

Aranzazu Sumalla Benito

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departamento de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona

**LA NOVELA DE FORMACIÓN EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES**

Tesis para optar al título de:
DOCTORA EN LITERATURA ESPAÑOLA

Presentada por:
ARANZAZU SUMALLA BENITO
Directora
DRA. ANA RODRÍGUEZ FISCHER

Programa de doctorado:
HISTORIA E INVENCION DE LOS TEXTOS LITERARIOS HISPANICOS
Bienio: 2001-2003

A mi madre,
que me transmitió el amor por los libros.

Para Gabriela y Leire,
que siempre me piden que les cuente historias.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi directora de tesis, Ana Rodríguez Fischer, por haberme guiado a lo largo de todo este trayecto con sus recomendaciones, consejos y correcciones, así como por la confianza que depositó en mí desde mis primeros pasos como alumna en esta facultad.

También quisiera agradecer a Marisa Sotelo Vázquez su apoyo en el momento en que decidí retomar la redacción de la tesis.

Desde la distancia del tiempo y del espacio, estaré siempre en deuda con la hispanista Judith Drinkwater y con los profesores del departamento de español de la Universidad de Leeds, por haber despertado en mí el interés por la narrativa escrita por mujeres y por mostrarme en su día una manera distinta de estudiar nuestra literatura.

Quisiera también dar las gracias a esas personas fundamentales en mi vida que me han alentado, muchas veces sin saberlo, a seguir adelante con este proyecto tantas veces pospuesto: a Antxon, que me ayuda, consistentemente y sin fisuras, a seguir buscando ese espacio propio que, de encontrarlo algún día, sólo tendrá sentido a su lado; a mi padre, de quien aprendí la pasión por el trabajo y la perseverancia a la hora de perseguir una meta (si esta tesis fuese un trofeo, me gustaría entregárselo a él); a mis hermanos, referencia fundamental a la hora de evocar infancias ajenas y sin los cuales, evocar la mía propia sería mucho más triste y aburrido; a Clara, hermana, amiga, incondicional interlocutora, quien me brindó el primer espacio físico donde reunir todo el material necesario para retomar este trabajo, uno más entre los cientos de espacios que han albergado nuestra amistad; a Mónica porque su determinación, su valentía y su inquebrantable lealtad son espejo en el que reflejarme siempre con optimismo; a Mark, con quien compartí los claroscuros de la adolescencia, por esa mirada reciente en la que encontré buena parte del impulso para reanudar esta tesis; a Maru y a Montse, por su apoyo incondicional en el peculiar mundo de la edición; y a aquellas autoras y aquellos autores que, no formando parte de esta tesis, constituyen el día a día de mi trabajo, reafirmandome en mi amor por la literatura.

INDICE

Capítulo 1. Introducción	7
1.1. Presentación y objetivos.....	7
1.2. Justificación del corpus y obras seleccionadas.....	9
1.3. Metodología de análisis.....	12
1.4. Estructura	24
1.4.1. Definición y explicación de los elementos de análisis	26
Capítulo 2: Una introducción a la novela de formación	34
2.1. El origen de la novela de formación.....	34
2.2. <i>Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister</i> de Goethe	37
2.3. La literatura anglosajona: la otra gran cuna de la novela de formación ...	40
2.3.1. James Joyce, <i>Retrato del artista adolescente</i>	42
2.3.2. Algunos apuntes sobre la recepción de Joyce en España	47
2.4. Más allá de Goethe y Joyce: otras literaturas.....	51
2.5. La novela de formación en la literatura española.....	55
2.5.1. Antecedentes genéricos del <i>bildungsroman</i> en España.....	55
2.5.1.1. La formación del pícaro	55
2.5.1.2. Don Quijote de la Mancha: precedente universal.....	58
2.5.1.3. Emilia Pardo Bazán: la novela de artista.....	61
2.5.2. Antecedentes directos de la novela de formación.....	67
2.5.2.1. Las novelas de 1902: Azorín y Baroja.....	67
2.5.2.2. Las novelas de la generación de 1914: <i>A.M.D.G.</i> de Pérez de Ayala y <i>El jardín de los frailes</i> de Manuel Azaña	72
Capítulo 3: El <i>bildungsroman</i> en la narrativa española del siglo XX escrita por mujeres	89
3.1. <i>Barrio de Maravillas</i> de Rosa Chacel.....	90
3.2. <i>Nada</i> de Carmen Laforet	97

3.3. <i>Entre visillos</i> de Carmen Martín Gaité	102
3.4. <i>Primera memoria</i> de Ana María Matute.....	107
3.5. <i>La Casa Gris</i> de Josefina Aldecoa	112
3.6. <i>Jardín y laberinto</i> de Clara Janés	117
3.7. <i>Julia</i> de Ana María Moix.....	122
3.8. <i>Cielo nocturno</i> de Soledad Puértolas.....	127
3.9. <i>La intimidad</i> de Nuria Amat	132
3.10. <i>Fiebre para siempre</i> de Irene Gracia.....	136
Capítulo 4. La temática recurrente en las obras analizadas	140
4.1. Autobiografía ficcionalizada.....	141
4.2. Reflexión sobre la labor artística/literaria y el conocimiento	168
4.3. Identidad diferencial.....	203
4.4. Progenitores: ausencia y omnipresencia	218
4.5. Modelos femeninos	257
4.6. Comunión frente a incomunicación.....	297
4.7. Interiores claustrofóbicos frente a exteriores como libertad.....	333
4.8. Voz y espacio propios. Individuación.....	357
Apéndice. Conexiones y correlaciones	383
5.1. Otras novelas femeninas de formación.....	383
5.2. Más allá de los géneros: el <i>bildungsroman</i> en la literatura actual... 385	
Conclusiones	388
Bibliografía	391

**“Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso,
parecióme no tomalle por el medio, sino del principio,
porque se tenga entera noticia de mi persona”**

Lazarillo de Tormes

CAPÍTULO 1.

INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación y objetivos

Formación, intelectualidad, sensibilidad artística, memoria, tiempo, recuperación por la palabra de un periodo impreciso, inocencia borrada del rostro adolescente, pérdida del paraíso nunca poseído, descubrimiento de secretos, mirada a un universo adulto, mirada con ojos nuevos, figuras con relieves distintos, tiempo nunca recuperado, tiempo recontado en narraciones que encierran esos días tambaleantes en que se aprendió el oficio de adulto y la voluntad de poeta.

El presente trabajo de investigación busca analizar una forma narrativa que ha venido a llamarse “novela de formación” en la literatura española contemporánea escrita por mujeres y tiene su origen en el trabajo de investigación defendido durante el año 2003 dentro del marco de los cursos de Doctorado del programa *Historia e invención de los textos literarios hispánicos*, por el que me fue otorgada la suficiencia investigadora con la calificación de sobresaliente. En dicho trabajo me planteaba ya algunas de las preguntas que han seguido guiando la elaboración de la presente tesis: ¿existe realmente la novela de formación? ¿No es toda novela la narración de una formación de sus personajes? ¿Puede aplicarse el término *bildungsroman* a la literatura escrita más allá de las fronteras espacio-temporales que vieron nacer el género?

A estas cuestiones intento dar respuesta a través de las páginas que siguen y, para ello, he partido de la premisa de que, al igual que las generaciones y los grupos literarios ayudan a entender la obra de muchos autores, también los géneros pueden ayudar a comprender mejor las obras literarias.

Es cierto que del mismo modo que es posible desdibujar los límites de las generaciones literarias, también así pueden desdibujarse las definiciones de los géneros y subgéneros, pudiendo llegar a negarse la existencia de los mismos. También es cierto que la narrativa contemporánea es susceptible de ser analizada desde infinidad de

puntos de vista, desde múltiples corrientes de estudio y es difícil situarse en un ángulo novedoso. Esta investigación quiere demostrar, sin embargo, que existe una corriente narrativa en la literatura moderna y contemporánea que puede identificarse como *bildungsroman* y que aparece, de modo más o menos claro, en algunos de los autores más trascendentales de la literatura española del siglo XX, continuando hasta nuestros días en la obra de autores que publican en la actualidad.

Así, el término *bildungsroman* o su homólogo en castellano, novela de formación o novela de aprendizaje, me ha servido de hilo conductor para caminar por el siglo XX y su narrativa española, deteniéndome en algunas novelas que consideré reúnen características suficientes para ser enmarcadas dentro de esa tendencia narrativa y permitiéndome además, adentrarme un poco más en figuras intelectuales claves de nuestra historia literaria.

Mi objetivo primordial es demostrar la existencia de dicha corriente narrativa a través de su manifestación en las obras de diez autoras españolas que escribieron y publicaron su corpus literario a lo largo, principalmente, de la segunda mitad del siglo XX y, en algunos casos, primeros años del presente siglo.

Las autoras escogidas son Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Clara Janés, Ana María Moix, Nuria Amat, Soledad Puértolas e Irene Gracia. Todas ellas autoras de una calidad literaria indudable, de una trayectoria creativa impecable y que pertenecen a la categoría de los grandes nombres de nuestra literatura. Las novelas recogidas en esta tesis son: *Barrio de Maravillas*, *Nada*, *Entre visillos*, *Primera memoria*, *La Casa Gris*, *Jardín y laberinto*, *Julia*, *La intimidad*, *Cielo nocturno* y *Fiebre para siempre*, algunas de ellas- no todas- óperas primas.

Para el análisis de dichas obras me he guiado por temáticas recurrentes que se reconocen de manera más o menos constante en todas ellas y que considero la demostración empírica de la categorización de dichas novelas dentro del género del *bildungsroman*: el carácter autobiográfico de las mismas; la formación del artista y la relevancia de la literatura y del conocimiento o aprendizaje intelectual en dicha formación como eje narrativo; la identidad diferencial de las protagonistas de las obras

reseñadas; la ausencia de las figuras parentales o, por el contrario, su omnipresencia y las consecuencias que ambas formas de presencia suponen para la evolución de los personajes principales de las obras; la figura del mentor a través de su reconversión en modelos femeninos o anti-modelos; las dificultades en las relaciones con el otro tanto por exceso como por defecto de comunicación; los espacios interiores como encierro frente a las posibilidades del exterior como espacio de libertad; y, por último, el logro del proceso formativo en tanto en cuanto alcance de libertad expresiva, individuación y posicionamiento independiente en el mundo, artística y vitalmente.

Estos elementos comunes que descubrí en todas las novelas analizadas, me permiten afirmar que ha existido una corriente continuada de literatura escrita por mujeres donde la formación de la protagonista suponía el hilo narrativo y el eje de la trama.

1.2. Justificación del corpus de textos y obras seleccionadas.

Cuando, después de presentar mi trabajo de investigación sobre el *bildungsroman* en la literatura española durante el siglo XX en el año 2003, continué analizado un considerable número de autores españoles que se habían acercado al *bildungsroman*, me llamó la atención cómo, muchos de estos autores, eran precisamente autoras. A pesar de la complicación añadida que suponía acercarme a un género difuminado de la narrativa contemporánea, centrándome además en las obras exclusivamente escritas por la pluma femenina, consideré que podía, desde esta nueva perspectiva, realizar un análisis más certero de las obras.

Focalizar la tesis sólo en novelas con firma femenina es, desde luego, reduccionista. Pero considero que ese reduccionismo, al acercarme a un abanico amplio de obras y a un periodo histórico largo, me ayudó más que dificultó a la hora de seguir adelante con la investigación.

Por otro lado, sin atreverme a decir que pueda haber un *bildungsroman* estrictamente femenino, sí es cierto que esos ejes temáticos que se repetían de manera

recurrente, me llevaron a plantearme que si la novela de formación constituye el posicionamiento de un individuo en el mundo circundante o, al menos, ese intento de posicionamiento, en el caso de que ese individuo sea mujer, su formación y su alumbramiento al mundo adulto, viene inevitablemente condicionado por su condición femenina. Así, trato de defender en esta tesis que ese proceso de formación es quizás, el momento crucial en el que el género del autor y, por consiguiente, del personaje, más le puede condicionar para su evolución en el paso de la infancia o la adolescencia al mundo de los adultos. Y así lo he visto reflejado en las novelas que analizo. Todas ellas, lo hayan o no enunciado sus autoras, son novelas donde la condición de mujer es determinante para ese “bildung” como escritoras, artistas, personajes situados en el mundo, independientes, personas en suma.

Así, igual que se rebelan contra el guión escrito los héroes masculinos del *bildungsroman* clásico, las protagonistas de las novelas que ocupan esta tesis se convierten, ellas también, en heroínas de un viaje en busca de sí mismas. Ese camino, diferente al de sus homólogos masculinos porque las condiciones son diferentes, no deja de ser, sin embargo, el mismo camino espiritual y formativo que el seguido por el héroe clásico del *bildungsroman*. Y eso precisamente convierte las novelas que voy a analizar en obras universales, al igual que sus precedentes escritos por hombres.

Del mismo modo que Wilhelm Meister abandona el negocio paterno en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y se une a una compañía teatral en su sueño de convertirse en comediante o como Stephen Dédalus prepara sus maletas para abandonar su asfixiante Irlanda católica y familiar en *Retrato del artista adolescente*, igual que el alter-ego de Azaña en *El jardín de los frailes* se niega a confesarse y da por concluida su estancia en el colegio universitario de los Agustinos de El Escorial, las protagonistas de éstas, obras circunscritas a su circunstancia histórica y vital, realizarán su trayecto de crecimiento interior, aprendizaje del mundo, formación vital, saldrán así desde su espacio íntimo al encuentro con el mundo exterior y sus relatos se convertirán en auténticas novelas de formación. También espero demostrar con esta tesis que sus puntos en común son tan profundos como sus diferencias.

En cuanto a la selección de autoras y novelas, son representativas de épocas literarias, movimientos estéticos, momentos históricos y sensibilidades diferentes. Tal como he señalado, todas ellas han dado muestras más que sobradas de un destacable, interesante y brillante quehacer literario y de una auténtica búsqueda de una voz, estilo y expresión propios. No quiero afirmar con esta selección que estos textos sean las únicas novelas de formación escritas durante el siglo XX por plumas femeninas en nuestra literatura. Pero sí considero que algunas de ellas son la representación por excelencia de esta corriente narrativa objeto de análisis y todas ellas son novelas de gran valor literario que muestran algunos aspectos básicos y constituyentes del *bildungsroman*.

Al mismo tiempo, estos textos permiten analizar desde las primeras muestras hasta la culminación narrativa de autoras de innegable relevancia en la literatura española. Por supuesto, obedecen a la línea de sugerencias marcada por mi directora de tesis, la doctora Ana Rodríguez Fischer y, claro está, en última instancia, al gusto personal de quien esto escribe. Si cada uno de nosotros tenemos una biblioteca interior¹, estos títulos son, sin duda, parte esencial de la firmante de esta tesis.

Sin embargo, la justificación del corpus de esta tesis no puede sostenerse en bibliotecas interiores, sino en bibliotecas tangibles y documentadas. Así, es pertinente asumir que en relación a algunas de las novelas escogidas, el corpus crítico es inabarcable de tan prolijo. Me refiero, especialmente, a la obra de Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Ana María Moix y, de entre ellas, serían especialmente las tres autoras centrales citadas las que más bibliografía crítica han generado y desde ángulos muy diversos. Pero no son tan numerosos los acercamientos teóricos que se han realizado a las novelas recogidas en esta tesis desde la perspectiva de la categorización de las mismas como novelas de formación. En cuanto al resto de autoras, precisamente con este trabajo de investigación aspiro a cubrir algunas lagunas notables en el acercamiento crítico a su obra y, en concreto, a las novelas que aquí recojo. La bibliografía, abundante, sobre Josefina Aldecoa, apenas hace referencia a *La Casa Gris*, dejándome así una página prácticamente en blanco a la

¹ BAYARD, P. *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Barcelona: Anagrama. 2008

hora de abordar el análisis de la misma. Tampoco abunda la bibliografía sobre *Jardín y laberinto* de Clara Janés, habiendo sido mucho más estudiada su obra poética. De Nuria Amat, *La intimidad*, en tanto en cuanto *bildungsroman*, aparecía como un reto novedoso, si bien es cierto que se ha escrito y mucho sobre la búsqueda de la voz narrativa de la autora y la metaficción de sus novelas. La inclusión de Soledad Puértolas e Irene Gracia se justifica también por el vacío crítico que hay en relación, específicamente, a la novela analizada en el caso de Puértolas y a la autora en general en el caso de Gracia.

1.3. Metodologías

Para adentrarme en el análisis de los textos estudiados, no he querido ceñirme a una metodología crítica concreta, pero algunos de los grandes ejes de la narratología moderna y contemporánea están presentes a la hora de abordar los textos estudiados. Resulta evidente que el planteamiento mismo de la tesis - la búsqueda de los puntos en común que agrupaba como novelas de formación una serie de obras concretas de autoras muy dispares entre sí tanto en su acercamiento a la literatura como en su trayectoria como prosistas - implica, de entrada, la asunción de que se pueden relacionar, agrupar, dividir o conectar las obras literarias de acuerdo con su adscripción a un género literario específico. Acercarse al concepto de género en los estudios literarios a día de hoy, implica, necesariamente, recoger la noción que del mismo han planteado nombres de la crítica literaria moderna tales como Bajtín, Harry Levin o, desde la literatura comparada española, Claudio Guillén, discípulo directo del anterior.

Para Bajtín, el concepto de género es esencial a la hora de acercarse a la literatura y, desde una perspectiva más amplia, a las manifestaciones o enunciados tanto de la escritura como del habla oral, enfoque que quedó plasmado en su teoría de los géneros discursivos². Según ésta, el género sirve, de manera mucho más acertada que

² BAJTÍN, M.M. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores. (1982) 2009, pp. 248-293

las escuelas o corrientes, para acercarse, clasificar y relacionar las obras literarias y, además, gracias a que el género está determinado o indisolublemente ligado al cronotopo, “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” que es “una categoría de la forma y el contenido”³, lograría superar una de las constantes no resueltas de la historia de la crítica literaria: la tradicional oposición entre contenido y forma.

Para Bajtín⁴, así, “los géneros tienen una importancia especial”, de tal modo que como formas objetivas de la cultura, en ellos, tanto en el caso de los géneros literarios como en el de los géneros discursivos en general, “durante los siglos de su vida se acumulan las formas de visión y comprensión de determinados aspectos del mundo.” Entre los géneros literarios, destacan, como máximo exponente de complejidad, las novelas, género del que se valió Bajtín para la elaboración de su teoría crítica y que definió como “fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurívocal”⁵ (también polifónica).

Para Harry Levin, ese lugar en el que vive la tradición cultural y literaria, parafraseando a Bajtín, se viene a llamar “convención”⁶ Al igual que el crítico ruso, para Levin, dicha convención permite superar, nuevamente, la distinción entre tema (o contenido) y forma, permitiendo al crítico acercarse a la obra literaria como un todo unificado sin esa dicotomía inicial y, a su vez, ofreciéndole un marco desde el cual estudiar las relaciones entre las distintas obras, algo que, en definitiva, es la finalidad de esta tesis:

...convention has- as Stendhal glimpsed- an underlying purport which, instead of setting up barriers, draws men together. Since words are not the same as things, communication depends upon arbitrarily substituting the one for the other; each art, each genre exists by a prearrangement of available signs, a shared vocabulary of symbols.⁷

³ BAJTÍN, M.M. “El cronotopo” en Sullà, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. 1996, pág. 63

⁴ BAJTÍN, M. M. “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*” en *Estética de la creación verbal*. Ob. Cit., pág. 350

⁵ BAJTÍN, M.M. en “La palabra en la novela” en Sullà E. Ob. Cit, pág. 59

⁶ LEVIN, H., “Notes on convention” en *Perspectives of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press. 1950, pp. 55-83.

⁷ *Ibíd.*, pág. 66. (“...la convención , tal como intuyó Stendhal, tiene un sentido subyacente que, en lugar de establecer barreras, une a los hombres. Puesto que las palabras no son lo mismo que las cosas, la

En la que es, sin duda, la obra crítica de referencia del autor, *The Gates of Horn*, Levin retoma nuevamente ese concepto:

Convention may be tentatively described as a necessary difference between art and life (...) The artist (...) must have the assistance of his audience. They must agree to take certain formalities and presuppositions for granted, to take the word for the deed or the shading for the shadow. The result of their unspoken agreement is a compromise between the possibilities of life and the exigencies of art.⁸

En palabras de Claudio Guillén:

es un concepto unificador, estructural. Y conduce al crítico, perplejo ante el caos de semejanzas y relaciones que existen entre tantos fenómenos artísticos individuales, a tratar de reconocer no ya los contactos aislados entre éstos sino las exigencias más vastas de un instrumento, de un cauce, de un género, considerado como un sistema de premisas convencionales.⁹

Del mismo modo, ese punto de partida me aleja de postulados teóricos que defienden un análisis muy pormenorizado de obras específicas o su análisis aislado, tales como el formalismo o la estilística¹⁰, teorías que, por otro lado, han sido superadas por los sucesivos paradigmas que han propugnado nuevos acercamientos a la obra artística y, concretamente, a la literatura durante el último tercio del siglo XX y la

comunicación depende de la sustitución arbitraria de la una por la otra; cada arte, cada género existe a partir de una predisposición de los signos disponibles, de un vocabulario compartido de símbolos.” La traducción de ésta y del resto de notas bibliográficas en lenguas inglesa y francesa es de la firmante de esta tesis.)

⁸ LEVIN, H. *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. London: Oxford University Press. 1966, pág. 18. (“La convención puede describirse, provisionalmente, como una diferencia necesaria entre la vida y el arte (...) El artista (...) debe tener la ayuda de la audiencia. Ésta debe estar de acuerdo en dar por sentadas ciertas presuposiciones y ciertas formalidades, aceptar la escritura por el mundo o el matiz por la sombra. El resultado de este acuerdo no verbalizado es un compromiso entre las posibilidades de la vida y las exigencias del arte.”)

⁹ GUILLÉN, C. “De influencias y convenciones.” En *Teorías de la historia literaria: ensayos de teoría*. Barcelona: Espasa-Calpe. 1989. Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-influencias-y-convenciones-0>, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

¹⁰ CROCE, B. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general : teoría e historia de la estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1962. La obra recoge las ideas esenciales del pensador y crítico italiano, quien, a partir de la identificación entre arte y lenguaje y estética y lingüística, propugna el análisis de las obras literarias como actos lingüísticos individuales y, por tanto, como obras singulares y de manera independiente. Este planteamiento no permite, por tanto, analizar la evolución literaria de un autor de manera global ni comprender una obra concreta a través de referencias externas, tanto a obras del mismo autor como a cualquier tipo de elemento distinto de la obra en sí.

primera década del presente siglo, acercamientos, en su mayoría, todos ellos más holísticos que los que se acercan a la obra literaria basándose esencialmente en el estilo o la forma. Eso no es óbice para que conceptos estilísticos y formalistas, subyazcan, forzosamente, al análisis de las obras objeto de estudio. Pienso, por ejemplo en la clara distinción entre lenguaje poético y lenguaje emotivo o informativo de Jakobson¹¹.

El lenguaje poético es, precisamente, urdimbre de algunas de las novelas que analizaré y, precisamente, la búsqueda de ese lenguaje se constituye en finalidad última de muchas de ellas. Al hilo de esta búsqueda de un lenguaje literario propio de las autoras de las obras de análisis, de nuevo me he ceñido más a la búsqueda de elementos compartidos entre ellas, alejándome de algunos de los postulados estructuralistas que consideran la obra de arte y, por tanto, la novela, como un objeto verbal cerrado y autosuficiente. Pero, de nuevo, conceptos de uno de los padres del estructuralismo, como la distinción entre *écrivain* y *écrivain* que estableció Roland Barthes¹², subyacen a la elaboración de esta tesis y me parecen esenciales a la hora de justificar, para empezar, el corpus de esta investigación. Esta distinción que en lengua castellana vendría a traducirse como *escritores* frente a *escribidores*, se halla en la elección de las autoras de esta tesis. Porque más allá de otros múltiples rasgos comunes que pueda hallar entre las autoras que recojo en este trabajo, si hay algo que todas ellas comparten es su voluntad de ser *écrivains*, es decir, depositarios de la función literaria y propietarias de la palabras, frente a esa multitud de *écrivains*, autoras que utilizan el lenguaje como instrumento para otras finalidades diversas y que, además, han proliferado en la

¹¹ “El rasgo distintivo de la poesía consiste en que una palabra se percibe como palabra y no simplemente como representante (proxy) del objeto denotado, o como un estallido de emoción, en que las palabras y su composición, su significado, su forma exterior e interior, adquieren peso y valor por sí mismas.” Jakobson, Roman. En ERLICH, Víctor. *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Barcelona: Seix Barral. 1974, pág. 262. El problema fundamental del análisis formalista, más allá de la superación del mismo en las décadas posteriores a su predominancia e influencia en la primera mitad del siglo XX, es que a la hora de aplicarlo al análisis de la obra en prosa, se produce un acercamiento al texto muy dirigido por los modos de exploración poética, dando relevancia esencialmente a las formas de expresividad y constituyendo una lectura lenta, casi una investigación paralela del texto. La pretensión analítica del formalismo lleva a un método crítico más descriptivo que valorativo y tiende a una descripción exhaustiva en la que la semántica del lenguaje literario, las figuras retóricas y los procedimientos técnicos del discurso, son eje del análisis. Eso sí, el formalismo ya rechaza la dicotomía fondo-forma y su consideración de la obra como organismo autosuficiente e integrador está en la base de la crítica estructuralista y de la crítica moderna en general.

¹² BARTHES, Roland, “Écrivains et écrivains.” En *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, pp. 147-154

literatura contemporánea escrita por mujeres en estas últimas décadas. Retomando a Barthes:

Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence: il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument: le langage (...) Le paradoxe c'est que, le matériau devenant en quelque sorte sa propre fin (...) Et le miracle, si l'on peut dire, c'est que cette activité narcissique ne cesse de provoquer, au long d'une littérature séculaire, une interrogation au monde: en s'enfermant dans le comment écrire, l'écrivain finit para retrouver la question ouverte par excellence: pourquoi le monde? (...) l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen.¹³

Ese milagro del que habla Barthes quien, incluso desde sus postulados netamente estructuralistas, por tanto, plantea ese resultado comunicativo (despertar del cuestionamiento) de la obra nacida en la soledad o el narcisismo de su creador, enlaza con el planteamiento de los paradigmas que habrán de suceder al barthiano.

La obra literaria, por consiguiente y tal como postulaban los primeros románticos alemanes, no puede ser estudiada desligándola de los demás acontecimientos humanos. De Herder tomo, así, la concepción del estudio de la obra literaria con arreglo a un punto de vista histórico-genético, que considerará las relaciones entre la individualidad del autor y las condiciones culturales de su ambiente. Siguiendo esta línea de análisis, debo reconocer una cierta tendencia a un análisis sociológico de los textos, en tanto en cuanto considero la obra literaria como manifestación de la sociedad, aunque este estudio no pretende hallar la ley que explique la relación entre la sociedad y la obra artística, aislando, además, a ésta, de su momento histórico.¹⁴ Pero sí parto de la creencia de que la sociedad que resulta de determinados

¹³ *Ibíd.*, pág. 149. (“No es que el escritor sea una esencia pura: él actúa, pero su acción es immanente al objeto, se ejerce paradójicamente sobre su propio instrumento: el lenguaje (...) La paradoja reside en que el material se convierte en su propio fin (...) Y el milagro, si es que así podemos definirlo, es que esta actividad narcisista no deja de provocar, a lo largo de una literatura secular, un interrogante al mundo: al encerrarse en cómo escribir, el escritor acaba por dar con la pregunta sin respuesta por excelencia: el por qué del mundo (...) El escritor concibe la literatura como un fin, y el mundo se la devuelve como un medio.”)

¹⁴ LUKÁCS, G. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1989. Para la crítica sociológica de la cual Lukacs sería uno de sus máximos exponentes, la obra de arte y, por tanto, la obra literaria es un acto de naturaleza social y, por consiguiente, no puede desligarse del hecho social humano. Sin embargo, en ningún momento los críticos sociológicos consideraron la obra literaria como una simple consecuencia de

hechos históricos modifica la evolución de las ideas y, por consiguiente, cualquier creación artística; las obras que recojo en este trabajo de investigación son buen exponente de ello. Algunas de ellas no pueden abordarse sin la contextualización histórica que, en el caso de la literatura española del siglo XX y, en concreto, de su segunda mitad, ha estado profundamente marcada por la Guerra Civil. Del mismo modo que la tarea creativa de Rosa Chacel y la historia de la edición y publicación de sus obras, está íntimamente ligada a su condición de exiliada a raíz del conflicto bélico español, por ejemplo.

Entiendo, por tanto, la relación entre sociedad y obra literaria como un diálogo, planteamiento que también recoge la obra crítica de Harry Levin¹⁵, quien defiende, una vez más, que la literatura no viene determinada por lo social, sino que se establece por una interacción entre ambos términos.

We shall be dealing immediately with matters of literary craftsmanship, and incidentally with questions of historical perspective. But our subject, realism, would mean very little if it did not signify one of the ways, the most direct way of it all, in which literature adapts to history, in which literature on occasion makes history.¹⁶

Unos postulados que otorgan, por tanto, a la obra literaria o a la obra artística en general, la capacidad de dialogar con aquel que la recibe o, en su defecto, la capacidad del receptor de establecer un diálogo con el texto. Planteamientos que entroncan con las teorías de la estética de la recepción de Hans Robert Jauss¹⁷ - su concepto de “horizonte

la condición social del individuo sino que siempre reconocieron su particularidad artística y la individualidad detrás del acto creador.

¹⁵ LEVIN, Harry, *The Gates of Horn*. Ob. Cit.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 4. (“Debemos manejar temas que tienen que ver de manera inmediata con destrezas literarias y casualmente con cuestiones desde la perspectiva histórica. Pero nuestro tema, el realismo, no significaría mucho si no significara una de las maneras, la manera más directa de todas, en las que la literatura se adapta a la historia, en las que la literatura, de vez en cuando, hace historia.”)

¹⁷ En la obra *Teoría literaria y literatura comparada* (Barcelona: Ariel, 2007), Jordi Llovet define de manera concisa y clara las teorías de H.R. Jauss, de ahí que me valga de sus palabras para resumir sus principios: “La estética de la recepción quiere mostrar cómo el aspecto estético y la dimensión histórica de la obra literaria son en realidad inseparables. El hilo conductor que confiere unidad a una historia de la literatura es precisamente el diálogo que continuamente se va estableciendo en los distintos contextos en los que las obras son leídas.” pág. 231

de expectativa”¹⁸, de algún modo, ya está precedido por la conceptualización de género literario que realizó Bajtín- y, evidentemente, con la obra de uno de los grandes teóricos de la crítica literaria de nuestra época: Umberto Eco y su teoría de la obra abierta.

Según Umberto Eco, el investigador literario, en tanto lector, es un invitado a hacer la obra con el autor y, aunque dicha obra se halle físicamente completa, permanece abierta a una germinación continua de relaciones internas que dicho lector o investigador debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos. Así pues, toda obra literaria (artística, para Eco) está abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, -“la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante.”; “entiendo por «obra» un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas.”; “la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo.”¹⁹ - cada una de las cuales lleva a la obra a recrearse o revivirse según el acto personal de cada lector, un acto personal que amplía las perspectivas interpretativas del objeto artístico o literario. El diálogo de la obra de arte con su época, tal como ya apuntara Levin, también es un axioma básico en la teoría crítica de Umberto Eco:

...un artista elabora un “modo de formar” y está consciente sólo de aquél, pero a través de ese modo de formar se evidencian (por medio de tradiciones formativas, influjos culturales remotos, costumbres de escuela, exigencias imprescindibles de ciertas premisas técnicas) todos los demás elementos de una civilización y de una época.²⁰

En conclusión, diálogo vivo con el texto:

¹⁸ Por “horizonte de expectativas” entienden los teóricos de la estética de la recepción el sistema de referencias que surge para cada obra literaria cuando ésta ve la luz de manera pública. Ese sistema estará constituido por lo que el lector entienda por género literario, expresión artística y temática a partir de esos otros textos que constituyan su conocimiento previo. La obra debe, por tanto, situarse en la serie literaria de la que forma parte de tal modo que una obra posterior, podrá resolver cuestiones pendientes de una obra anterior.

¹⁹ ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1984. Introducción a la segunda edición, pp. 34, 34, 37.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 54

En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva original.²¹

Una idea que Umberto Eco ha ido relaborando a lo largo de su obra crítica y que vuelve a repetirse, de manera más elaborada así:

La comprensión del mensaje estético se funda también en una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor- por un lado- y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales, por otro. Se trata de una dialéctica entre fidelidad y libertad de interpretación, en la que por un lado el destinatario intenta recoger las insinuaciones de la ambigüedad del mensaje y llenar la forma incierta con códigos adecuados; y por otro, las relaciones contextuales nos impulsan a considerarlo en la forma en que ha sido construido, como un acto de fidelidad al autor y al tiempo en que fue emitido. / En esta dialéctica entre forma y apertura (a nivel del mensaje) y entre fidelidad e iniciativas, a nivel del destinatario, se establece la actividad interpretativa de cualquier lector y, en una medida más rigurosa e inventiva, más libre y más fiel a la vez, la actividad del crítico: en una recreación arqueológica de las circunstancias y de los códigos del emisor; en someter a prueba la forma significativa para ver hasta qué punto resiste la introducción de nuevos sentidos, mediante códigos de enriquecimiento; en la repudiación de códigos arbitrarios que se insertan en el curso de la interpretación y no llegan a fundirse con los otros.²²

Una idea que, de algún modo, también recoge Harry Levin cuando afirma: “Whether the novelist reflects the sky or the ground depends upon his angle of observation, and yours as well.”²³

Un diálogo que para otros teóricos, como por ejemplo, Susan Sontag y tal como postuló en su difundido ensayo *Contra la interpretación* en el que abogaba por la definitiva abolición de la diferencia entre estilo y contenido a la hora de enfrentarse a la creación estética (algo que, de hecho, ya está en los planteamientos de Harry Levin), debería definirse como experiencia:

²¹ *Ibíd.*, pp. 73-74

²² ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen (1968) 1994, pág. 156

²³ LEVIN, H. *The Gates of Horn*. Ob.Cit., pág. 129

La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no se refiere a algo; es algo. Una obra de arte es una cosa en el mundo, y no solo un texto o un comentario sobre el mundo.²⁴

Asimismo, el planteamiento de esta tesis, recoge, en sí mismo, el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva: - "Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte"²⁵ - herencia, a su vez, de lo que Bajtín definió como relación dialógica entre los textos y que subyace a la conceptualización misma de género literario o convención, tal como he señalado al abrir este subapartado-, un concepto que, en definitiva, subyace actualmente a todo acto de producción o recepción de un texto o de una obra artística o, incluso, de un texto crítico. Las interrelaciones entre las distintas corrientes, posturas, firmas de la crítica literaria, también remiten unas a otras en una continuada réplica y contra-réplica que sólo puede explicarse a partir de un diálogo intertextual.

A propósito de Julia Kristeva, figura que por su triple vertiente de crítica literaria, psicoanalista y feminista resulta innegablemente atractiva a la hora de abordar una investigación literaria que tiene como objeto la formación del artista en la narrativa escrita por mujeres, no quisiera dejar de puntualizar que la influencia de las teorías psicoanalíticas- herencia que recorre, también, el acercamiento a la obra artística y literaria a lo largo de todo el siglo pasado- me ha orientado para el análisis de los personajes pero, en ningún caso, me han servido de paradigma desde el cual acercarme a las obras en su conjunto. Ligado también a la figura de Julia Kristeva, continuaré afirmando que es evidente que hay conceptos y nombres propios de la teoría literaria feminista que no han podido quedarse al margen a la hora de enfrentarme a este trabajo de investigación. Y aunque Virginia Wolf y Simone de Beauvoir se hayan convertido en referentes quizás demasiado constantes a la hora de acercarse a la narrativa escrita por mujeres, también es cierto que son, a su vez, indispensables cuando toca hablar de la búsqueda de la identidad de la mujer como creadora literaria o de su lucha por un

²⁴ SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007, pág. 37

²⁵ KRISTEVA, Julia, "Le mot, le dialogue et le roman" en *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil. Collection "Tel Quel" 1969, pág. 146. ("Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.")

espacio propio (la arquetípica “habitación propia”²⁶ de la autora británica), algo que configura el proceso formativo como artistas de las protagonistas de las novelas que ocupan esta tesis.

Aunque “...es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo”²⁷, conceptos como la polémica y tan difundida afirmación de Simone de Beauvoir “No se nace mujer: se llega a serlo”²⁸, cuya complejidad queda expuesta de manera brillante en su también antológica obra *El segundo sexo*, están, de algún modo, presentes.

Al hilo de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, quisiera mencionar lo especialmente interesantes que resultan los postulados de Elaine Showalter. En sus obras *A Literature of their Own* (título que, como es evidente, juega con ese término de habitación propia de Woolf) y *The New Feminist Criticism*²⁹, hace un recorrido por toda

²⁶ WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Booket. 2010.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 172

²⁸ BEAUVOIR, Simone de, *El Segundo sexo*. Madrid: Cátedra. 2005, pág. 371

²⁹ SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own* Princeton: Princeton University Press, 1998 y *The New Feminist Criticism*. Lodon: Virago Press. 1986. Elaine Showalter establece tres grandes estadios en la historia de la literatura femenina: femenino, feminista y fémimo, siempre tomando como referencia, básicamente, la historia de la literatura anglosajona. El primer estadio, el femenino, correspondería al periodo de mitad del siglo XIX, cuando la mujer intenta, a través de la literatura, equipararse al hombre e igualar sus logros intelectuales. (Es la época de los seudónimos masculinos.) El segundo estadio, el feminista, se correspondería con el último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, momento en que la mujer logra el voto en el mundo anglosajón. Es una época en la que la producción literaria persigue redefinir el rol de mujer creadora. El tercer estadio o periodo “fémimo”, a partir de la tercera década del siglo XX y que llegaría a nuestros días, sería aquél en el que la mujer rechaza tanto la imitación como la protesta (entendidas ambas como formas de dependencia) y se centraría en la experiencia femenina como fuente de creatividad. Por supuesto, este periodo queda inaugurado por la pluma de Virginia Woolf, quien generó, en palabras de Showalter, “...the Room of One’s Own becomes a kind of Amazon utopia...”, pág. 139. (“...la habitación propia se convierte en una forma de utopía amazónica.”). En cuanto a los cuatro grandes paradigmas de crítica feminista, Showalter los establece siempre partiendo de su afán, como teórica de la crítica feminista que ella misma se considera, encontrar una nueva fórmula para acercarse a la literatura escrita por mujeres. Y estos cuatro paradigmas son: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural. Cada uno de ellos, en palabras de Showalter “...is an effort to define and differentiate the qualities of the woman writer and the woman’s text.”, pp. 249-50 (“...es un esfuerzo por definir y diferenciar las cualidades de la mujer como escritora y de su texto femenino.”). El paradigma biológico o biologicista considera que el texto está marcado por el cuerpo, así, la anatomía se convierte en textualidad y el cuerpo en una especie de imaginario creativo. Una postura peligrosa ya que, de algún modo, vuelve a poner todo el énfasis en la diferencia entre la creatividad masculina y femenina en algo tan externo y superficial como las diferencias de los cuerpos de hombre y mujer. El paradigma lingüístico, en segundo lugar, plantea que las mujeres utilizan el lenguaje de manera diferente a los hombres y, sobre todo, sugiere la posibilidad de que las mujeres puedan crear un lenguaje que les sea propio. Así, aunque la crítica anglosajona se ha acercado a este paradigma debatiendo, sobre todo, los aspectos filosóficos y prácticos del uso que las mujeres pueden hacer del lenguaje, una gran mayoría de teóricas feministas francesas han apostado por un lenguaje revolucionario, una ruptura oral con el discurso dictatorial del patriarcado. Este segundo paradigma, muy emparejado con el primero, tiene

la historia de la crítica literaria feminista para posicionarse, inteligentemente, en un paradigma que pretende analizar la literatura femenina de la manera menos reduccionista posible, el que ella define como cultural:

Indeed, a theory of culture incorporates ideas about women's body, language, and psyche but interprets them in relation to the social contexts in which they occur.³⁰

Se trataría de inscribirse en este paradigma asumiendo de manera clara que ese contexto cultural donde se debe ubicar la obra de una escritora conlleva implícitamente no sólo la cultura femenina sino también la cultura masculina. Considerar que la literatura femenina se puede analizar como un fenómeno aislado es caer en una visión del contexto cultural en el que se crea esa literatura absolutamente irreal, una irrealidad utópica, idílica o, tal vez, infernal. Así lo expone Showalter y precisamente por la amplitud de miras de su posicionamiento, me ha parecido interesante reproducirlo con sus palabras:

sus máximos exponentes en nombres como Hélène Cixous, Julia Kristeva o Luce Irigaray y su muy extendido concepto de "écriture féminine" que Hélène Cixous planteó en su conocida obra *La risa de la medusa* (publicado en lengua española con traducción, precisamente, de Ana María Moix) y que ha generado tantos seguidores como detractores. Desde el punto de vista del análisis de obras literarias en lengua española, comparto en gran parte una de las afirmaciones de una de las grandes voces de la crítica feminista en lengua española, Iris M. Zavala quien, en una de las obras de referencia para todo aquel estudioso de la literatura femenina en nuestro idioma, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, afirma en relación a las autoras de la *écriture féminine* citadas (Kristeva, Irigaray y Cixous): "Este planteamiento es frecuente entre muchas feministas francesas y norteamericanas; por desgracia, a menudo se parte de estos paradigmas para analizar la literatura hispánica sin preocuparse en absoluto de la validez de esos modelos que se aceptan como *canónicos*. Es decir, sin pensar en la especificidad del mundo de la cultura en la península ibérica y las instituciones (Iglesia, [inquisición, censura], Estado) que han permitido registrar, conservar y reproducir los discursos que traducen pensamientos y saberes constituidos antes..." (DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, Iris M. (coords), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I. Barcelona: Anthropos. 1999, pág. 43). El tercer paradigma, el psicoanalítico, tiene también una gran ligazón con el anterior. No sólo algunas de las teóricas citadas son también psicoanalíticas, sino que es evidente que la conexión del psicoanálisis con las teorías lingüísticas no sólo ha sido estrechísima sino que podríamos decir que si hay una terapia de curación psicológica y de conocimiento de la psique ligada al lenguaje es, sin duda, la psicoanalítica. Tal como apunta Showalter, este paradigma "incorporates the biological and linguistic models of gender difference in a theory of the female psyche or self, shaped by the body, by the development of language, and by sex-role socialization." (SHOWALTER, E. Ob. Cit., pág. 256) ("...incorpora los modelos de la diferencia de género biológico y lingüístico en una teoría de la psique o del yo femenino, condicionado por el cuerpo, por el desarrollo del lenguaje y por la socialización vivida conforme al rol sexual.)

³⁰ *Ibíd.*, pág. 259 ("De hecho, una teoría cultural incorpora ideas sobre el cuerpo, el lenguaje y la psicología de la mujer pero las interpreta en relación al contexto social en que tienen lugar.")

No theory, however suggestive, can be a substitute for the close and extensive knowledge of women's texts which constitutes our essential subject. Cultural anthropology and social history can perhaps offer us a terminology and a diagram of women's cultural situation. But feminist critics must use this concept in relation to what women actually write, not in relation to a theoretical, political, metaphoric, or visionary ideal of what women ought to write.³¹

Un paradigma en el que también se inscribe otra gran teórica literaria feminista, esta vez latinoamericana, Iris M. Zavala:

*Si el biologismo, la experiencia y el psicoanálisis parecen limitados para explicar la diferencia sexual, creo que es prioritario en nuestro replanteamiento feminista de la historia literaria el considerar no la diferencia biológica sino los constructos o construcciones culturales que permiten reproducirla.*³²

Al igual que Showalter y Zavala, de tener que posicionarme en un paradigma de la crítica literaria específicamente limitada a la creatividad femenina, sería éste el que me habría guiado a la hora de analizar las novelas que configuran el corpus de análisis de este trabajo. El paradigma más ecléctico, pero también el menos reduccionista.

Sin embargo, sí hay un concepto no estrictamente narratológico sino extraído de postulados teóricos feministas más cercanos a la psicología, la sociología y la filosofía, del que me he valido a la hora de analizar la culminación del proceso formativo de las protagonistas. Se trata del concepto que Celia Amorós designa como “proceso de individuación”³³ que, a mi modo de entender, resume lo que los distintos personajes de las novelas intentan a lo largo de las páginas que nos ocupan, con mayor o menor éxito.

Uno de los mayores temores a los que me enfrenté a la hora de escoger un conjunto de obras literarias cuyo principal punto en común era que todas ellas habían

³¹ *Ibíd.*, pág. 266. (“Ninguna teoría, por sugerente que resulte, puede sustituir el conocimiento próximo y profundo de los textos de las mujeres que constituyen el objeto primordial de análisis. La antropología cultural y la historia social pueden ofrecernos una terminología y un diagrama de la situación cultural de las mujeres. Pero las críticas feministas deben utilizar estos conceptos en relación a lo que las mujeres realmente escriben, no en relación a un ideal teórico, político, metafórico o visionario de lo que las mujeres deberían escribir.”)

³² DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, Iris M. (coords), *Ob. Cit.*, pp. 43-44

³³ AMORÓS, Celia, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. 2006.

sido escritas por mujeres, más aun teniendo en cuenta que algunas de sus autoras han negado creer en la literatura femenina como tal³⁴, era contribuir con esta tesis a la indiferenciación de estas obras literarias. Precisamente porque lo que me había llevado a profundizar en dichas obras era cómo sus personajes principales en ese camino de formación que realizaban a lo largo de sus páginas, perseguían precisamente alejarse de esa indiferenciación, huir de la homogeneización, convertirse en seres únicos y distintos del resto de sus iguales, en resumen, llevar a cabo el proceso de individuación que les transformaría en personas y, como tales, poseedores de derecho pleno para proceder en la vida adulta. La lectura de la obra de Celia Amorós y algunos de sus conceptos como “el espacio de las idénticas” o “el proceso de individuación” me ayudaron a seguir adelante con la tesis.

Espero demostrar con esta tesis que los puntos en común entre autoras y obras escogidas son tan profundos como sus diferencias y que cada una de las autoras, como cada una de las novelas, es una realidad literaria en sí misma diferenciada y única.

1.4. Estructura

En un primer capítulo expondré qué entiendo por novela de formación, su discutida definición, así como sus orígenes más claros y sus máximos exponentes en la literatura universal. Me adentraré en las dos figuras literarias europeas claves para entender la novela de formación moderna: Goethe y su obra *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y Joyce y su *Retrato del artista adolescente*.

³⁴ LÓPEZ-CABRALES, María del Mar, *Palabras de mujeres*. Madrid: Narcea. 2000. Se plantea la autora en la introducción a este libro de entrevistas, entre las que se encuentran algunas de las autoras de esta tesis: “Uno de los principales puntos en común que se puede apreciar en las entrevistas que se presentan en la segunda parte de este libro y de mis estudios sobre este tema es que la mayoría de mujeres escritoras buscan un trato de igualdad con el varón a través de eliminar la categorización, las etiquetas, como si las banderas perteneciesen a un pasado contraproducente. El problema es que el término feminismo arrastra una serie de implicaciones firmemente ancladas en el imaginario cultural, que (ciertas o no) encasillan y limitan el mensaje.” (pág. 44) y, un poco más adelante: “¿Piensan acaso que el hecho de escribir como mujeres las va a reducir como escritoras, las va a encasillar en un apartado ridículo de la historia de la literatura como si todas estuvieran haciendo lo mismo?”, pág. 47.

Un apartado específico requiere la recepción de Joyce en España no sólo por el poderoso influjo que tuvo en sus coetáneos españoles, sino por el gran ascendiente que ejerció sobre una de las autoras objeto de análisis: Rosa Chacel.

Al hilo de la entrada de la tradición del *bildungsroman* en España a través de la obra de Joyce, me ocuparé de la novela de formación en España y de la tradición que en esa línea narrativa ha habido en nuestra literatura, desde sus antecedentes genéricos, como es el caso de la figura del pícaro o de las aventuras quijotescas en su forma de salidas de las que el protagonista regresa con un aprendizaje vital que reconfigura su visión del mundo o, por último, del antecedente de “novela de artista” que cultivó Pardo Bazán.

Con algo más de detalle, hablaré de las novelas del año 1902, fecha esencial en la historia de la novela española del siglo XX: *La Voluntad* de Azorín y *Camino de perfección* de Pío Baroja, expresiones narrativas que ya son herencia de formas de acercarse a la novela eminentemente europeas.

A continuación, no he querido pasar por alto la investigación realizada sobre dos de las novelas más representativas de la generación de 1914 en relación al crecimiento o formación de sus protagonistas. Estas dos novelas son *A.M.D.G.* de Ramón Pérez de Ayala y *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña. En ambas puede observarse ya la introducción de la obra de Joyce en España y también el contraste con la generación finisecular precedente, es decir, la representada por Azorín y Baroja.

En la parte central del corpus de este trabajo de investigación, me centraré en las novelas escogidas. Haré una introducción a cada una de las novelas, situándolas en la trayectoria literaria de sus autoras y en el momento creativo en que éstas se hallaban a la hora de su creación y de su publicación- fechas no siempre coincidentes- , además de recoger las reacciones a sus obras en dicho momento. Aprovecharé también para esbozar la estructura, voz narrativa y personajes de cada una de las obras.

Seguidamente procederé al análisis en sí. Para este análisis, me guío por unos elementos o temáticas recurrentes que expongo a continuación ya que de ellos me he servido para configurar el grueso de este trabajo de investigación y para profundizar en cada una de las novelas y, a su vez, en cada una de las autoras. Me interesa dejar claro

que la tesis se centra en el análisis de estos ocho aspectos en las diez obras seleccionadas, por lo que se busca, sobre todo, las coincidencias y estrecha relación entre las obras de las distintas autoras. Eso me ha obligado a dejar de lado un análisis más pormenorizado de las interrelaciones entre cada una de las obras seleccionadas y el resto de la producción novelística de cada una de las autoras, producción en la que, en muchos casos, se apuntan, repiten o amplían temáticas esenciales de cada una de esas obras. Dejo este análisis, sin duda interesante e imprescindible para un exhaustivo estudio de las autoras, pendiente para ulteriores trabajos.

1.4.1. Elementos de análisis

Los elementos de análisis establecidos son aquellos que, siendo representativos del género narrativo que estudio, constituyen ejes importantes en las novelas analizadas. No todos ellos pueden constituir puntos esenciales de cada una de ellas, así que he optado por no analizar todas y cada una de las novelas en cada uno de los apartados temáticos, sino aquellas en las que los rasgos son más significativos. De otro modo, el ejercicio de análisis, además, habría dado un resultado muy repetitivo y poco ágil. Procederé a dar una breve explicación de cada uno de estos puntos estructurales:

- Autobiografía ficcionalizada.

Las diez novelas analizadas en esta tesis presentan un marcado rasgo autobiográfico. Algunas de ellas podrían definirse como auténticos relatos autobiográficos. Otras, simplemente, tienen como fuente de inspiración vivencias de sus autoras claramente identificables. En la introducción a la novela de formación, expondré cómo uno de los elementos de discusión a la hora de definir el género es precisamente su condición de novela autobiográfica y cómo, en ocasiones, es difícil establecer una frontera clara entre el *bildungsroman* y la ficción autobiográfica. Así, afirma Harry Levin:

La historia de la novela realista muestra que la ficción tiende a la autobiografía. La exigencia de mayores detalles psicológicos y sociales, no puede satisfacerla el novelista sino utilizando su propia experiencia. Todas las fuerzas que lo aíslan lo obligan a concentrar sus miradas en sí mismo.³⁵

Me pregunto si es realmente necesario marcar de una forma acusada las fronteras entre los géneros literarios. Un cuestionamiento para mí indispensable a la hora de justificar las obras escogidas, ya que el grado de ficcionalización de los hechos narrados difiere notablemente entre los diferentes títulos escogidos. Así, nos encontramos con novelas en las que sólo podemos vislumbrar ecos de la biografía de sus autoras y, por el contrario, obras donde las autoras se convierten en narradoras y protagonistas de las mismas con nombres y apellidos. Son los casos de Nuria Amat y Clara Janés con sus novelas *La intimidad* y *Jardín y laberinto* respectivamente. Sin embargo, sí queda claro que en las diez obras escogidas, incluidas estas dos últimas, la voluntad de novelización de los hechos narrados es absoluta y, en ningún caso, nos hallamos con textos que pudieran adscribirse de forma inequívoca al género del ensayo autobiográfico.

Tal como afirmara Harry Levin: “All writing is related, more or less deviously, to the writer’s experience.”³⁶ Y así queda probado en estas obras. A modo de conclusión, volvería la vista a uno de los críticos ya citados y que analizó con brillantez y singularidad la novela de formación, Bajtín, quien afirma a su vez: “Algunas de estas novelas tienen un carácter esencialmente biográfico o autobiográfico, y otras no lo tienen.”³⁷

- Reflexión sobre la labor artística/literaria y el conocimiento.

Las novelas de formación que se analizan en este estudio conceden prácticamente en su totalidad, un papel fundamental a la formación intelectual o artística de las protagonistas, algo consustancial a su adscripción al género del *bildungsroman*. El papel que los libros juegan en algunas de ellas, es vital para la

³⁵ LEVIN, Harry, *James Joyce. Introducción crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959, pág. 46.

³⁶ LEVIN, Harry. *The Gates of Horn*, Ob. Cit., pág. 96 (“Toda escritura está relacionada, de manera más o menos sesgada, a la experiencia del escritor.”)

³⁷ BAJTÍN, M.M. *Estética de la creación verbal*. Ob. Cit., pág. 211.

evolución de la trama y de sus personajes. En otras, el papel de la creación o de la literatura viene a ser sustituido por la pasión por el estudio o el refugio en él, como forma de aprendizaje y evolución personal y como manera de diferenciación frente al entorno o, incluso, en algunos casos, a modo de rebeldía.

- Identidad diferencial.

Si hay algo que comparten todas las protagonistas de las novelas es un marcado sentimiento de singularidad o, tal como he titulado este apartado, identidad diferencial, una identidad que las aísla, distancia o separa del entorno que les rodea, que las hace sentirse distintas y, al mismo tiempo, les otorga una fuerte sensación de unicidad.

- Progenitores: ausencia y omnipresencia.

Es significativo cómo muchos de los personajes protagonistas están marcados por la ausencia de alguno de sus progenitores. En el caso de aquellos personajes que no han perdido a ninguno de los dos, están condicionados por su presencia o ausencia, nunca lineal y siempre conflictiva. En un interesante estudio María del Carmen Riddel, quien analiza dos novelas de Elena Quiroga, además de *Primera memoria* de Ana María Matute y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, comenta:

Las novelas aquí examinadas inician el desarrollo de sus protagonistas subrayando su alienación. Las protagonistas son, como las autoras, diferentes y están más desconectadas de lo normal del grupo social. Esto se manifiesta en las narraciones por la orfandad materna. En ellas, a la protagonista le falta el eslabón afectivo de la madre que facilitaría la transición a la edad adulta y que contribuiría a la asimilación del individuo femenino.³⁸

Efectivamente, de las diez novelas, en cuatro de ellas, *Nada*, *Entre visillos*, *Primera memoria* y *La intimidad*, la ausencia de la figura materna es esencial a la hora de acercarse a sus protagonistas y a la evolución de las mismas. En una quinta, *Jardín y*

³⁸ RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la postguerra española*. New York: Peter Lang Pub. Inc. 1995, pág. 69

laberinto, lo que marca a la protagonista es la ausencia de la figura paterna y la muerte del padre ocupa un tanto por ciento amplio de las páginas de la novela. En *Julia*, la madre, aunque presente, es más una carencia que un apoyo y, por último, en *Fiebre para siempre*, el padre es el personaje también presente y ausente que marca a los dos protagonistas y la madre, presencia constante, es una figura subyugada a la del padre. En *La Casa Gris*, la soledad de la protagonista, lejos de casa, no deja espacio a que la figura de los progenitores tenga relevancia y trascendentes y con papeles esenciales en el crecimiento de las protagonistas pero dentro de una relación afectiva más o menos normal, más o menos conflictiva, es el caso de las novelas *Barrio de Maravillas* y *Cielo nocturno*.

- Modelos femeninos:

Las protagonistas de los *bildungsroman* que estudio se mueven entre modelos femeninos que actúan tanto de anti-modelos a seguir como de mitificación del papel de la mujer en el mundo. Encontramos un número considerable de personajes femeninos en todas las novelas que es preciso analizar con detenimiento y que desempeñan papeles fundamentales en la evolución de las protagonistas. Es común, por tanto, a las novelas que trato el importante papel que juegan en las vidas de las protagonistas esos personajes femeninos adultos. Al rol de la amiga o compañera de aventuras o evolución vital de la protagonista, le dedicaré atención en el apartado sexto, porque en éste me quiero centrar, sobre todo, en los modelos en los que las protagonistas pueden proyectarse en el futuro y que, repetidamente, se convierten en todo lo contrario, es decir, modelos a no imitar, anti-referentes. Por modelos, estoy refiriéndome a esos personajes secundarios que tejen una red alrededor de las protagonistas y que constituyen una interesante desviación del mentor o modelo adulto a seguir, tan importante en la novela de formación:

En la novela de formación aparecen de forma recurrente varias figuras. El protagonista, el mentor, el antagonista, la mujer, el viaje, una institución que todo lo dirige.³⁹

Ese mentor, “el hombre adulto y experimentado”⁴⁰ en el *bildungsroman* protagonizado por héroes masculinos, juega un papel esencial en la evolución del personaje principal y sirve de guía en el recorrido espiritual que éste realiza. Sin embargo, en las novelas estudiadas, el mentor, transformado apropiadamente en mentora, pocas veces se convierte en guía de las heroínas y sí, muchas veces, en anti-guía. Muchas de ellas serán mujeres adultas en las que las jóvenes intentan mirarse sin encontrar reflejo alguno de sí mismas.

En el caso de los modelos masculinos, he repartido su papel también esencial entre el punto anterior (el correspondiente a los progenitores, su ausencia y su presencia) y el siguiente, en el que se detalla la relación de la protagonista de estas novelas con el otro.

- Comunión frente a incomunicación.

Todas las novelas dejan constancia de las dificultades de sus protagonistas para establecer una comunicación fluida con el otro, especialmente con el otro sexo. Algo que ya viene determinado no sólo por el asilamiento que les da su condición de personajes diferentes, sino también por su distancia con respecto a progenitores ausentes o presentes. En este punto trataré de analizar el porqué de esa prácticamente imposibilidad de todas las protagonistas para llegar a esa comunión de espíritus que persiguen los personajes. Pero también profundizaré en las novelas en las que la unión entre los personajes se convierte en una identificación fusional.

³⁹ SALMERÓN, Miguel. Introducción a GOETHE, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra. 2000, pág. 18.

⁴⁰ SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros. 2002, pág. 73.

- Interiores claustrofóbicos frente a exteriores como libertad.

Precisamente si de algo se ha hablado al analizar las obras literarias creadas por mujeres es de esos espacios privados, opresivos y ocultos al que parecen haber sido confinadas sus protagonistas. El contraste entre esos interiores claustrofóbicos y el exterior como posible espacio de libertad y de realización, es un hecho recurrente en las novelas que estudio y, desde luego, eje esencial de análisis. Desde que Virginia Woolf hablara de esa habitación propia hace casi un siglo, referirse a la literatura escrita por mujeres sin hacer mención a los espacios físicos y simbólicos, parece misión imposible. Sin embargo, no es la finalidad de este apartado redundar en esta temática, sino hablar del contraste entre los espacios de interior como lugares de encierro (también de refugio en algunos casos) y los espacios externos como representación de las posibilidades de libertad y de progresión hacia un futuro adulto. La búsqueda de la habitación propia estaría, por consiguiente, relacionada con esa búsqueda del espacio propio a la que dedico el último capítulo de la tesis y que, en mi opinión, es la búsqueda determinante de la evolución de todas las protagonistas y de su ubicación en el mundo. Una habitación que, por supuesto, no es requisito femenino, sino artístico.⁴¹

- Voz y espacio propios. Individuación.

Si el *bildungsroman* es el relato de la evolución del protagonista y su paso de la infancia a la edad adulta y aunque no todas las novelas que estudio en la tesis se centran únicamente en este periodo vital, sí que todas ellas recogen ese contraste entre la infancia como paraíso (o pseudoparaíso) perdido y la búsqueda constante de un espacio personal, diferencial y único que de sentido a la realidad de sus protagonistas. Este

⁴¹ Uno de los autores citados en la introducción a esta tesis, Marcel Proust, se convirtió, casi con toda seguridad, en el máximo exponente del artista moderno recluido entre cuatro paredes para dar a luz a su obra narrativa. Harry Levin, en su obra citada *The Gates of Horn*, comenta al respecto: “The cork-lined room in which he slept by day and worked abed at night, insulated from the noise of the boulevards and the pollen of the chestnut trees, has become a symbol of his regimen, both as a chronic invalid and as an artistic recluse.”, pág. 383 (“Esa habitación forrada en la que dormía durante el día y trabajaba postrado por la noche, aislado del ruido de los bulevares y del polen de los castaños, se ha convertido en el símbolo de su regimen, propio tanto de su invalidez crónica como de su reclusión de artista.”)

proceso es, a mi modo de entender, especialmente complejo por el hecho de que las protagonistas de las novelas son mujeres. Precisamente lo que Celia Amorós defiende es que el poder de la individuación le ha sido tradicionalmente otorgado al hombre y negado a la mujer: "...si los demás me ven como una más en una serie o una multitud indiferenciada, yo no soy individuo/a, ya que no genero los efectos sociales y políticos, precisos y contrastables de tal condición."⁴² Esta indiferenciación que Amorós define como "espacio de las idénticas" frente al espacio de los iguales que correspondería a los individuos-hombres, se verá muy bien reflejado en muchas de las obras que analizo.

Asimismo, si consideramos que el *bildungsroman* es el proceso de asunción del papel que el individuo desempeñará en su realidad circundante, ese proceso de individuación sólo puede darse en el espacio público: "El estatuto pleno del ser humano ha sido siempre definido desde, por y para el ámbito de lo público." dice Amorós⁴³ y así, público es el mundo al que el héroe del *bildungsroman* quiere acceder y público es el relato de ese viaje iniciático. Públicas son las novelas que estudio y público es el lugar que las mujeres que se convierten en heroínas de las mismas quieren ocupar. Todas ellas. Lo logren o no.

Justamente el proceso de individuación o singularización en tanto en cuanto ser humano, pero también en tanto en cuanto voz creativa es la finalidad última de los personajes de estas novelas. Eso no significa que las obras no surjan como herencia directa de toda una tradición del género, tal como se explica en la primera parte de esta tesis. Pero sí las conecta estrechamente unas con otras en tanto puesto que todas reflejan cómo los personajes femeninos buscan autodefinirse desde ellas mismas, no desde la designación que les ha otorgado el otro, es decir, el genérico que sigue siendo, a día de hoy, masculino:

Sujeto (...) es aquél que siempre puede tomar distancia, desplazarse, desmarcarse si procede de los predicados que el otro, el *designador*, le adjudica, lo cual no significa sino que él mismo es su propio autodesignador.⁴⁴

⁴² AMORÓS, Celia. Ob. Cit., pág. 102

⁴³ *Ibíd.*, pág. 80

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 191

Una vez finalizado el cuarto apartado, se incluye en el trabajo de investigación un apéndice o quinto capítulo en el que apunto posibles líneas de investigación relacionadas con esta tesis y con el género del *bildungsroman* en general, para, por último, pasar a las conclusiones del trabajo diferenciadas en cinco puntos.

CAPÍTULO 2.

UNA INTRODUCCIÓN A LA NOVELA DE FORMACIÓN

2.1. El origen de la novela de formación

La novela⁴⁵ de formación como tal tiene su origen en la Alemania del siglo XVIII y si hay que conceder a alguien la paternidad de la misma ese alguien no sería otro que Johan Wolfgang Von Goethe y en concreto su obra *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Así lo recoge, por ejemplo, el glosario de narratología de Darío Villanueva:

Novela de aprendizaje: la que narra la HISTORIA de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez. Aunque se trata de un género presente desde antiguo en la Literatura, acaso por su fundamento antropológico en los rituales de la iniciación, fue en Alemania donde fue definido en primer lugar su concepto *BILDUNGSROMAN*- inspirado por el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) de Goethe.⁴⁶

Sin embargo, el nacimiento de la novela de formación no obedece al capricho del ingenio de un artista ni a la necesidad narrativa de un autor concreto que sentará más tarde escuela, sino a una serie de circunstancias políticas y socioeconómicas que alimentaron un pensamiento filosófico que propició que esa narración en la que la formación de su protagonista constituye eje central, se convirtiera en expresión literaria de una época. El término alemán que define el género, *bildungsroman*, es de difícil traducción. De ahí que lo hallemos frecuentemente en manuales literarios de otras lenguas y, desde luego, sea conocido en su idioma original por todo crítico estudioso de la temática. Tal como explica Miguel Salmerón en su estudio sobre el género⁴⁷, el término “bildung” hace referencia a la formación corporal y espiritual del individuo, una doble acepción que no encontramos en ninguno de sus paralelos latinos (*formatio*

⁴⁵ Para la definición del término “novela”, resulta especialmente útil la introducción de Enric Sullà a su antología recogida en *Teoría de la novela*, Ob. Cit., pp. 13-25.

⁴⁶ VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, 1992, pp. 181-201.

⁴⁷ SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Ob.Cit.

designaría el desarrollo corporal mientras que *humanitas* sería el término para designar la formación espiritual). El *bildungsroman*, por tanto, es la novela que describe este formarse corporal y espiritualmente. Pero ¿qué se entiende por formación corporal y espiritual en la Alemania de Goethe?

Desde el siglo XVII ha cobrado fuerza en Prusia una derivación del protestantismo que se ha venido a llamar pietismo. El pietismo se aleja de la Iglesia oficial y redefine la religión como una vivencia individual e íntima que busca un camino hacia la perfección humana dando gran valor al amor entre los semejantes: “El centro de su doctrina es el renacer, la nueva creación de la criatura, el nuevo hombre, el nuevo hombre del corazón”⁴⁸ Sin embargo, la pasividad del hombre que planteaba el pietismo, propia de una teoría eminentemente religiosa y que otorgaba a la divinidad la fuerza de ese cambio indispensable en el ser humano, se ve modificada por la filosofía naciente en el XVIII alemán y que vuelca su interés en la acción que el individuo puede ejercer sobre sí mismo. Así, a la voluntad y fe en el cambio individual promovida por la religión en boga, se une la confianza en las posibilidades humanas de ese cambio. En dos de los grandes filósofos del XVIII, Herder y Kant, encontramos este concepto de *bildung* o formación del ser humano. Así, para Herder la humanidad le ha sido concedida al hombre sin acabar y por tanto, es una tarea a finalizar, una tarea propia de cada individuo para alcanzar su categoría humana. Para Herder, “A través del lenguaje el hombre otorga imagen (*Bild*) al mundo a la vez que se da a sí mismo forma (*Bild*) y lugar dentro de él.”⁴⁹ Esa relación entre la identidad del individuo y lo circundante, es decir, lo otro, constituye la gran aportación de Herder a la teoría de la *Bildung* o formación. Nótese aquí como esa dualidad hombre-mundo y la necesidad de encontrar un lugar dentro del mundo para el hombre, constituye elemento primordial de la teoría de la formación del individuo. A su vez, constituirá eje sustancial de la novela de formación y de cada uno de los ejemplos de la misma que trate en este estudio.

Para Kant, por su parte, la *Bildung* consiste, por un lado, en la percepción de sí mismo como objeto a partir de un distanciamiento que implica, a su vez, la percepción

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 20.

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 25-26.

del entorno, de los otros objetos, único modo de percibirse a sí mismo; por otro lado, la *Bildung* es la perfección que sólo puede lograrse mediante “el desarrollo de todas las disposiciones naturales en el hombre.”⁵⁰

A partir de esta relevancia concedida a la formación individual, no es de extrañar que la pedagogía adquiriera en la Prusia del siglo XVIII una importancia clave. Como clave fue la figura de Wilhelm von Humbolt, responsable, en gran medida, de las reformas educativas que condicionaron la educación en Alemania desde principios del siglo XIX. Para Humbolt, el hombre formado es el auténtico ser humano, pero el hombre sólo puede llegar a formarse mediante el conocimiento de los otros hombres. Así, la formación del individuo debía ir dirigida hacia su constitución como parte de una nación armónica.

El neohumanismo, la corriente filosófica en la que se moverá Goethe y, por supuesto, su Meister, propugna una formación que Salmerón define así:

La *Bildung* neohumanista entiende que la persona está dotada de una autonomía no exenta de leyes que no consiste en una narcisista autocreación. Une individualidad y generalidad social, libertad y necesidad.⁵¹

En palabras de J. Larrosa:

La idea humanista de formación, articulada conceptualmente al modo de la comprensión romántica de la experiencia estética, desarrolla justamente este proceso abierto en el que a través de las formas más nobles, fecundas y hermosas de la tradición cultural uno es llevado a sí mismo. La novela de formación, que es su articulación narrativa, cuenta la constitución misma del héroe a través de las experiencias de un viaje que, al volverse sobre sí mismo, con-forma su sensibilidad y su carácter, su manera de ser y de interpretar el mundo.⁵²

Tal como apunta Larrosa, la novela de formación es el trasunto narrativo de una ideología formativa más amplia dentro de la que se movió Goethe y que dio origen a la primera gran obra dentro del género del *bildungsroman*.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 26.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 37.

⁵² LARROSA, Jorge, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes, 1998, pág. 272.

2.2. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister de Goethe*

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister es considerada por la crítica la novela de formación por excelencia y, sin lugar a dudas, la primera gran manifestación de este género narrativo. Publicada en el año 1796, la novela, a la que Goethe dedicó dos décadas de trabajo y reescritura, “es un compendio de todas las tendencias narrativas del siglo XVIII (...) resultado de la entrada del sujeto moderno en la escena del mundo: la literatura sentimental, el diario, el libro de confesiones pietista y el libro de viajes.”⁵³

Wilhelm Meister es un joven burgués a quien los negocios no acaban de producirle la satisfacción que él espera de la vida. Aburrido de su modo de vida, decide unirse a una compañía de cómicos y probar suerte en el teatro. Tras múltiples peripecias, encuentros amorosos y amistades varias, Meister comprende que la única actuación auténtica que ha aportado al teatro ha sido aquella en la que se ha sentido plenamente identificado con el personaje y ha actuado de sí mismo: una representación de Hamlet. Precisamente su identificación con Hamlet y la relación no resuelta con su padre del héroe shakesperiano, le hacen comprender que debe dirigir su vida hacia una tarea menos egocéntrica. Después de trabar amistad con algunos nobles perteneciente a la Sociedad de la Torre, un grupo que promulga la democratización de los bienes de la nobleza y con un marcado talante moderno, entra a formar parte de dicha sociedad y contrae matrimonio con la hermosa y bondadosa Natalia, hermana de uno de los dirigentes de la Sociedad de la Torre, en un final claramente feliz.

La novela de Goethe relata, por tanto, el camino formativo de un joven que busca un cambio renovador en su vida al no encontrar su lugar en la labor que de él espera su entorno y que, tras intentar realizar su propósito de renovación individual a través de la vocación teatral, decide finalmente que su realización llegará mediante una tarea de servicio a la sociedad en la que vive. Esa búsqueda del lugar en el mundo que

⁵³ SALMERÓN, Miguel. Introducción a GOETHE, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Ob.Cit., pág. 9.

arrastra a Wilhelm lejos de la clase burguesa a la que pertenece y le lleva a peregrinar con una compañía de cómicos, es punto de partida de la novela de formación y una inquietud que ya apuntara Goethe en otra de sus grandes obras, *Las tribulaciones del joven Werther*, novela representativa del grupo literario que Goethe compartió con Schiller, el *Sturm und Drang*, para muchos el punto de arranque del romanticismo alemán.⁵⁴ No hay que olvidar que la novela de Goethe surge dentro de una burguesía horrorizada ante los efectos de la Revolución francesa y que busca una renovación social que no mimetice las acciones del pueblo vecino:

El humanismo alemán, aun viendo la realidad de los problemas sociales que había llevado a la revolución, no ve con buenos ojos esta ruptura como solución (...) La intelectualidad de los pequeños estados de la época ligada al poder de una nobleza humanista propugna la coalición entre nobleza y burguesía para el bien del pueblo (...) La misma idea de Bildung presenta tintes reformistas. Postular la formación del individuo como única posibilidad para ir hacia una sociedad más justa esconde una fuerte desconfianza ante los movimientos revolucionarios de la época.⁵⁵

Novela sobre la formación de un individuo, por supuesto, pero novela donde el individuo cobra forma a través de su entorno:

La novela intenta más bien hacernos conscientes de que el sujeto moderno sólo obtendrá su liberación en cuanto sea capaz de entenderse a sí mismo como un complejo unificador de tendencias singulares (individuo) y relaciones social-generales (ciudadano)⁵⁶

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister además de narrar el proceso formativo de necesaria superación de la confrontación individuo-sociedad consustancial al *bildungsroman* que la misma obra inaugura, contiene muchos de los elementos que van a repetirse en las obras de esta tesis: la importancia vital del arte en la formación del

⁵⁴Precisamente la correspondencia entre Goethe y Schiller fue determinante en la elaboración del Meister y en su paso de un primer borrador en el que lo esencial era la vocación teatral del protagonista, a una versión final en la que la temática social cobraba una importancia indiscutible. Para más información sobre dicha relación, recientemente se ha publicado el ensayo: SAFRANSKI, Rüdiger, *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets, 2011.

⁵⁵ SALMERÓN, Miguel. Introducción a GOETHE, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Ob.Cit., pág. 52.

⁵⁶ SALMERÓN, Miguel, *La novela de formación...* Ob. Cit., pág. 115.

protagonista: Meister busca a través del arte de la interpretación, del arte de la escena, su realización como individuo y, aunque el personaje acabe renunciando a su profesión como artista, el teatro será el camino que le permita dar con la Sociedad de la Torre y un auténtico campo de aprendizaje; la figura femenina: en este caso una figura casi asexuada, etérea, más próxima a un ideal de mujer que a una realidad; una institución poderosa: en el caso que nos ocupa en este apartado es una institución positiva, la Sociedad de la Torre, con grandes semejanzas a la masonería a la que Goethe perteneció y que ejerce una profunda influencia en el protagonista y se convierte en el lugar por excelencia en el que culminar su formación pero que, sin embargo, en algunas de las obras que aquí analizaré, esa institución, a veces religiosa, producirá un efecto negativo sobre la heroína; el mentor: figura con ascendencia sobre el protagonista, capaz de modificar las metas de su renovación; el viaje como metáfora absoluta de la formación del protagonista; los personajes antagónicos, en muchos casos pertenecientes a su grupo de acción o grupo de pares, espejo del héroe, trabas en su camino; la religión, perfectamente circunscrita en el Meister al libro VI de la obra, una inflexión en la evolución de la novela que, en forma de confesiones, introduce la temática religiosa. En fin, toda una serie de temas y elementos que volverán a ser analizados.

Pero antes de dejar atrás la novela de Goethe, no quiero pasar por alto que, a pesar de que *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* abren en la literatura universal un nuevo género novelístico, concretamente en la literatura alemana inician una auténtica tradición. Así, la novela moderna en lengua alemana no puede entenderse sin hacer referencia al *bildungsroman*. Si bien toda novela puede llegar a decirse que es novela sobre la evolución de un héroe y si bien es cierto que hay multitud de novelas que tienen como tema central de su trama dicha evolución, entendemos que “en la novela de formación la historia de formación del protagonista no es sólo el tema sino también principio poético de la obra (...) es la razón de ser de la obra.”⁵⁷ Es en este sentido en el que afirmo la poderosa influencia de este género en la novelística germana. Así y siguiendo nuevamente a Salmerón⁵⁸, casi todos los grandes nombres de dicha

⁵⁷ LARROSA, J. Ob. Cit., pág. 17.

⁵⁸ SALMERÓN, M., *La novela de formación...* Ob. Cit.

novelística, tendrían alguna obra de valor universal dentro del género, desde Novalis y su *Heinrich von Ofterdingen*, una pretendida *bildungsroman* opuesta a la de Goethe, pasando por la novela inacaba de Kafka, *América* o *La montaña mágica* de Thomas Mann, hasta llegar a autores contemporáneos como Peter Handke.

Pero la finalidad de esta tesis es mostrar cómo el *bildungsroman* viajó a otras literaturas, concretamente a la española y buena muestra de ese viaje es la gran variedad de novelas en lengua inglesa que pueden adscribirse, sin duda alguna, al género del *bildungsroman*.

2.3. La literatura anglosajona: la otra gran cuna de la novela de formación.

Sin negar el origen alemán del *bildungsroman*, los críticos anglosajones han apuntado la temprana aparición de novelas de formación en la literatura inglesa siguiendo el prototipo marcado por Goethe y su Meister. Pero el *bildungsroman* inglés tiene una serie de peculiaridades que lo diferencian del alemán y que le dan una riqueza propia, herencia de la cual será la diversidad formal, estilística y temática que se desarrolla en las obras que ocupan el corpus de esta tesis. Así, la que también puede llamarse novela de adolescencia:

...operates with a precisely articulated and documented sense of the specific pressures-societal, institutional, psychological – which militate against the hero's quest for self-fulfillment. Such kinds of resistance are rarely portrayed in the German *Bildungsroman* (...) The resistance ranged against the *Bildungsroman* hero is not a tyrannical parent, not social or economic sanctions; rather, it is the limitations set to any and every existence within the sphere of outward, practical being.⁵⁹

⁵⁹ SWALES, M. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978, Pág. 35. (“...opera con un sentido articulado y documentado de manera precisa de las presiones específicas- sociales, institucionales y psicológicas- que militan en contra de la búsqueda de autorrealización del héroe. Ese tipo de resistencias raramente se reflejan en el *Bildungsroman* alemán (...) La resistencia con la que se encuentra el héroe del *Bildungsroman* no es un pariente tiránico, ni las sanciones sociales o económicas, sino más bien las limitaciones que en la esfera externa todos y cada uno de los seres humanos encuentra en su existencia.”)

Como se verá en el próximo análisis de la novela de formación anglosajona por excelencia, *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, la oposición héroe-mundo externo se pone de manifiesto de un modo más virulento, más duro, más cruel si se quiere, una oposición que parece no dejar otra salida al protagonista que la ruptura absoluta con su entorno.

Por otro lado, este héroe de la novela de formación inglesa, tiene una característica particular: se trata prácticamente de manera obligada de un artista en busca de la realización de su arte:

In Germany the *Bildungsroman* soon produced several clearly marked variants: the *Entwicklungsroman*, a chronicle of a young man's general growth rather than his specific quest for self-culture; the *Erziehungsroman*, with an emphasis on the youth's training and formal education; and the *Künstlerroman*, a tale of the orientation of an artist (...) The English *Bildungsroman* (...) has also frequently been a kind of *Künstlerroman*. Its hero, more often than not, emerges as an artist of sorts...⁶⁰

Así pues, siguiendo lo postulado por Buckley, la novelística de formación en lengua inglesa estaría más cerca del *Künstlerroman*. De acuerdo con este postulado estaría también el crítico Harry Levin quien, en su obra *James Joyce. Introducción crítica*, identifica de manera clara la obra de Joyce con el *Künstlerroman*: “La novela de desarrollo, cuando confina con el medio profesional del novelista, se transforma en una novela del artista, un *Künstlerroman*”⁶¹ Y llega a afirmar, más adelante: “El *Künstlerroman* (...) es la única concepción de la novela que permite una categoría donde quepa *El artista adolescente*.”⁶²

La dificultad para definir el género queda claramente ejemplificada en esta discusión algo vana entre subgéneros dentro de los cuales enmarcar las novelas emblemáticas del *bildungsroman*. Volviendo a Buckley, quien había identificado la

⁶⁰ BUCKLEY, J. H., *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, pág. 13. (“En Alemania, el *Bildungsroman* rápidamente produjo remarcables variantes: el *Entwicklungsroman*, una crónica del crecimiento general de un joven más que la búsqueda específica de culturalización; el *Erziehungsroman*, que pone el énfasis en la educación formal y el entrenamiento del protagonista; y el *Künstlerroman*, el relato de la orientación del artista (...) El *Bildungsroman* inglés ha sido generalmente un *Künstlerroman*. Del héroe acaba emergiendo, casi siempre, algún tipo de artista.”)

⁶¹ LEVIN, H. *James Joyce. Introducción crítica*. Ob.Cit., pág. 46

⁶² *Ibíd.*, pág. 47

producción en lengua inglesa con la novela del artista más que con la novela de formación, acaba finalmente analizando el término “bildung” en sus diversas acepciones y concediendo a la obra de Joyce su carácter de ejemplo máximo del género, lo llamemos de uno u otro modo:

Insofar as the word Bildung itself is related to Bild and Bildnis, it may connote “picture” or “portrait” as well as “shaping” or “formation”; and the *Bildungsroman* may then typically become what Joyce’s title promises, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, or rather, as Joyce develops his material, a study of the inner life, the essential temper, of the artist in his progress from early childhood through adolescence.⁶³

2.3.1. James Joyce y su *Retrato del artista adolescente*

Cuando hablamos de novela de formación, el término adolescencia hace su aparición de manera inevitable, máxime cuando integra el título de uno de los más claros representantes del género. El “young artist” de Joyce se convirtió en lengua castellana en “adolescente” en la traducción, considerada ya clásica, de Dámaso Alonso. Pero, ¿qué es la adolescencia? Según la RAE, “edad que sucede a la niñez y que transcurre desde la pubertad hasta el completo desarrollo del organismo”⁶⁴. Según los manuales de psicología moderna⁶⁵, la adolescencia comienza en la pubertad y termina bien entrada la veintena, cuando el organismo ha cumplido con creces su desarrollo. Sea la

⁶³ BUCKLEY, J.H. Ob. Cit., pp.13-14. (“En tanto en cuanto la palabra *Bildung* está relacionada con *Bild* y *Bildnis*, también tiene la connotación de “cuadro” o “retrato” a la vez que de “moldeado” o “formación.”; así, el *Bildungsroman* se convierte típicamente en lo que promete el título de Joyce, un retrato del artista adolescente, o más bien, según el modo en que Joyce desarrolla su obra, un estudio de la vida interior, del temperamento esencial de un artista, en su evolución desde la primera infancia hasta la adolescencia.”)

⁶⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la Lengua Española. Vigésima primera edición. Madrid. 1992

⁶⁵ Hay tantas definiciones del término “adolescencia” como teorías filosóficas y, específicamente, psicológicas. Desde Piaget hasta Freud, pasando por autores como Erikson, cada escuela psicológica ha establecido su definición de la adolescencia y ha destacado un aspecto de la personalidad del individuo en esa etapa determinada del desarrollo. La bibliografía es tan extensa como extensa es la historia de la psicología moderna, así que citaré únicamente algunas obras básicas de referencia: PIAGET, J., INHELDER, B. *Psicología del niño*. Madrid: Ediciones Morata. 2000; FREUD, Anna, *Psicoanálisis del desarrollo del niño y del adolescente*. Barcelona: Paidós. 1992; ERIKSON, Erik, *Identidad, juventud y crisis*. Madrid: Taurus. 1992.

adolescencia una etapa biológica, psicológica o social, está claro que recoge los años formativos del individuo, además de su despertar sexual y su primera inquietud por constituirse en un individuo, diferenciado de su entorno. Todos estos procesos adolescentes por antonomasia se dan cita en la novela de Joyce.

Retrato del artista adolescente en su versión definitiva fue publicado en el año 1916, pero antes había visto la luz en el periódico *The Egoist* por entregas mensuales. El autor, al igual que le ocurriera a Goethe con su *Meister*, llevaba ideando la novela varios años y antes de llegar a su versión final, había sido un borrador que Joyce tituló *Stephen's Hero*. Del mismo modo, más de un siglo antes, los *Lehrjahre* (años de aprendizaje) de Wilhelm Meister habían sido un borrador o embrión de la novela posterior, con el título *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*La vocación teatral de Wilhelm Meister*). El componente claramente autobiográfico del *bildungsroman* puede ayudar a explicar la lenta y trabajosa conversión en novela de hechos extraídos directamente de la realidad personal del artista:

Joyce was able to look in a longer, more leisurely perspective to the autobiographical materials he was shaping and reshaping (...) He therefore approached his *Bildungsroman* with deliberate caution and eventually in the final drafts succeeded in reducing the emotional content of the form and at the same time enlarging its capacities for self-protective ironic statement.⁶⁶

Aprovecho esta referencia de Buckley a la distancia frente a los hechos de la biografía del autor narrados en la novela, ya que en ella se introduce un elemento importante en la novela de formación: la ironía, recurso indispensable para que el *bildungsroman* se convierta en eso, una novela, y no en un mero relato de las andanzas juveniles de su autor más o menos noveladas. Esa visión irónica del narrador con respecto al protagonista, confiere también al género su carácter moderno, no siempre fácilmente transferible a la narrativa contemporánea que más tarde analizaré, donde a

⁶⁶ BUCKLEY, J.H., Ob. Cit., pág. 226 (“Joyce fue capaz de observar de manera más distante y liviana el material autobiográfico al que iba dando forma una y otra vez (...) Se enfrentó por tanto a su *Bildungsroman* con deliberada prudencia y en los últimos borradores, finalmente, fue capaz de reducir estilísticamente el contenido emocional y al mismo tiempo dar mayor proyección a su capacidad para la ironía autoprotectora.”)

pesar de la distancia que parece mediar entre narrador y hechos narrados, es difícil hallar abiertamente esa mirada irónica.

Centrándome en la novela de Joyce, más o menos autobiográficos, más o menos distantes, vistos desde una perspectiva irónica en mayor o menor grado, los elementos de la narración que me interesa destacar son aquellos que la convierten en ejemplo claro de *bildungsroman*, aquellos que, además, van a repetirse en las obras que estudiaré a continuación. *Retrato del artista adolescente* narra los años de formación de Stephen Dédalus, el primogénito de una familia irlandesa de clase media. A causa de los sucesivos negocios fallidos del padre de Stephen, asistiremos al progresivo deterioro económico de la familia, convirtiéndose así la educación de Stephen en símbolo de un estatus perdido. Esa educación privilegiada a la que el joven Stephen puede optar, es eje de la novela. Concretamente la educación que el joven Stephen recibe de los padres jesuitas y que guarda estrecho paralelismo con la educación que el propio James Joyce recibió de esa misma orden: primero en el internado Conglows Wood, después en el colegio Belvedere de Dublín y finalmente en la Universidad Católica de la capital irlandesa. La educación religiosa del protagonista de *Retrato del artista adolescente*, marca así, como he señalado, toda la evolución del personaje. Podría decirse que la novela de Joyce es la narración de una vocación religiosa trastocada en vocación artística, la historia de una fe perdida, de unas creencias abandonadas, de un niño que quiere creer en el dios que los adultos le muestran pero que, al hacerse hombre, renegará para siempre de esa voluntad, para trasponer toda su fe en otra divinidad muy distinta, la del arte.

Tal como comenta Aranzazu Usandizaga en su tesis doctoral, la obra de Joyce no puede entenderse sin esa influencia religiosa tan marcada, determinante de su estructura mental, de su composición literaria, de su teoría estética. Para Joyce, “sólo en ese pasado del que desea liberarse puede hallar inspiración para llevar a cabo su tarea artística.”⁶⁷

⁶⁷ USANDIZAGA, A. *Influencias religiosas en la obra de James Joyce*. Tesis doctoral. Barcelona. 1976. Resumen, pág. 10

Del mismo modo, también para Joyce la urdimbre del artista encuentra su origen en las primeras impresiones infantiles (algo de lo que beberá, directamente, la concepción artística de Rosa Chacel):

[Joyce]...was apparently convinced that the child was father of the man, that the formative early years forever set the pattern of the personality. At any rate, Stephen's first sensitive impressions, fears, defiances, feelings of guilt and aloneness, all mold the proud self-defensive temper of the adult.⁶⁸

A partir de esa creencia, de la firme confianza en que el adulto que ha sido capaz de crear una de las obras más emblemáticas de la literatura universal es fruto del niño que fue, nace ese retrato de Stephen Dédalus (ese Dédalo encerrado en el laberinto de su propia formación), el niño sensible y algo taciturno, egoísta e inteligente, egocéntrico y reservado, el niño que será adolescente en la mayor parte de la novela y cuyas sucesivas crisis en el camino hacia la edad adulta relata la novela:

El artista adolescente, en la forma que acabaron por darle los recuerdos de Joyce, es un volumen de 300 páginas construido alrededor de tres culminaciones sin dramaticidad especial, crisis interiores de la juventud de Esteban. Las cien primeras páginas trazan, en dos capítulos, el nacimiento de las dudas religiosas y de los instintos sexuales que llevan a Esteban al pecado carnal a los 16 años. La parte central, también en dos capítulos, continúa el ciclo del pecado y del arrepentimiento hasta el apocalipsis personal de Esteban (...) El quinto y último capítulo, dos veces mayor que los demás, expone las teorías estéticas y los proyectos de Esteban.⁶⁹

La teoría estética, dogmática como sólo puede serlo para un personaje que se aferra a ella como sustituto de unas creencias religiosas de una rigidez espeluznante, le sirve a Stephen para ganar las alas que Dédalo también posee y huir de este modo de su casa, de su familia, de su clase, de su religión y de su patria. Así como Goethe aunó en su *Meister* personaje y mundo, individuo y sociedad, generando la armonía de un final feliz, en el que una comunidad fraternal y cuasi perfecta acogía en su seno al héroe que

⁶⁸ BUCKLEY, J. H. Ob. Cit., pág. 231 (“Joyce, aparentemente, estaba convencido de que el niño era el origen del hombre adulto, que esos primeros años formativos establecían, para siempre, el patrón de personalidad. Al menos, las primeras impresiones sensitivas de Stephen, sus miedos, sus desafíos, sus sentimientos de culpa y de soledad, todos ellos moldearon el temperamento autodefensivo del adulto.”)

⁶⁹ LEVIN, H. *James Joyce. Introducción crítica*. Ob.Cit., pág. 57.

había finalmente recorrido el camino de su propia formación, el Stephen de James Joyce debe abandonar todo lo que ha sido para poder volar hacia una edad adulta independiente y libre:

Madre está poniendo en orden mis nuevos trajes de segunda mano. Y reza, dice, para que sea capaz de aprender, al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos, lo que es el corazón, lo que puede sentir un corazón. Amén. Así sea. Bien llegada, ¡oh, vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza.⁷⁰

Además de la aportación estilística que James Joyce nos brinda con *Retrato del artista adolescente* - ese “stream of consciousness”, flujo de conciencia, para algunos monólogo interior, la irrupción, en fin, del inconsciente de uno o más personajes en la narración, hito en la novela moderna, revolución literaria para muchos, técnica sorprendente y heredada de uno u otro modo por todo escritor moderno- la novela de Joyce plantea prácticamente todos los elementos temáticos que son eje vertebrador de esta tesis: la sensibilidad artística, la opresión de una religión o unas normas asfixiantes, el miedo al error, el anhelo sexual, las experiencias comunes, las conversaciones con los amigos, el desmoronamiento de la figura paterna, el abandono de las creencias que fueron eje de la infancia, la búsqueda de libertad, las crisis de conciencia, la duda, la problemática económica, la crisis de clase, la ambición, la esperanza, los sueños, el temblor de una carne que se abre al mundo, los elementos autobiográficos plenamente identificables... Temas que recorren las páginas de *Retrato del artista adolescente*, temas que encontraremos de manera recurrente a partir de ahora.

⁷⁰ JOYCE, J. *Retrato del artista adolescente*. Barcelona: Alianza Editorial. 1989, pp. 287-88

2.3.2. Algunos apuntes sobre la recepción de la obra de Joyce en España

A propósito de *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, me ha parecido interesante dejar constancia de la importancia que tuvo su recepción en las letras españolas.

La lectura de la formación artística del creador de Stephen Dédalus no dejó indiferentes a los escritores españoles que buscaban, a principios del siglo pasado, una manera nueva de expresar sus inquietudes intelectuales y artísticas a través de la novela. Desde Baroja a Azorín, pasando por Clarín, no hubo prácticamente escritor español en activo durante el primer tercio del siglo XX que no comentara, analizara, criticara o se refiriese de algún modo al escritor irlandés. Las relaciones, por ejemplo, entre Valle-Inclán y Joyce han sido motivo de discrepancias críticas y la confluencia de los principios narrativos del autor de *Ulises* y algunos de los postulados teóricos de Ortega, son notables. Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Antonio Marichalar, Unamuno o Jacinto Benavente, son sólo algunos de los nombres que se sabe fehacientemente que estuvieron en contacto estrecho con la obra de Joyce, tanto para ensalzar sus valores estéticos como para denostarlos:

La crítica española fue escasa y, en general, poco favorable a Joyce. Entre sus críticos peninsulares contamos con Antonio Machado, Ramón Pérez de Ayala y otros. Ambos, Machado y Pérez de Ayala, se declararon en contra del *Ulises* y lo calificaron de frío, caótico, ininteligible y hasta idiota.⁷¹

Aunque no comparto la afirmación de Burunat en relación a la escasez de crítica, sí es cierto que la cita refleja la ambivalente disposición de la intelectualidad española con respecto a la obra de Joyce en general. Especialmente interesante me parece, por supuesto, la valoración que Ramón Pérez de Ayala realiza de la obra joyciana, su temprana lectura, su positiva predisposición inicial y su rechazo final:

⁷¹ BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid: José Porrúa Turanzas Ediciones. 1980, pág. 28

Quien sí estuvo atento y constituye un caso singular (...) es Ramón Pérez de Ayala. Fue el único de los escritores consagrados de este periodo del que tenemos constancia que leyó a Joyce muy tempranamente y redobló su atención a partir de las opiniones de Marichalar. Era el autor que parecía condenado a entender y asumir las técnicas narrativas del irlandés y de hecho se interesó vivamente por ellas, pero su ruptura fue violenta.⁷²

Precisamente las reflexiones de Marichalar sobre la obra de Joyce han quedado recogidas en el segundo volumen del interesante trabajo recopilatorio, *Joyce en España I y II*⁷³, trabajo que ayuda a comprender “el alcance de la influencia de Joyce” y “el hecho de la transculturación”⁷⁴, es decir, cómo los autores absorben esa lectura y la incorporan a su hacer artístico.

Me valgo a su vez de esas reflexiones de Marichalar (que constituyeron el prólogo a la primera edición de la novela de Joyce en España en el año 1926) para dejar constancia de cómo ya en el momento, la novela es recibida como *bildungsroman*, novela de iniciación artística, de tránsito a la edad adulta:

...hallaremos el más auténtico retrato de la definitiva adolescencia en que se formó este escritor. He aquí un libro, tan autobiográfico como puede serlo una obra integrada por elementos creados y recordados, y he aquí, en él, un protagonista, Stephen Dédalus, trasunto del autor. Minuciosamente va trazando James Joyce esta sutil autorecreación. ¿Cómo se nos muestra? En ese desaliñado tránsito, en el cual el espíritu infantil aterido, medroso, recelando por dondequiera una hostilidad y una incompreensión plena, se enconcha en su propia desazón, y guarda para sí las pueriles angustias de su avidez incipiente que han de ejercer influencia en su dolorosa formación. (...) Stephen, ensimismado, se busca con ardor para encontrar las aptitudes que alberga para el vuelo estético.⁷⁵

Marichalar recoge también, claro está, los rasgos estilísticos que le son característicos a Joyce y reflexiona con detalle sobre el soliloquio o monólogo interior, aludiendo también a la deuda con la psicología en general y con el psicoanálisis en

⁷² SANTA CECILIA, Carlos G., *La recepción de James Joyce en la prensa española: 1921-1976*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 1997, pág. 93

⁷³ GARCÍA TORTOSA, Francisco, DE TORO SANTOS, Antonio Raúl (eds.), *Joyce en España, I y II*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1997.

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 7

⁷⁵ MARICHALAR, Antonio. *James Joyce en su laberinto* (1924) en GARCÍA TORTOSA, Francisco, DE TORO SANTOS, Antonio Raúl, *Tomo II Ob. Cit.*, pág. 17-18.

particular⁷⁶ que la narrativa de Joyce plasma no sólo a través de esa forma de narrar el pensamiento interno del personaje sino también a través de la asociación de ideas y de palabras algo que, como el crítico señala, se pierde notablemente en la traducción.

Frente a la rendida admiración de Marichalar hacia Joyce, la pluma de Pérez de Ayala, irónica, incisiva, demoledora, responde:

abundan en Joyce páginas construidas por hacinamiento de futilidades homogéneas, de reiteraciones superfluas, de incoherencias e inanidades voluntarias, tan reales y vivas, (ciertamente) cuanto innecesarias y excusadas. Las últimas vibraciones ondulatorias que provocó la caída subitánea de Joyce en el lago de la novela han llegado, ya mortecinas y agónicas, a las orillas áridas, y por áridas abundantes en malezas, de nuestra reciente novela española.⁷⁷

Para Pérez de Ayala resulta fundamental mostrar lo esencial, seleccionar aquello que vitalmente merece la pena ser contado, no dispersar, confundir, marear al lector desde una perspectiva única y, por consiguiente, angosta. Aunque a Pérez de Ayala regresaré para analizar su novela *A.M.D.G.*, sí estimo conveniente recoger aquí la creencia firme en la perspectiva múltiple del autor español, una postura que si bien rechaza la técnica del “stream of consciousness” que caracteriza la obra de Joyce por considerarla, tal como se desprende de la cita, poco certera para abarcar el mundo, no impide que los soliloquios protagonicen en gran medida algunas de las obras de Pérez de Ayala⁷⁸.

En resumen, de lo anteriormente expuesto se desprende que aceptados, rechazados, evitados, confrontados o acogidos de manera entusiasta, Joyce y su *Retrato del artista adolescente*, son, sin duda, fuente de inquietud y no de indiferencia en España.

⁷⁶ Tal como se verá claramente ejemplificado en las influencias tempranas sobre Rosa Chacel, la llegada de Joyce a España coincide cronológica e intelectualmente con la arribada del psicoanálisis. Es Ortega y Gasset quien promueve las primeras traducciones de Freud al español a través de la editorial Biblioteca Nueva y de la mano del traductor Luis López-Ballesteros. De 1922 a 1934, se publican diecisiete volúmenes de las obras del padre del psicoanálisis.

⁷⁷ PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Algo sobre Joyce” (1958) en GARCÍA TORTOSA, Francisco, DE TORO SANTOS, Antonio Raúl, *Tomo II* Ob. Cit, pág. 52.

⁷⁸ Véase el artículo sobre Joyce y Pérez de Ayala de Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ, “Retratos del artista adolescente: James Joyce y Ramón Pérez de Ayala” en *The Grove. Working Papers on English Studies*. Nº 5. Grupo de Investigación Hum. 0271 de La Junta de Andalucía. 1998.

En cuanto a su apreciación por la que será una de las autoras de esta tesis, Rosa Chacel, la obra de Joyce influyó notablemente en su quehacer artístico y es cierto que la afirmación que hiciera al serle concedido el Premio Nacional de las Letras Españolas en el año 1987, “Me considero seguidora de Joyce y Gómez de la Serna”⁷⁹, fue tal desde el primer contacto de la autora con el autor irlandés y, concretamente, con *Retrato del artista adolescente* que leyó poco tiempo después de publicarse en España traducido por Dámaso Alonso en el año 1922:

Para la joven novelista, la lectura de la obra de Joyce supuso el descubrimiento «de la novela en todas sus posibilidades. Podría decir que la senda que se hizo en él perceptible para mí, marcada con toda concreción en su arranque y supremamente libre en su imitación.»⁸⁰

En *Barrio de Maravillas*, sin duda, Rosa Chacel pone en práctica esa formación del joven intelectual que Joyce reflejara en la obra que ella cargó en su equipaje rumbo a Roma. Pero toda la obra de Rosa Chacel quedó, estilística y conceptualmente, influida por la concepción novelística y estética del autor irlandés:

La presencia de Joyce en la obra de Rosa Chacel tiene distintas facetas. En *Estación. Ida y vuelta* es obvia la filtración de ciertas técnicas narrativas- en especial, el uso del “monólogo interior”-. En *Memorias de Leticia Valle*, la atmósfera, el clima y sobre todo un motivo concreto: “la hiedra”. En *Barrio de Maravillas*, lo que hay en ella de *bildungsroman*, aquella tendencia narrativa que abordó la etapa del crecimiento intelectual.⁸¹

La misma Rosa Chacel, en muchos de sus artículos, hace hincapié en esa deuda con el autor de *Ulises*. Son confesiones de deuda literaria que, por supuesto, se plasma empíricamente en su quehacer narrativo, pero no está de más citar algunas de ellas para

⁷⁹ “Rosa Chacel, seguidora de Joyce y Gómez de la Serna, premio de las Letras Españolas”. *El País*, miércoles, 18 de noviembre de 1987.

⁸⁰ RODRÍGUEZ FISCHER, A. *La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral. Abril 1986, pág. 56.

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 56

reforzar el poderoso influjo joyciano en la obra chaceliana. En uno de los artículos recogidos en el tercer volumen de sus obras completas⁸², cuenta la autora:

El libro de Joyce me dio lo que antes llamé el impulso y la brújula para orientarme en mi camino y recoger todo lo que encontrase adecuado para cubrir mis necesidades. Mis necesidades eran tan enormes como mis apetencias.⁸³

Impulso y brújula, pero también concepto genérico de la pluralidad del género narrativo, de la capacidad de abrirse de la novela: “El descubrimiento de Joyce me dio la seguridad de que, en novela, todo se puede hacer: poesía, belleza, pensamiento, horror, fealdad, blasfemia, pertinacia de fe.”⁸⁴ Una idea – las infinitas posibilidades del género- a la que vuelve Rosa Chacel una y otra vez:

No recuerdo fecha exacta de la aparición de Proust aquí, porque yo no lo leí hasta Roma, en el original, pero sí la de la traducción del primer tomo de las obras de Freud, en el 22, y la del primer Joyce, el *Retrato del artista adolescente*, traducción magnífica de Dámaso Alonso. Este libro fue el que me descubrió la novela en todas sus posibilidades. Podría decir que la senda se hizo en él perceptible para mí, marcada con toda concreción en su arranque y supremamente libre en su ilimitación.⁸⁵

Sirvan estas citas como muestras de la influencia de la obra de Joyce no sólo en Rosa Chacel, sino, como ya he señalado en este apartado, en toda su generación.

2.4. Más allá de Goethe y Joyce: otras literaturas

En la introducción a su obra *La novela de formación y peripecia*, Miguel Salmerón describe el *bildungsroman* así: “Un género centrado en el desarrollo del individuo. Un género dilatado en el tiempo. Un género tal vez veladamente

⁸² CHACEL, Rosa. *Obra completa. Volumen III. Artículos*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer. Valladolid: Excma. Diputación Provincial de Valladolid. Centro de Estudios Literarios. Fundación Jorgue Guillén. 1993.

⁸³ *Ibíd.*, “Hablando de mí”, pág. 91.

⁸⁴ *Ibíd.*, “Noticia a Estación. Ida y vuelta.”, pág. 134.

⁸⁵ *Ibíd.*, “Sendas perdidas de la generación del 27”, pág. 242.

autobiográfico.”⁸⁶ Añadiría que se trata de un género dilatado en el espacio y que, como tal, no puede quedar circunscrito ni a la literatura alemana, su origen, ni a la literatura anglosajona, su otra gran cuna. La literatura francesa nos da excelentes muestras de novela de formación:

Though the *Bildungsroman* attracted many fewer writers in nineteenth-century France than in Germany or England, the work of Stendhal deserves attention as an anticipation of later developments in the genre, especially the increase in autobiographical self-consciousness and the sharpening of focus on the motivation of the hero.⁸⁷

Stendhal en su *Rojo y negro* recoge algunos de los elementos propios del género: un joven de un mundo provinciano (se hable estrictamente de una provincia geográfica o metafóricamente de un ambiente provinciano) en busca de su realización personal a través de la urbe (como representación de la modernidad y la lucha por el lugar en la sociedad), huyendo de una identidad que le desagrada y buscando construir una propia. Sorel, el héroe más popular de Stendhal, encarna así la búsqueda por excelencia del adolescente, la búsqueda emblemática del héroe del *bildungsroman*.

Sin embargo, para Harry Levin, la novela que probablemente más se acercaría al género del *bildungsroman* al hablar de Stendhal no sería *Rojo y negro* – “a funeral eulogy over the lost generation that was born during the Empire and came of age under the Restoration”⁸⁸ - sino la *Vida de Henry Brulard*, más autobiografía, desde luego, que novela de formación, pero con muchos puntos de conexión con este último género:

Despite de evasions of fantasy, sooner or later, he was not afraid to take a hard look at himself. La vie de Henry Brulard, without even a change of initial, is the early life of Henry Beyle, the prelude to his adventures among the masterpieces. It is distinguished from such examples of the *Bildungsroman*, the formative novel, as Goethe's *Wilhelm Meister* or Tolstoy's *Childhood* or Gottfried Keller's *Green Heinrich* by a literal accuracy which embraces dates and genealogies and floorplans (...) Like Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man*, it records the conflict between esthetic impulses and moral inhibitions within an awakening mind. Unlike Stephen Dedalus, who must

⁸⁶ SALMERÓN, M. *La novela de formación...* Ob. Cit., pág. 9

⁸⁷ BUCKLEY, J.H. Ob. Cit., pág. 14 (“A pesar de que el *bildungsroman* atrajo a muchos menos escritores en la Francia del siglo XIX que en Alemania o Inglaterra, la obra de Stendhal merece atención como anticipo de posteriores desarrollos del género, sobre todo en tanto supone un incremento de la autoconciencia autobiográfica y una focalización más aguda en las motivaciones del héroe.”)

⁸⁸ LEVIN, Harry, *The Gates of Horn*, Ob.Cit., pág. 123

struggle profoundly to emancipate himself, Henry Brulard can relegate the Catholic religion, with an airy skepticism, to the bugbears of adolescence (...) But Joyce's book is the manifesto of a young man, going forth to encounter "the reality of experience". Stendhal's book is the retrospect of a man of fifty, contemplating his distant youth from the cypress-covered heights of the Janiculum.⁸⁹

Hablando de literatura francesa, no puedo dejar de citar *En busca del tiempo perdido* de Proust⁹⁰. Obra única, circunscrita en mayor o menor medida al género que estoy tratando, es imposible obviar su carácter de novela autobiográfica – a pesar de que Harry Levin refuta la condición de autobiografía novelada que le había otorgado Painter⁹¹-, así como su trama centrada en la evolución psicológica de un héroe, el camino de niño a adulto del que somos testigos como lectores, el viaje de la provincia a la gran urbe, la búsqueda de una profesión, el despertar sexual, la sensibilidad extrema del protagonista, la esencial inquietud artística como eje vital del héroe y como eje estructural de la novela. Aunque *En busca del tiempo perdido* desborda cualquier género narrativo, es cierto que sus páginas recogen – sobre todo en los dos primeros tomos de la misma- la formación de un artista. Asimismo, las reflexiones sobre la creación, sobre el arte – especialmente significativo es el despertar adolescente y artístico que ocupa el segundo tomo de la novela, *A la sombra de las muchachas en flor*- y los debates intelectuales de la Francia del momento, ocupan un lugar predominante en sus páginas.

Autobiografía ficcionalizada, sin duda, *En busca del tiempo perdido* es la Obra de Marcel Proust. En ella, el autor destila su aguda sensibilidad para tratar una variedad de temas inabarcable: la añoranza de la infancia irrecuperable, el ansia de un amor materno nunca plenamente colmado, la búsqueda de un guía intelectual y vital- que va desde el personaje de Swann que inspira el primer tomo de la narración, *Por el camino*

⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 94

⁹⁰ Además de la clásica edición de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust en Alianza Editorial, probablemente la más leída en lengua española con traducción de Pedro Salinas, José María Quiroga Pla y, por último, Consuelo Bergés, la editorial Valdemar realizó una nueva edición de la mano de Mauro Armiño: PROUST, Marcel. *A la búsqueda del tiempo perdido I, II y III*. Madrid: Valdemar, 2005.

⁹¹ LEVIN, Harry. *The Gates of Horn*. Ob.Cit., pp. 374-375, donde el autor refuta los postulados de la obra de George D. Painter, *Proust: The Early Years* (Boston. Little Brown, 1959) en la que este último establecía la mimesis entre el personaje de *En busca del tiempo perdido* y las vivencias del propio autor. Existe una edición de la biografía de Painter sobre Proust en lengua española, PAINTER, G. D. *Marcel Proust: biografía*, con traducción de Andrés Bosch, Barcelona: Lumen, 1992.

de Swann, hasta el barón Guermantes, pasando por Bergotte o el músico Vinteuil, estos dos últimos como inspiradores de las diversas maneras de entender el arte literario o musical-, esa búsqueda de un alter ego que adquiere diferentes formas a lo largo de los siete tomos- desde Gilberte hasta Albertine, pasando, sin duda, por Saint-Loup- las reflexiones políticas - el caso Dreyfous y las reacciones por parte de algunos de los personajes principales de la novela en relación a la condena y posterior reparación del militar, ocupan un espacio considerable de *En busca del tiempo perdido*-, el análisis pormenorizado del pensamiento de la sociedad parisina, el agudo y pormenorizado acercamiento a la psicología amorosa- desde su realización hasta páginas que casi pueden leerse como un tratado sobre los celos- y, por último, la brillante reflexión sobre el paso del tiempo con la escena final de la novela en la que los personajes pasean por sus páginas convertidos en máscaras avejentadas de lo que fueron al arrancar las páginas de los siete volúmenes.

Dirigiendo la mirada a una de las grandes cunas de la novela moderna, la literatura rusa, tal como recogía en la cita de Levin, las primeras obras de juventud de Tolstoi, *Infancia* (1852), *Adolescencia* (1854) y *Juventud* (escrita en 1857, pero publicada íntegramente en el año 1928), son, en cierta manera, un relato formativo aunque, en esta ocasión, con un claro arraigo autobiográfico y podría decirse que quedan de nuevo en ese terreno ambiguo que separa la ficción de las memorias sin poderse ubicar íntegramente en ninguno de los dos géneros.

También en la obra de Dostoievski, por ejemplo, damos con un ejemplo de novela de iniciación o formación vital. Se trata de *El adolescente* (1875), novela que relata el viaje iniciático de Arkadiy Dolgoruky, un joven de apenas veinte años que decide viajar hasta San Petersburgo con la esperanza de ganarse el amor paterno – es hijo ilegítimo de un rico terrateniente al que apenas conoce- por un lado y, por otro, de enfrentarse a él con un documento secreto en cuyo poder confía ciegamente. Aunque, sin duda, como obra memorialística sobre la labor del artista, mucho más representativa resulta su obra *Diario de un escritor* (1876) donde Dostoievski desgrana su creación literaria pormenorizadamente y deja al lector un tesoro para entender la obra de uno de

los grandes novelistas de la literatura moderna. Aunque, claro está, *Diario de un escritor* se aleja de lo que en esta tesis se entiende como novela de formación y cae en el terreno del ensayo autobiográfico de las memorias del artista.

2.5. La novela de formación en la literatura española

2.5.1. Antecedentes genéricos del *bildungsroman* en España

2.5.1.1. La formación del pícaro.

Me centraré ahora ya en la literatura española y en el papel que juega la novela de formación en la producción novelística en nuestro idioma. En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*⁹², tras una somera definición del género, se citan los siguientes ejemplos: “Como ejemplo de *bildungsroman* se pueden citar el *Wilhelm Meister* de Goethe – el prototipo para Lukács-, *La educación sentimental* de Flaubert, el *Lazarillo*, el *Camino de perfección* o *La sensualidad pervertida* de Baroja.”

Estos ejemplos me sirven para entrar de lleno en la novela de formación en nuestro idioma. Para empezar, la cita de la novela picaresca me permite establecerla como antecedente del *bildungsroman* en la tradición literaria hispánica y apuntar que el género, al que, tal como sugiere su nombre tantas veces intraducible, se le ha relacionado intrínsecamente con la literatura alemana, podría ya hallarse apuntado en géneros literarios tan clásicos como la novela picaresca y tan propios de una literatura distante de la alemana como es la española. Y no quiero con esta afirmación insinuar que el género no tuvo el origen que he analizado en el capítulo anterior, sino establecer la teoría de que los rasgos de la *bildungsroman* pueden ser localizados en la literatura desde sus inicios y muy ligados a creaciones literarias en momentos históricos de grandes cambios sociales. Así lo constata Salmerón cuando inicia en su listado de

⁹² MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (eds.) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. 1998

grandes *bildungsroman* de la literatura alemana el *Parzival* de Wolfram, novela escrita a principios del siglo XIII y que él identifica con la primera ruptura con el género dominante en una etapa literaria anterior, los cantares de gesta, creaciones literarias donde los rasgos individuales del héroe carecían de importancia frente a sus gestas. Por el contrario, el *Parzival* (como el *Perceval* de Chrétien de Troyes en el que se inspiró o el *Amadís de Gaula* en la literatura española) puede enmarcarse ya en novela de formación como novela artúrica que es:

La virtud de Arturo es la *larguesse* (generosidad) para con sus vasallos, la virtud de los nobles de la Tabla Redonda es la *leialté* hacia su señor. Esta nobleza quiere distinguirse por su cultura superior para constatar su diferencia de la villanía y por ello su ideal es la unidad de *fortitudo* y *sapientia*. Como no todo el que nace noble merece este honor, sino que tiene que acreditar con sus hechos sus merecimientos, los relatos artúricos son novelas. Y en este contexto en el que cobra tanta importancia el *llegar a ser* espiritual de un protagonista surge la novela de formación.⁹³

Si en la novela artúrica, el héroe muestra la evolución hacia un perfecto caballero cristiano y el texto le sirve para dar detalles de cómo fue esa evolución y cómo es merecedor de declararse caballero y cristiano, en la novela picaresca el héroe también se ve en la obligación de relatar los hechos que le merecen su estado, un estado que muestra cómo nos hallamos en un proceso de cambios sociales tales que han permitido que un pobre lazarillo huérfano y abandonado, logre ocupar un puesto en la sociedad cuanto menos digno y merecedor de respeto. Del mismo modo que la novela artúrica obedece a la crisis del valor de las gestas como tales y a la necesidad de un nuevo modelo de héroe integrado en valores más espirituales, la novela picaresca obedece a otra crisis mucho más aguda, aquella en la que los valores que rigen la posición social comienzan a desdibujarse y la nación que los sustenta inicia un periodo de profunda decadencia. El enfrentamiento entre el individuo y una sociedad en crisis pero cuyos estamentos de poder desean mantener inamovible a toda costa, provoca, irremediadamente, una literatura inconformista pero desasosegada, rebelde pero desesperanzada, sarcástica, en fin, como lo fue toda la cultura barroca:

⁹³ SALMERÓN, M. *La novela de formación...* Ob. Cit. pp. 65-66

Todo el arte barroco, de la comedia lopesca, a la novela de Mateo Alemán, a los cuadros de santas de Zurbarán, etc., viene a ser un drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social.⁹⁴

Si además, en el orden social establecido hay un estamento como el eclesiástico, no es difícil que la novela picaresca, ejemplo de la cultura del barroco español, aunque su nacimiento se enmarque todavía en la literatura renacentista, esté teñida de un fuerte anticlericalismo, aspecto que no sólo la puede hermanar con la obra de Joyce que acabo de analizar en el capítulo anterior, sino que la conectará de forma inmediata con algunas de las obras que mencionaré a continuación.

Oposición individuo-sociedad, claro rechazo a la Iglesia y al orden religioso en general, presencia de la urbe como lugar de formación y destino final del protagonista, la importancia del origen social, la presencia constante del factor económico (determinante del camino del héroe), el egoísmo propio del héroe de la novela de formación, la narración de los hechos que han marcado la evolución vital del héroe. Todo ello acompañado de una ironía que, en ocasiones, se acerca al sarcasmo, fruto de un pesimismo que teje las páginas de las novelas picarescas, el pesimismo del hombre barroco, sumergido en un mundo “contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro”⁹⁵ pero que quiere, a pesar de esa poca fe en el ser humano y en las posibilidades que la sociedad le ofrece, hallar su camino. Al fin y al cabo, “el hombre del Barroco adquiere su saber del mundo, su experiencia dolorosa, pesimista, acerca de lo que el mundo es, pero también constata, con simultaneidad tragicómica, que, aprendiendo las manipulaciones de un hábil juego, puede apuntarse resultados positivos.”⁹⁶

Ese aprendizaje de un “hábil juego” en beneficio propio será la característica de la formación del pícaro. Está claro que en la novela picaresca los personajes protagonistas pertenecen a la clase social más baja de todo el espectro que queda dibujado en la obra. Asimismo, la evolución formativa de los protagonistas se nutre de la mentira y la violencia y la finalidad de esta formación no es el crecimiento espiritual,

⁹⁴ MARAVALL, J. A. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel. 1990, pág. 90

⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 327

⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 327

precisamente: “En el alienado mundo de la picaresca, la gloria no es crecer en sí mismo, sino en otros y para otros, ocupar un lugar en el privilegiado estrato de “los buenos”, el espacio del amo”⁹⁷. O como apunta Miguel Morey en un interesantísimo estudio en el que establece como desenlace de la novela picaresca el *bildungsroman*

...lo que la escritura del pícaro nos va descubriendo paso a paso es su formación como pícaro, a través de unas andanzas cuya única meta es dejar de serlo. (...) Aquí no habrá más pecado que la baja cuna ni otra salvación sino el ascenso social.⁹⁸

Recordando una de las críticas más feroces que se le hizo a Goethe y a su Meister, aquella en la que Novalis calificaba la novela de un viaje de su protagonista en busca de un título nobiliario, doy por cerrado el capítulo en el que picaresca y *bildungsroman* han quedado espero que claramente relacionadas.

2.5.1.2. **Don Quijote de la Mancha: precedente universal.**

La influencia de la obra de Cervantes y de la literatura española por antonomasia, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, deja su huella en la narrativa universal de manera profunda. Tal como afirma Riley en su introducción a la obra de Cervantes, aunque poco reseñable durante los siglos XVII y XVIII, a partir del siglo XIX

la influencia se dejó sentir en todas las literaturas europeas importantes en las que la novela prosperó. Muy pocos deben ser los prosistas significativos a los que no se haya podido señalar alguna conexión con Cervantes: Defoe, Lesage, Fielding, Smollet, Sterne, Breckenridge, Goethe, Scott, Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, Galdós, Dostoyevski, Turgenyev, Melville, Twain, Manzoni, Carroll, Clarín, Daudet, Unamuno, incluso Proust...⁹⁹

⁹⁷ FERRO, M. “Perversión del aprendizaje violento en el Tratado 1º de Lazarillo de Tormes”. *Espéculo*, nº 23. Consultado en: <http://www.ucm.es/especulo/numero23/lazarill.html>

⁹⁸ MOREY, M. “La formación del pícaro.” *Revista Páginas Centrales*. 2001. Consultado en: <http://www.lacentral.com/LaCentral.html>

⁹⁹ RILEY, E.C., *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica. 2004, pág. 230.

No tendría cabida en este apartado introductorio un análisis pormenorizado de las de Cervantes sobre Goethe, pero me valgo de la cita para enlazar la introducción a la novela de formación cuyo nacimiento he vinculado estrechamente al autor alemán y al contexto cultural en el que Goethe se realizó como intelectual y poeta, con la incorporación de la obra de Cervantes a los antecedentes de la novela de formación en lengua española.

Más allá de la aplicación del “quijotismo” orteguiano¹⁰⁰ o de la distinción entre imitadores y emuladores del Quijote que estableció Harry Levin¹⁰¹, me interesa constatar cómo- siguiendo al autor anglosajón- una de las interpretaciones que puede hacerse de su “Quixotic principle”, aplicándola a uno de los rasgos fundamentales del personaje de Cervantes y también a la concepción del esquema narrativo de la novela, se acaba reproduciendo en la estructura argumental de la novela de formación. Así, “the rivalry between the real world and the representation that we make of it ourselves.”¹⁰² que configura la obra de Cervantes, constituye en sí mismo el eje del *bildungsroman* y, si siguiéramos profundizando en la influencia del Quijote, de toda la novela moderna occidental. Como el Quijote, el protagonista de la novela de formación enfrenta su concepción del mundo o su expectación ante el mismo con la realidad del mundo en sí y el proceso a través del cual se produce ese enfrentamiento constituye la finalidad última del relato que constituye el *bildungsroman*. Siguiendo con Harry Levin:

If the posthumous adventures of Don Quixote and Sancho Panza have led us this far, it is because the duality they present, after one fashion or another, is always with us (...)
The works and arts of all poets, as Goethe had deduced from his own work and life,

¹⁰⁰ ORTEGA Y GASSET, José, “Meditaciones sobre el Quijote” en *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Taurus, 2004. Ortega establece la diferenciación entre quijotismo derivado del personaje de Cervantes y el quijotismo derivado de la narrativa cervantina, es decir, de su concepción de la novela: “Mi quijotismo no tiene nada que ver con la mercancía bajo tal nombre ostentada en el mercado. Don Quijote puede significar dos cosas muy distintas: Don Quijote es un libro y Don Quijote es un personaje de ese libro. Generalmente, lo que en bueno o en mal sentido se entiende por «quijotismo», es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro.”, pág. 760

¹⁰¹ LEVIN, Harry, “The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists.” En *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Morton W. Bloomfield, ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970, pp. 44-66.

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 58. Levin está citando a André Gide en *Le Faux-monnayeurs* (París, 1925). Entre otras acepciones, Levin acuña el término “Quixotic principle” para definir “the tragicomic irony of the conflict between real life and the romantic imagination.” citando a Bernard Shaw en *John Bull’s Other Island and Major Barbara* (New York, 1908).

would seem to oscillate between the poles of *Dichtung* and *Wahrheit*. Innocence and experience, sensibility and sense, appearance and reality...¹⁰³

Por otro lado, esa búsqueda del quijotismo como modo de hacer cervantino que acuñara Ortega, es una muestra más del interés por buscar esas influencias de Don Quijote en la literatura del intelectual español que tanto influyera en los autores que voy a tratar como antecedentes directos del *bildungsroman* en nuestra lengua y, si seguimos con los planteamientos de Levin, se podría afirmar que no hay novela moderna o novela post-cervantina que pueda entenderse desligada de la recepción de la novela por antonomasia que es el Quijote:

No book has had a more spectacular fortune than the one whose relations with others I am considering. Since it assumed so prominent a place in the canon of European classics, and stood so near the beginnings of the novel, it was destined to figure in the formation of nearly all the other novelists.¹⁰⁴

Asimismo - y al hilo del primer apartado- si el pícaro puede llegar a identificarse como un antecedente no del todo remoto de la formación vital de un personaje como eje de una narración en prosa, en gran parte se debe a que la trama argumental se fija a partir de uno o varios viajes que el protagonista inicia, desarrolla y finaliza a lo largo de la novela. Del mismo modo, me parece interesante contemplar las salidas Don Quijote como una variedad de salidas formativas que podrían enlazar con el *bildungsroman*. Al igual que el personaje protagonista de la narrativa de formación, Don Quijote establece esa oposición entre mundo real y la representación que del mismo se ha hecho a partir de sus repetidas salidas que, a su vez, configuran la estructura de la novela, estructura que se encontrará, en más de una ocasión, vertebrando alguno de los *bildungsroman* que se han constituido en representativos del género y también, alguno de los que constituyen el objeto de análisis de esta tesis. Las salidas de don Quijote le sirven, como ocurrirá con las salidas, los viajes, las aventuras o los avances de los protagonistas de la novela de formación moderna, para constatar la imposibilidad de realización de sus ideales, las limitaciones impuestas por el mundo circundante. En palabras de Ortega:

¹⁰³ LEVIN, Harry. *The Gates of Horn*. Ob. Cit., pág. 48

¹⁰⁴ *Ibíd*, pág. 57

pero es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo (...) Héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hallase, pues, en un acto real de voluntad. *Nada* parecido en la épica. Por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí es un héroe¹⁰⁵

2.5.1.3. Emilia Pardo Bazán: la novela de artista.

Desde una perspectiva que se acerca a la novelística actual, Emilia Pardo Bazán (1851-1921), recoge en dos de sus novelas el tema de la formación del artista. Mientras que una de ellas corresponde a su primera etapa creativa, cuando se aventuraba ya por los cauces narrativos más próximos al naturalismo y en ella la cuestión artística es fundamental en la personalidad del protagonista masculino pero no determina la evolución argumental de la trama, en la segunda, correspondiente a la última etapa creativa de la autora, la intrínseca relación entre la evolución artística del protagonista y la evolución literaria de la autora, así como algunos elementos biográficos que salpican la narración, hacen que sin poderla definir estrictamente como novela formativa, sí crea necesario mencionarla como antecedente claro del género que constituye el análisis de esta tesis.

En el primer caso, se trata de su novela *El cisne de Vilamorta*, publicada en el año 1885, dos años después de *La Tribuna* y un año antes de publicar la que, sin duda, ha sido la obra más leída y analizada de su autora, *Los pazos de Ulloa* (1886-87). Obra de difícil clasificación por alejarse, precisamente, de esas formas propias del naturalismo, *El cisne de Vilamorta* relata la historia de Segundo García, licenciado en leyes, hijo del abogado de Vilamorta, condenado a continuar con la profesión de su padre pero absolutamente entregado a la creación poética. La narración recoge, esencialmente, la historia de amor desgraciada de dos mujeres, Leocadia y Nieves, en relación al aspirante a poeta. Segundo, amante de Leocadia Otero – maestra de la aldea,

¹⁰⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones sobre el Quijote*. Ob. Cit. pp., 816 y 818

madre de Mínguitos, un adolescente tullido y entregada locamente a las aspiraciones artísticas del protagonista hasta el punto de hipotecar su vida y su hacienda- se acerca a Nieves, la esposa de don Victoriano, ex ministro que ha regresado a Vilamorta con la esperanza de recuperarse de una diabetes que le acerca día a día a la tumba, con la intención de lograr los favores del político y su recomendación para prosperar como poeta en la corte de Madrid. Pero Segundo acabará realmente prendido de Nieves – o de las posibilidades que ésta podría ofrecerle- y la historia, al más puro estilo naturalista, tendrá un trágico final: don Victoriano morirá de una apoplejía al descubrir el nunca consumado enamoramiento entre su hasta entonces casta esposa y Segundo; Nieves se refugiará en su culpa y su viudez para no volver a ver a don Segundo ni a querer saber nada de él y mucho menos de sus poemas y sus posibilidades como artista; Segundo, contrariado por el desamor y el desastroso desenlace de sus intentos de progreso, emigrará a América; y Leocadia, después de renunciar a su amor materno, se suicidará.

Sin embargo, el amor de Leocadia se dirige tanto al poeta como a sus creaciones artísticas y su pasión no es tanto por el personaje como por las posibilidades que en él ve de convertirse en un auténtico artista:

Leocadia admitía, perfilaba, ensanchaba todos sus planes de porvenir; le animaba a que escribiese, a que publicase; le elogiaba sin restricciones y sin fingimiento, porque para ella, que tenía la facultad crítica aposentadas en las cavidades cardíacas, Segundo era el más melodioso cisne del universo todo.¹⁰⁶

De igual modo, Nieves se siente atraída hacia la condición de poeta más que hacia el provinciano hijo de abogado que realmente ve en don Segundo. Y lo cierto es que en *El cisne de Vilamorta*, seudónimo con el que don Segundo firma sus poemas, Pardo Bazán introduce reflexiones sobre la formación estética del personaje masculino:

Sobre la mesa de Segundo se besaban tomos de Zorrilla y Espronceda, malas traducciones de Heine, obras de poetas regionales, el Lamas Varela, alias Remedios-vagos, y otros volúmenes no menos heterogéneos. No era Segundo un lector incansable

¹⁰⁶ PARDO BAZÁN, Emilia, *El cisne de Vilamorta*, en *Obras Completas. Tomo II*. Madrid: Aguilar. 1973, pág. 205

(...) aprendió solo y a tientas el francés, para leer en el original a Musset, a Lamartine, a Produhon, a Víctor Hugo¹⁰⁷

También sobre el proceso creativo del poeta:

Sentado a la exigua mesa, entre los exiguos libros, tenía delante un pliego de papel, medio cubierto ya de renglones desiguales, jaspeado de borrones y tachaduras, con montículos de arenilla y algún garrapato a trechos. Segundo no pegaría los ojos en toda la noche si no escribiese la poesía que desde el crucero le correteaba por la cabeza adelante (...) Algunas estrofas caían sobre el papel redondas, fáciles, remataditas de consonantes armoniosos y oportunos, con cierta sonoridad y dulzura muy deleitable para el mismo autor, que temeroso de perderlas, escribías al vuelo, en letra desigual; mas de otras se le ocurrían únicamente los dos primeros renglones...¹⁰⁸

Así como el contraste entre las aspiraciones quiméricas del personaje y la realidad prosística que le quiere descubrir don Victoriano:

-No puede usted, novicio como es, adivinar en lo que se mete; me da usted pena: ya está usted divertido. En el estado actual de la sociedad, para descollar o brillar en algo, hay que sudar sangre como Cristo en el huerto...Si es en la poesía lírica, Dios nos asista. (...) /-¿Quiere usted oír la verdad y recibir un buen consejo? ¿Tiene usted ambición, aspiraciones y esperanzas? Pues yo tengo desengaños, y quiero hacerle a usted un favor comunicándoselos ahora.¹⁰⁹

Evidentemente, las palabras de don Victoriano caerán en saco roto pero me ha parecido oportuno resaltar ese agudo contraste entre la realidad a la que el personaje avejentado y desengaño quiere hacer entrar al joven poeta y la que éste imagina, algo que, de algún modo, se repite en toda novela formativa.

En el segundo caso, me refiero a *La Quimera*, publicada en el año 1905, época narrativa en la que Pardo Bazán se ha alejado ya del naturalismo y se ha adentrado en la novela psicológica – psicologismo que ya había aventurado en la novela que acabo de comentar-, influida por la lectura de las narrativas francesa y rusa. Novela protagonizada por un pintor, Silvio Lago, entregado a su arte y a su afán de perfección estética, quien, acogido por una dama en el Madrid del cambio de siglo, rechaza las

¹⁰⁷ Ibíd, pág. 204

¹⁰⁸ Ibíd, pág. 221

¹⁰⁹ Ibíd, pág. 230

bondades y comodidades de la corte y de la pintura al servicio de la aristocracia, en busca de un ideal estético y de vida artística que se le escapa una y otra vez, *La Quimera* es una de las grandes novelas de artista de la literatura española,

...una síntesis perfecta de todos los géneros novelísticos ensayados por la Condesa de Pardo Bazán. Desde la novela naturalista, la novela psicológica, aristocrática, los cuadros de costumbres de ambientación bucólica, e incluso, el género epistolar, las memorias, la crónica artística y el libro de viajes.¹¹⁰

Desde *El cisne de Vilamorta* han pasado dos décadas pero no es difícil adivinar en el personaje de don Segundo, dispuesto a todo para lograr esa recomendación que le abra las puertas de los salones de la capital y de ese modo, poder dedicarse a su arte de componer poesías libremente, un antecedente de ese Silvio Lago para el que no existe nada más trascendente que el cumplimiento de su objetivo, su quimera, la obra artística como fin último de su vida. Así, el arte es definitorio y definitivo para el argumento, los personajes y su evolución. Mucho más cercana al modernismo que al naturalismo, *La Quimera* presenta, asimismo, varios personajes femeninos - Clara Ayamonte, Espina Porcel, Minia Dumbría- quienes, en esta ocasión y a diferencia de los personajes femeninos que acompañaban al poeta de *El cisne*, reflejan a su vez posturas estéticas.

Por otro lado, el psicologismo ha hecho ya su entrada plena en la narrativa de Pardo Bazán y es ese interior del personaje principal el que la autora quiere relatar, la personalidad del genio artístico, sus motivaciones, su ímpetu:

La compositora le miraba danzar, y, en vez de reírse, experimentaba una especie de susto. El repentino arrebato de Silvio descubría la nerviosidad mal dominada, profunda como una lesión orgánica, el desequilibrio de aquel temperamento de artista. Lo desmedido del júbilo, la imposibilidad de moderarlo, parecíanle a Minia -idólatra del self control- síntoma de debilidad. «¿Es lo físico? ¿Es lo moral lo que se opondrá a que este muchacho de dotes tan extraordinarias llegue a ser artista completo? ¿O me equivoco, y no sé reconocer en el desequilibrio la marca del genio? ¡Ojalá!». Deseó, con piedad inmensa. «¡Dios le dé también el método, la paciencia, la perseverancia!».¹¹¹

¹¹⁰ SOTELO, Marisa, “*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética.” En SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (coord.) y CRISTINA CARBONELL, Marta (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, II*, Barcelona: PPU. 1989, pág. 758

¹¹¹ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Quimera*. Edición de Marisa Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU. 1992, pág. 151

También su obsesión por el triunfo, por la posibilidad del fracaso, sus contradicciones - “apasionamiento obsesivo, sensibilidad enfermiza y vehemente, perpetua insatisfacción, ansias de inmortalidad, profundo pesimismo y melancolía...”¹¹²- rasgos psicológicos inherentes al espíritu artístico, inherentes quizás al espíritu finisecular:

Sin haber tanteado aún sus disposiciones para el arte, ya padecía Silvio la penosa incerteza, el titubeo de los desorientados y los deslumbrados, la sollicitación de las otras formas artísticas, la ambigüedad ambiciosa que obliga al escultor a buscar efectos pictóricos; al pintor, a introducir poesía lírica o épica, literatura, en fin, en sus cuadros; al músico, a calcular efectos descriptivos y notas de color, en vez de notas musicales; al escritor, a emular al pintor, produciendo, a toda costa, la sensación artística, el efecto de la luz o del sonido, al arquitecto, a forzar las líneas, alterando la serenidad, volviendo al barroquismo; a todos, en fin, a meter la hoz en mies ajena, a sentir el desasosiego panestético, ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce. La idea de que nunca pintaría como hace sonetos Heredia sumió a Silvio en una de esas meditaciones desconsoladas en que se quisiera renegar hasta del ser y convertirse en piedra. Hay instantes en que los pensamientos nos ahogan como olas.¹¹³

De ambición habla la autora en el prólogo a su obra:

Viniendo a *La Quimera*, en ella quise estudiar un aspecto del alma contemporánea, una forma de nuestro malestar, el *alta aspiración*, que se diferencia de la ambición antigua (por más que tenga precedentes en psicologías definidas por la Historia). La ambición propiamente dicha era más concreta y positiva en su objeto que esta dolorosa inquietud, en la cual domina exaltado idealismo. Es enfermedad noble, y una de las que mejor patentizan nuestra superioridad de origen, acreditando las profundas verdades de la teología, el dogma de la caída y la significación del terrible árbol y su fruto.¹¹⁴

Valga también este breve espacio para señalar que la novela de Emilia Pardo Bazán bebe directamente de la realidad. Sin ser autobiografía ficcionalizada, sí hay realidad ficcionalizada puesto que el personaje de Silvio Lago está inspirado directamente en el pintor Joaquín Vaamonde, quien fuera amigo muy cercano de la autora y a quien ella, al igual que en la novela Minia Dumbría, protegió en su carrera

¹¹² SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. Ob. Cit. pág. 760-61

¹¹³ PARDO BAZÁN, Emilia, *La Quimera*. Ob. Cit., pág. 410

¹¹⁴ *Ibíd.*, pp. 99-100

artística. Pero Pardo Bazán no es Minia, como tampoco Silvio Lago es Vaamonde. La autora acaba repartiéndose entre los distintos personajes protagonistas de la novela, a los cuales les hace entrega de las distintas cartas de su postura artística y vital para que jueguen a lo largo de las páginas de *La Quimera*:

En *La Quimera*, quizá como en ninguna otra de sus obras, el espíritu de la autora impregna sus personajes (...) Pardo Bazán vibra en el interior del joven artista, bello y deslumbrado por el brillo de la vida y el arte, a la vez frágil e implacable. Silvio c'est moi podría decir Doña Emilia, gran admiradora de Flaubert. Es un yo que pocas veces ha dejado entrever y que muy pocos conocen. Y es, asimismo, Espina Porcel, hedonista y algo perversa, y también Clara Ayamonte, la mística febril que renuncia al mundo, un ideal nunca lejano en la mente de la novelista.¹¹⁵

Tal como ha señalado muy acertadamente Marina Mayoral, la realidad de ese personaje obsesionado por su arte, incapaz de empatía alguna, cruel y despiadado con sus semejantes y absolutamente entregado a la creación de su obra, acaba convirtiéndose, en realidad, en un espejo en el que se refleja la ambición artística de la misma Pardo Bazán:

A esto es a lo que yo llamo la crueldad del artista. En mi opinión, doña Emilia no oculta lo que sabe de Vaamonde y lo utiliza para componer un personaje lo más rico posible. Era así aquel chico tan guapo y de aire tan romántico, y la escritora se encarga de resaltar el contraste entre el exterior y el interior, convencida de que eso es bueno para sus propósitos artísticos y sin remordimientos ni compasión para la memoria del que una vez fue su amigo. El arte está por encima de todo, igual que para Silvio Lago (...) Y llegamos al final: Crueldad en la figura del pintor que, despreciando a las mujeres, las utilizó para conseguir fama y dinero; crueldad en el comportamiento del hombre que se dejó querer o fingió amor sin preocuparse del daño que pudiera hacer... y crueldad en la escritora que sacrificó al amigo a su arte.¹¹⁶

Artista en suma, entregada a su arte y decidida a dejar constancia del mismo a través de su narrativa, Pardo Bazán constituye un antecedente más en ese largo hilo de conexiones literarias en nuestra lengua en las que el papel del creador se constituye en eje de la creación misma.

¹¹⁵ ACOSTA, Eva, *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*, Barcelona: Lumen, 2007, pág. 457.

¹¹⁶ MAYORAL, Marina, «*La Quimera*, o la crueldad del artista», en González Herrán (1997), pp. 211-221. Consultado en Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-quimera-o-la-crueldad-del-artista-0>,

2.5.2. Antecedentes directos de la novela de formación.

2.5.2.1. Las novelas de 1902: Azorín y Baroja

Para ir acercándome cronológicamente a las novelas que este estudio quiere analizar, es necesario realizar un salto generacional y centrarnos en un año emblemático en las letras españolas, el año 1902, fecha en que ven la luz cuatro grandes novelas del siglo XX, obra de cuatro de los grandes escritores de dicho siglo. Son *Amor y pedagogía* de Unamuno, *Sonata de Otoño* de Valle Inclán y dos novelas fronterizas con el género del *bildungsroman*: *La voluntad* de Azorín y *Camino de perfección* de Baroja.

Nuevamente nos encontramos con una nación en decadencia, una sociedad en crisis y una época de convulsos cambios. Para empezar, las cuatro obras de este año abren la novela española al futuro alejándola de la novela que había predominado en el siglo anterior. Son las primeras novelas que pueden adscribirse al movimiento modernista, aquel que pretende alejarse de la convención precedente, es decir, el realismo y el naturalismo que dominaba la creación novelística hasta el cambio de siglo. La novela realista se caracteriza por un punto de vista objetivo y un narrador omnisciente, narrador capaz de bucear en los sentimientos y pensamientos de los personajes pero, a su vez, con el poder para describir la realidad al detalle, una realidad que intenta ser un reflejo exacto del mundo real, un espejo de la sociedad del momento. Pero conforme el siglo XIX se acerca a su fin, una acuciante pregunta hace su aparición: ¿cuál es la realidad que la novela realista está reflejando? ¿Qué entendemos por realidad real? ¿Es posible hablar de realidad dentro de la ficción que constituye la esencia de cualquier novela? Si la narración es, por sí misma, una ilusión, ¿cómo podemos asegurar que es al mismo tiempo el reflejo del mundo real? Probablemente este primer cuestionamiento de la función de la narración es el primer signo de una nueva concepción de novela que surge en la Europa finisecular, una Europa que vive el fin de siglo como un momento crítico, vivencia que se convierte en esencia misma del movimiento modernista entre la intelectualidad española. Desde Tolstoi a Virginia

Woolf, se cuestiona el papel del arte que trata de imitar una realidad que, como tal, ha dejado de ser referente. Dirá Tolstoi, “when we define the value of a production by its realism, we merely show by this that we’re not speaking of a production of art, but of an imitation of it.”¹¹⁷ Y, Virginia Woolf, después de afirmar que la vida es todo menos una serie de linternas o focos simétricamente dispuestos, se pregunta:

Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and the external as possible?¹¹⁸

Antes de que Virginia Woolf cuestionase en sus ensayos el papel del artista como imitador de la realidad y, prácticamente al mismo tiempo que Tolstoi negaba que la finalidad del arte fuese la imitación, algunos novelistas españoles ya ponían en práctica un tipo de narración que frente a la objetividad del realismo, se caracterizaba por la introversión y la subjetividad. Los personajes de estas novelas son seres en perpetuo conflicto consigo mismos, analizados desde una perspectiva psicológica y el énfasis recae, sistemáticamente, en la conciencia del individuo. Esta focalización en la mente del personaje principal deriva, en ocasiones, hacia una narración autónoma focalizada en sí misma, es decir, preocupada esencialmente con la narración en sí y no con la representatividad de referente externo alguno. Narraciones por tanto narcisistas o novelas auto referenciales, auto-conscientes, metaliterarias o, según la terminología anglosajona, novelas en las que predomina la “metafiction”, es decir, “fiction about fiction, that is, fiction that includes within itself a commentary of its own narrative and/or linguistic identity.”¹¹⁹

Así pues, en ellas aparecen con frecuencia teorías sobre el arte de escribir y pueden acabar configurándose como la canalización de la ansiedad, preocupación e

¹¹⁷ Tolstoy, “What is art?” (1897) en ALLOTT, M. *Novelists on the novel*, London: Routledge and Paul. 195, pág. 75 (“cuando definimos el valor de una producción por su realismo, lo que realmente mostramos es que no estamos hablando de una obra de arte sino de una imitación de la misma.”)

¹¹⁸ Woolf, Virginia, “Modern Fiction” (1919) en ALLOT, M., Ob.Cit., pág. 77 (“¿No es tarea del novelista expresar esta variedad, este espíritu desconocido e ilimitado, sea cual fuere la aberración o la complejidad que pueda mostrar, con la menor mezcla posible de lo extraño y externo?”)

¹¹⁹ HUTCHEON, I. *Narcissistic narrative. The metaphysical paradox*. London and New York : Methuen 1984, pág. 1 (“ficción acerca de la ficción, es decir, ficción que incluye en ella misma comentarios sobre su propia identidad narrativa o lingüística.”)

inseguridad sobre las posibilidades del artista para aprehender el mundo circundante. Algo que, como es evidente, las acerca al *bildungsroman* en tanto en cuanto novela sobre la formación del espíritu artístico o literario de su personaje principal.

Dentro de esta nueva concepción de la novela y en esa búsqueda de una forma de expresión narrativa nueva, pueden inscribirse las novelas de Azorín y Baroja.

Tal como ha señalado Johnson¹²⁰, en menos de treinta años (desde finales de los años sesenta del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, fecha en la que se publican las dos novelas que aquí se analizan), España trata de asimilar dos siglos y medios de ideas filosóficas. La consecuencia es una cierta confusión ideológica y un marcado escepticismo. La introducción del krausismo y su énfasis en la autonomía del individuo y su capacidad para la progresiva perfección, se refleja en las novelas de Azorín y Baroja. Sus dos conceptos clave, voluntad y perfección, forman el núcleo de los dos títulos, *La voluntad* y *Camino de perfección*. Así, ambas novelas reflejan el influjo del krausismo, pero, de algún modo, muestran una cierta recepción irónica del mismo. Los protagonistas, Antonio Azorín y Fernando Osorio, parecen querer creer en la capacidad de perfección a través de la voluntad, pero no pueden evitar comulgar con ideas filosóficas completamente opuestas: la atracción hacia el determinismo darwinista de Fernando Osorio, el contraste entre la negativa visión de la voluntad de Schopenhauer frente a la exaltada visión que del mismo concepto se desprende de la filosofía de Nietzsche, tal como queda manifiesto en las dudas de Antonio Azorín y, así, las contradicciones ideológicas y filosóficas se suceden en estos dos personajes. Pero, de cualquier modo, ambas novelas relatan la historia de un hombre joven y solo, insatisfecho o abúlico, perdido en el mundo y que a lo largo de la novela trata de descubrir sus valores personales y una verdad propia. Una estructura por tanto- la de un individuo en conflicto consigo mismo y en busca de una solución para sus contradicciones internas- que se asemeja notoriamente a la definición de *bildungsroman*.

¹²⁰ JOHNSON, R. *Crossfire. Philosophy and the novel in Spain. 1900-34*. Lexington: The University Press of Kentucky. 1993

En la introducción a *La voluntad* de Azorín, uno de los críticos que mejor ha estudiado al autor levantino, E. Inman Fox, inicia así su discurso al lector:

El libro que tiene en sus manos el lector es una novela que describe la lucha interior de un personaje por encontrar una solución vital: la de incorporarse a la vida de un ambiente que le es extraño. Es la novela de un hombre que ha roto psicológicamente con cuanto le ligaba a la realidad de su circunstancia, y que busca, desesperada y sinceramente, el porqué de su existencia.¹²¹

En la búsqueda de ese porqué, el personaje evoluciona psicológica y espiritualmente y aunque las novelas de 1902 tienen un poso nihilista innegable (la lectura de Nietzsche y Schopenhauer marca a los jóvenes Baroja y Martínez Ruíz), y un tono pesimista que enlaza con el tono que desprendían las novelas picarescas de unos siglos atrás, son creaciones literarias que afirman la vida, aunque esa vida con las que se cierran no sea la vida soñada al inicio de sus páginas y los sinsabores que en ellas se han relatado hayan sido mucho más pesarosos de lo que apuntaba la inquietud adolescente: “...el nihilismo del final de *La voluntad* no es la última palabra. Un tono afirmativo que anuncia la salvación de Martínez Ruíz, si no de Antonio Azorín, es la fe en el yo íntimo como realidad única y suprema.”¹²² O en relación a *Camino de perfección*:

...como buena parte de los personajes barojianos, el protagonista de *Camino de Perfección* se ve abocado al fracaso; y es también una criatura inadaptada al medio social y errabunda existencialmente, donde angustia vital e impotencia social parecen las caras de una misma moneda (...) La recuperación final del protagonista, de hecho, se lleva a cabo mediante la afirmación inequívoca de los genuinos valores vitales, de la vida en sí, sin misticismos ni trascendencia¹²³

Sin embargo, que el final de ambas novelas deje la puerta abierta a la afirmación de la vitalidad del yo, no desdice que se trata de obras que relatan el desengaño de ese yo frente a la vida exterior. Los personajes han sido marcados desde su infancia por una formación (religiosa) que les ha dejado, cuanto menos, un poso de tristeza y amargura.

¹²¹ FOX, E. Inman, Introducción a MARTÍNEZ RUÍZ, J. AZORÍN, *La voluntad*. Madrid.:Castalia. 1989, pág. 9

¹²² *Ibíd.*, pág. 37

¹²³ CALLES, J. M. *Un siglo de camino de perfección*. Revista *Espéculo*, nº 22. Dic 2002 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/baroja.html>

Renegar de esa formación les ha permitido la búsqueda de otras vías para lograr el conocimiento de la realidad que les permita convertirse en hombres de acción, hombres con un lugar en la sociedad que les rodea. No es este el lugar para insistir en el componente regenerador que caracteriza la literatura de la generación del 98 a la que los dos autores citados pertenecen. Pero sí me parece interesante recalcar que la renovación social, política, cultural y filosófica que los jóvenes Baroja y Azorín, junto al resto de compañeros intelectuales que dieron fruto a uno de los grupos más prolíficos de la literatura española de todos los tiempos, va acompañada de un verdadero interés por realizar una renovación literaria profunda, algo de lo que son muestra las dos novelas que publicaron en 1902.

Innovación, vanguardia, *stream of consciousness*, psicologismo, viaje. Todo al servicio del individuo protagonista, trasunto de su autor, quien, en el caso de *La voluntad*, tomará incluso el nombre de su personaje principal como seudónimo. Ese protagonista alrededor del cual gira el material narrativo, viaje y busca, intentando hallar respuesta a su existencia en el mundo exterior.

En conclusión, *La voluntad* y *Camino de perfección*, novelas escritas prácticamente al unísono narran, como también lo hacen las novelas de formación, la historia de unos “personajes imbuidos en una búsqueda, en un itinerario, de signo interior y subjetivo, pero donde la interioridad acaba teniendo repercusiones definitivas en el complejo conjunto de pulsiones y sentimientos que es su itinerario vital.”¹²⁴ Relatos ambos con componentes autobiográficos destacables y ambos también de un profundo anticlericalismo, *La voluntad* y *Camino de perfección* son, sin duda, antecedente directo de dos novelas de formación que voy a analizar someramente en el próximo apartado: *A.M.D.G* de Ramón Pérez de Ayala y *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña.

¹²⁴ *Ibíd.*

2.5.2.2. Las novelas de la generación de 1914: *A.M.D.G.* de Ramón Pérez de Ayala y *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña

El jardín de los frailes y *A.M.D.G.* de Manuel Azaña y Ramón Pérez de Ayala respectivamente, son dos novelas que bien podrían calificarse de obras malditas. En el caso de la primera, el papel histórico jugado por su autor, ha impedido un acercamiento objetivo a la obra y, al igual que *A.M.D.G.*, ha sido habitualmente circunscrita al subgénero de la literatura anticlerical, dejando la crítica de lado, en muchas ocasiones, aspectos literarios que podrían haber servido al estudio de la obra. En cuanto a la segunda, la fuerte polémica que desató su publicación y su posterior exclusión de las obras completas de Ramón Pérez de Ayala a petición del propio autor, ha impedido también que la novela se analice desde una perspectiva esencialmente literaria.

Es indudable que ambas novelas deben analizarse desde el entendimiento del momento histórico en que fueron creadas y comprendiendo, sobre todo, las inquietudes sociales y políticas que movían a la generación literaria y cultural de 1914, generación a la que pertenecieron sus dos autores. Indudable es también que ambas novelas pueden asociarse a una tendencia expresiva que marca, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX, la novelística en lengua española: el anticlericalismo.¹²⁵

De manera intermitente, la literatura anticlerical llega hasta el último tercio del siglo XIX, viviendo entonces un fuerte resurgimiento que coincide con la entrada del krausismo en España (la Institución Libre de Enseñanza se funda en 1876) y llegando hasta los albores del siglo XX, quedando el año 1901 como la fecha emblemática en la que la representación de la obra de Galdós, *Electra*, sacudió a la sociedad española y mostró de manera abierta y, sobre todo, a través de una manifestación de calidad literaria indiscutible, el efecto pernicioso de la religión católica. La oposición entre detractores de la religión católica y afines a la misma, que se arrastra durante todo el siglo XIX, marcará de manera notable a los jóvenes intelectuales que buscan su lugar en

¹²⁵ Tendencia que, por otro lado, puede hallarse en manifestaciones literarias tan emblemáticas en nuestra lengua como *El Libro del Buen Amor* o, por supuesto, la novela picaresca.

la España de principios del siglo XX. Entre ellos estaban Manuel Azaña y Ramón Pérez de Ayala. Los novecentistas o generación de 1914, irrumpen en la escena intelectual española con fuerza rompedora. Frente a la visión nihilista y desesperanzada que caracteriza, puede que injustamente, a la generación del 98, los jóvenes del grupo que lidera ideológicamente Ortega y Gasset, están convencidos de que su papel es cambiar esa sociedad con la que no están conformes:

...la generación de 1914, desde el primer momento, estaba convencida de que era su obligación histórica crear una nueva idea de Estado. Esta misión histórica está magistralmente expresada por Azaña en su ensayo *¡Todavía el 98!* La misión de los noventayochistas fue clara, cambiaron la literatura. El cometido de la generación de 1914 era cambiar el país.¹²⁶

Evidentemente, para cambiar España era indispensable que los españoles tuvieran interés en que ese cambio se produjese y ello sólo era posible si sus mentes estaban abiertas al mismo. A través de una educación alejada de los valores tradicionalmente católicos y que permitiese la divulgación de los postulados intelectuales que se manejaban en la Europa de principios de siglo, los jóvenes novecentistas confiaban en iniciar la reforma del país que tanto ansiaban:

...la generación de Azaña se había propuesto crear un nuevo Estado para desde él rehacer la sociedad. Tal era la aspiración o el sueño de aquella generación intelectual que irrumpió en la escena artística, literaria y profesional española hacia 1913-14, con el propósito de barrer la vieja política e inaugurar una política nueva.¹²⁷

Conscientes, sin embargo, de que la educación era sólo un paso en el largo camino que querían emprender:

Pero aunque Ayala, como otros intelectuales de su época, estaba vinculado espiritualmente a los ideales de la Institución Libre de Enseñanza y creía firmemente que sólo la educación y la cultura podrían resolver los problemas tradicionales de España, no dejaba de comprender, con su buen sentido característico, que el progreso

¹²⁶ ARIAS ARGÜELLES-MERES, L. "Azaña y Ortega". *Ínsula*, nº 526. Oct.1990., pp. 13-15

¹²⁷ JULIÀ, Santos. "Política como arte moral." *Ínsula*, nº 526, Oct. 1990., pp. 9-10

cultural del país debía ir indispensablemente unido a su transformación social, sin la cual todas las reformas pedagógicas no pasarían de ser ingenuas utopías.¹²⁸

La educación se convierte, por tanto, en tema de debate y objetivo importante al que dirigir las energías renovadoras. En este contexto deben situarse *El jardín de los frailes* y *A.M.D.G.* No pretendo calificarlas como novelas de tesis, ni considerarlas exclusivamente novelas escritas con una finalidad pedagógica, pero debe afirmarse que ambas obras literarias son fruto de las inquietudes de sus autores con respecto al sistema educativo que a ellos les tocó vivir y que pretenden cambiar a través de su labor intelectual, cultural y política. Ayudándose de la recreación de sus años escolares y universitarios, Manuel Azaña y Ramón Pérez de Ayala, quieren mostrar aquello que debe ser indispensablemente modificado para conseguir una auténtica renovación de España.

Manuel Azaña sobre todo, y Ortega y Gasset también, constituyen la manifestación más evidente, cada uno a su manera, de esa implicación del pensador moderno orientado a la acción, en un pormenorizado análisis de la realidad de su entorno. Pero es Ramón Pérez de Ayala quien, como estricto escritor, viene a representar la asunción de una conciencia nacional (...) Precisamente desde el carácter literario de su exposición crítica, Pérez de Ayala recrea también – y sobre todo- un particular estilo ético en la aplicación de una estética puesta al servicio de la propagación de ideas.¹²⁹

Para Andrés Amorós, por ejemplo, *A.M.D.G.* “se inscribe en el ámbito de lo que Durckheim llama la “educación moral”¹³⁰ y llega a calificar la obra como “ensayo sobre el tipo de educación que proporcionan, en España, algunos colegios religiosos.”¹³¹

A.M.D.G. no es un ensayo ni es una novela puramente pedagógica, tal como vengo de afirmar. Como tampoco lo es *El jardín de los frailes*, pero ambas comparten rasgos de denuncia y voluntad de influir en los lectores.

Más allá de esa adscripción a la tendencia anticlerical, ambas novelas muestran la influencia de los postulados de Ortega y Gasset no sólo en la ya citada preocupación

¹²⁸ RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. “El humanismo griego en Ramón Pérez de Ayala.” *Ínsula*, nº 404-405. 1980., pág. 8.

¹²⁹ FERRER SOLÀ, J. “Ramón Pérez de Ayala: casticismo y modernidad en la generación de 1914.” *Ínsula*, nº 563. 1993, pág. 15

¹³⁰ AMORÓS, A. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos. 1972, pág. 128

¹³¹ *Ibíd.*, pág. 140

por la educación de los jóvenes españoles, sino en la concepción misma de la narración. La diferencia entre los autores que firman las obras analizadas en el apartado anterior, *La voluntad* y *Camino de perfección*, y los autores de la generación de 1914, es la que se da entre la simple intuición con respecto a las posibilidades de cambiar la narrativa en lengua española y el conocimiento absoluto de esas amplias posibilidades. Así, Baroja y Azorín habían profundizado en las relaciones entre literatura y filosofía y, al unir estas dos preocupaciones intelectuales en la forma narrativa, iniciaban una forma experimental novedosa de acercarse al acto narrativo al menos diez años antes que en otros países europeos. Sin embargo, cuando Azaña o, sobre todo, Pérez de Ayala, comienzan su labor literaria, no sólo tienen el soporte de la generación precedente sino el espejo de una nueva novela europea. Es cierto que ambas obras preceden a la publicación de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset¹³² la distancia entre la escritura de *A.M.D.G.* de Pérez de Ayala y el momento en que ve la luz la obra del filósofo español es de más de una década-, pero también es evidente que las ideas recogidas en el título de Ortega, llevaban gestándose desde los albores del siglo XX y definieron, sin duda, la estética de toda una generación. Refiriéndose concretamente a Pérez de Ayala, afirma Johnson:

Pérez de Ayala and the members of 14th Generation, had half way done in the travel against realism, thank to the works writers as Unamuno, Azorin y Baroja had already done (...) His first novels, though, were essentially philosophical ones, closed in style and mode to the ones the previous intellectual generation had been composing. And even though he moved from the conception of novel dominating the first years of the twentieth Spanish century, his works were always full of philosophical references and they never lose the epistemological and existential tone.¹³³

¹³² ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial. 1991.

¹³³ JOHNSON, R. *Crossfire. Philosophy...* Ob.Cit., pág. 135 (“Pérez de Ayala y los miembros de la generación del 14, tenían ya hecho la mitad del viaje en contra del realismo, gracias a las obras de escritores tales como Unamuno, Azorin y Baroja (...) Sin embargo, sus primeras novelas, fueron esencialmente, novelas filosóficas, muy cercanas en estilo y forma a las que la generación intelectual previa había escrito. Y a pesar de que se distanció del concepto de novela que dominaba la narrativa española de principios del siglo XX, sus libros siempre estuvieron llenos de referencias filosóficas y nunca perdieron el tono epistemológico y existencial.”)

Me adentraré ahora en las obras y analizaré esos rasgos que las hace, además de narraciones de denuncia y testimonio de una realidad con ánimo de ser modificada, novelas de formación, plagadas de detalles, aspectos, elementos que las configuran como relatos de un paso hacia la vida adulta donde el espíritu de sus personajes principales sufre modificaciones esenciales, *bildungsroman*, al fin y al cabo, de una generación que inauguró el siglo XX con la energía de los que creyeron ser capaces de cambiar para siempre un mundo con cuyas ideas, valga la metáfora, no comulgaban.

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) publica entre 1907 y 1913 cuatro novelas con un mismo protagonista, Alberto Díaz de Guzmán. *A.M.D.G.*, fechada en el año 1910, es la segunda de ellas, después de *Tinieblas en las cumbres* y antes de *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*. Cuatro novelas unidas por un personaje principal, alter ego del autor, correspondiéndole a *A.M.D.G.* narrar los años más tempranos de la vida del protagonista y, a la par, describir la vida de un colegial en una institución religiosa jesuítica a principios del siglo XX.

Para M^a del Carmen Bobes Naves, *A.M.D.G.* “...tiene una finalidad clara de <<explicación>> de la conducta de Alberto en *Tinieblas en las cumbres* y los datos para esa explicación están en el pasado, por eso se cuenta como recuerdos”¹³⁴ Pero está claro que al autor la explicación de ciertas actitudes de su personaje, le permite adentrarse en el relato cuasi-autobiográfico de su experiencia como alumno en un colegio de jesuitas.

Ha quedado claro en el primer capítulo introductorio a la novela de formación el marcado componente autobiográfico de esta tendencia narrativa. En el caso de Pérez de Ayala y *A.M.D.G.* no es difícil rastrear el origen de la novela en la vida de su autor. Ya lo ha hecho la crítica¹³⁵ y no es necesario insistir en ello. Sólo basta apuntar que Ramón Pérez de Ayala estudió en un colegio regentado por la orden de San Ignacio de Loyola a una edad similar a la que tiene Bertuco en la novela y que ciertamente “Bertuco se

¹³⁴ BOBES NAVES, M^a d. C. “Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala.” *Ínsula*, n^o 404-405, 1980, pág. 1 y 30.

¹³⁵ AMORÓS, A. Introducción a PÉREZ de AYALA, Ramón, *A.M.D.G.* Madrid: Cátedra. 1995.

construye, literariamente, sobre la base de las experiencias reales del chico Ramón Pérez de Ayala, a sus catorce años.”¹³⁶

Autobiografía novelada, por tanto, como corresponde al *bildungsroman* en el que pretendo enmarcar esta novela. Y narración de un personaje principal que va a sufrir una evolución sustancial desde la página inicial en la que se abre la acción narrativa y la página con la que ésta quedará cerrada. La novela se abre con el inicio del curso escolar y la llegada de Alberto Díaz de Guzmán, Bertuco, al colegio. Quince capítulos más tarde, Bertuco sale del colegio de la mano de su padrino, abandonando, antes de finalizar el curso, un espacio físico y psicológico en el que ha crecido desde la inocencia infantil hasta una primigenia adolescencia en la que no queda rastro de la candidez de los primeros momentos.

En *A.M.D.G.* la oposición entre el individuo y el mundo adulto se desarrolla dentro del marco físico de la institución escolar, un marco descrito con adjetivos que realzan su negatividad. La novela precisamente se abre con la descripción del edificio que alberga el colegio:¹³⁷ “Es una mole cuadrangular, cuyas terribles dimensiones hacenla medrosa; la desnudez de todo ornato, inhóspita y la rojura viva del ladrillo de que está fabricada, insolente. No tiene estilo. Su fachada lisa, de meticulosa austeridad, abierta por tres ringlas de ventanales, se ofrece a la mirada inquisitiva del viandante con la tristeza sorda y hostil de los presidios, los cuarteles y los establecimientos fabriles.”(pág. 117)

Con la llegada de Bertuco al colegio, su criada, Teodora, lo compara con un “maricomio” (pág. 133) y esa lugubrez que desprende el ambiente colegial se repite a lo largo de todas las páginas de la novela: “El refectorio es una pieza alongada, de aire ceniciento; el piso, embaldosado de losetas grises; las paredes, grises y desnudas; al pie y adosados a ellas, bancos de pino; delante de los bancos, largas mesas con tablero de mármol gris” (pág. 137); “Son los estudios grandes salas, de muros blancos y desguarnecidos” (pág. 141).

¹³⁶ *Ibíd.*, pág. 68

¹³⁷ Acompañaré las citas del texto con el número de página correspondiente a la edición citada de Amorós.

En este ambiente, por encima de todo, triste, estudian los jóvenes que han de dirigir el país el día de mañana. Entre ellos está el protagonista, un niño huérfano (la novela es la primera incursión literaria de su autor tras el fallecimiento de su padre), solitario, sincero y de extrema sensibilidad, en el que ya apunta su gusto por las letras: - “¿Veis ese puente? Es un puente romano./-Parece un dromedario con gualdrapas de seda verde- habló Bertuco./-Ya salió éste con sus metáforas.”(Pp. 205-206).

La sensibilidad innata de Bertuco está en su momento álgido en el periodo que se relata en la novela y le hace propicio a que la sensualidad incipiente de sus sentidos quede asociada a una religiosidad extrema, promovida en la Compañía de Jesús a través de sus enseñanzas y, especialmente, mediante los Ejercicios Espirituales. Unos años antes de que James Joyce relatase de manera sublime las impresiones que el retiro espiritual de los Ejercicios Espirituales de los jesuitas irlandeses producían en su alter-ego Stephen Dédalus, en la España de 1910, Ramón Pérez de Ayala describía de modo muy similar cómo su álter ego, Bertuco, vivía esa misma experiencia: “Bertuco padeció, todo el tiempo que duraron los ejercicios espirituales, dolorosos desfallecimientos y agonías interiores” (pág. 248); “Bertuco se oprimía las sienes y trituraba los labios (...) La necesidad de la confesión general llegó a hostigar al niño con la violencia de una comezón física (pág. 249); “Aquella mano temblona de senectud le absolvió. Bertuco salió de la celda con el alma leve y ágil; creía llevar alas en los talones, como un dios pagano.”(pág. 250)

Obsérvese la irónica comparación que asemeja al protagonista con un dios pagano, justo en su momento de máxima comunión con los postulados católicos de sus enseñantes. Los Ejercicios Espirituales llevan a Bertuco a la máxima exaltación de la fe en Dios, una exaltación que, en su espíritu sensible y adolescente, tiene mucho de comunión sensual y mucho de comunión artística. Este momento de álgida religiosidad que, después, dará paso al definitivo desengaño y abandono de las creencias católicas, se da de manera idéntica en *Retrato del artista adolescente* de James Joyce y, por supuesto, en *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña.

Tenemos, por consiguiente, tres novelas emparentadas que describen de manera muy similar los efectos que sobre el espíritu voluble y moldeable de un joven estudiante

en un colegio religioso, provoca la trasmisión de preceptos religiosos más cercanos a una concepción primitiva del universo que a las enseñanzas de una doctrina religiosa: “«Hágase revivir en la memoria de los alumnos las faltas o pecados que hayan cometido (...) ¡Vosotros no lo veis; pero el ángel de la guarda, que está a vuestra diestra, lo ve, y sufre, y llora, y tiene que taparse el rostro con el ala, para no contemplar tanta suciedad»”(pág. 240) O más adelante: “El condenado yace en el infierno siempre en aquel mismo sitio que le fue señalado por la Divina justicia, sin poderse mover, como en un cepo; el fuego de que está, como el pez en el agua, todo circuido, le quema alrededor, a diestra, a siniestra, por arriba y por abajo. La cabeza, el pecho, la espalda, los brazos, las manos...” (pp. 243-244).

Las semejanzas con los horrores del infierno que llevan a Stephen Dédalus a transformar su vida licenciosa en un desesperado deseo de profesar la fe católica como jesuita, son notables. Sin embargo, el protagonista de *A.M.D.G.* no ve la luz como la viera Stephen Dédalus, sino que incluso antes de pedir la absolución y creer haberse vuelto de la materia divina en una unión espiritual absoluta, ya duda de la verdad que esconde la divinidad que le relatan sus maestros: “Maravillábase de la burda estofa de un Dios que cría al hombre como muñeco con que distraer infinito tedio” (pág. 248). Y en páginas posteriores, Bertuco comienza a ver tambalearse seriamente su fe, ya no en Dios, sino en la especie humana: “¿Por qué inventó él la injusticia, una cosa tan horrible? Porque claro está que todo viene de Dios. Eso está muy mal. A mí no se me hubiera ocurrido nunca que en el mundo cupieran estas atrocidades habiendo providencia. No, no puede ser.”(pág. 330).

Las palabras de Bertuco, escritas éstas últimas en un diario (*A.M.D.G.* presenta una alternancia muy lograda de personas narrativas – 1ª y 3ª persona, combinando la narración lineal con diarios, diálogos teatrales, paráfrasis de ejercicios ignacianos y memorias), son trasposición del pensamiento religioso de su autor. Tal como ha defendido Andrés Amorós y parte de la crítica de Pérez de Ayala, el autor asturiano no pretendió con *A.M.D.G.* escribir una novela antirreligiosa sino únicamente una novela anticlerical:

Pérez de Ayala manifiesta rechazo hacia el fundamento último del catolicismo militante, tanto histórico como doctrinario. Pérez de Ayala no cree en una religión maniquea que se basa en dogmas absolutos atentatorios contra la inteligencia (...) sustenta la negación de la religiosidad desde la Contrarreforma hasta el presente. La Fe católica debe estar en otra parte.¹³⁸

La sensibilidad que hace a Bertuco dudar de la justicia divina al comprobar en carnes ajenas y propias la injusticia de los adultos, es uno de los rasgos de carácter alrededor del cual vertebra el *bildungsroman* y condicionan la relación del personaje con el mundo. Esa sensibilidad que le lleva a asociar puentes romanos con dromedarios y a buscar la comunión de su alma con el cosmos a través de la absolución de la mano de su viejo profesor jesuita, choca, irremediable y repetidamente con el entorno en el que Bertuco pretende desarrollar su espíritu.

El choque se produce, en primera instancia, con sus propios compañeros, descritos, en su mayoría, como seres mediocres y ordinarios, dominados por el terror al castigo y a la expulsión y futuros continuadores de los valores burgueses que defiende la Compañía de Jesús. Sin embargo, los jóvenes compañeros de estudio y juego, quedan disculpados en la obra de Pérez de Ayala, ya que la responsabilidad última de su actitud y carácter recae en los jesuitas, a quienes se les acusa de aniquilar cualquier espontaneidad o bondad inherente a los adolescentes: “El sistema de la emulación, mediante el cual los niños ignoraban el concepto de lealtad y compañerismo no viendo los unos en los otros sino émulos, es decir, enemigos del propio bien, seres tortuosos, les estaba encomendado a los maestrillos, en las cátedras.”(pág. 217)

Así, más allá de las discrepancias con el grupo de iguales, sometidos a las mismas penurias que afectan al protagonista, Bertuco choca con los “maestrillos”, con el mundo adulto, ese mundo que no comprende y que descubre de manera violenta. Porque la violencia, apenas esbozada en unos azotes de vara en, por ejemplo, *Retrato del artista adolescente* de Joyce y, prácticamente inexistente en *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña, tiene en *A.M.D.G.* una presencia muy poderosa y que, finalmente, acaba determinando el desenlace de la novela. El castigo físico adquiere rasgos monstruosos en la obra de Ramón Pérez de Ayala y nos remite, sin duda, a la violencia

¹³⁸ GARCÍA-AGUAYO, G. “*El jardín de los frailes versus A.M.D.G.*” *Ínsula*, nº 526, octubre 1990., pp. 16- 17

física de la picaresca. Si, “la angustia y el dolor de la niñez ya nunca se olvidan”¹³⁹, Pérez de Ayala sabe verter sus fantasmas infantiles en las páginas de *A.M.D.G.* de manera magistral. Más allá de su ironía, su sarcasmo y su denuncia, las páginas de la novela describen brillantemente la soledad angustiosa de un niño al que se le infringe, de manera continua, el innecesario castigo motivado por un odio irracional hacia la rebeldía de la juventud y la belleza de una vida que se abre al mundo.

La huida de Coste -“¿Sabéis? Me escapo. El padre Mur me odia, todos me odian. Yo no puedo vivir así.”(pág. 313) - y su absurda muerte, dan a la obra una aureola trágica que no puede soslayarse y matizan el final feliz de la novela. Coste huye del odio del padre Mur, inflexible enseñante que aterroriza a alumnos y al resto del claustro de profesores del colegio. Su odio hacia Bertuco, - “El padre Mur perseguía la oportunidad de satisfacer su venganza en Bertuco, el cual en cierta ocasión, había repelido coléricamente las asiduidades cariciosas y pegajosas del jesuita” (pág. 335) -, le llevan a torturarlo física y psicológicamente hasta que Bertuco sufre un ataque de nervios y es rescatado por su tío, llevándolo lejos del colegio, escena con la que se cierra *A.M.D.G.* Pero, como he comentado, el padre Mur no sólo aterroriza a sus alumnos, sino también a sus compañeros de profesión. Con Bertuco, huye del colegio el padre Atienza, personaje inspirado en la historia real de un jesuita amigo de la familia de Pérez de Ayala que abandonó la orden, el padre Julio Cejador.¹⁴⁰ La salida de Atienza del colegio junto con Bertuco toma la forma de una huida, quedando patente la dificultad de los padres no afines a la normativa estricta de la orden para abandonarla. La salida está descrita casi de un modo bucólico: “Era una mañana primaveral y florida. Cubría la mocedad del campo un bozo de verde tierno. Los más vetustos troncos refloreaban de juventud. En los nidos brotaban las primeras voces. El señor malviz tañía su flauta.” (pág. 342)

Parece que en esa naturaleza hermosa y resplandeciente, el protagonista de *A.M.D.G.* sí va a poder realizar un verdadero desarrollo espiritual y dejar crecer su sensibilidad. Fuera de los muros lúgubres y pesadumbrosos del colegio de los jesuitas,

¹³⁹ AMORÓS, A. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Ob. Cit., pág. 149.

¹⁴⁰ El padre Julio Cejador escribió después de salir de la Compañía de Jesús el libro *Mirando a Loyola. El alma de la Compañía de Jesús* (1913), un alegato feroz contra la orden.

existe la vida y en ella el personaje puede que llegue a conseguir esa comunión con el mundo que busca el individuo en formación. La conciencia universal y el deseo de comunión con el cosmos son determinantes en la obra de Ramón Pérez de Ayala y determinantes también para sus compañeros de generación. A través de una actitud vital, de la explotación de una sensualidad entendida como sensibilidad ante el universo, puede darse la inicialmente imposible unión cósmica. Dicha sensibilidad debe ser común a todos los españoles y sólo a través de la superación de esos muros infranqueables de la educación religiosa, sólo a través de la salida al mundo exterior que logra Bertuco al final de *A.M.D.G.*, podrá llegar a ser alcanzado ese modo nuevo de ver la realidad. Metáfora pues de las ansias renovadoras de una generación, *A.M.D.G.* no es, ni mucho menos, un panfleto anticlerical o un ataque a la Compañía de Jesús. Tal como plantea Andrés Amorós en la introducción a la edición que manejamos: “Lo llamativo de la sátira anti jesuítica ha ocultado un poco, quizás, cuál es el tema primero de *A.M.D.G.*: la educación.”¹⁴¹ Y más adelante da en la clave: “Para Pérez de Ayala, ése es el defecto fundamental de los jesuitas: no educan de verdad.”¹⁴²

Esa anti-educación que Pérez de Ayala achacaba a los jesuitas, es extensible a toda la educación religiosa. Y para ello, nada mejor que entrar ahora en el análisis de *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña.

Manuel Azaña (1880-1940) inicia muy joven su labor periodística. Con el seudónimo “Salvador Rodrigo” comienza a colaborar en la revista de Alcalá de Henares, *Brisas del henares*. Cambiará su seudónimo al de “Martín Piñol” en la segunda década del siglo pasado, para finalmente, en los años veinte, aparecer con su firma como director de la revista literaria madrileña *La Pluma*. Precisamente en *La Pluma* aparecen los primeros capítulos de *El jardín de los frailes*. La obra consta, por tanto, de dos momentos creativos diferenciados: los años 1921-22, fecha en que ve la luz en la revista literaria que dirige Azaña y el año 1925, cuando, a instancias del que fuera codirector de *La Pluma*, C. Rivas Cherif, el autor continúa con la creación de *El*

¹⁴¹ AMORÓS, A. Introducción a PÉREZ de AYALA, Ramón, *A.M.D.G.* Ob. Cit., pág. 87

¹⁴² *Ibíd.*, pág. 89

jardín de los frailes. En ese lapso de tiempo, Azaña ha sido director de la revista *España*, forzada a cerrar al poco tiempo de hacerse con ella por la dictadura de Primo de Rivera, ha abandonado el Partido Reformista de Melquíades Álvarez, del que fuera encendido defensor “como tantos profesionales y literatos de su generación”¹⁴³ y “se encuentra sumido en una profunda depresión moral y sentimental.”¹⁴⁴ Sin embargo, el cierre de la revista *España* no sólo le permite tener tiempo para recuperar *El jardín de los frailes*, sino que le da el espacio intelectual necesario para escribir su biografía sobre Juan Valera con el que ganará el Premio Nacional de Literatura. También por esa época, renace su impulso político y Manuel Azaña funda Acción Republicana.

Así, *El jardín de los frailes* ve la luz poco después de que su autor haya iniciado su verdadera labor política y poco después de que su nombre haya sonado en los círculos culturales nacionales como ganador de un premio de prestigio. Sin embargo, esta primera novela de Azaña, ha quedado sepultada por la fuerza de los hechos históricos que protagonizó su autor, probablemente demasiado trascendentes para que esta breve novela de formación pudiese ser estudiada como lo que fue, el *bildungsroman* de la generación que protagonizó la vida cultural, social y política del primer tercio del siglo XX en España: “Tiene cuarenta años bien cumplidos el autor de este genuino *bildungsroman*, novela de la forja de un carácter liberal español de la vuelta del siglo”¹⁴⁵. Puede que esa década de más (Pérez de Ayala tiene cerca de treinta años cuando escribe y publica *A.M.D.G.*) sea en parte condicionante de la mayor distancia emocional que media entre Azaña y su novela. Las páginas de *El jardín de los frailes* destilan un humor irónico, un sarcasmo comedido, una distancia desde la que el narrador parece esbozar una sonrisa que, en Pérez de Ayala, es difícil imaginar: “En la novela de Azaña la perspectiva aun siendo en primera persona es mucho menos apasionada (...) Estamos ante un ensayista...”¹⁴⁶

¹⁴³ JULIÁ, S. Ob. Cit.

¹⁴⁴ MARCO, J. M. “Un señorito en apuros. Manuel Azaña y *El jardín de los frailes*.” *Quimera*, n° 38, mayo 1984, pp. 50-54.

¹⁴⁵ MARTÍNEZ, I. “El moderado no tiene quien le escriba” *El Nacional*, 18 de marzo de 2000, en http://www.analitica.com/biblioteca/ibsen_martinez/moderado.asp

¹⁴⁶ GARCÍA-AGUAYO, G. Ob. Cit.

Sea ese desapasionamiento fruto de su pluma como ensayista o fruto de una concepción menos realista de la novela, lo cierto es que Manuel Azaña recupera unos hechos autobiográficos y, desde la distancia de los años o de la narración, los relata en *El jardín de los frailes*. Los hechos son sus años adolescentes como estudiante en el colegio universitario de los Padres Agustinos en San Lorenzo de El Escorial, adonde había sido enviado por su familia para cursar los estudios de Derecho. Una vez más, por tanto, autobiografía novelada, recuperación de un tiempo pasado a través de la memoria y narración de unos años formativos marcados por la educación religiosa y sus desastrosos frutos.

El narrador de *El jardín de los frailes* es un joven inteligente y sensible, solitario y distante que observa y relata un entorno destinado a darle la formación clave para su evolución espiritual e intelectual y que, sin embargo, le condena al aburrimiento y a la apatía¹⁴⁷: “Esforzábamos la atención para no sucumbir al tedio o al sueño” (pág. 12) relata el narrador al poco de comenzar la novela y ese tedio en el que se sumergen los estudiantes impregna cada lección, cada sermón, cada clase impartida en el colegio en el que estudia el protagonista. Abrumados por “la pesadumbre del tiempo” (pág. 29) difícilmente pueden extraer los alumnos algún conocimiento de tanta enseñanza monótona e insulsa. Frente a ese sopor continuado de las horas colegiales, el narrador-protagonista añora ese tiempo propio que le perteneció en un tiempo pasado, el de la infancia ya casi perdida y en el que pudo alimentar su sensibilidad con ingredientes intelectuales dignos de ser digeridos:

Las novelas de Verne, de Reid, de Cooper, devoradas en la melancólica soledad de una casona de pueblo ensombrecida por tantas muertes, despertaron en mí una sed de aventuras furiosa. Amaba apasionadamente el mar. Soñaba una vida errante. La primera vez que me asomé al Cantábrico y vi un barco de verdad, casi desfallecí de gozo (...) Devoré con manifiesto estrago de mi paz interior cuantos libros de imaginación hallé guardados en la librería de mi abuelo: Scott, Dumas, Sue, Chateaubriand, algo de Hugo, traducidos, y sus secuaces españoles. Recuerdo haber vivido entonces en un mundo prodigioso (Pp. 13-14)

¹⁴⁷ AZAÑA, M. *El jardín de los frailes*. Madrid: Alianza Editorial. 1997. Acompañaré las citas del texto con el número de página correspondiente a esta edición.

Ese mundo prodigioso invita al espíritu sensible de nuestro protagonista a lanzarse a por él, pero, por el contrario, el personaje se ve trasladado al interior de unos muros cuyo grosor resulta insalvable (el narrador está estudiando en El Escorial, monumento a la rigidez, austeridad y valores patrios de la España que Azaña quiere cambiar). Dentro de esos muros sólo queda esperar a que el tiempo pase lo más rápidamente posible. En la novela queda patente la gran contradicción que imperó en la formación educativa y espiritual de la generación del 14. Hijos muchos de ellos de familias de ideología liberal, fueron enviados sistemáticamente a colegios religiosos: “- ¡Si tu abuelo levantara la cabeza...!” (pág. 22)

Sorprendido y algo atemorizado, el protagonista de *El jardín de los frailes* abandona la infancia y Alcalá de Henares para llegar al colegio de los frailes agustinos de El Escorial. Como tantos protagonistas de *bildungsroman*, el de *El jardín de los frailes* es, al mismo tiempo que inteligente y sensible, egoísta y distante: “Vivía para mí solo. Amaba mucho las cosas; casi nada a los prójimos” (pág. 20). Esta altivez que, uno no puede evitar relacionar con la que rodea al protagonista de Joyce en su *Retrato del artista adolescente*, distancia al protagonista de *El jardín de los frailes* de su grupo de pares o iguales: “Hay que ser un bárbaro para complacerse en la camaradería estudiantil.”(pág. 24). El narrador, desde la soledad de su inteligencia, desgrana las lecciones que los padres agustinos van transmitiéndole, en materia de conocimiento, en materia religiosa, en materia vital. Esas lecciones educativas de los frailes cuyo jardín el narrador quiere superar para perderse en el verdadero mundo, son, desde luego, materia trascendental en la novela.

Manuel Azaña, al igual que Ramón Pérez de Ayala y que casi todos los componentes de su generación, estuvo enormemente influido por los postulados de la Institución Libre de Enseñanza. Al final de *El jardín de los frailes*, por ejemplo, cuando el narrador regresa años después de haber abandonado el colegio para saludar a algunos de los padres con los que estudió, hay una alusión directa a la Institución en la que Azaña hace gala de un gran sentido irónico del humor. Dirigiéndose al narrador, uno de los padres le comenta: “-¿No te has casado? Te lo prohíbe la Institución libre de enseñanza...” (pág. 171)

En sus diarios, correspondientes a las fechas de la muerte, entierro y sepelio de Francisco Giner de los Ríos, Azaña llega a afirmar: “La obra de Giner es tan considerable que, hoy, cuanto existe en España de pulcritud moral lo ha creado él”, para continuar, “Este hombre extraordinario fue el primero que ejerció sobre mí un influjo saludable y hondo” y más tarde, “con sólo asistir a su clase de oyente comenzaron a removerse y cuartearse los posos que la rutina mental en que me criaron iba dejando dentro de mí.”¹⁴⁸

Precisamente contra esa “rutina mental” quiere luchar Manuel Azaña y uno de los modos de hacerlo es relatar su experiencia de abulia intelectual en un colegio religioso al uso en la España de principios del siglo XX. Lo que le importa a Azaña no es relatar unos hechos ni denunciar una actitud, sino transmitir, a través de sus páginas, el efecto de postergamiento, abandono y dejadez que provocan las enseñanzas de los religiosos, para que, una vez conocida causa y efecto, se pueda realizar la labor realmente importante: eliminarlas. Así, en *El jardín de los frailes*, se relata sin piedad la pobreza de las enseñanzas impartidas, así como la ignorancia de la que hacen gala, sin pudor, los enseñantes:

Aprendimos a refutar a Kant en cinco puntos, y a Hegel, y a Comte, y a tantos . Oponíamos a los asaltos del error buenos reparos: «1º. , es contrario a las enseñanzas de la Iglesia... 2º., lleva derechamente al panteísmo...», y otras rodajas imperforables. El positivismo disputaba al materialismo el calificativo de grosero. El panteísmo era repulsivo. ¡Lo que nos tenemos reído del judío Spinoza! Y el día en que el padre profesor de Derecho Natural nos leyó para escarmiento unas líneas de Sanz del Río, quedamos bien impuestos del peligro que hay para la sana razón en apartarse del redil. A Hegel le reducíamos sañudamente a polvo.(pág. 49)

Como la filosofía, todo conocimiento que se transmite desde los púlpitos de los frailes, queda ridiculizado por la pluma de Azaña. Cuando le llega el turno a la Historia, el narrador le dedica un capítulo casi completo: “La historia guisada en pociones caseras por sus paternidades nutrió mi conciencia española.”(pág. 96) Y así, las tergiversaciones de los hechos históricos convierten Alcalá en “pueblo elegido” y en suma convierten al español en el objeto de gracia divina por el mero hecho de serlo: “El español bueno no

¹⁴⁸ AZAÑA, M. Citado en MARICHAL, J. “Presencia de Giner”, artículo consultado en la revista de la Residencia de Estudiantes, <http://www.residencia.csic.es/bol/num5/giner.htm>

tiene que devanarse los sesos; ser castizo le basta”(pág. 106). Contra la filosofía castiza y la historia falseada, quiere Azaña levantar su voz, bien a través de esta novela relato de la que debió haber sido su formación espiritual, pero se convirtió en pérdida de preciado tiempo, bien a través de sus ensayos, artículos, discursos o intenciones políticas. Para Azaña: “el intelectual deja de ser un moralista aislado, un miembro rebelde de la burguesía para adquirir una mayor conciencia de grupo y preparar una alternativa política.”¹⁴⁹. Esa alternativa política sólo puede llevarse adelante, como vengo postulando en todo este capítulo, con el apoyo de un pueblo formado en una realidad diferente. Pero para que la realidad se perciba de modo distinto, la educación debe prescindir de una religión que dictamina la verdad filosófica, histórica, intelectual en fin y que, en *El jardín de los frailes*, marca también la evolución espiritual del personaje principal. Aunque me he servido de *A.M.D.G.* para trazar los rasgos esenciales de la enseñanza de los preceptos religiosos en la época, también *El jardín de los frailes* ofrece muestras de cómo una religión exaltada y supersticiosa hace mella en la sensibilidad adolescente de nuestro protagonista (curiosamente media un jesuita): “«¡Que Dios os toque en el corazón!», clamaba el jesuita. No lo pidió en vano. Con un vuelco de las entrañas me deshice en tantas lágrimas, que al volver a casa me escondí porque no advirtiesen las huellas del llanto.”(pág. 74)

Sin embargo, el rapto místico del narrador protagonista de *El jardín de los frailes* acaba dejando paso a una indiferencia racional hacia el hecho religioso, pasando, eso sí, por la rebeldía que cierra su estancia en el colegio. Cuando el protagonista se niega a confesarse, da por finalizado un periodo de su vida: “El tono colérico de mi repulsa quería ser insultante (...) Me despedí, sabiendo unos y otros, sin decirlo nadie, que yo no volvería.”(pp. 160-161). En este caso no se produce un hecho trágico como la grave enfermedad que afecta a Bertuco antes de salir en libertad del colegio de la Compañía de Jesús en *A.M.D.G.*, pero el acto de rebeldía implica automáticamente la ruptura con el ordenado mundo de los frailes agustinos: “*El jardín de los frailes*, como

¹⁴⁹ AUBERT, P. “El proyecto de Manuel Azaña (1911-1924)” *Ínsula*, nº 563, 1993., pp. 16-19.

tantas otras novelas de educación, cuenta, por lo en apariencia, un proceso de rebelión y ruptura”¹⁵⁰

Rebelión, ruptura, cambio, entrada en el mundo adulto a partir de una modificación del espíritu, crecimiento individual, distanciamiento respecto a los valores que gobiernan la infancia, desengaño, egoísmo, soberbia adolescente, ansias de hallar un lugar donde desempeñar una labor digna del individuo que quiere, de verdad, modificar su entorno. En una conversación con uno de los padres mejor tratados por la pluma de Azaña, el padre Blanco, el protagonista le comenta: “-He soñado destruir todo este mundo” a lo que el padre Blanco le responde: “-Es una tentación impropia de tus años.” (pp. 143-144). Tentación impropia por la negatividad que nutre ese deseo destructivo, pero propio de los años de formación y adolescencia el querer arrasarlo con lo que ya se ve caduco y poco acorde con los tiempos a los que el protagonista quiere dar inicio.

El jardín de los frailes ha sido considerada por la crítica como una obra “a caballo entre la novela y el tratado sobre la educación.”¹⁵¹ Sin lugar a dudas y tal como ha querido mostrarse en este breve análisis de la obra, la educación es eje temático de la misma. Pero se trata, por encima de todo de unos años formativos convertidos en materia novelística, filtrados por la distancia de un narrador que, aun asemejándose en mucho a Manuel Azaña, es el narrador protagonista de una ficción que, característica de la generación a la que pertenece su autor, es compendio de géneros diversos, ecléctica mezcla de formas y estilos, memorias y recuerdos, ensayo y tratado histórico, oratoria política y simpático retrato de un espacio y un tiempo que se perdieron al entrar su protagonista en la edad adulta.

¹⁵⁰ MARCO, J. M. Ob. Cit.

¹⁵¹ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a A. *La prosa de Manuel Azaña*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1991, pág. 37

CAPÍTULO 3.
EL *BILDUNGSROMAN* EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
ESCRITA POR MUJERES

He ordenado la presentación de las obras según la edad cronológica de sus autoras y en caso de coincidencia, por fecha de publicación, un criterio que me lleva a presentar primero novelas publicadas más tarde que otras que analizo en primer lugar (*Julia*, de Ana María Moix se publicó seis años antes que *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel, pero la presento en quinto lugar). Posteriormente, las obras se analizan según los elementos de análisis presentados en la introducción a esta tesis, pero evidentemente, a la hora de presentar las obras, la fecha de nacimiento de las autoras me pareció no sólo un criterio objetivo sino, sin duda, un criterio también adecuado para entender el conjunto de las autoras y obras objeto de análisis.

Es verdad que algunas de las autoras que aquí analizo siempre se posicionaron en contra de la existencia de una literatura femenina. A las que ya no están y nunca comulgaron con un corpus literario femenino, les pido disculpas aunque no puedan recibirlas. A las que sí están y también discrepan de la posibilidad de analizar las obras escritas por mujeres por separado, no trataré de convencerles de lo contrario con esta tesis y sí les pido benevolencia a la hora de juzgar su inclusión en ella caso de que llegue a sus oídos. Confío en que lo valoren como una aportación más al análisis de su obra desde una lectora admiradora de la misma.

3.1. *Barrio de Maravillas de Rosa Chacel*

Rosa Chacel (1898-1994) publica *Barrio de Maravillas* en el año 1976 en la editorial Seix Barral de Barcelona. Lleva ya varios años a caballo entre Río de Janeiro y Madrid y gracias a la obtención de una beca de la Fundación March, consigue finalizar la obra que, después de décadas de trabajo y publicaciones, le va a convertir en una autora reconocida en su país. *Barrio de Maravillas* se presenta como la primera novela de una trilogía que completarán *Acrópolis* en el año 1984 y *Ciencias naturales* en 1988. La trilogía cierra una de las producciones literarias más sobresalientes de la literatura española del siglo XX y probablemente, una de las más olvidadas durante gran parte de dicho siglo.

La crítica literaria, especialmente desde la publicación de *Barrio de Maravillas*, ha hecho valer la categoría literaria e intelectual de Rosa Chacel, superando así ese olvido al que se vio condenada su obra durante demasiados años. Es bien sabido que las circunstancias históricas que acompañaron a la generación de la autora condicionaron en gran medida el conocimiento de muchos de sus componentes y que, si bien algunos de ellos se convirtieron pronto en objeto de constantes estudios, muchos y, sobre todo, muchas escritoras de la generación que se vio forzada al exilio en su momento de mayor energía intelectual, quedaron arrinconadas hasta bien entrado el último tercio del siglo XX. Ese olvido, sin duda, se ha visto compensado por la labor crítica de estos últimos treinta años. En el caso concreto de Rosa Chacel, es indudable que la larga y consistente investigación de Ana Rodríguez Fischer ha permitido un profundo acercamiento a toda su obra y una constante difusión de la misma. Del mismo modo, muchas otras autoras de su generación han visto su obra recuperada y analizada desde ángulos muy diversos tanto en nuestro país como en el extranjero.¹⁵²

¹⁵² De Carmen Conde se editaron cuatro antologías poéticas entre el año 2005 y 2006 (*Mar de bronce : antología*. Madrid : Vitruvio, 2005; *Carmen Conde. Antología infantil y juvenil*. Murcia : Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver : Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa, 2006; *Carmen Conde : antología poética*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid : Biblioteca Nueva : Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, 2006; *Carmen Conde y el mar*. Presentación y selección de Rosario Hiriart. Madrid : Huerga y Fierro editores, 2006); de Ernestina de Champourcín, se

El ambiente cultural en el que se forma la personalidad literaria de Rosa Chacel no tiene nada que ver con el que recibe la obra de la autora a mitad de la década de los setenta del pasado siglo. Cuando Rosa Chacel regresa de su estancia en Roma junto a su marido Timoteo Pérez Rubio en el año 1927, Madrid se halla sumido en una efervescencia cultural e intelectual que dará esplendorosos frutos literarios. Entre ellos, sin duda, están las primeras aportaciones de Rosa Chacel a la *Revista de Occidente* con dos cuentos en los que se halla el germen de su quehacer literario: *Chinina Migone* y *Juego de las dos esquinas* (1928 y 1929 respectivamente). Es el ambiente de tertulias y estrechas relaciones entre poetas, novelistas y artistas en general, el que ha dado origen, por ejemplo, al Liceo Femenino o Lyceum Club en el año 1926, entre cuyas fundadoras se encontraban María de Maeztu, Carmen Baroja o Zenobia Camprubí y al que se vincularon otros grandes nombres de las letras femeninas del primer tercio del siglo XX como Josefina de la Torre, Carmen Conde, María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez o, por supuesto, Rosa Chacel. *Barrio de Maravillas*, aunque publicada en un momento intelectual totalmente distinto, tiene su génesis en ese otro momento vital de la autora y en ese momento creativo irrepetible que precedió a la guerra civil española.

Sin embargo, Rosa Chacel no es una desconocida cuando su obra empieza a ver la luz en España. En 1953 escribe Julián Marías –uno de sus descubridores y valedores– en el periódico *ABC*:

Rosa Chacel es una novelista. Quiero decir con esto algo muy preciso: tenía que ser, tiene que ser una novelista (...) Rosa Chacel es, desde luego, una escritora; tiene eso que suelo llamar «calidad de página» Su prosa (...) es admirable. Hace ya ocho años, Rosa Chacel publicó en Buenos Aires una novela: «Memorias de Leticia Valle». Una de las novelas mejor contadas que he leído en estos años; con personajes menos descritos y definidos, más presentes en cambio; con un mundo del que se dice muy

publicó recientemente un conjunto de estudios sobre su figura y su obra de la mano de Rosa Fernández Urtasun y José Ángel Ascunce, con el título *Ernestina de Champourcín: Mujer y cultura en el siglo XX* Madrid: Biblioteca Nueva, 2006; o, por último, de Concha Méndez, de la cual todavía hay poca bibliografía, aunque contamos con una antología publicada en el año 1995: *Poemas: 1926-1986*, dibujos de Norah Borges, Manuel Altolaguirre y Gregorio Prieto; selección e introd. de James Valender, Madrid, Hiperión, 1995 (colección Poesía Hiperión; 244) y en el año 2001 la Residencia de Estudiantes realizó una exposición en honor a la poetisa y su marido Manuel Altolaguirre con el título: *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*.

poco, pero en el que se vive. Quiero decir, claro está, que es una de las mejores novelas españolas de los quince años últimos.¹⁵³

Otros críticos cuyo criterio me atrevo a cuestionar más que el de Julián Marías, pero cuya valoración de la misma novela es preciso señalar para entender otras posturas frente a la trayectoria narrativa de la autora, escriben en el mismo periódico:

Solemnes y largos análisis (que recuerdan constantemente a Proust y a Virginia Woolf) nos presentan a Leticia, una niña de doce años, personaje concebido como pretexto, ser increíblemente dotado para la psicología profunda y el autoanálisis. A las pocas líneas se descubre el artificio: Leticia, personaje, no es más que una excusa para el examen exhaustivo de la propia autora.¹⁵⁴

Artificio para unos por tanto -aunque las referencias a los novelistas del modernismo son, sin duda, certeras - novelista por excelencia para otros, como es el caso de la admiración que una joven poeta del recién estrenado grupo de los novísimos, Ana María Moix, le profesa a la escritora en el exilio. Admiradora no sólo de su obra sino también de su compleja personalidad, Moix iniciará una intensa correspondencia con Rosa Chacel a través de la cual, ambas intercambiarán dudas creativas y existenciales¹⁵⁵. Junto a Moix, Pere Gimferrer y Guillermo Carnero también establecerán un fluido diálogo epistolar con Rosa Chacel.¹⁵⁶

El caso es que cuando Rosa Chacel regresa a España, está en condiciones de defender, por sí misma, su coherente forma de entender la narrativa. La mejor manera de hacerlo es escribiendo y dando a conocer su obra; y en este contexto de primera

¹⁵³ MARÍAS, Julián. "Camino hacia la novela", *ABC*, 30 de mayo de 1953.

¹⁵⁴ DE LA ROSA, J. M. "Notas para un estudio sobre la novela del siglo XX. Rosa Chacel.", *ABC*, 25 de octubre de 1969.

¹⁵⁵ CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*. Edición de Ana Rodríguez Fischer. Barcelona: Ediciones Península, 1998. Valga esta cita como ejemplificación de la influencia que la obra de Chacel ejerció en los jóvenes autores que comienzan a escribir en la década en la que ella regresa a España: "Sigo creyendo que su obra es un camino. Si es cierto que se debe avanzar a partir de algo, hoy debemos avanzar, en la novela española, a partir de usted." pág. 75. Carta de Ana María Moix a Rosa Chacel fechada en diciembre de 1965.

¹⁵⁶ "Porque no sólo se carteó con los amigos y compañeros de su generación o de su grupo, sino que desde la distancia, y en ocasiones sin que mediara un contacto personal, supo o pudo entablar un diálogo intenso y transparente, como el mantenido con "el trébol" poético- así lo llamaba Rosa Chacel- formado por Ana María Moix, Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero." RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. Prólogo a *De mar a mar*, Ob. Cit. pág. 11

novela – que no primer libro, Seix Barral ha publicado ya su ensayo *Saturnal* y su autobiografía *Desde el amanecer*¹⁵⁷ cuatro años antes- publicada con la autora prácticamente instalada en España, debe entenderse *Barrio de Maravillas* y su recepción crítica que va de la incomprensión al entusiasmo sin dejar de pasar nunca por una cierta extrañeza. Extrañeza que no impide que la obra reciba el premio de la Crítica al año siguiente, ni que, también en 1977, una escritora como Carmen Martín Gaité¹⁵⁸, al hablar de *La sinrazón*, sin duda una de las novelas más ambiciosas de Chacel, se refiera a ella como una demostración de una inteligencia “insobornable”. Siguiendo con la recepción de *Barrio de Maravillas*, el periódico *El País* se hace eco de la novela con una reseña que ve la luz el 16 de mayo de 1976 y en la que se establece con certera claridad la conexión entre *Barrio de Maravillas* y la autobiografía inmediatamente antes publicada:

Como se trata de habitar por unas horas luz el *Barrio de Maravillas* -San Vicente Alta, 28, esquina a San Andrés- resulta indispensable utilizar la guía fiel que aporta *Desde el amanecer*, libro que no gozó de salida del merecido predicamento, mas sin cuya brújula, entiendo, difícil sería pertinente acceso al recinto en que Rosa Chacel penetrara...¹⁵⁹

La misma crítica, sin embargo, establece ya el lugar que le corresponde a la autora en el amplio espectro de la narrativa del momento:

conviene apuntar, a manera de señal de tránsito, que la escritura, sabia y razonadora, certera y apasionada, de Rosa Chacel, instauro gradualmente un código inconfundible, claves de penetración. Los inclinados al *pasatiempo*, a la amenidad fraudulenta, a la carnaza de los acontecimientos sin contrapunto de génesis, entorno y trascendencia, absténganse de acudir al *Barrio de Maravillas*, que es composición y concierto. La autora, tan hábil en justos y oportunos ornatos, reclama del lector pareja consagración - quizá profundamente erótica- a la que ella profesa y ejemplifica, a través de la sabrosa

¹⁵⁷ La estrecha relación entre *Barrio de Maravillas* y *Desde el amanecer* irá recogiendo a lo largo de los distintos apartados en los que se estructura esta tesis pero, sin duda alguna, ambas obras – toda la obra chaceliana, en definitiva- están vinculadas de una manera muy honda y beben del caudal autobiográfico que configuró la creación de su autora.

¹⁵⁸ MARTÍN GAITE, Carmen. “Triunfo y derrota de la inteligencia.” *Diario 16*, 20 de junio de 1977. En *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, 1993, pág. 178.

¹⁵⁹ CONTE, Rafael. “El Olimpo de la memoria como género literario. Rosa, Chacel y su *Barrio de Maravillas*” *El País*, 16 de mayo de 1976.

mixtura de corporales emociones, anímicos latidos y de un implacable, lozano don analítico...¹⁶⁰

Obra por tanto alejada del público que no quiera literatura y a la que, unos meses más tarde, *El País* vuelve a dedicar un espacio, esta vez, con la firma de Clara Janés, quien destaca esos elementos esenciales de la obra chaceliana y que, entusiasta, concluye:

De este modo, con su peculiar tenacidad, con la luz y la palabra como finos bisturíes, y sin ninguna piedad, Rosa Chacel nos lo hace ver todo, absolutamente todo por fuera y por dentro, de día y de noche, a tamaño natural primero, al microscopio luego, dándonos una obra redonda en cuanto a plena, perfecta. La obra de un artista tan seguro de sí como rebelde, un artista que no se atiene a ninguna convención, que no se arredra ante nada, que por su absoluta libertad nos recuerda al *nouveau roman*. Por ello Rosa Chacel, con *Barrio de Maravillas* da una buena lección, no sólo de técnica sino de firmeza, a muchos jóvenes escritores.¹⁶¹

En el periódico *ABC*, José María Alfaro establece, de nuevo con acierto, la relación entre *Barrio de Maravillas* y el ensayo que Rosa Chacel publicara en la editorial Edhasa en el año 1971, *La confesión*,¹⁶² una reflexión, precisamente, sobre la escasez de ejemplos del género en las letras españolas:

Al buscar las cifras confidenciales de otros novelistas va levantando sus privativos velos. Por ello al penetrar en *Barrio de Maravillas*, lo hacemos dotados de un aviso sin trampas. Estamos advertidos, pues, de qué mares han de ser navegados, partiendo del laberíntico oleaje de las confesiones. Claro que la confesión no vale aquí como desahogo, sino como reconquista.¹⁶³

En verano de ese mismo año, Rafael Conte cuenta con el espacio de la revista *Ínsula* para un análisis más amplio y más profundo sobre la obra a la que califica como

¹⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁶¹ JANÉS, Clara. "Rosa Chacel y la luz." *El País*, 05 de enero de 1977.

¹⁶² No tiene cabida esta tesis para un estudio en profundidad de las relaciones entre las distintas novelas de las autoras analizadas, aunque sí es indispensable ir las señalando. Pero me parece interesante dejar constancia de que la crítica del momento, supo ver en *Barrio de Maravillas* una continuidad con la obra que se conocía ya entonces de la autora y como eso demuestra, de algún modo, que la autora estaba ya presente entre los lectores especializados.

¹⁶³ ALFARO, José María, Crítica de *Barrio de Maravillas*. *ABC*. 4 de julio de 1976.

“obra sorprendente. Sorprendente por su lozanía, por su frescura juvenil.”¹⁶⁴ De *Barrio de Maravillas*, el crítico señala la sensibilidad que transmiten sus páginas, “sensibilidad que sutilmente se convierte en colectiva” y esa capacidad de la autora para establecer una unidad a partir de la multiplicidad de voces y espacios y saltos temporales:

De tal modo, que los saltos de tiempo y espacio, de personajes, de voces que narran, están sabiamente calculados para producir una inextricable sensación unitaria. Como si fuera una sola voz la que habla, una voz colectiva. El tema se desgrana lentamente: es el salto de la niñez a la juventud, y paralelamente el acceso al conocimiento- sexual, social, artístico-, todo ello como una investigación.

Barrio de Maravillas es una obra configurada por la alternancia entre ese flujo de pensamiento tan característico de la autora, herencia directa del *stream of consciousness* joyceano, y una abundancia de diálogos entre los distintos personajes que configuran la novela. Sin división de capítulos y diferenciando las escenas únicamente por un salto en la composición del texto, la obra relata a través de esa alternancia señalada, las vidas de Elena e Isabel desde una edad temprana, que no se especifica pero que se intuye por algunos apuntes que es la antesala de la pubertad, hasta el anticipo de la primera juventud a través de su entrada en la enseñanza superior y artística mediante el ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Esta fecha coincide, además, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial y, por tanto, con un momento histórico de gran trascendencia. Tanto los diálogos, constantes en la novela, como ese flujo de pensamiento corresponden, esencialmente, a Elena e Isabel y los ojos de éstas se configuran en los narradores de la novela. Novela por tanto predominantemente en primera persona (hay una tercera persona narrativa que asoma en el texto de manera muy particular), pero una primera persona alterna, serán estos dos personajes citados y su manera de observar el mundo, analizarlo y comentarlo, los que guíen al lector a lo largo de las trescientas páginas de la novela.

Pero no serán sólo ellas las que den forma a la historia. Además de las vidas de Elena e Isabel, *Barrio de Maravillas*, recorre el día a día ya no sólo del barrio que da

¹⁶⁴ CONTE, Rafael. “La vida enmasacrada: Rosa Chacel- José María Guelbenzu” *Ínsula*, n° 356-7, julio-agosto 1976, pág. 21

título a la novela, sino de otros personajes que rodean a sus protagonistas y que configuran la realidad del Madrid que vivió la autora en su temprana adolescencia. Así, están la abuela doña Eulalia y los padres de Elena, pertenecientes a una generación finisecular a la que la realidad comienza a escapárseles; doña Laura, ejemplo de mujer válida e independiente; Piedita, su hermana voluble y constancia; don Luis, el farmacéutico o Luisito y Montero, primeros contactos con el género masculino para las jóvenes. Todos ellos configuran un mosaico particular, un fondo sobre el que se mueven las voces de las dos protagonistas que dan voz a la novela.

3.2. *Nada* de Carmen Laforet

En el año 1945 las perspectivas literarias y editoriales en España no eran muy halagüeñas. La constitución de un premio literario como forma de fomentar la escritura y la difusión de las letras españolas es, por consiguiente, recibido con entusiasmo por la juventud intelectual que intenta abrirse paso en un yermo panorama intelectual. En Barcelona, la editorial Destino funda el premio Nadal y lo falla la noche de Reyes del año 1945, fecha emblemática, a partir de entonces, para las letras españolas. La novela ganadora, *Nada*, es obra de una joven escritora catalana de tan solo veintitrés años, Carmen Laforet (1921-2004); la edición de *La Vanguardia* del 9 de enero de ese año, en el pequeño espacio dedicado a convocatorias varias, informa:

Ha sido adjudicado el premio de novela instituido por el semanario «Destino» en memoria de quien fue su secretario de redacción, el escritor Eugenio Nadal. Entre los 26 concurrentes al mismo, el jurado calificador ha elegido por tres sufragios contra dos, la novela «*Nada*» de la señora Carmen Laforet de Canarias.¹⁶⁵

Hasta la fecha, la relevancia pública de la obra literaria escrita por mujeres había quedado circunscrita a premios exclusivamente creados para mujeres y otorgados por mujeres. Tal es el caso del Premio Elisenda de Moncada de la editorial Garbo, el Premio Fémica de la editorial Colenda o el Premio Concha Espina de cuentos del Diario Madrid. Pero en esta ocasión, el premio de la editorial Destino nace con vocación de universalidad y prestigio, de difusión y calidad. Y durante dos décadas, fueron muchas las novelas escritas por mujeres¹⁶⁶ que se alzaron con el galardón. Así, tres de las novelas que analizo en esta tesis fueron ganadoras del premio Nadal: Carmen Laforet

¹⁶⁵ Hemeroteca de LA VANGUARDIA, 9 de enero de 1945, pág. 9.

¹⁶⁶ Además de las tres obras objeto de análisis de esta tesis, *Viento del Norte* de Elena Quiroga en 1950 y *Nosotros, los Rivero* de Dolores Medio en 1952, ganan el citado premio. Precisamente al Premio Nadal del año 1955 presenta Josefina Aldecoa, entonces todavía Josefina Rodríguez, su novela *La Casa Gris*, pero lo obtiene uno de sus compañeros de generación, Rafael Sánchez Ferlosio, con *El Jarama*. Después de *Primera memoria* de Ana María Matute que gana el Nadal correspondiente al año 1959, tendrán que pasar veintidós años hasta que Carmen Gómez Ojeda lo gane en el año 1981 y la profusión de firmas femeninas no se repetirá hasta la primera década de nuestro presente siglo. Pero para entonces, el premio ha perdido el valor intrínseco de reconocimiento estrictamente literario.

con *Nada* en 1944, Carmen Martín Gaité con *Entre Visillos* en 1957 y Ana María Matute con *Primera memoria* en 1959.

La historia de la novela de Laforet y, quizás, la historia de la trayectoria literaria de su autora, queda innegablemente ligada a la concesión de ese primer premio del año 1944. La novela, como es bien sabido, se convierte ya en esos años en un fenómeno de ventas que llega hasta nuestros días y, por supuesto, en objeto de críticas, elogiosas muchas de ellas. Sin embargo, Carmen Laforet sólo publicará tres novelas más a lo largo de su vida: *La isla y los demonios* (1952), de nuevo una novela sobre la adolescencia y con un gran peso autobiográfico; *La mujer nueva* (1955) que ganó el Premio Menorca de Novela y el Premio Nacional de Literatura del año 1956; y *La insolación* (1963) que suponía la primera novela de la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*, inacabada. La segunda novela de dicha trilogía no sería publicada hasta poco después de su muerte en el año 2004 con el título *Al volver la esquina*. Escribió a su vez numerosos relatos que quedaron reunidos recientemente en el volumen *Carta a don Juan. Cuentos Completos* publicado por la editorial Menoscuarto en el año 2007.

Mucho se ha escrito también sobre el alejamiento de la autora de los círculos literarios y sobre su silencio, especialmente desde su muerte. Para entender mejor a la autora de *Nada*, quizás la mejor fuente de información sea su correspondencia con Ramón J. Sender recogida en el año 2003 en la obra *Puedo contar contigo*, publicada por la misma editorial que la lanzara a la fama.

Precisamente de Ramón J. Sender recibirá Carmen Laforet, al publicar *Nada*, una de las más elogiosas críticas a través de una carta fechada en octubre de 1947, con la que se abre dicho epistolario:

He leído su *Nada* y me parece una buena novela. Hace años que no había tenido una impresión tan «confortable» intelectualmente hablando. Es un gran placer encontrar el talento literario sobre todo en nuestro propio idioma. Enhorabuena.¹⁶⁷

¹⁶⁷ LAFORET, Carmen y SENDER, Ramón J. *Puedo contar contigo. Correspondencia*. Edición a cargo de Israel Rolón Barada. Madrid: Destino. 2003

Poco después, es Juan Ramón Jiménez quien le escribe a Carmen Laforet para elogiar su obra:

Acabo de leer *Nada*, este primer libro suyo, que me llegó, en segunda edición, de Madrid. Le escribo, interrumpiendo su lectura, por su... no, para decirle que le agradezco la belleza tan humana de su libro, belleza de su sentimiento en su libro; mucha parte, sin duda, un libro de uno mismo y más de lo que suele creerse, sobre todo un libro como el de usted, que se le ve nutrirse, hoja tras hoja, de la sustancia propia de la escritora.¹⁶⁸

Las voces de Ramón J. Sender y Juan Ramón Jiménez se unen a la de Azorín, quien en el mismo año 1945, con una ironía que no pretende esconder la profunda admiración que siente hacia esa recién descubierta narradora, escribe en la revista *Destino*:

¿Y qué es lo que ha hecho usted? ¿Qué es lo que suscita nuestra indignación? ¡Ahí nada, un bello libro! Un libro que se titula "*Nada*"; un libro que viene a ser una cosa nueva en nuestra novelística. ¿Y usted, Carmen Laforet, cree que se puede publicar impunemente una novela original, una novela bellísima? Ha debido usted, para nuestra tranquilidad, avisarnos con tiempo (...) No se puede publicar un bello libro; no es posible dar a las prensas una novela que viene a renovar la novelística.¹⁶⁹

El mes anterior, *La Vanguardia*, de la mano de J.R. Masoliver, publica una crítica menos elogiosa y entusiasta, sin duda, pero en la que se destaca el valor literario indiscutible de esa primera obra de Laforet. Así habla de la "mano maestra" de su autora y de cómo la novela mantiene "sin desmayo su densidad y altura", aunque no duda en reprocharle un supuestamente excesivo apego a la realidad – "tal es la fidelidad del cuadro que nos cuesta trabajo convenir en que la protagonista no sea la autora"- y achaca también a la autora un exceso de "timidez y puritanismo."¹⁷⁰

Dos meses más tarde, sin embargo, el periódico *ABC* recoge la crítica que de la novela realiza Fernández Almagro quien, asombrado, como casi todos aquellos que hablaron de la novela en el momento de su publicación, asegura que "...en Carmen

¹⁶⁸ JIMÉNEZ, Juan Ramón. "Carta a Carmen Laforet", en *Insula*, nº. 25, Madrid, 15 de enero de 1948.

¹⁶⁹ AZORÍN, "Réspice a Carmen Laforet", en *Destino*, Barcelona, 21 de julio de 1945

¹⁷⁰ MASOLIVER, Juan Ramón, Crítica de *Nada* de Carmen Laforet. *La Vanguardia*, 1 de junio de 1945.

Laforet, su autora, apunta un novelista de valor extraordinario.”¹⁷¹. La sorpresa y el elogio acompañan a Laforet y su primera novela.¹⁷² Y probablemente la sorpresa, devenida en extrañeza, acompañará de algún modo a la figura de la autora, tal como he mencionado. Como si ese apelativo de “chica rara” que le acuñó Carmen Martín Gaité¹⁷³ muchos años más tarde, hubiese sido algo intrínseco a la figura, la obra y la trayectoria literaria de Laforet.

La historia de *Nada* narra un año en la vida de la joven Andrea, desde su llegada a Barcelona con tan sólo dieciocho años para estudiar en la Universidad viviendo en casa de su familia materna en la calle Aribau del Ensanche barcelonés, hasta su partida un año más tarde rumbo a Madrid, para continuar allí sus estudios, lejos de la casa familiar que ha marcado su estancia en la capital catalana.

Estructurada en veinticinco capítulos repartidos, a su vez, en tres partes no homogéneas, la narración arranca con la llegada de Andrea a Barcelona y su encuentro con la familia de la madre de la protagonista, ya fallecida. Entre los personajes con los que se encuentra Andrea están la abuela, la tía Angustias, sus tíos Román y Juan y la mujer de ésta, Gloria, además del hijo de ambos. La primera parte, formada por nueve capítulos y en la que Andrea entabla también relación con Ena, compañera de estudios en la Universidad, termina con la partida de la tía Angustias camino de un convento. La segunda parte, del capítulo diez hasta el capítulo dieciocho, recoge las vivencias de Andrea liberada ya del control de la tía Angustias, sus aventuras por la ciudad en compañía de Gloria y de otros personajes secundarios con los que ha establecido una cierta amistad a través, mayoritariamente, de Ena y también en esta parte, se introduce la amistad de Ena con el tío Román. Este segundo bloque narrativo termina con la fiesta

¹⁷¹ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “Carmen Laforet, *Nada*.” *ABC*, 12 de agosto de 1945.

¹⁷² Resulta muy interesante el artículo de Margarita Garbisu Buesa, “1944: *La Estafeta literaria*, el Nadal y Laforet” publicado en la revista *Ínsula* en su número 696 correspondiente al mes de diciembre de 2004 (pp. 17-20), en el que recoge las reacciones a la concesión del Premio Nadal a Carmen Laforet y su novela *Nada* en *La Estafeta literaria*, revista nacida a la par que el premio de la editorial Destino. El artículo arranca con la certera aseveración: “Si en 1944 no hubiera nacido el premio Nadal, quizá habríamos tardado en conocer a Carmen Laforet (...) Y si a partir de 1944 no se hubiera empezado a editar una revista como *La Estafeta literaria*, el nombre de la ganadora habría contado con menor divulgación.” pág. 17

¹⁷³ MARTÍN GAITE, Carmen. “La chica rara” en *Desde la ventana*. Madrid: Espasa. 1988

en casa de Pons, de la cual Andrea prácticamente huye y el encuentro de la protagonista con la madre de Ena. La tercera parte que engloba únicamente cinco capítulos, narra el desenlace de la trama: la conversación entre Margarita, madre de Ena, y Andrea, la toma de posición de Andrea ante la relación de su amiga con su tío y finalmente, su partida de la ciudad rumbo a Madrid. Narración lineal y en primera persona, los acontecimientos de *Nada* le llegan al lector a través de la voz de una Andrea que se intuye cercana temporalmente a la protagonista de la novela, pero alejada de ella, distante y distinta. Los espacios de la novela, por otro lado, pueden dividirse claramente entre la casa de la calle Aribau, un espacio que se constituye en eje de la narración y de la evolución de Andrea, y el resto: Barcelona, la Universidad, el Barrio Chino, el estudio de los compañeros universitarios, la casa de Pons, todos ellos contrapunto a ese hogar de la familia materna que aloja y asfixia a Andrea. Contraste por tanto entre interior y exterior, entre protagonista y mundo, entre heroína y realización, que determina la evolución de *Nada*, como se verá en los próximos apartados.

3.3. *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité

El Premio Nadal correspondiente al año 1957, recayó en una escritora que había comenzado muy recientemente a sonar en los círculos literarios (en el año 1954 había ganado el Premio Café Gijón por *El balneario*) Era Carmen Martín Gaité (1925-2000) y la novela que había presentado al premio se titulaba *Entre visillos*.

La prolija obra de Martín Gaité, no sólo narrativa sino también ensayística y crítica, convierte este título en una obra destacable dentro de su producción novelística, pero que no llega a la riqueza estructural y el logro estético de obras posteriores como *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974) y, por descontado, *El cuarto de atrás* (1978), obra que le valió el Premio Nacional de Literatura y, probablemente, una de sus novelas más estudiadas y discutidas por la crítica y, sin duda, la más compleja. Hasta su inesperada muerte en el año 2000, Carmen Martín Gaité no dejó nunca de cultivar la narrativa tanto en forma de novela como de relato corto, logrando, además de un progresivo reconocimiento crítico, una enorme proyección pública y un éxito entre los lectores poco habitual en nuestro país, especialmente con novelas como *Nubosidad variable* (1992), *La reina de las nieves* (1994) o *Lo raro es vivir* (1996). A su vez, dejó una extensa obra ensayística de la que me parece oportuno destacar, sobre todo, *El cuento de nunca acabar* (1983), por cuanto recoge la reflexión de la autora sobre su quehacer literario y sobre la formación de un espíritu artístico. Junto a esta obra, por supuesto, incontables ensayos tales como *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), *Agua pasada* (1993), *Desde la ventana* (1987) - título ligado enteramente al concepto que subyace al título de su novela ganadora del Nadal, *Entre visillos*-, *Esperando el porvenir* (1994), recopilaciones todas ellas de conferencias, artículos y críticas diversas. Además de, claro está, sus dos ensayos históricos, *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972) que había sido, inicialmente, su tesis doctoral y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) que le valió el premio Anagrama de Ensayo. Un año después le era concedido el Premio Príncipe de Asturias de las Letras Españolas junto a José Ángel Valente.

De esa extensa obra, hay una novela no demasiado estudiada por la crítica ni muy conocida por el gran público pero que conecta, de manera inequívoca, con el espíritu de la novela de formación y ese ámbito íntimo del género. Se trata de *El libro de la fiebre*¹⁷⁴, un relato originalísimo y de marcado acento autobiográfico, en el que la escritora cuenta en un estilo próximo al surrealismo la enfermedad que sufrió cuando contaba poco más de veinte años en la soledad del Madrid en el que era estudiante. Aunque el libro se acerca, de algún modo, al género del *bildungsroman*, me sigue pareciendo *Entre visillos* y el personaje de Natalia, la mejor muestra del acercamiento de Martín Gaité a ese paso a la vida adulta de una joven que bien pudiera ser la que ella fue.

Al igual que ocurre con Carmen Laforet, los estudios críticos sobre Carmen Martín Gaité son numerosísimos y aunque no se centran esencialmente en la novela que aquí es objeto de análisis- como sí ocurría con Laforet y *Nada*- *Entre visillos* es un referente al que acudir al hablar de la larga trayectoria de una autora que fue enriqueciendo su quehacer literario con el tiempo. Pero estoy hablando de análisis desde la distancia que confiere la visión de una obra extensa y reconocida y, casi siempre, como referente comparativo a la hora de analizar obras de mayor complejidad literaria. Porque lo cierto es que en el momento de su publicación, la recepción de la obra no despertó ni muchas ni excesivamente entusiastas críticas. Tampoco es de extrañar dentro de un panorama literario, si bien no tan yermo como el que viera aparecer la sorprendente voz de Carmen Laforet una década atrás, sí de un persistente inmovilismo. La misma Carmen Martín Gaité así lo refleja en su prólogo a una nueva edición de *Los bravos* de Jesús Fernández Santos, que había sido publicada unos años antes de que *Entre visillos* viera la luz:

No existían, efectivamente, grandes estímulos para los futuros prosistas, ni la opinión del público estaba favorablemente dispuesta a escuchar voces nuevas, aun cuando la creación de ciertos premios literarios importantes como el Nadal hubiese empezado a significar algo en ese sentido. Los dos primeros brotes originales de la prosa joven de

¹⁷⁴ MARTÍN GAITE, Carmen. *El libro de la fiebre*. Madrid: Cátedra. 2007. Santos Sanz Villanueva hace una elogiosa referencia a esta olvidada obra de la autora de *Entre Visillos* en un artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 697-698, julio-agosto 2008, titulado “Martín Gaité, crítica de actualidad.” Pp. 105-108

posguerra (Cela y Carmen Laforet) no habían conseguido, con todo, a comienzos de la década de los años cincuenta, pasar de ser dos ejemplos aislados y excepcionales, y, de hecho, Baroja y Azorín seguían detentando entre los vivos, de forma indiscutible, el título de maestros de la novela española.¹⁷⁵

Como reflejo de las palabras de la autora, *Entre visillos*, siendo ganadora de un premio Nadal ya muy consolidado hacia el final de los años cincuenta, parecía destinada a tener una acogida que no se dio. De especial interés resulta la crítica que firmara Antonio Vilanova en marzo de 1958, el mismo año de la publicación de la obra, ya que en ella establece el contraste entre la sencillez aparente de la novela de Martín Gaité y su complejidad interna:

A la luz de una sosegada y despaciosa lectura, que no excluye la apasionada curiosidad del lector interesado y atento, *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, aparece, por debajo de su apariencia intrascendente y anodina de novela costumbrista y provinciana, como uno de los más difíciles experimentos novelescos que se han intentado últimamente entre nosotros.¹⁷⁶

Que Vilanova relacione la temática, los ambientes y los personajes de *Entre Visillos* con lo “hemos dado en llamar el mundo de la novela rosa”¹⁷⁷, sirve al crítico, esencialmente, para evitar posibles vinculaciones entre la novela de Martín Gaité y el género y, a su vez, para elogiar obra y autora concluyendo: “...la extraordinaria pericia y maestría con que el talento creador de Carmen Martín Gaité ha trocado la desvaída y anodina vulgaridad de la novela rosa en una auténtica obra de arte.”¹⁷⁸

La “experiencia arriesgada y difícil”¹⁷⁹, en palabras de Vilanova, que puso en práctica Carmen Martín Gaité en la novela, no fue del agrado de otros críticos quienes acusaron a la autora de inmadurez y simplicidad, como es el caso de la crítica que la revista *Ínsula* publicada en mayo del año de su publicación:

¹⁷⁵ MARTÍN GAITE, Carmen. Prólogo a *Los bravos* en edición Biblioteca Básica Salvat, 1971. Recogido en *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, 1993, pág. 179.

¹⁷⁶ VILANOVA, Antonio. Crítica de *Entre visillos* fechada el 15 de marzo de 1958 y recogida en *Novela y sociedad en la España de postguerra*. Barcelona: Lumen. 1995, pág. 382

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 383

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 386

¹⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 383

Los personajes de *Entre visillos*, descritos con un realismo fotográfico, parecen estrechamente ligados a la vida de su autora y observados muy de cerca. Pero hay que saber salir de uno mismo para infundir una existencia real a seres imaginarios.¹⁸⁰

Para el crítico de *Ínsula*, ningún personaje se salva de esa falta de profundidad, ni tan siquiera Natalia:

Sin duda alguna, andan por el mundo muchas señoritas a quienes no se les ocurren cosas de más sustancia (...) Hubiéramos podido hacer una excepción en favor de la adolescente Natalia si su personalidad, nada más que esbozada, se hubiese manifestado en forma más completa.¹⁸¹

Sin vincularla con el género rosa ni tan siquiera para contraponerla a él pero coincidente con Vilanova en ese análisis de dobles planos o distintas capas de profundidad que encuentra el lector en la novela, fue la valoración por parte de M. Fernández Almagro quien firmó las críticas de la obra en *La Vanguardia* y el *ABC* en términos muy similares y positivos, comentando ese contraste entre un plano externo y otro interno en la obra:

Todo el primer plano de *Entre visillos* es de un realismo muy a la española. Pero el juego interior, aunque pudiera relacionarse con anticipaciones introspectivas de Galdós y de Leopoldo Alas, relaciona *Entre visillos* con la lenta y fertilizante corriente psicológica que arranca en nuestros días de Marcel Proust.¹⁸²

Novela compleja, por tanto, cuya posible sencillez sólo puede hallarse en la apariencia y que se revela como una compleja narración a varias voces, siendo la de esa adolescente camino de la edad adulta la que más interesa a la hora de analizar la novela en este trabajo. Estructurada en dieciocho capítulos que a su vez, se reparten en dos partes equilibradas, *Entre visillos* alterna tres voces narrativas. Una primera, que abre la novela, es el diario de Natalia, la protagonista adolescente, a la que Carmen Martín Gaité concede el honor y la responsabilidad de hablar al lector por primera vez. La segunda voz, a la que la autora concede mayor extensión de páginas, es la de Pablo

¹⁸⁰ ALFARO, José María. Reseña de *Entre visillos*. *Ínsula*, nº 138-9. Mayo. 1958, pág. 13

¹⁸¹ *Ibíd.*, pág. 13

¹⁸² FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1958

Klein, ese personaje que llega desde fuera y que se convertirá en interlocutor de la protagonista adolescente y narrador, desde la omnisciencia de su extranjería, de las vidas de los habitantes de la ciudad a la que arriba. Por último, existe una narración realmente omnisciente que se entrelaza con el relato de Pablo Klein, tejiendo entre ambos la realidad de la novela.

El tiempo narrativo de la novela no lo marca, en este caso, la protagonista del *bildungsroman* que constituye en gran parte la novela, sino que lo marca ese *outsider* que llega para ayudar en ese proceso formativo a la protagonista principal. La novela recoge así el tiempo que Pablo Klein, el nuevo profesor, pasa en la ciudad, desde su llegada a finales del verano para impartir clases de alemán en el instituto femenino, hasta su marcha definitiva antes de las fiestas navideñas. Este periodo de tiempo le sirve a la autora para hacernos un retrato de una capital de provincias en la España de los cincuenta mediante una sucesión de voces y ambientes que convierten *Entre visillos* en una novela coral, al igual que se verá en *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa. Por tanto, el protagonismo de la trama no es tanto Natalia, como todo un conjunto de personajes, en su mayor parte, femeninos, que pasean por sus páginas. Desde las hermanas de la protagonista adolescente, Mercedes y Julia, el padre de éstas, las amigas de Natalia, Gertru y Alicia, las amigas de las hermanas, Goyita, Isabel, Marisol..., la hija del director del instituto, Elvira, su pretendiente, Emilio del Yerro, así como los amigos de éste, Manolo Torre, Ángel, el novio de Gertru, Yoni, Federico o la corista del casino. Todos ellos personajes secundarios que forman el fondo sobre el que se traza la historia de aquellos a los que la autora sí concede voz propia. Y entre ellos, claro está, la de Natalia. Así pues, la disposición coral de la narración no impide que se pueda afirmar que *Entre visillos* sigue siendo la novela de Martín Gaité más cercana al *bildungsroman*.

3.4. *Primera memoria* de Ana María Matute

El Premio Nadal del año 1959 que se falla en los primeros días de la nueva y prometedora década de los sesenta, recae en una escritora que ya ha conocido el éxito de público y crítica. Ana María Matute (Barcelona, 1926) ha publicado varias obras y ha obtenido reconocimiento a través de numerosos premios (el Café Gijón en 1952 por *Fiesta al Noroeste*; el Planeta en 1954 por *Pequeño teatro*; el de la Crítica y Nacional de Literatura por *Los hijos muertos*) cuando la primera novela de su trilogía *Los mercaderes*, *Primera memoria*, recibe el premio Nadal del que ya había quedado finalista varios años antes con *Los Abel*. La trilogía *Los mercaderes* es anunciada por Ana María Matute al abrirse la lectura de *Primera memoria* y la componen, además de la novela citada, *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969).

Así, cuando Ana María Matute gana el premio Nadal y publica la novela, la crítica recibe la obra de una autora que ya tiene un lugar asignado en el panorama literario del momento. Lo confirman las palabras de José Luis Cano:

Desde que en 1948 reveló Ana María Matute su talento de narradora con *Los Abel*, hemos seguido con atención y esperanza su obra de novelista- pequeño teatro, *Fiesta al Noroeste*, *En esta tierra*, *Los hijos muertos*-. Siempre hemos admirado su fidelidad a un estilo creador personalísimo, que nos impresiona por su verdad y su autenticidad.¹⁸³

Esa personal manera de narrar en creciente perfeccionamiento, también la recoge la crítica que, una vez más, publica Fernández Almagro en *ABC*:

Quien venga siguiendo la carrera literaria de Ana María Matute se dará perfecta cuenta del ascendente camino que le ha permitido ganar esta cima (...) que, a través de sucesivas etapas, ha integrado en su fórmula novelística los términos de realidad, fantasía y poesía (literatura propiamente dicha, cualificada por fino análisis psicológico y felices equivalencias plásticas, en bien conseguido acorde)...¹⁸⁴

¹⁸³ CANO, José Luis. Reseña de *Primera memoria* de Ana María Matute. *Ínsula*, nº 161. Abril. 1960, pp. 8-9

¹⁸⁴ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. Crítica de *Primera memoria* de Ana María Matute. *ABC*, 3 de abril de 1960.

De ese lenguaje poético y contenido a un tiempo, ese equilibrio entre los diversos elementos narrativos y estilísticos que caracterizan la obra de Matute y que la crítica citada elogia, también se hace eco la revista *Ínsula*:

Un estilo de admirable justeza, de una adjetivación enormemente expresiva, que huyendo de toda retórica da en el más profundo clavo poético (...) nos admira aquí esa perfecta fusión de fondo y forma, de mundo y estilo, sin la cual la obra de arte no alcanza la plenitud y perfección deseadas.¹⁸⁵

Y nuevamente Fernández Almagro, esta vez en *La Vanguardia*, habla de “ese vaho de un sueño” como característica que acaba imponiéndose sobre la trama de *Primera memoria*: “Ese vaho de un sueño persiste a lo largo de la novela, y al convertirse en halo poético, transfigura el juego real y aun realista de los personajes en el cruce argumental.”¹⁸⁶

Pero aunque las citas previas puedan hacer creer que la obra de Ana María Matute ha sido siempre recibida con la valoración que merece, han sido muchos los críticos para los que la obra de la autora barcelonesa dista mucho de ser considerada merecedora de elevados calificativos. Tal como refleja Ana Rodríguez Fischer en un artículo publicado con motivo de la concesión del Premio Cervantes 2010 a Matute, muchos manuales o monografías sobre la narrativa española del pasado siglo, eluden su figura o evitan elogiar su calidad literaria:

Cuando un estudiante de filología o de literatura, o simplemente un lector inquieto y cuidadoso, que desee o necesite orientarse sobre el panorama de la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX, acude a las monografías y estudios sobre la materia saldrá más bien desorientado- si no disuadido-.- en el caso de Ana María Matute, ya que, por lo general- y salvo escasísimas excepciones-, lo que allí se le cuenta sobre la escritora no resulta estimulante o atractivo.¹⁸⁷

¹⁸⁵ CANO, José Luis. Ob. Cit.

¹⁸⁶ FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. “¿Es la niñez un paraíso perdido? Ana María Matute, *Primera memoria*”, *La Vanguardia*, 13 de abril de 1960.

¹⁸⁷ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. “Del lugar y el tiempo de Ana María Matute.” En *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Abril 2011. pág. 27. En este artículo se recogen algunos de los comentarios más insidiosos sobre la obra de Matute de Gonzalo Sobejano, por ejemplo, en su *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa Española, 1970, que utiliza estos términos para definir la prosa de Matute: “excreciencias retóricas”, “adjetivación enfático-crispante”, “imágenes desencajadas” y un lenguaje “impreciso”.

Primera memoria está íntimamente relacionada con una novela anterior de Matute, *Los Abel*, escrita en 1945 y presentada al premio Nadal del año 1947. En dicha novela, la autora recoge ya algunos de los motivos que recorrerán toda su obra: el enfrentamiento entre familias, los efectos terribles de la guerra en sus múltiples formas de crueldad, el mundo infantil enfrentado al mundo adulto, siempre aplastantemente vencedor y, por supuesto, la soledad de los personajes infantiles, condenados a una mirada perpetuamente nostálgica.

Sólo dos años más tarde, otra novela recoge la recurrente temática que protagonizará *Primera memoria*. Se trata de *Luciérnagas* que, no logrando vencer la censura, será retocada y con nuevo título, *En esta tierra*, verá la luz en el año 1955¹⁸⁸. Sus temas, tal como he mencionado, vienen a ser un precedente de la novela protagonizada por Matia: el odio que acompaña al enfrentamiento civil español, el abismo entre los poderosos y los despojados, la lúcida y melancólica mirada de la protagonista infantil que, en esta ocasión, responde al nombre de Soledad, sentimiento que encarnan todos y cada uno de los personajes de Matute.

También habría que señalar las conexiones de *Primera memoria* con una novela posterior, *La torre vigía*, publicada en el año 1971, en la que Ana María Matute realiza su primera incursión en el género fantástico- algo que había apuntado en relatos cortos pero no había ocupado por completo una novela- y a la que seguirán temática y estilísticamente las más recientes y conocidas *Olvidado Rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (2000), configurando lo que ha venido a llamarse trilogía medieval fantástica de Ana María Matute. *La torre vigía*, además de inaugurar esta tendencia hacia lo fantástico, es también una novela de formación en la que se narran los años de aprendizaje de su joven héroe protagonista a través de un relato autobiográfico.

De la obra más reciente de Ana María Matute, es ineludible mencionar la novela *Paraíso inhabitado*, publicada en el año 2008, en la que Ana María Matute recupera de nuevo la temática que protagoniza *Primera memoria*, es decir, el adiós a la infancia y la entrada en el mundo de los adultos, a través del personaje de Adriana, quien, ya adulta,

¹⁸⁸ En el año 1993 Ana María Matute recupera la versión original y podrá publicarla tal como fue inicialmente concebida.

rememora ese momento en que tuvo que abandonar el paraíso que da nombre al título y en el que había encontrado refugio. Novela de iniciación, guarda estrechas conexiones con la novela objeto de estudio en esta tesis aunque bien es cierto que en el caso de la obra de Matute, la coherencia que la gobierna hace que sus obras estén prácticamente en su totalidad, estrechamente ligadas.

Aun formando parte de una trilogía, *Primera memoria* se lee de manera independiente y es una novela con una equilibrada estructura que reparte la acción logrando una creciente tensión narrativa que viene a relatar, esencialmente, la crisis espiritual que trae consigo el despertar de la adolescencia, evocando el mundo inconsciente y cuasi-mágico de la niñez y la desaparición de los últimos sueños e ilusiones infantiles. Inscrita a partir de ese tránsito de la niñez a la edad adulta de manera clara en la tradición del *bildungsroman*, narra las vivencias de la joven Matia quien, aislada durante los meses que siguen al estallido de la guerra civil española en casa de su abuela en una isla del Mediterráneo muy parecida a Mallorca, descubre los síntomas evidentes de una nueva etapa vital, dejando atrás para siempre la realidad infantil en la que se ha movido hasta entonces. Huérfana de madre y sin saber cuál es el paradero de su padre, Matia ha quedado a cargo de su abuela materna, doña Práxedes y en su casa insular se han quedado anclados en un verano interminable tanto ella como su primo Borja y la madre de éste último, la tía Emilia, a la espera de noticias sobre la evolución de la contienda. Mientras tanto, Matia y Borja reciben clases de El Chino y, sobre todo, burlan la vigilancia de los adultos de la casa, especialmente la de doña Práxedes, para corretear por la isla y mezclarse con algunos de los muchachos del pueblo, tanto aquellos que les corresponden por clase (el hijo del médico o los hijos del administrador de la abuela), como los otros. Entre estos últimos destaca Manuel, hijo ilegítimo de Jorge de Son Mayor, el otro gran señor de la isla, con quien Matia establecerá una especial amistad. Al final de la novela, Borja acusará falsamente a Manuel de haber robado el dinero de doña Práxedes y éste será enviado a un reformatorio. Matia y Borja, ante la prolongación de la guerra, serán enviados a sus respectivos colegios internos lejos de la casa de la abuela. Matia, que sabe la verdad de

la inocencia de Manuel, callará y con su silencio, se adentrará de manera definitiva en otra etapa de su vida que nada tiene que ver con la infancia.

Dividida en cuatro partes, *El declive*, *La escuela del sol*, *El gallo blanco* y *Las hogueras*, reúne un total de diecisiete capítulos, seis la primera, cinco la segunda y tres cada una de las dos últimas partes. La novela está narrada en una primera persona repartida en dos momentos temporales: una voz narrativa más apegada a la realidad de los hechos narrados y que se confunde con la Matia niña que los vivió y otra voz, la de Matia adulta, que desde la lejanía del tiempo y del espacio interviene desde el presente narrativo a través de comentarios que se presentan entre paréntesis y que denotan una perspectiva distinta. Ambas voces unidas configuran el relato de una acción que engloba un periodo de tiempo muy breve, apenas cuatro meses, desde finales de verano hasta después de las fiestas navideñas, pero trascendental para la narradora y protagonista.

3.5. *La Casa Gris de Josefina Aldecoa*

Josefina Rodríguez Álvarez (1926-2011), que adoptó el apellido de su esposo, el escritor Ignacio Aldecoa, para firmar su obra literaria, escribió *La Casa Gris* cuando apenas tenía 25 años, es decir, al arrancar la década de los cincuenta. Presentó la novela al Premio Nadal del año 1955, quedando entre las obras finalistas. La obra se convirtió en una de esas novelas guardadas en el cajón de los libros no publicados y no vio la luz hasta el año 2005, publicada en Madrid por la editorial Alfaguara, un abismo de cinco décadas que sólo se entiende cuando recordamos que la carrera literaria de su autora fue, más bien, una carrera tardía.

Cuando en 1969 muere Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez sólo ha publicado dos conjuntos de relatos y lleva diez años centrada en la dirección del colegio *Estilo* de Madrid, que ella misma ha fundado basándose en los postulados de la Institución Libre de Enseñanza. Después de la muerte de su marido, tardará más de una década en volver a publicar y precisamente lo hará con una edición crítica de los cuentos de Ignacio Aldecoa. Desde ese momento, su obra se irá ampliando con títulos como *La enredadera* (1984), *Porque éramos jóvenes* (1985) – una novela que narra los años de iniciación de su generación, aunque sólo parcialmente y recordado desde un presente narrativo alejado del momento formativo o de aprendizaje vital- *El vergel* (1986) y, por supuesto, su trilogía formada por *Historia de una maestra* (1990)¹⁸⁹, *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997), novelas de las que hay que destacar su alto contenido autobiográfico, un contenido que comparten con *La Casa Gris*. De las tres novelas que

¹⁸⁹ A esta novela y su estrecha relación con *Diario de una maestra* de Dolores Medio, dediqué uno de mis trabajos de los cursos de doctorado, inédito: *Josefina Aldecoa y Dolores Medio: la búsqueda de la identidad femenina en la novela española de postguerra*, haciendo especial hincapié en el importante papel que el concepto de la maternidad jugaba en la novela de Josefina Aldecoa y cómo ésta determinaba el personaje de Gabriela. Precisamente en la crítica que publicó Carmen Martín Gaité de *Historia de una maestra* en *Diario 16* el 8 de noviembre de 1990, la autora salmantina destaca que se trata de “una historia de maternidad” y concluye el artículo con unas emotivas palabras que he querido reproducir aquí: “...comprendemos que lo que le ha quedado a la vieja narradora no es poco: alguien a quien legar su memoria, un espejo donde quedar reflejada. La prueba está en el excelente y primoroso relato que tenemos entre las manos, capaz de arrancar las lágrimas de cualquier mujer. Sobre todo de las que nos hemos quedado para siempre sin espejo.” En *Agua pasada*. Ob. Cit., pp. 236-38

configuran la trilogía, es probablemente el personaje de Juana, protagonista de *Mujeres de negro*, la que más rasgos biográficos comparte con Josefina Aldecoa. Pero debido a que dicha novela recorre una trayectoria vital mucho más amplia que la estricta formación del personaje y también a que probablemente, la voluntad de la autora es, tal como ella afirmará en muchas de sus reflexiones sobre el éxito comercial de esta trilogía, la recuperación de la memoria histórica¹⁹⁰, me ha parecido mucho más adecuado para hablar de *bildungsroman* en Josefina Aldecoa, la elección de *La Casa Gris*, novela mucho menos analizada y que se centra en esos años esenciales para la formación del carácter de la heroína que son los de la primera juventud.

Por otro lado, es necesario citar dos obras ensayísticas y memorialísticas de la autora: la que vendría a ser una auténtica autobiografía, *En la distancia* (2004), por un lado y, por otro, su conocido ensayo *Los niños de la guerra* (1983), una semblanza colectiva de la generación de escritores junto a la que se formó y a los que ella misma bautizó con el nombre que da título al mencionado ensayo.

Como he señalado, la distancia entre la elaboración de la novela, muy cercana a la vivencia del viaje auténtico de la autora a Londres y la publicación de la misma, es muy significativa. No podemos saber cuál habría sido la recepción de la obra de haberse publicado después de pasar por el Premio Nadal y no lograrlo en el momento de su creación. En el año 2005, su recepción viene determinada por el hecho de que Josefina Aldecoa es ya una autora consagrada y probablemente, también por esa tendencia a identificarla con esa “niña de la guerra”, es decir, con la autora de la trilogía *Mujeres de negro*, así como con su ya mencionada defensa de la memoria histórica. La crítica, como en algunas de las otras novelas que analizo, fue escasa, como también lo fue la difusión de la edición, mucho más limitada que la de otras de sus obras, más exitosas entre el gran público.

En *El Cultural* no fue Santos Sanz Villanueva precisamente proclive a ensalzar la novela. Su crítica podría tacharse más bien de condescendiente:

¹⁹⁰ Véase el estudio de Christina Dupláa sobre la vinculación de Josefina Aldecoa con esa recuperación de la memoria histórica, *Memoria sí, venganza no en Josefina R. Aldecoa*. Barcelona: Icaria Editorial. 2000

No es *La Casa Gris* un libro con grandes pretensiones. Apenas busca otra cosa que plasmar un puñado de vivencias, sensaciones y tensiones psicológicas, y presentar sin rebuscamientos una galería de personajes casi todos femeninos, bastante comunes, pero no faltos de un fondo de misterio en unos cuantos casos notables. El estilo es muy simple, de frase corta. La construcción, tradicional, con secuencias sueltas en las cuales alternan narración, descripción y diálogo. El desarrollo es un tanto monótono, tal vez porque quiera reproducir la monotonía de la existencia. A eso se limita: a comunicar de un modo cálido, como en cercanía al lector, mediante unas estampas costumbristas, una etapa singular en el proceso de maduración de una joven.¹⁹¹

También el crítico se refiere a ese “décalage” entre creación y publicación de la obra, aludiendo al grupo literario en el que realmente se formó Josefina Aldecoa, como si la novela hubiese quedado adscrita a otra época literaria distinta a la de principios del siglo XXI:

La Casa Gris quedó olvidada y ahora se rescata, aunque no sé si con el texto primitivo o con modificaciones estilísticas o de otro tipo. Sí encaja, en todo caso, con una tónica de época proclive a registrar sin gran aparato la vida común que compartieron el grupo de amigos escritores de la autora, la Martín Gaité de “entre visillos”, el Sánchez Ferlosio de los domingueros excursionistas al Jarama, el Fernández Santos de “los bravos” sobrevivientes en la montaña asturleonés, o el mismo Ignacio Aldecoa, quien resumía su poética en un «yo escribo de lo que tengo cerca».¹⁹²

Sin embargo, estimo que el valor de la novela trasciende ese posible desarraigo histórico o literario y que, además, se aleja de esa forma narrativa a la que la vincula Sanz Villanueva. Para mí, *La Casa Gris* queda mucho más ligada a otra forma de novelar, tal como señalara en su día Ayala-Dip:

La Casa Gris, que transcurre en cuatro meses, es heredera de la tradición inglesa de novelar. Ese murmullo sutil que indaga en la conciencia de los personajes, como un tejido de voces desilusionadas o resignadas. Sólo de Teresa, que es testigo siempre distante en ese cruce de vivencias, nos llega una voz fría y directa, una actitud estilística que impregna a veces toda la novela, y con esa misma transparencia y contención de las últimas novelas de Virginia Woolf.¹⁹³

¹⁹¹ SANZ VILLANUEVA, Santos, Crítica de *La Casa Gris*. *El Cultural*. *El Mundo*, 10 de noviembre de 2005.

¹⁹² *Ibíd.*

¹⁹³ AYALA-DIP, J. E. “Murmullo sutil.” Crítica de *La Casa Gris* en *Babelia*. *El País*, 29 de octubre de 2005.

Y es que Josefina Aldecoa ha construido su narrativa siempre en busca de una voz propia, alejada consciente o instintivamente de las normas o modas establecidas a lo largo de las distintas décadas en las que ha ido publicando.

No parece que interese demasiado a Josefina R. Aldecoa la perspectiva literaria ni las cuestiones teóricas con respecto a la narrativa. Más parece preocuparle, sin embargo, la búsqueda de una manera propia de decir, de un modo de contar que la singularice frente a los narradores de su propia generación.¹⁹⁴

De ahí que, para finalizar, me valga de la valoración de Ana Rodríguez Fischer en *Letras Libres* para suscribirla y dejar así constancia del valor que, a mi modo de entender, tiene *La Casa Gris*, más allá del momento en que viera la luz:

La Casa Gris se lee maravillosamente. Es novela de una fluidez y de una naturalidad exquisitas, y en nada se nota la distancia del tiempo que va desde el presente en que transcurre la historia y el momento en que fue escrita a esta hora del lector, que ve desplegarse ante sus ojos un variado y curioso retablo de figuras y de vidas.¹⁹⁵

La Casa Gris relata una breve etapa en la vida de Teresa, una joven española que se traslada a Londres durante un largo verano, como parte de su formación profesional y vital. En Londres entra a trabajar en la casas gris del título, una mansión señorial convertida en casa de huéspedes para señoras y señoritas, muchas de ellas extranjeras, casi todas mujeres independientes económicamente, con profesiones y destinos diversos. La protagonista ayuda en el servicio pero es, al mismo tiempo, huésped y por tanto, no llega a ser considerada ni trabajadora ni invitada, algo que le confiere la privilegiada posición de observadora de todos los personajes que habitan la casa.

La narración está dividida en cuatro partes correspondientes a los cuatro meses que pasa Teresa en Londres. Se abre con el mes de Junio de 1950 y se cierra con el mes de septiembre. Cada parte, a su vez, se subdivide en diferentes capítulos y en el caso de

¹⁹⁴ QUIÑONES, Francisco. "Días sin brillo, años de desesperanza: la narrativa de Josefina R. Aldecoa" en *Lectora I* (1995) Barcelona: GRC Creació i Pensament de les Dones (Universitat de Barcelona) y GRC Cos i Textualitat (Universitat Autònoma de Barcelona)

¹⁹⁵ RODRÍGUEZ FISCHER, A. Crítica de *La Casa Gris* en *Letras Libres*, edición española, nº 52, enero de 2006.

la primera y última parte, los capítulos se corresponden con los sucesivos momentos del día, *La mañana*, *El mediodía*, *La tarde*, *La noche*. En ambas partes hay un capítulo que recoge otro día distinto al relatado, *El domingo* y otro que reproduce una carta, *La carta* y, a modo de espejo, la única y notable diferencia entre ambos es el primero y el último de cada una de las dos partes: *Junio* se abre con *La llegada* y *Septiembre* se cierra con *La despedida*. Las dos partes centrales de la trama, correspondientes a Julio y Agosto, se dividen en capítulos a los que se les da título a partir de fechas concretas, como si de un diario se tratase. Dentro, a su vez, de cada capítulo, se da voz a los distintos personajes que viven en *La Casa Gris*, desde las mujeres encargadas del servicio, hasta las huéspedes, pasando por las responsables administrativas de la casa o el portero de noche. De entre todas las voces, la de Teresa es la que actúa como alter ego de la autora y, por consiguiente, tiene más protagonismo. Pero, como puede observarse a partir del análisis de la estructura de la novela, al igual que sucedía en *Entre visillos*, nos encontramos ante una novela coral donde los personajes alternan sus voces y donde la evolución de Teresa se intuye a través de esas voces externas más que desde la narración de la protagonista.

3.6. *Jardín y laberinto de Clara Janés*

En el año 1990, Clara Janés (Barcelona, 1940) publica una de sus aisladas incursiones en la narrativa, *Jardín y laberinto*, un relato íntimo y abiertamente autobiográfico en el que la autora repasa su infancia y adolescencia.

Al igual que ocurrirá con *La intimidación* de Nuria Amat, ambas novelas ambientadas en un mitificado barrio de Pedralbes de Barcelona, paraíso infantil alejado de la auténtica gran ciudad a la que las autoras-narradoras parecen llegar al mismo tiempo que entran en la vida adulta, *Jardín y laberinto* es una narración donde la protagonista y la autora comparten, por de pronto, nombre, formación, familia y trayectoria vital. Es, por tanto, una auténtica narración autobiográfica pero con una clara vocación de ficción. Y aunque, estrictamente, podría incluirse dentro de un corpus literario afín a los diarios, confesiones o memorias, su pretensión narrativa y lírica la coloca en una difusa frontera de la que me he servido para recogerla e incluirla en este estudio.

En realidad, ese juego entre géneros ya lo había iniciado Clara Janés en algún poemario inmediatamente anterior a la publicación de *Jardín y laberinto*, como es el caso de *Lapidario* (1988)- poemario en el que cada poema viene antecedido de una explicación en prosa-, algo que destacó la crítica en su momento:

¿Acaso se debe caer en la tentación de discernir entre prosa y poesía? No, el libro de C. Janés ha sido realizado desde la concepción de la vida como consecución del conocimiento puro, de la sabiduría.¹⁹⁶

En el año en que ve la luz *Jardín y laberinto*, Clara Janés es ya una autora plenamente consolidada como voz poética, con ocho poemarios publicados, además del citado: *Las estrellas vencidas* (1964), *Límite humano* (1973), *En busca de Cordelia y poemas rumanos* (1975), *Libro de alienaciones* (1980), *Eros* (1981), *Vivir* (1983), con el que gana el Premio Ciudad de Barcelona, *Kampa* (1986), y *Creciente fértil* (1989).

¹⁹⁶ AGUADO, Neus. “Esculpiendo las palabras. Clara Janés, *Lapidario*.” *La Vanguardia*, 1 de septiembre de 1989.

De ahí quizás que la crítica señalara a la hora de analizar la novela, ese lirismo evocativo y ese difuminado género en el que se inscribe:

El libro no pretende ser un texto narrativo, sino un conjunto de impresiones líricas, fognazos que surgen de pronto en la conciencia, sin intención de que formen una historia: se trata sólo de iluminar algunas zonas alborotadas que componen el magma del recuerdo.¹⁹⁷

Aunque no comparto la afirmación de que la voluntad de la autora no sea el relato de una historia con una clara pretensión narrativa, es evidente que el texto que compone la obra se sitúa a caballo entre la lírica y la prosa, pero evidente es también ese deseo de narrar, de contar. Precisamente en el mismo periódico y el mismo día, se publica una entrevista con la autora en la que ésta afirma:

Yo no tengo una teoría de la novela. Este último libro son unas memorias (...) Pero a medida que lo iba escribiendo lo fui deformando y se me fue convirtiendo en novela (...) En esta segunda versión hay una estructura concreta y un querer decir unas cosas determinadas.¹⁹⁸

Como vengo de comentar, la trayectoria literaria de Clara Janés ha estado más ligada a la poesía que a la prosa. También a la traducción – es Premio Nacional de Traducción del año 1997- y al ensayo. Destacable es, precisamente por ser un personaje que ocupa un papel importante en *Jardín y laberinto*, su biografía sobre Frederic Mompou, *La vida callada de Federico Mompou*, publicada en el año 1975 y por la que ganó el Premio Ciudad de Barcelona de ese año.

A la narrativa, por tanto, le ha quedado poco espacio. Pero de sus novelas, además de la que nos ocupa, quisiera destacar otros dos relatos autobiográficos. Por un lado, *La voz de Ofelia* (Barcelona, 2005), una novela en la que la autora recoge su estrecha relación con el poeta checo Vladimír Holan, además de retazos sueltos de su vida, y que se hermana en estilo, fragmentarismo, mezcla de géneros, lirismo y evocación con *Jardín y laberinto*, como la propia autora ha explicado en este último

¹⁹⁷ MARTÍN NOGALES, J. L. Crítica de *Jardín y laberinto* de Clara Janés. *El Mundo*, 6 de mayo de 1990.

¹⁹⁸ JANÉS, Clara. Entrevista realizada por Isabel Martínez Moreno. *El Mundo*, 6 de mayo de 1990.

título, aunándolos de tal modo que aunque cada uno se puede entender sin el otro, es mucho más comprensible la lectura de cualquiera de los dos habiendo leído ambos. En segundo lugar, debo mencionar el título que Clara Janés publica en 1989, un año antes de *Jardín y laberinto*, en la editorial Anagrama de Barcelona con el título *Los caballos del sueño*. La novela recoge, en parte, los años de formación de la autora en Pamplona y, por tanto, también entronca con el género objetivo de esta tesis. Como en el caso de otras autoras, a la hora de seleccionar, consideré que *Jardín y laberinto*, aun acercándose más al género memorialístico que al estrictamente novelesco, permitía ahondar en esa rememoración de la infancia que nutre muchas de las novelas que configuran el género del *bildungsroman*.

Resulta llamativo que en la trayectoria creativa de la autora se sucedan dos obras en prosa en un tiempo tan corto de tiempo y ambas centradas en los años formativos. Si en *Jardín y laberinto* es la infancia perdida de la torre de Pedralbes de la que hubo que partir, en *Los caballos del sueño* es la adolescencia, el primer amor, la juventud primera en la que se suceden crisis de identidad a partir de las cuales los personajes y, predominantemente, la narradora, entran en la vida adulta. También la crítica destacó esa particularidad de la autora por mezclar géneros literarios en esta ocasión y habló de “una fusión muy poco habitual entre narrativa “dura” e intención lírica, entre sordidez y prosa poética.”¹⁹⁹

Los caballos del sueño se cierra con unas palabras que parecen anunciar una llamada a la creación, a la labor poética, literaria en suma, de una narradora que, sospechamos, como en tantas novelas con marcada carga autobiográfica, bien pudiera ser la autora. Con esa invitación a crear se cierra *Los caballos del sueño*, después de, veinte años más tarde, haber relatado una trágica historia de juventud.

Al hilo de lo anteriormente mencionado, me ha parecido imprescindible recoger las palabras que Masoliver Ródenas dedica a *Los caballos del sueño* y a la ausencia de referencias infantiles en la obra de Clara Janés. Cuando uno lee y relee algunas afirmaciones de dicha crítica – no excesivamente positiva, todo hay que decirlo– después de haber tenido entre sus manos *Jardín y laberinto*, casi pudiera parecer que

¹⁹⁹ VILA-SAN-JUAN, Sergio. Crítica de *Los caballos del sueño*. *La Vanguardia*, 21 de abril de 1989.

esta última fuera una reivindicación memorialística frente a las palabras del crítico catalán:

La raíz de esta singularidad está en la naturaleza de su desarraigo. No deja de ser curioso, o tal vez sintomático, que en los dos escritores más desarraigados, Panero y Pombo, la infancia y el espacio geográfico de la infancia sean presencias tan recurrentes. Este espacio está totalmente borrado en Clara Janés: lo está en lo que yo conozco de su abundante obra poética y lo está, desde luego, en *Los caballos del sueño* (...) en realidad en Clara Janés no hay evocación o nostalgia del pasado, sino reinención de experiencias y nostalgia de lo que no existe.²⁰⁰

Curiosamente –o no–, un año más tarde, Clara Janés publica este otro recuento de juventud que nos ocupa, también trágico, del que le separan también más de dos décadas: la pérdida de su padre a quien se rinde homenaje a través de las páginas de *Jardín y laberinto*. Como si la novela *Los caballos del sueño* hubiese desembocado, de algún modo, en la rememoración de la más auténtica y dolorosa de las pérdidas. Pero este recuento está, desde luego, teñido de la nostalgia del pasado, protagonizado íntegramente por el espacio geográfico de la infancia y recurrentemente impregnado de la evocación de un tiempo que ya no es y de un lugar que también se perdió.

Jardín y laberinto es un libro breve, que no alcanza las 150 páginas repartidas en dos partes que no obedecen a espacios o tiempos distintos sino a la división que nace del flujo de conciencia de la narradora. Dos partes que podríamos llamar también, dos capítulos, en los que a través de esa conversación de Clara Janés narradora con ella misma y con sus recuerdos, se desgrana, con un lenguaje de profundo lirismo, insisto, el pasado infantil recuperable sólo a través de la palabra. Además de la voz interior de la protagonista, el lector asiste también a transcripciones que la autora anuncia como reales y que se recogen en lengua catalana, de conversaciones entre algunos de los personajes que rodean al personaje principal y que son muchos más de los que se podría intuir partiendo de una novela tan sujeta al monólogo interior: su padre, por supuesto, su madre, hermanas, un sinfín de tíos y tías, abuelos y abuelas evocados a través del texto, así como amigos de la familia, tal como analizaré en los próximos capítulos.

²⁰⁰ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “Una fuga de lo cotidiano” Clara Janés, *Los caballos del sueño*. *La Vanguardia*, 1 de septiembre de 1989.

Novela rica en ambientes y en personajes, por tanto, pero dirigida por esa voz narrativa evocadora y lírica, *Jardín y laberinto* constituye un *bildungsroman* cercano a la autobiografía novelada, pero relato de la pérdida de la infancia de la protagonista y de su encuentro con el mundo y, por tanto, novela de formación.

3.7. *Julia* de Ana María Moix

En el año 1970, José María Castellet publica su antología *Nueve novísimos poetas españoles* y en ella incluye una sola voz femenina, la de la jovencísima Ana María Moix (Barcelona, 1947). Ese mismo año, la autora publica su primera novela, *Julia*, un relato con marcado acento autobiográfico. Dos años antes, en la edición del año 1968 del premio Nadal, la autora había quedado finalista con una novela titulada *El gran King* y *Julia* había sido seleccionada también entre las finalistas del premio Nadal del año siguiente, 1969. Desde sus inicios como escritora, por tanto, Moix se acercó a la narrativa a pesar de que se diera a conocer, en primer lugar, por su poesía.

En ese año 1970, la autora ha publicado ya dos poemarios, *Baladas del dulce Jim* y *Call me Stone* (1969), precedentes creativos inmediatos de *Julia*, y prácticamente al mismo tiempo está componiendo el que será su cuarto título, *No time for flowers*, un conjunto de relatos líricos que, al igual que *Julia*, publica la editorial Lumen, de la mano de Esther Tusquets, en el año 1971. Así, la primera novela de Ana María Moix se recibe como la novela de una poeta cuya obra ya ha despertado elogios. Por ejemplo, Emilio Miró en la revista *Ínsula*, habla de *Baladas del dulce Jim* del siguiente modo:

Irónico y melancólico, tierno y sarcástico, maravilloso y revulsivo, este libro, que irritará sin duda a muchos y desconcertará a otros, es para quien esto escribe, sugeridor, liberador, enriquecedor con su vuelo imaginativo, con sus valientes metáforas, con sus amplios horizontes de belleza (...) Libro juvenil y maduro, literario y más hondo de lo que pueda parecer a primera vista, descubre a una escritora y nos incita a estar muy atentos a su obra futura.²⁰¹

Esa obra futura se concretiza, en el género narrativo, con la publicación de *Julia*, una novela que se lleva gestando largo tiempo y a la que la autora hace referencia, por ejemplo, en sus cartas a Rosa Chacel.²⁰²

²⁰¹ MIRÓ, Emilio. "Moix, Ana María. *Baladas del dulce Jim*." *Ínsula*, n° 279, febrero 1970, pág. 6.

²⁰² "En realidad tengo dos novelas que me urge escribir (...) La segunda es otra cosa. Por ahora aún estoy pensando la manera de abordarla, pues estoy indecisa entre la narración objetiva o en primera persona. Indudablemente, narrada en primera persona tal vez sería más fácil (pero eso no me interesa." Carta de Ana María Moix a Rosa Chacel fechada en octubre de 1965. En CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*. Ob. Cit., pág. 42.

La crítica del momento no es ni uniforme ni mucho menos extensa. La novela sí ha generado continuados estudios críticos a lo largo de las últimas cuatro décadas – muchos de ellos ligados a las teorías feministas- pero en el momento en que se publica la obra, Ana María Moix es todavía, únicamente, una voz joven al principio de su carrera. En las notas a propósito de la novela que recoge *La Vanguardia* el año de su publicación, el crítico, bajo las iniciales J. G.-S., escribe:

obra eminentemente personal e intimista, a modo de autobiográfica confesión constituye una de las novelas más interesantes que la literatura castellana producida en Cataluña nos ha dado en los últimos tiempos (...) Ana María Moix es una de las más sensibles e interesantes voces de entre los novísimos recién antologados por J. M. Castellet-, una buena y sensible autora de novelas. El tiempo lo dirá.²⁰³

Un mes más tarde, el mismo periódico publica nuevamente una nota sobre la novela, aunque en esta ocasión, se apuntan algunos excesos en ella que, sin embargo, el crítico reconvierte en elogios:

Novela de gran precisión psicológica, *Julia* tiene todos los méritos de una novela adulta. Los defectos propios de la juventud, en este caso, le dan todavía un mayor apasionamiento y énfasis. La falta de medida, en algunas ocasiones (...) en lugar de ir en contra de la novela, le ayuda a conseguir ese efecto fascinante y onírico que Ana María Moix, como ningún autor de su generación ha sabido crear.²⁰⁴

La revista *Ínsula*, una vez más, se hace eco de esta nueva voz narrativa y poética y recoge unas impresiones similares a las que había publicado en relación a su poesía:

Un libro auténtico, un libro tierno, un libro desolador y cruel (...) Un primer libro (...) con toda la fragancia juvenil que le corresponde (...) En el que un ritmo narrativo, ágil, sencillo, sirve de vehículo para ese indudable valor testimonial.²⁰⁵

Podría decirse que Ana María Moix continuó *Julia* en su obra *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973) donde la autora retoma el personaje principal dándole un papel secundario, y donde, con más madurez, se retoman elementos propios del

²⁰³ Nota publicada en *La Vanguardia*, 12 de julio de 1970.

²⁰⁴ Nota publicada en *La Vanguardia*, 20 de agosto de 1970.

²⁰⁵ DOMINGO, José. Crítica de *Julia* de Ana María Moix. *Ínsula*. nº 287, oct. 1970, pág. 6.

bildungsroman. Además de esta continuidad del personaje en otra novela de la autora, habría que destacar tres títulos íntimamente relacionados con *Julia*: el que Ana María Moix publica en el año 2002 coincidiendo con el lanzamiento que la editorial Lumen hace de su obra en la Biblioteca Ana María Moix: *De mi vida real nada sé*, un conjunto de relatos cuyo título conecta directamente con el elemento autobiográfico en la obra de la autora, aunque se trate de un conjunto de diez cuentos; el ensayo *24 horas con la Gauche Divine*, de ese mismo año 2002, un artículo periodístico o ensayo particular recuperado muchos años después de ser escrito que resulta un retrato mordaz y, a ratos, melancólico, sobre las vivencias personales, esta vez sí, sin ficcionalizar, de una joven Ana María Moix que, probablemente, viene a ser la continuación de esa Julia con la que cierra su primera novela; y, claro está, el último título publicado por la autora en el año 2011, *Manifiesto personal*, el cual, en su mismo título ya lleva implícito que se trata de una visión personal del momento histórico actual. Absolutamente circunscrito al género ensayístico, no deja de ser un testimonio interesante para descubrir elementos autobiográficos de la autora.

Me sirvo de esta última mención para destacar que precisamente de todas las autoras que recojo en esta tesis, es Ana María Moix la que, desde un plano ensayístico y periodístico, ha desarrollado una labor más militante dentro del movimiento feminista. Formó parte de la revista *Vindicación feminista* que introdujo las teorías feministas en España en la segunda mitad de los años setenta del siglo pasado, revista de corta duración pero que, desde una posición claramente combativa, dio brevemente voz a las inquietudes de las intelectuales españolas a la muerte de Franco. Así pues, estamos ante una autora que se posiciona activamente y que, posteriormente, desarrolla una amplia labor no sólo como autora (ensayista, poeta, novelista) sino como traductora y como relevante editora.

Centrándome en la novela, ésta relata una noche de insomnio en la vida de su protagonista, una noche en la que el personaje hace un recuento de su infancia, su adolescencia y su recién estrenada juventud a punto de truncarse con un intento de suicidio. En esa larga noche que ocupa menos de 250 páginas, el lector conoce la evolución y final involución de Julia.

Julia tiene veinte años cuando arranca el relato y vive con sus padres, su abuela materna y su hermano mayor, Ernesto, después de que el segundo de los hermanos, Rafael, haya muerto. El matrimonio de sus padres ha sido siempre fuente de conflictos y aunque en el presente narrativo viven juntos, han pasado un largo periodo de tiempo separados. Su infancia ha estado perpetuamente dominada por el amor desmedido hacia una madre inconstante, una larga estancia en casa de su abuelo paterno en unas montañas sin especificar y un anhelo insatisfecho de algo que se le escapa una y otra vez. En el presente, Julia asiste a la universidad de Barcelona, frecuenta la compañía de Andrés, añora las tardes que dedicaba a ayudar a Eva, profesora universitaria y conocida de la familia, ha protagonizado algún episodio relacionado con las revueltas estudiantiles y está reiniciando la vida normal después de un intento de suicidio.

La novela, por tanto, recoge dos tiempos narrativos diferenciados: el tiempo presente, aquel que ocupa esa noche de desvelo en el lecho de una joven de veinte años que ha regresado a casa después de su ingreso hospitalario por ese intento de suicidio que el lector no conoce hasta el final de la novela; y el tiempo pasado recobrado a través del texto y de la evocación que hace a ese personaje incapaz de conciliar el sueño. Ese tiempo pasado también podría a su vez subdividirse en dos tiempos distintos: el del pasado infantil en el que la narración cambia el nombre a la protagonista y le devuelve al diminutivo Julita y, en segundo lugar, el tiempo correspondiente a la Julia presente y adulta, o casi, a esa Julia inmediatamente anterior a la noche insomne.

En ese primer tiempo del pasado incluiría desde la escena recurrente de Julita aguardando a su madre bajo el sol abrasador de agosto en un pueblo de la costa catalana, hasta la larga temporada que la niña pasa en casa de su abuelo paterno, don Julio, pasando por todos los recuerdos de su primera infancia y su amor absoluto por su madre, la muerte de su hermano Rafael, sus problemas de relación en la escuela, la separación de los padres, etc. En el segundo tiempo, correspondiente a un pretérito perfecto, englobaría las vivencias de la Julia universitaria, con un padre que ha regresado al hogar materno y que frecuenta la casa de Eva por las tardes y a escondidas.

Todos estos tiempos narrativos están recogidos en doce capítulos y un decimotercero que funciona a modo de epílogo, muy breve y que devuelve al lector y a

la narradora a su habitación y a su cama, donde empieza a intuirse el amanecer y por tanto, con el fin de la noche de insomnio, llega el fin del relato.

Los doce capítulos que configuran el texto comienzan, muchos de ellos, con una vuelta al presente narrativo, un regreso que funciona a modo de recordatorio de que la voz que narra es una voz anclada en un presente distinto al de los hechos narrados. Voz, por cierto, en tercera persona, algo bastante inusual en el género del *bildungsroman* y que supone una excepción entre las novelas de esta tesis.

3.8. *Cielo nocturno de Soledad Puértolas*

Cielo nocturno (2008) es el relato de la infancia, adolescencia y primeros años de juventud de una joven hija única en la Zaragoza de la segunda mitad del siglo XX y, por tanto, entra de lleno en el género del *bildungsroman*. Pero, a diferencia de algunas otras novelas, no se trata ni mucho menos de una obra temprana de su creadora.

Soledad Puértolas (Zaragoza, 1947), tiene una larga trayectoria como prosista cuando este título ve la luz - el más recientemente publicado de todos los que conforman el corpus de este trabajo de investigación- cerca de treinta años, para ser exactos, desde su primera novela publicada y premiada con el Premio Sésamo 1979, *El bandido doblemente armado*. A esta novela se suceden, siempre con éxito de crítica y, sobre todo, de público, títulos como *Burdeos* (1986), *Todos mienten* (1988), *Queda la noche* (1989) con el que gana el Premio Planeta de ese año, *Una vida inesperada* (1997), *La señora Berg* (1999) -por sólo citar las novelas que considero de mayor importancia- además de diversos relatos en antologías publicadas en la década de los noventa, libros de cuentos como *Gente que vino a mi boda* (1998) o *Adiós a las novias* (2000) y ensayos tales como *La vida oculta* (1993) con el que gana el Premio Anagrama de Ensayo de ese año y en el que precisamente ahonda en algunos aspectos básicos del oficio de escritor y en la continuidad o discontinuidad entre la vida y la literatura, llegando incluso a analizar sus novelas y sus relatos en relación con su propia biografía. Al hilo de este último aspecto, me interesa especialmente destacar otras dos obras de no ficción, ensayo, memorias o autobiografía: *Recuerdos de otra persona* (1996) y *Con mi madre* (2001). Estos dos títulos tienen muchos elementos cercanos al *bildungsroman* y, desde luego, tienen el elemento autobiográfico como eje de los diversos relatos que configuran las dos obras, pero considero que son títulos que caen más en el terreno del ensayo autobiográfico que en el propiamente novelístico. Del mismo modo, es necesario contemplar la obra *Historia de un abrigo* (2005), un libro que reúne a una serie de personajes interconectados en momentos vitales trascendentes, momentos de cambio, momentos de crecimiento y de evolución personal. Después de *Cielo nocturno*, Soledad Puértolas ha seguido indagando en el viaje íntimo femenino a través de una novela coral

(ambos elementos comunes a toda su obra) en el libro *Compañeras de viaje* (2010), que, una vez más, bebe del caudal autobiográfico de la autora.

Sin embargo, si realmente existe una novela de formación, un *bildungsroman* en la obra de Soledad Puértolas, sin excesivo temor a equivocarme, afirmarí­a que se trata de *Cielo nocturno*.

Aunque la crítica sobre Soledad Puértolas es abundante, no es tan fácil encontrar análisis especializados sobre sus obras más recientes, como es el caso de *Cielo nocturno*. Sí hay referencias a la obra en artículos generales sobre la autora, como es el caso de algunos de los aparecidos en el número 100 de la revista *Turia*²⁰⁶, en la que el grueso central del número, el cartapacio, está dedicado a la autora zaragozana. También resulta fácil localizar algunas de las críticas que se sucedieron a la publicación de la obra, no siempre favorables.

Así, Alberto de Brigard, por ejemplo, en la revista *Arcadia*, llega a titular el artículo sobre la novela de Puértolas como “paso en falso” y después de denostar prácticamente el género que constituye objeto de esta tesis de un plumazo- “Las novelas de iniciación o de aprendizaje son un rico filón en la tradición de la narrativa y muchos novelistas principiantes acuden a ellas para lanzarse a las traicioneras aguas del mundo literario.”-, de cuestionarse el por qué una autora consagrada se zambulle en ese género de no iniciados y de poner en duda la validez de la posible identificación entre autora y personaje, como si fuese algo negativo per se- “creando un personaje que debe tener muchísimo de ella misma”- el crítico acaba calificando la obra de “paso en falso de una escritora hábil, que no contiene más que una sucesión de incidentes simplones y no logra arrastrar al lector al mundo personal de la protagonista.”²⁰⁷

No es necesario aclarar que estoy en completo desacuerdo con todas las afirmaciones de este crítico que parece destilar una animadversión personal hacia la pluma de Puértolas. Tampoco Ricardo Senabre en *El Cultural*, parece sentir una especial simpatía hacia el género literario en el que me muevo y menos aún, cuando la pluma firmante es femenina:

²⁰⁶ *Turia Revista cultural*. Nº 100, nov. 2011-feb. 2012.

²⁰⁷ BRIGARD, Alberto de, “Paso en falso.” *Arcadia*. nº36, sept. 1998

Una vez más se produce un hecho reiterado en la narrativa española de las últimas décadas (y también en la literatura de Soledad Puértolas): la historia se plantea como el relato en primera persona de una mujer que evoca su infancia y su adolescencia y que, en multitud de detalles, deja entrever la íntima relación entre ese personaje y la autora, entre el sujeto del relato y su creador.²⁰⁸

Sin embargo, el crítico de *El Mundo* desentraña alguno de los rasgos característicos de la prosa de Soledad Puértolas y la sitúa en el lugar que le corresponde, sí no a esta novela en concreto a su modo de entender, sí a su obra:

El momento en que la historia se adensa y se eleva es cuando aquella etapa se esfuma definitivamente y el reencuentro, años después, de algunos personajes despierta en la narradora la conciencia temporal. La mirada retrospectiva deja paso a una reflexión casi elegíaca acerca del virgiliano *fugit irreparabile tempus*. (...) Poco a poco, los sucesos se han ido elevando del terreno anecdótico al plano simbólico, y hasta el paisaje adquiere en las últimas páginas la función de transmitir un estado de ánimo, al modo del mejor Baroja.²⁰⁹

También en *Babelia*, el suplemento literario de *El País*, la novela queda englobada dentro de lo que el crítico denomina “la moda de la autoficción”²¹⁰, moda en la que, en esta ocasión, la autora queda agrupada con algunos de los grandes nombres de la novelística contemporánea como Javier Marías, por poner sólo un ejemplo.

En el suplemento cultural del *ABC*, sin embargo, sí se elogian los rasgos característicos de esta íntima novela de formación personal y el crítico ve en ella “la fidelidad a la percepción como reina de la trama”²¹¹ y “el manejo de la elipsis” como “rasgo estupendo” que el crítico relaciona con un feminismo silencioso y, por consiguiente, más auténtico. De la crítica de Pozuelo Yvancos, sin embargo, lo que verdaderamente me interesa resaltar es cómo relaciona la novela de Puértolas con dos de las novelas que recojo en esta tesis y, de algún modo, reafirma las relaciones que he establecido entre ellas al englobarlas todas ellas en el género del *bildungsroman*:

²⁰⁸ SENABRE, Ricardo. Crítica de *Cielo nocturno* en *El Cultural*. *El Mundo*, 26 de junio de 2008.

²⁰⁹ *Ibíd.*

²¹⁰ MANRIQUE SABOGAL, W. “El Yo asalta la literatura.” *El País*. *Babelia*, 13 de septiembre de 2008. (Un interesante artículo sobre los límites de la novela.)

²¹¹ POZUELO YVANCOS, José María. Crítica de *Cielo nocturno*, *ABC Cultural*, 31 de mayo de 2008.

Adrede he convocado la cita de «entre visillos», para que los lectores recuerden la obra de la maestra de Soledad Puértolas, Carmen Martín Gaité, en aquella novela que junto con *Primera memoria*, de Ana María Matute, figura en el primer término de un testimonio vital que precisa e inevitablemente es femenino.²¹²

No es éste el espacio para hacer una comparativa entre las distintas reacciones críticas que despiertan las novelas que analizo en esta tesis en los suplementos literarios de los periódicos españoles, los cuales no se han caracterizado precisamente ni por su rigor ni por su independencia, pero sí quiero dejar constancia de que comparto enteramente la visión más positiva que en la revista *El Ciervo* realizara su directora Rosario Bofill quien habla de una historia donde todo “está tan perfectamente narrado” y afirma:

Es, en definitiva, el itinerario de tantos chicos y chicas en esa edad que se desea todo y todo se cuestiona. Una descripción perfecta de la adolescencia y juventud. Sin estridencias, detalladamente, al estilo de Soledad Puértolas, narrando con claridad, un periodo de profundas dudas y deseos. Tiempo de soledad en un mundo que aún no se conoce y fascina. Todo va cambiando lentamente y a su vez con rapidez. Las amistades quedan atrás como los recuerdos. Quizás en el desarrollo de los seres humanos esta etapa de la vida es la que más deja huella, es en la que se penetra más en el interior de uno mismo en busca de algo que se presiente, se teme o se anhela, todo a la vez. Sólo el cielo estrellado de la noche de agosto parece guardar todos los secretos.²¹³

O, por supuesto, las palabras que María Delgado dedica a la novela en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*:

este *Cielo nocturno* en el que la escritora buscaba señales cuando era niña, es capaz, de evocar una época y un lugar concretos al mismo tiempo que los trasciende para hacernos revivir las sensaciones de fascinación, de diferencia, de temor y desarraigo que, igual que el cielo que miramos cada noche, son comunes a la infancia y adolescencia de todos nosotros, sin importar el cuándo y el dónde.”²¹⁴

²¹² *Ibíd.*

²¹³ BOFILL, Rosario. Crítica de *Cielo nocturno*. *El Ciervo*, nº 688-689, julio-agosto 2008, pág. 42

²¹⁴ DELGADO, María, “Bajo el mismo cielo nocturno.” *Cuadernos hispanoamericanos* nº 697-698, julio-agosto 2008.

Cielo nocturno, narrada en primera persona, consta de 47 capítulos en una estructura novelística tradicional, 47 capítulos que, tal como he mencionado, recorren la evolución vital desde el final de la infancia y temprana adolescencia, hasta la entrada de la juventud de una protagonista que tiene la particularidad de no ser nunca nombrada. Esta narradora sin nombre, desde cuya perspectiva el lector asiste no sólo a su formación personal sino también a algunos de los cambios sociales que vive el personaje en primera persona, configura el universo principal de la novela.. Niña silenciosa e introvertida, pero no por ello poco sociable, la protagonista vive una infancia plácida y cómoda, asiste a un colegio de monjas gracias a una beca especial que pronto se revela como nota diferencial, frecuenta a sus asilvestrados primos, visita el pueblo de sus abuelos en verano, sale con algunas de sus compañeras de clase y, finalmente, abandona la escuela para entrar en el mundo universitario donde entabla una relación amorosa con Mauricio, un joven mayor que ella y con comprometidas ideas políticas, vive de cerca las revueltas estudiantiles y, tras sufrir un tremendo desengaño amoroso con Carlos, sufre en primera persona las consecuencias de su actividad estudiantil y es expedientada por la universidad. Alejada del hogar paterno, estudiante externa y decidida a acabar sus estudios, la joven protagonista de *Cielo nocturno* intuye, al final de la novela, que su futuro será muy distinto al que su formación académica y su ciudad le deparan.

El universo de la novela, por tanto, pese a estar regido por la voz de esa protagonista sin nombre, contiene un gran número de personajes que acompañan a la narradora en su formación: sus padres; las tías de San Juan de Luz que visitan a la familia anualmente; el tío Cosme y sus hijos, los primos Azogue; Modesta, la sirvienta; la modista Pilar Abelló, amiga de la madre; las profesoras del colegio, Carmen Gómez Moraleda, Teresa Arístide, Pilar Crespo, la madre Rubio; las compañeras de clase, Concepción Aínsa, Dolores, Belén...; Mauricio, Carlos y, por último, la ciudad en sí, con sus calles y sus barrios, ese almacén abandonado de la familia Moraleda, el río y el desierto, la universidad y las posibilidades finitas de una capital de provincias.

3.9. *La intimidad de Nuria Amat*

Nuria Amat (Barcelona, 1950) había publicado ya dos novelas y varios libros de relatos cuando publica en el año 1997, *La intimidad*, una obra que, desde las primeras líneas, no esconde su carácter autobiográfico.

Al igual que otras autoras de este estudio, la labor literaria de Nuria Amat ha estado vinculada tanto a la narrativa como a la poesía –tiene dos libros de poemas publicados, *Amor infiel* (2004) y *Poemas impuros* (2008)- y al ensayo – cabe destacar su biografía *Juan Rulfo. El arte del silencio* (2003), “un libro apasionante”²¹⁵ según la crítica- y, especialmente interesante, resulta su capacidad para crear obras híbridas en las que autoficción, ensayo y narrativa se entremezclan.

Aunque en los últimos años se ha dedicado con más ahínco a la novela de estructura más tradicional o convencional –nada que ver con esa primera novela publicada en el año 1979 en la editorial feminista La Sal. Ediciones de les Dones, con el título *Pan de boda* y que se caracterizaba, entre otros rasgos ya definitorios de la prosa de Nuria Amat, por no tener ni puntos ni comas, sólo saltos marcados por el espacio en blanco en la página y frases truncadas- como *El país del alma* (1999) o *Reina de América* (2001), obras por las que quedó finalista al Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2001 y consiguió el Premio Ciudad de Barcelona 2002 respectivamente, hasta hacerse con el Premio Ramon Llull del año 2011 con su novela en lengua catalana *Amor i Guerra*, lo cierto es que la obra que nos ocupa debe entenderse dentro de esa producción literaria híbrida que acabo de mencionar, una producción que, pese a lo que acabo de afirmar sobre la evolución de la autora hacia una narrativa de corte más tradicional, nunca ha abandonado del todo. Por ejemplo, en 2008, vuelve a ofrecer al lector una novela autobiográfica y casi catártica, *Deja que la vida llueva sobre mí*, en la que personaje principal y autora se solapan y donde se relatan los recuperados recuerdos de la infancia y la juventud. Por consiguiente, se trata de una novela conectada intensamente con *La intimidad*, que se adscribe, como esta última, al

²¹⁵ BECCIÚ, Anna, “Raíces de Rulfo. Nuria Amat, *Juan Rulfo. El arte del silencio*.” *El País. Babelia*, 31 de enero de 2004.

género de la autoficción, tal como ella misma se ha referido en más de una ocasión a su obra.²¹⁶

En esa línea híbrida, Nuria Amat ha publicado otros títulos como *Amor Breve* (1990), *Monstruos* (1991) *Letra herida* (1998) o *Todos somos Kafka* (1993)²¹⁷, novela en la que la autora ya adelanta algunos de los recurrentes temas de *La intimidad*, especialmente el papel preponderante de la literatura y los libros como personajes vivos de la novela. A propósito de este último libro la crítica también ha destacado ese carácter de alternancia entre la ficción y la no ficción tan característico de la autora:

Sólo que con sutileza y una pizca de maldad, Nuria Amat añade a la relación autor-lector, biblioteca-libro, escritura-lectura, una acompañante, un fantasma femenino que interrumpe, a veces diabólicamente, las secuencias tanto lógicas como imaginarias, plantándose en el centro de la página (...) Esa figura es la mujer de la narración, a veces personaje de la obra, a veces mujer o hija o amante del autor, siempre la otra narradora invisible, que nos dice ese algo más que a simple vista no está en lo que leemos. Que el escritor es siempre muchos escritores. Que a un escritor lo hacen muchos escritores²¹⁸

Las palabras de Carlos Fuentes, tan literarias, me sirven para incidir, más aún, en ese papel trascendental que Nuria Amat concede a la literatura y al libro en sí, tanto por su contenido como por su condición de objeto físico, al que la autora ha dedicado también parte de su recorrido literario y de su dedicación profesional. Bibliotecaria, introductora en nuestro país de estudios bibliográficos y documentación, profesora en la Escuela de Bibliotecarios de la Universidad de Barcelona, ha publicado numerosos ensayos sobre el libro, no sólo ensayos técnicos, sino nuevamente títulos donde se entremezclan géneros y donde el ensayo adquiere tonos marcadamente líricos. Destaco,

²¹⁶ En una entrevista con Xavi Ayén a propósito de la publicación de *Deja que la vida llueva sobre mí* y su obra de poesía *Poemas impuros*, declara la autora: “es un juego de autoficción, la literatura es autobiográfica por definición (...) Doy un tono ficcional a hechos de mi vida, y añado y suprimo cosas.” *La Vanguardia*, 29 de marzo de 2008.

²¹⁷ La deuda con Kafka que Nuria Amat reivindica en esta novela, la comparte con otra de las autoras de esta tesis, Carmen Martín Gaité, quien escribe un artículo en el que le reconoce al autor checo la paternidad de la novela moderna “con la aportación del tipo puro del antihéroe.” y el haber “arrojado tanta luz sobre la soledad, el caos y el desarraigo de todo el siglo XX.” Artículo publicado en *El País* el 3 de julio de 1983 y recogido en *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, 1993, pp. 144-146.

²¹⁸ FUENTES, Carlos. “La sombra dilatada de Kafka.” Prólogo a *Todos somos Kafka* de Nuria Amat recogido en *Babelia*, *El País*, 25 de septiembre de 2004.

precisamente por su más estrecha relación con *La intimidad*, *El libro mudo* (1994) y *Escribir y callar* (2010).

Aunque Nuria Amat es una autora reconocida literariamente y conocida también públicamente, no hay una extensa obra crítica sobre su labor creativa y es difícil hallar referencias específicas a *La intimidad*.²¹⁹ En *El País*, precisamente Ana María Moix, escribe a propósito de la novela, resaltando ese carácter de biografía y literatura convertidas en una unidad indisoluble.

En *La intimidad*, más que en ningún otro libro de Nuria Amat, vida, literatura y ficción no sólo se funden, sino que la literatura (la experiencia que de la literatura tiene la voz narradora a través de la lectura) se convierte en biografía, y a la vez, en material de ficción.²²⁰

El *ABC* se hace eco de la publicación de la novela de Nuria Amat y le concede el espacio de una crítica en la que se desgranán las esencias de la novela y su profundidad, más allá de la complejidad del artefacto narrativo que construye la autora, calificando el libro así:

lleno de hondura, de ideas esenciales y de advertencias humanas que invitan a leerlo con detenimiento, a pararse en su emoción, y a disfrutar, sin objeciones, de una historia que simula contarse como una novela cuya trama se forja con objetos personales.²²¹

La doctora Zulema Moret, de la Universidad del País Vasco o la doctora de la Universidad de Barcelona, Virginia Trueba, han profundizado especialmente en la obra de Nuria Amat – desde el análisis de género básicamente- y han dedicado estudios a *La intimidad*. De la primera, cito la descripción que hace de la novela como amalgama de temáticas recurrentes en el universo narrativo de su autora:

²¹⁹ En *La Vanguardia* y a propósito de la publicación de la obra, por ejemplo, sí se recoge una entrevista en lo que después sería *La Contra* del periódico catalán de la mano de Margarita Rivièrè, lo cual da muestra de la relevancia del personaje público pero no tanto de su obra. Ver AMAT, Nuria. Entrevista a cargo de Margarita Rivièrè, *La Vanguardia*, 6 de marzo de 1997

²²⁰ MOIX, Ana María. “Literatura hecha biografía. Nuria Amat, *La intimidad*” *El País Catalunya*, 13 de marzo de 1997.

²²¹ CASTRO, Pilar. Crítica de *La intimidad*. *ABC*, 4 de julio de 1997.

Si bien la textura de la novela en cuestión ha sido considerada por la autora y por la crítica periodística como una novela autobiográfica (...), en ella se condensan una serie de temas que aparecen en libros anteriores, como: la lectura y la Lectora, la muerte y del autor, y la muerte como núcleo temático, el plagio y todas las circunstancias creativas del escritor en el desarrollo de su actividad, la locura como génesis de la obra literaria y como consecuencia de la misma en un doble recorrido, una aguda crítica al sistema bibliotecario y a la figura de la bibliotecaria, la necesidad de fundar una genealogía literaria...²²²

La intimidad, estructurada en ocho capítulos y narrada en primera persona, recorre la vida de Nuria Amat, personaje novelesco y narradora a su vez de ese relato, desde su tierna infancia viviendo con su padre y sus dos hermanos varones en una casa – o torre, como se le llamaría en Barcelona- de Pedralbes, hasta una edad adulta indefinida en que, convertida ya en escritora, regresa al lugar físico en el que arrancó la historia, esa manzana específica del barrio de Pedralbes de Barcelona. Por el camino, Nuria Amat ha sido una niña subyugada por la figura de una madre muerta, apegada al desconsolado padre, fascinada por el mundo de los libros, suicida y bibliotecaria en potencia, paciente de un sanatorio mental y esposa de dos hombres, Pedro Páramo y Carles Riba. Todo ello narrado en tiempos fragmentados, saltos narrativos y movimientos circulares dentro del relato, algo que convierte la narración en una compleja lectura donde el lirismo y el significado metafórico de algunos pasajes, contrastan con otros momentos en los que el relato sigue una línea de evolución lineal y simple. Lírica, compleja, irónica y circular, autobiografía novelada o novela autobiográfica, lo que está claro es que *La intimidad* es el relato de la formación de una escritora y, como tal, *bildungsroman*.

²²² MORET, Zulema. “La loca, la lectora y contar la vida en *La intimidad* de Nuria Amat.” En VILLALBA, Marina (coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española*. Universidad de Castilla la Mancha. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. 2000, pág. 317.

3.10. *Fiebre para siempre de Irene Gracia*

En el año 1994, la editorial Planeta publica la primera novela de Irene Gracia (Madrid, 1956), *Fiebre para siempre*, con la que la autora gana el Premio Ojo Crítico a la primera novela de ese año. De la obra, tal como ya he mencionado en la justificación de este corpus, hay pocas referencias críticas. La que Nuria Barrios realizó en *El País* y la que la revista *Lateral* publicó con firma de Miquel Dalmau, ambas con motivo de su publicación. De esta última, me interesa especialmente la adscripción que el crítico hace de la obra al género objeto de esta tesis:

El acierto de Irene Gracia es haber escrito una novela que admite diversas interpretaciones: desde una historia de amor levemente incestuoso, hasta un caso clínico muy áspero; una parábola donde el boxeo es signo de la autodestrucción contemporánea, o un *bildungsroman* en que la formación del héroe es, en realidad, su deformación aniquiladora, es decir, el efímero ascenso de Ícaro, antes de la elemental caída del después. Como en sus mejores cuadros, Irene Gracia ha sabido mostrarnos con poesía de tonos malva que el Paraíso Perdido sólo es un Infierno perpetuamente recobrado.²²³

También Nuria Barrios, en *El País*, hace referencia a la adolescencia como elemento narrativo esencial de la obra:

Irene Gracia rompe su primera lanza, llena de vida, llena de fiebre, con una novela llena de imágenes intensas: el hermano que nació azul, ahorcado con su propio cordón umbilical; el estrangulador nocturno de perros; los amores adolescentes de la protagonista Frida y su hermano Mateo con otros dos hermanos que les devolvían su imagen, como en un espejo; la misteriosa biblioteca esotérica de un padre distante y vacío de amor... Y, en el centro de todas ellas, como un poderoso imán, el recuerdo del cuadrilátero donde reinaba Mateo.²²⁴

En *ABC*, Care Santos la califica como “dignísima primera novela”²²⁵, adjetivo que, a mi modo de entender, destila una condescendencia que la autora no necesita en

²²³ DALMAU, Miquel, Crítica de *Fiebre para siempre* en *Lateral*. *Revista de Cultura*, noviembre de 1994

²²⁴ BARRIOS, Nuria. Crítica de *Fiebre para siempre*. *El País Tentaciones*, 10 de febrero de 1995

²²⁵ SANTOS, Care. Crítica de *Fiebre para siempre* de Irene Gracia. *ABC Cultural*, 18 de noviembre de 1994.

absoluto, pero la breve y poco perceptiva crítica, sí recoge algo esencial en la novela y es la figura del héroe como eje argumental de la trama y sentido profundo de la novela:

En las páginas de esta primera novela (...) asoma, fundamentalmente, el tema del héroe. Héroe enaltecido, en plena escala ascendente hacia ninguna parte y héroe en decadencia muy cerca o ya inmerso en el terrible final.²²⁶

Primera novela y a su vez, con una cierta dosis de elementos autobiográficos, *Fiebre para siempre* inauguró una trayectoria de novelista que Irene Gracia ha combinado con su creación pictórica. Alabada por la crítica pero esquiva al éxito de público²²⁷, la autora ha publicado, después de su ópera prima, cuatro novelas más: *Hijas de la noche en llamas* (1999), *Mordake o la condición infame* (2001), *El coleccionista de almas perdidas* (2006) y *El beso del ángel* (2011), siendo esta última la que probablemente, más elogios ha recibido por parte de los críticos: de "...encanto sensual y erótico expresado con especial intensidad y delicadeza."²²⁸ habla Masoliver Ródenas después de alabar "la audacia" de la autora.

Cito otras reseñas a propósito de esta última novela escrita por la autora, todas ellas elogiosas:

No es frecuente en la literatura española encontrar novelas que consigan a la vez imaginar y reflexionar. Eso siempre lo encontrarán en las de Irene Gracia. Como quien posee una linterna y va iluminando las zonas oscuras de un teatro de seres de alas de gasa, con palabras de Baudelaire, así siempre nos sorprende con sus personajes entre épicos y líricos.²²⁹

escenarios en los que Irene Gracia se mueve con la elegancia y la seguridad que proporciona el llevar en su equipaje pertrechos tan sólidos como sugerentes: un plural abanico de referencias culturales -arte, música, literatura, danza- que despliega para

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ En un reciente artículo publicado en *Babelia*, con el título "Autores en penumbra", el autor del mismo, Winston MANRIQUE SANDOBAL, incluía a Irene Gracia entre aquellos autores que "dueños de una sólida poética" son, in duda alguna, minoritarios en lo que a público se refiere. *El País. Babelia*, 17 de septiembre de 2011.

Se puede consultar la referencia en http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218335_850215.html

²²⁸ MASÓLIVER RÓDENAS, J. A. "Sobre los ángeles. Irene Gracia, *El beso del ángel.*" *Cultura/s. La Vanguardia*, 23 de agosto de 2011

²²⁹ ARNÁIZ, J. "Irene Gracia y las alas de gasa. Irene Gracia, *El beso del ángel.*" *La razón*, 18 de mayo de 2011.

elevant las historias que nos cuenta por encima del rasero común, eludiendo el realismo de manual.²³⁰

Fiebre para siempre es la historia de Mateo narrada a través de los ojos de su hermana, Frida, desde sus primeros años de vida hasta la muerte trágica, anunciada y prematura del primero en el último capítulo, después del descubrimiento de un secreto familiar que parece dar sentido a la extraña y desasosegante infancia que han compartido. La novela recorre así los años de infancia, adolescencia y primera juventud de la protagonista femenina y narradora del relato, Frida, y de su hermano mayor, Mateo, a quien la crítica ha concedido el papel de protagonista de la novela pero que comparte, en realidad, dicho protagonismo de manera absoluta con su hermana y narradora, como dos contrapuntos de un mismo relato.

La estructura de la novela sigue el esquema de un combate de boxeo, deporte al que se dedica Mateo, y sus diferentes capítulos reciben el título del número de asalto que les corresponde. La novela se abre con un *Primer asalto*, al que siguen dieciséis más y un *Último asalto* (dieciocho en total) al que cierran dos capítulos, *Tránsito* y *Duelo* y de un epílogo: *Epitafio*. Estos veinte capítulos, veintiuno con el epílogo, constan, a su vez, de subcapítulos, un total de 99 en toda la novela.

Más allá de que el boxeo sea el deporte que salva y condena a Mateo al mismo tiempo, la división de la novela en asaltos constituye en sí una metáfora de la vida entendida como lucha y del protagonismo de la misma en la evolución de los personajes. Para Mateo, y también para Frida, su proceso de crecimiento se constituirá en asaltos – también llamados episodios en la terminología deportiva- que, en conjunto, configurarán un largo combate con funesto resultado. La novela, por tanto, se configura como un cuadrilátero en el que se mueven los personajes principales con un nocaut y un vencedor, aunque la lucha no haya sido entre ellos. Narrada en primera persona, excepto el asalto decimotercero en el que el relato adopta la tercera persona, previo anuncio por parte de la misma voz narrativa, *Fiebre para siempre* es una novela densa y de metáforas impactantes, en la que Mateo y Frida y la relación entre ambos es la materia narrativa por excelencia. Aun así, otros personajes les acompañan: los padres, la

²³⁰ RODRÍGUEZ FISCHER, A. "Irene Gracia, *El beso del ángel*." *El País. Babelia*, 18 de junio de 2011.

hermana pequeña, Berta, ese novio músico, padre del hijo de la protagonista, la profesora de inglés de Mateo, Laura y, claro está, esos espejos que son Irma y Matías.

CAPÍTULO 4.
LA TEMÁTICA RECURRENTE EN LAS NOVELAS DE FORMACIÓN

4.1. Autobiografía ficcionalizada

“... sentir que la novela es la realidad y que, por otra parte, lo que yo puedo plasmar de ella no será nunca exactamente lo que sucedió, que, a pesar de mi pudor a la hora de inventar, todo lo que puedo contar es invención.”

Clara Janés, *Los caballos del sueño*

Analizando el aspecto autobiográfico de las novelas objeto de análisis una a una y centrándome en la primera de ellas, *Barrio de Maravillas de Rosa Chacel*, vemos que si “el vínculo indisoluble entre vida y obra es rasgo peculiar y esencial en el quehacer chaceliano”²³¹, *Barrio de Maravillas* no es una excepción. Esa tendencia autobiográfica que “como rasgo primero y perdurable que, con distintos grados y matices, reaparece en posteriores novelas”²³² ya ha aparecido en la primera novela de la autora, *Estación. Ida y vuelta* (1925-1926), ha reaparecido en la que fuera su obra más conocida en la primera mitad de su vida, *Memorias de Leticia Valle* (1945), “primer acercamiento de Rosa Chacel a la literatura de confesión.”²³³ y se plasma de manera clara y definida en el relato que ella misma define como autobiográfico y que abarca los primeros diez años de su vida, *Desde el amanecer* (1972).

Este último título, precedente inmediato en la labor creativa de la autora a *Barrio de Maravillas*, lo escribe casi a la par que su ensayo *La confesión* (1971) donde “Rosa Chacel se propone responder a la interrogación orteguiana sobre la escasa presencia de memorias y confesiones en la literatura española.”²³⁴. Por consiguiente, la novela se empieza a escribir en un contexto creativo autobiográfico. Ana Rodríguez Fischer asevera en su tesis doctoral sobre la prosa chaceliana:

Es una escritora que escribió siempre acerca de sí misma: sobre su circunstancia, sus conflictos, sus convicciones o sus dudas. Todas sus novelas se organizan sobre complejas reminiscencias, directas o encubiertas, sublimadas o desveladas por un portentoso esfuerzo de autoanálisis sometido al tratamiento objetivo que exige la transferencia al personaje de ficción.²³⁵

²³¹ RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Rosa Chacel y su circunstancia” en *Rosa Chacel, Premio Nacional de las Letras españolas 1987*. Barcelona: Anthropos. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de las Letras Españolas, 1990, pág. 35

²³² RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Hacia una nueva novela: Rosa Chacel”, en DÍAZ-DIOCARRETZ, M. y ZAVALA, Iris M. (coords), *Breve historia femenina de la literatura española (en lengua castellana) Vol. V. La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)* Barcelona: Anthropos: 1999, pág. 243

²³³ *Ibid.*, pág. 253

²³⁴ *Ibid.*, pág. 258

²³⁵ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. *La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral. Ob. Cit., pág. 510

En la misma tesis, Rodríguez- Fischer señala cómo, *Desde el amanecer* es, de algún modo, introducción o prólogo de *Barrio de Maravillas*:

...buena parte del material novelado, ficcionalizado ya en ésta [*Barrio de Maravillas*] aparece previamente en las páginas finales de aquella [*Desde el amanecer*]. Se reconocen objetos, figuras, datos, pero no hay una traslación directa sino que entre ambas- la vida y la obra- media una operación transmutadora, un trabajo de estilización poética de la propia existencia (...) Sólo señalar cómo en *Barrio de Maravillas*, aun siendo autobiografía pero por ser novelada, el caudal autobiográfico se somete a un proceso no menos riguroso, asegurándose así la autonomía de la obra de ficción.²³⁶

En *Barrio de Maravillas*, con la que la autora inaugura su trilogía “Escuela de Platón”, completada con las novelas *Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1988), le toca el turno a los años adolescentes, aquellos que contemplaron sin nostalgia el abandono de la niñez y la entrada en un mundo nuevo, donde los adultos se transforman en seres cada vez más cercanos, la luz invade los rostros desde un ángulo nuevo, las prendas niñas quedan para siempre dormidas en los cajones y el ansia de poseer el momento mágico de la creación se convierte en motor de la vida. Todo ello en un espacio concreto, espacio autobiográfico que da título a la novela, espacio evocado desde las postrimerías de la madurez, espacio que albergó la formación de un Madrid bullicioso y activo, el que desembocará, como relatará la misma Rosa Chacel en la segunda parte de su trilogía, en el nacimiento de la generación del 27:

El 3 de marzo de 1908 viaja Rosa Chacel de Valladolid a Madrid, instalándose en casa de la abuela materna- San Vicente, esquina San Andrés-, en pleno *Barrio de Maravillas*. El viaje nocturno tuvo carácter de travesía iniciática, pues la niña advertirá al pronto que atrás quedaba un microcosmos irrecuperable apareciendo en su lugar un nuevo mundo que ella afrontaba con un «silencio alerta». Era la entrada en la madurez y en otra soledad.²³⁷

En esa madurez incipiente se presentan los personajes de *Barrio de Maravillas*, algo que ya anuncian las páginas de su antecedente, *Desde el amanecer*. En el último tercio de esta autobiografía de su primera década, Rosa Chacel describe con detalle su

²³⁶ *Ibíd.*, pp. 752-753

²³⁷ RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Cronología intelectual de Rosa Chacel” en *Rosa Chacel. La obra literaria, expresión genealógica del Eros*. Anthropos nº 85, junio 1988, pág. 28

llegada a Madrid y sus primeras impresiones del lugar que va a cobrar absoluto protagonismo en *Barrio de Maravillas*. Así recuerda Rosa Chacel la primera noche en Madrid en casa de su abuela materna y la impresión que le produce el frío recibimiento de ésta:

Mi madurez, cuajada en la desolación de aquella noche, no era un fantasma sin futuro: se despertó conmigo y siguió por debajo de la actividad trivial esperando- desesperada- su turno para actuar, en silencio, por supuesto. Este silencio alerta es lo que recuerdo como mi madurez.²³⁸

Esa madurez – o el proyecto de ella- es la nota predominante de *Barrio de Maravillas*. También en la mencionada autobiografía se anticipa ese otro gran protagonista de la novela, el barrio, aunque con una primera impresión negativa aderezada por las posibilidades que otorga la libertad: “Los primeros días, cuando salí a la calle con mi madre, el barrio me pareció horroroso, pero pronto empecé a salir sola.”²³⁹

También en *Desde el amanecer* aparece, a su vez, el esbozo de la que, sin duda, se convertirá en el personaje de Isabel, una indicación más del contenido autobiográfico que nutre *Barrio de Maravillas*: “Pronto tuve compañía para aquellas excursiones (...) Era una chica un poco más pequeña que yo, tenía poco más de ocho años. Hija de una actriz del género chico...”; “Congeniamos en seguida. Tenía dos años menos que yo, pero era de una madurez increíble: una pequeña mujer. Sabía todo lo que yo ignoraba...”; “Ahora tenía una amiga menor que yo, pero era más vieja que todos los otros (...) de modo que con Inés empecé a practicar el componente más genuino de la vida femenina, la confidencia.”²⁴⁰

Sin embargo, Inés no es enteramente Isabel, como tampoco Rosa Chacel es Elena. En el caso de *Barrio de Maravillas*, a mi modo de entender, la joven artista queda desdoblada en dos jóvenes, Isabel y Elena, aunque, es cierto que después de leer la trilogía completa, queda bastante claro que el personaje con más peso autobiográfico

²³⁸ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Madrid: Debate. 1993, pág. 236

²³⁹ *Ibíd.*, pág. 257

²⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 259, 260, 272

es esta última, algo que para algunos críticos, no ofrece lugar a dudas: “Es significativo que Rosa Chacel haya escogido, para el personaje en quien se autorretrata como artista adolescente, el nombre de Elena...”²⁴¹.

A mi modo de entender, Rosa Chacel, reparte emociones y pensamientos entre las dos jóvenes protagonistas de *Barrio de Maravillas*, aunque los rasgos de su personalidad queden vinculados a la figura de Elena. Ambas jóvenes viven en un edificio en el que, como en el pasado real de la autora, hacen esquina las calles San Vicente y San Andrés y donde, hoy en día, una placa recuerda los años que Rosa Chacel pasó en ese espacio del ahora barrio de Malasaña. Precisamente el conjunto de calles y habitantes que configuran ese espacio juega un papel destacable en la novela adquiriendo, como en otras novelas analizadas, la categoría de personaje:

Y así, en primerísimo lugar tenemos el barrio: lienzo, tapiz o escenario donde operar con recuerdos, rostros, luz, espacio, objetos... para ir narrando los diversos procesos vitales, amorosos o vocacionales de las figuras que habitaban aquella “vieja vecindad” nacida con el siglo. / El Barrio es casi un personaje más, en continuo diálogo con el resto de figuras.²⁴²

Que *Barrio de Maravillas* tiene un carácter autobiográfico queda, por tanto, sobradamente probado. Una de las críticas que más ha profundizado en la literatura autobiográfica en nuestro país (y también en la literatura escrita por mujeres), Anna Caballé, comenta a propósito de la obra de Chacel:

...tengo la impresión de que ese sentimiento nostálgico tiene una cabida reducida en el caudal autobiográfico de que deriva buena parte de la obra chaceliana. Es el deseo de comprender más que el de recordar el que mueve a la escritora y... ¿qué le iba a permitir mayores posibilidades de ejercitar la facultad de conocer que aquellas experiencias que hirieron profundamente sus sentidos?²⁴³

También Rafael Conte hace referencia a la autobiografía en *Barrio de Maravillas*: “En esta novela encontramos una especie de autobiografía imaginaria. De la

²⁴¹ RODRÍGUEZ FISCHER, A., Introducción a CHACEL, Rosa. *Barrio de Maravillas*. Madrid: Castalia. 2004., pág. 42

²⁴² *Ibíd.*, pp. 26-27

²⁴³ CABALLÉ, Anna. “Desde entonces” en *Rosa Chacel. La obra literaria, expresión genealógica del Eros*. Ob.Cit., pág. 58

misma manera que *Teresa* recreó una imaginaria Teresa Mancha, *Barrio de Maravillas* efectúa la misma operación- pero más libre- con la propia vida de su autora.”²⁴⁴

No obstante, a modo de conclusión, a pesar de esa probada autobiografía que discurre por *Barrio de Maravillas*, recojo las palabras de Ana Rodríguez Fischer para insistir en la estilización literaria de esos recuerdos y su alejamiento, por tanto, de la mera autobiografía novelada:

Se calificó la obra de «novela autobiográfica» o «autobiografía novelada» porque en ella Rosa Chacel relata la parte de su vida que podríamos llamar «de crecimiento espiritual», dándonos un nuevo retrato de la artista adolescente, pues mucho hay en la novela -como se verá-de *Bildungsroman*. Reconocemos buena parte de los materiales de la obra ya que procede del caudal autobiográfico, pero no hay una traslación directa de la vida a la obra, sino que entre ambas media una operación transmutadora, un trabajo de estilización poética de la existencia propia.²⁴⁵

Pasando a la segunda novela, mucho se ha insistido en el carácter autobiográfico de *Nada de Carmen Laforet*. La juventud de la autora (y la consiguiente cercanía entre los hechos supuestamente inspiradores de la novela y el tiempo de la escritura) parecieron invitar a la crítica a identificar autora-narradora, llegando a confundirse la personalidad de Carmen Laforet con Andrea, su personaje en la ficción.

Carmen Laforet nació en 1921 en Barcelona pero siendo una niña se trasladó a Canarias con su familia. Con dieciocho años, los mismos que cuenta Andrea al iniciarse la novela, volvió a Barcelona para estudiar Filosofía y Letras y Derecho. No acabaría ninguna de las dos carreras. Tres años más tarde se trasladaba a Madrid. Es evidente que este breve apunte biográfico coincide, de manera casi completa, con el personaje de Andrea, quien llega a Barcelona cuando arranca *Nada* y parte, apenas un año más tarde, rumbo, precisamente, a Madrid.²⁴⁶ Externamente, por tanto, Andrea y Carmen Laforet

²⁴⁴ CONTE, Rafael. “La inocencia en los infiernos. Leticia en el *Barrio de Maravillas*.” *Revista de Occidente*, 3ª época, nº 10-11, agosto-sept. 1976, pág. 103.

²⁴⁵ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, “El mito en *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel” *Barcarola*, nº 30, junio 1989, pág. 232.

²⁴⁶ “Creo que cuando Laforet se trasladó a Madrid- lo mismo que Andrea, la protagonista de su libro, en 1942- dejaron de relacionarse.” comenta Carme Riera en referencia a la relación que sus padres mantuvieron con la autora cuando ésta estudió en la Universidad de Barcelona, en RIERA, Carme.

parecen tener vidas calcadas en los años que se corresponden con la primera juventud. En *Mis páginas mejores*, un ensayo publicado por la editorial Gredos en el año 1956, Carmen Laforet habla de la génesis de *Nada* y de su posible origen autobiográfico:

La idea de la novela- escrita en Madrid de enero a septiembre de 1944- vino del choque experimentado por mi sensibilidad al llegar desde el mundo amable y pacífico de las Islas Canarias a Barcelona, en septiembre del año 1939, recién terminada la guerra civil española.²⁴⁷

Un impacto que se recoge en la voz de Andrea en las primeras páginas de la novela. Andrea, protagonista y narradora llega a Barcelona “con toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación” (pág. 12)²⁴⁸, pero cuando los cerrojos de la calle Aribau se descorren, ese “choque experimentado por mi sensibilidad” del que habla Laforet, se produce de manera inmediata: “Luego me pareció todo una pesadilla” (pág. 13) Sin embargo, Laforet continua afirmando a propósito de *Nada*:

No es- como ninguna de mis novelas- autobiográfica, aunque el relato de una chica estudiante- como yo fui en Barcelona- e incluso la circunstancia de haberla colocado viviendo en una calle de esta ciudad donde yo misma he vivido, haya planteado esta cuestión más de una vez.²⁴⁹

Y es que las interpretaciones que identificaban a Andrea con Carmen Laforet siempre incomodaron a la autora. En una entrevista concedida a *La Estafeta literaria* y recogida en el artículo de Margarita Garbisu ya citado²⁵⁰, afirma:

No; yo no soy Andrea ni tengo nada que ver con ninguno de mis personajes. Me siento totalmente desligada de ellos. Los he creado pero los he dejado vivir libremente sin intentar imponerles mi voluntad.

Prólogo a *Carta a don Juan. Cuentos completos* de Carmen Laforet. Palencia: Menos Cuarto. 2007, pág. 8

²⁴⁷ LAFORET, C. *Mis páginas mejores*. Madrid. Gredos. 1956, pág. 13

²⁴⁸ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la décima edición de Destino, Barcelona, 1988.

²⁴⁹ LAFORET, C. *Mis páginas mejores*. Ob.Cit., pág. 13.

²⁵⁰ GARBISU BUESA, Margarita. “1944: *La Estafeta literaria*, el Nadal y Laforet”, donde se recoge esta entrevista publicada el 25 de septiembre de 1945 en *La Estafeta literaria*, n° 34 con el título: “*Nada*. Los escritores opinan sobre su éxito. Y ahora la autora.” pág. 19

En una de sus primeras cartas a Ramón J. Sender, la autora, aunque refiriéndose a las críticas negativas de la obra de Sender en España, hace el siguiente comentario que viene a ser una resignada protesta:

No se asombre usted de las malas interpretaciones españolas sobre la obra, las intenciones y hasta la vida de uno. Usted se ha olvidado que vivimos siempre en los pequeños reinos de las Taifas, y que una persona que no está declaradamente en ninguno de estos reinos belicosos, a la fuerza se la considera como enemiga de todos. O tonta, o malvada, o lo que sea.²⁵¹

En el caso de **Carmen Martín Gaité** y *Entre visillos*, al tratarse, junto con *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa, de una de las novelas más corales de todas las que estudio, es más difícil de establecer esa correlación biográfica entre autora y personaje principal.

Pero del mismo modo que me atrevo a afirmar que Rosa Chacel es tanto Elena como un poco Isabel en *Barrio de Maravillas*, considero que Carmen Martín Gaité puede haber repartido entre su amplio abanico de personajes femeninos, rasgos, emociones, pensamientos y vivencias propios. Aunque no puedo evitar oír a Natalia como la Carmen Martín Gaité adolescente que debió de ser y es la mirada de esa adolescente la que, del mismo modo que abre la novela, marca la narración. Mucho más sencillo resulta identificar en la descripción de las calles de la capital de provincias donde se desarrolla *Entre visillos*, la ciudad de Salamanca, donde la escritora pasó su infancia, adolescencia y primera juventud:

²⁵¹ LAFORET, Carmen y SENDER, Ramón J. *Puedo contar contigo. Correspondencia*. Ob.Cit., pág. 61. Quizás estas palabras son un perfecto resumen, también, de las razones del silencio de Laforet después del impacto del éxito de su primera novela. Pero si hay algo de lo que se ha escrito ya y mucho es del silencio de Carmen Laforet, no sólo por críticos diversos y de muy diversa procedencia geográfica, sino por aquellos miembros de su familia más cercana que han querido dejar constancia de su visión, interpretación o análisis del retiro voluntario de la autora de los círculos literarios durante décadas, un conocimiento, desde luego, de primerísima mano. Véase CEREZALES, Agustín, *Carmen Laforet* en Madrid: Ministerio de Cultura. 1982; y la reciente obra de CEREZALES, Cristina, *Música blanca*, Barcelona: Destino. 2009, en este caso, una biografía novelada.

Sólo alguien que hubiera vivido su juventud en Salamanca podría haber reproducido con tanta fidelidad el lento despertar de una generación de mujeres cuyo destino gravita entre los bailes en el Casino y el elogio de un matrimonio afortunado.²⁵²

Aunque las coincidencias no son exactas, hay algunas notables: “Carmen attended secondary school in the girl’s Institute of Salamanca where she mixed with girls of all social classes...”²⁵³, algo que queda claramente ilustrado con la amistad entre Natalia y Alicia en *Entre visillos*. La misma Carmen Martín Gaité en su “Bosquejo autobiográfico”, recogido en su colección de artículos publicada en el año 1993 por la editorial Anagrama con el título *Agua pasada*, cuenta:

Hice el bachillerato en el Instituto femenino de Salamanca, un caserón destartalado y frío, cuyo ambiente he descrito en mi novela *Entre visillos*. Allí iban niñas de las más distintas clases sociales, pero la mayoría de condición modesta, entra las que coseché mis primeras buenas amigas, sobre todo Sofía Bermejo, hija de dos maestros que estaban en la cárcel, y que me aficionó a escribir diario.²⁵⁴

Otra coincidencia biográfica reseñable se da al final de la novela. Pablo Klein y la hermana mediana de Natalia, Julia, abandonan Salamanca en tren al final de la narración justo antes de las vacaciones navideñas. Inmaculada de la Fuente, comenta al respecto: “Carminha se irá alejando también de esa Salamanca en la que nació un 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción.”²⁵⁵

Así, podría afirmarse que la crítica, en general, ha aceptado el componente autobiográfico de la novela:

Carmen Martín Gaité’s novel *Entre visillos* (1957) occupies a space between pure fiction and autobiography. As a hybrid between these two genres, one may consider it an “autobiographical” or “self-referential” novel, a work that is geographically and

²⁵² FUENTE, Inmaculada de la, *Mujeres de la postguerra. De Carmen Lafoet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta, 2002, pág. 179

²⁵³ DAVIES, Catherine. *Spanish Women Writing (1849-1996)*. London: The Athlone Press. 2000. pág. 229 (“...donde se mezcló con chicas de todas las clases sociales...”)

²⁵⁴ MARTÍN GAITE, Carmen. “Bosquejo autobiográfico” en *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama. 1993, pp. 15-16

²⁵⁵ FUENTE, Inmaculada de. Ob. Cit., pág. 191

historically based on the life of its author, yet steers away from directly depicting the actual life story of the writer himself.²⁵⁶

Una de las estudiosas anglosajonas de nuestra literatura contemporánea y en especial de Martín Gaité, Joan Lipman Brown, también afirma categóricamente el carácter autobiográfico de la obra:

Entre visillos and *El cuarto de atrás* are unequivocally autobiographical (...) Martín Gaité's explicit autobiographical intent, as set forth in published and unpublished interviews, and the public record which documents that Martín Gaité's youthful age and domicile coincide exactly with that of the fictionalized protagonists appearing in *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*.²⁵⁷

Del mismo modo, también hay divergencias notables: a Carmen Martín Gaité no le faltó su madre de niña (más bien, al contrario, fue uno de sus más firmes apoyos en su voluntad de estudiar y ejercer una profesión), pero sí fue la adolescencia de la autora un universo femenino (eran dos hermanas y a su hermana dedica la autora la novela) en el que, como en tantos hogares españoles de postguerra, se debieron suceder escenas y ambientes como los relatados en la novela. Así también lo interpreta Inmaculada de la Fuente:

Influida por la común preocupación por lo social que une a los escritores de los cincuenta, no parece que *Entre visillos* responda a un deseo encubierto de trazar unas apresuradas memorias de juventud ni de ajustar cuentas biográficas con Salamanca (...) Se aprecia más bien un empeño por reflejar un universo conocido.²⁵⁸

²⁵⁶ GAGLIARDI, T. D. "Determined, Detached and Drowning: The Use of Rhetoric of Enclosure in Carmen Martín's Gaité *Entre visillos*" *Letras Peninsulares*, XVI, Fall/Winter 2003-2004. n° 2-3, pág. 431. ("La novela de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos* (1957) ocupa un espacio entre la pura ficción y la autobiografía. Como híbrido entre ambos géneros, puede ser considerada como una novela autobiográfica o auto-referencial, una obra que está basada histórica y geográficamente en la vida del autor, pero que evita describir la vida real del autor.")

²⁵⁷ BROWN, Joan Lipman. "One autobiography, twice told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*", en *Hispanic Journal*, Spring, 1986, Vol. 7, n° 2, pág. 37 ("Entre visillos y *El cuarto de atrás* son sin duda autobiográficas (...) Martín Gaité explicitó su intención autobiográfica en entrevistas publicadas y no publicadas, y hay documentos públicos que certifican las coincidencias exactas de la juventud y el domicilio de Martín Gaité con los de las protagonistas de ficción que aparecen en *Entre visillos* y en *El cuarto de atrás*.")

²⁵⁸ FUENTE, Inmaculada de. Ob. Cit., pág. 180

También los recuerdos escritos de la autora sobre esa Carmiña adolescente nos hacen pensar en una Natalia, más alegre, menos solitaria, pero igualmente rebelde y empeñada en salir de la ciudad de provincias, donde la referencia no puede ser más evidente.:

Y aquí hice el bachillerato, y me enamoré por primera vez (...) y publiqué los primeros versos, trasunto de mis ansias juveniles de volar a otro sitio donde nadie me conociera ni me pidiera cuentas de los pasos que daba: no quería seguir viendo la vida entre visillos.²⁵⁹

En el caso de **Ana María Matute**, la autora vivía en Barcelona con su familia cuando estalló la guerra civil. No fue enviada lejos, sino que permaneció en casa en ese verano eterno en que la guerra convirtió las vidas de muchos niños y adolescentes. Sin embargo, Ana María Matute sí había pasado largas temporadas alejada del hogar familiar debido a su frágil salud. No fueron las Baleares el lugar de destino de esa niña delicada, sino la Rioja, de donde era oriunda su familia. Los paralelismos con Matia, la protagonista de *Primera memoria*, huérfana de madre y con un padre del que no se tienen noticias y enviada a casa de su abuela materna, son claros. En periodos diferentes y por razones distintas, pero la escritora extrae de su propia experiencia la soledad de un lugar familiar pero extraño, distinto al hogar materno, en el que permanecer a la fuerza.

Precisamente en su reciente discurso con motivo de la recepción del Premio Cervantes, *El que no inventa no vive*, Ana María Matute habla de ese carácter autobiográfico de la novela que analizo en este trabajo y de ese muñeco, Gorogó, al que dice seguir llevando a todas partes:

Y recuerdo. Recuerdo. Sólo tenía un amigo, mi muñeco Gorogó, que, naturalmente, más tarde incorporé a una de las novelas con las que me siento más identificada, *Primera memoria*. Aunque no haya escrito nunca una novela autobiográfica, estoy en sus páginas.²⁶⁰

²⁵⁹ MARTÍN GAITE, Carmen. Discurso pronunciado en la iglesia de San Esteban de Salamanca, el 23 de abril de 1992, recogido en *Agua pasada*, Ob. cit., pág. 385.

²⁶⁰ MATUTE, Ana María. Discurso de la autora leído el 27 de abril de 2011 con motivo de la recepción del Premio Cervantes del citado año. Se puede consultar en:

Es evidente que Ana María Matute está en las páginas de todas sus novelas pero quería resaltar cómo la autora, en un momento vital en el que puede echar la vista atrás y abarcar con ella una obra muy amplia y muy lejana en el tiempo, escoge precisamente *Primera memoria* para hablar de autobiografía y narrativa.

Es curioso señalar cómo, sin embargo, en reflexiones sobre su propia obra literaria en años precedentes, Ana María Matute había hecho afirmaciones totalmente opuestas, tal como señalan algunos de sus críticos²⁶¹, lo cual viene a demostrar, una vez más, como el paso del tiempo no sólo cambia la percepción que se tiene sobre los años de formación sino sobre la obra creada en relación a esos años.

La traslación de las vivencias de la niña Matute como espectadora de los cruentos acontecimientos que experimentó durante la guerra a la novela, también ha sido recogida ya por la crítica. Dice al respecto Inmaculada de la Fuente:

En *Primera memoria* (...) introduce elementos de su propia infancia: recupera la figura de su tata Anastasia en el personaje de Mauricia, la mujer que cuida de Matia (...); hace que a Matia le acompañe un muñeco negro de trapo, el viejo Gorogó que le trajo realmente su padre a la autora de uno de sus viajes, y aparece también un homenaje a Mansilla de la Sierra. Frente al húmedo y a veces abrasador verano de la isla aficionada a las hogueras donde el ojo de la abuela lo vigila todo, Matia rememora el pueblo del interior peninsular en el que se sintió libre y feliz.²⁶²

Precisamente esa evocación de los veranos infantiles, vuelve a retomarla Inmaculada de la Fuente siguiendo con el análisis de la novela y sus semejanzas con la biografía de la autora, al referirse a las aventuras prohibidas que Matia vive junto a su primo Borja y los chicos de la isla:

En algunas de esas salvajes aventuras se filtran parte de los veranos infantiles de la escritora en Mansilla de la Sierra. Unos veranos en los que Ana María se sumaba a sus hermanos varones y se mezclaba con los chavales del pueblo. «Yo siempre iba con

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ana/Maria/Matute/inventa/vive/elpepucul/20110427elpepucul_3/Tes

²⁶¹ MAS, José. Introducción a MATUTE, Ana María. *Fiesta al Noroeste*. Madrid: Cátedra. 1999. Ana María Matute “califica *Primera memoria* como la menos autobiográfica de su obra”, pág. 19.

²⁶² FUENTE, Inmaculada de. Ob. Cit., pp. 132-133

ellos a todas partes. A mí no me pasaba lo que a Matia, que no la dejaban ir al Naranjal» (...) recuerda Matute en *Casa de juegos prohibidos*.²⁶³

Por tanto, es la propia Matute en este último libro citado, la que se compara con la protagonista de *Primera memoria* de manera directa. Y así, esa experiencia lejos de casa vivida por la autora, se aúna a la experiencia de esos largos meses que suceden al estallido de la guerra civil y precisamente a esa anulación del mundo tal como era conocido por los más jóvenes de la casa hasta ese momento. Igual que Matia y su primo Borja, reciben las clases en casa de la mano de Lauro, el Chino, seminarista frustrado, hijo de la sirvienta de la casa, en la realidad de la autora, la escuela, como tal, queda en suspenso. Ana María Matute, alumna de las Damas Negras, colegio religioso de la capital catalana escogido por muchos miembros de la burguesía barcelonesa a la que la escritora pertenece, ve como su mundo, de pronto, se tambalea:

Durante los primeros días de julio de 1936, la familia Matute se encuentra en Barcelona. Los niños en vacaciones esperan el momento de trasladarse al campo, a la finca de Mansilla de la Sierra – esa finca tantas veces trasladada a sus novelas de las formas más diversas- Pero ese año, de forma inesperada e incomprensible para esos niños, sus vidas van a dar un vuelco (...) En Barcelona, la fábrica de su padre es colectivizada. Los conventos y colegios son abandonados por los religiosos que huyen perseguidos. Y ve derribar imágenes de santos a las que rindió culto, ve a las monjas y sacerdotes cambiar sus hábitos por ropas de seglar...(…) Los Jesuitas- adonde van José Luis y José Antonio-han cerrado sus puertas. Los cinco hermanos, como tantos niños, quedan en casa. Continúan sus estudios con profesores particulares, un seminarista y un sacerdote. Pero tampoco estas clases duran mucho tiempo, porque el miedo (siempre el miedo adueñándose de los personajes de la Matute), hace que los maestros provisionales huyan de Barcelona, un intento frustrado, pues ninguno de los dos consigue escapar. El seminarista es apresado y lo envían al frente. Al sacerdote lo matan cuando se halla cerca de cruzar la frontera.²⁶⁴

También Lauro, en *Primera memoria*, hallará la muerte, una muerte futura al tiempo de la novela, pero que Matia nos cuenta poco antes de finalizar la narración: “Y me dije: «Acaso le matarán en el frente, quizá una bala le atravesará así, tal como ahora está, por la espalda»». / (Y así fue, pues, un mes más tarde, lo mataron...)” (pág. 205)²⁶⁵

²⁶³ *Ibíd.*, pp. 143-144

²⁶⁴ ROMÀ, R. *Ana María Matute*. Madrid: Epesa. 1971, pp. 25-28.

²⁶⁵ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la decimoctava edición de Destino, Barcelona, 2001.

De cualquier modo, en el caso de Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, precisamente por el inabarcable corpus crítico que hay acerca de su obra en general y de estos dos títulos en particular, ha habido numerosos críticos que han establecido el elemento autobiográfico que hay en las mismas. Por mi parte y a modo de conclusión, comparto la afirmación de María del Carmen Riddel al respecto:

Aunque existen numerosos datos biográficos de las autoras que coinciden con los que establecen para sus personajes, considero, sin embargo, más significativo el que las autoras tan diferentes entre sí escriban *Bildungsromane* aproximadamente en el mismo momento de desarrollo de sus carreras y que estas novelas tengan puntos en común. Propongo que el importante contenido autobiográfico de estas obras tiene que ver, más que con datos específicos, con los conflictos que presentan y que es en los conflictos con los que se enfrenta la protagonista de cada una de ellas donde se centra la similitud o se establece la analogía entre la situación narrativa y la situación vital de las respectivas autoras.²⁶⁶

Pasando a **Josefina Aldecoa** y *La Casa Gris*, también coincidencias autobiográficas son abundantes. Si tomamos como referencia el libro de memorias que la autora había publicado un año antes, *En la distancia*, en el prólogo descubrimos una reflexión de la autora sobre el componente autobiográfico en su narrativa:

El deseo de comunicación, el primer impulso que nos lleva a escribir, es el mismo cuando se crea una novela y cuando se trata de recrear un episodio de la propia vida. En ambos intentos hay una buena dosis de sinceridad. Pero ¿cuándo nos acercamos más a la verdad? ¿Cuando consciente o inconscientemente trasladamos a un personaje inventado nuestras ideas o nuestras reacciones o cuando pretendemos explicar, directamente y sin intermediarios, nuestra actitud vital, nuestras sensaciones, sentimientos e ideas? No lo sé. Ése es uno de los misterios de la literatura.²⁶⁷

En dicho libro de memorias, Josefina Aldecoa le dedica unas quince páginas a ese viaje a Londres que recoge *La Casa Gris* y en él se encuentran suficientes detalles para adivinar en el personaje de Teresa un alter ego de la autora. Son detalles que también corrobora la crítica. Así, Inmaculada de la Fuente, en el estudio ya citado,

²⁶⁶ RIDDEL, M. del C. Ob. Cit., pág. 67

²⁶⁷ ALDECOA, Josefina. *En la distancia*. Madrid: Alfaguara. 2004, pág. 11

también recoge algunos datos de la biografía de Aldecoa que nos ayudan a identificarla, de manera más fidedigna, con Teresa:

Además de acudir a la universidad, se matricula en el Instituto Británico para estudiar inglés- un signo de modernidad en unos años en que lo extranjero, todavía proscrito, tenía connotaciones perversas- y empieza a leer la generación perdida norteamericana. Ir al Británico, entonces, era, en el fondo, un acto de heroísmo...²⁶⁸

Ese dominio del inglés, que efectivamente, era algo absolutamente inédito en la época, es el que le permite vivir la experiencia que quedará plasmada en *La Casa Gris*:

La fiebre de viajar más allá de los Pirineos era tan acuciante que en 1950 Josefina pasó cuatro meses en Londres alojada en Crosby Hall, una residencia de profesoras e investigadoras que había conocido a través de Emilia Moliner, sobrina de la filóloga, y que aceptaba alojar estudiantes extranjeras para ayudar en las tareas domésticas. Una experiencia que le permitió conocer a una clase de mujeres muy difícil de encontrar en España en esos años.²⁶⁹

Efectivamente, esas páginas que Aldecoa dedica al viaje en *En la distancia*, arrancan así:

Cincuenta y dos años después, me resulta difícil creer que un viaje a Londres pudiese significar tanto para mí y para los que me rodeaban. Hoy no podría imaginar un viaje que sorprendiese más. ¿Quizá un viaje a la Luna? Puede que ni siquiera eso.²⁷⁰

O un poco más adelante, para seguir insistiendo en ese carácter inédito y totalmente original de viajar a Inglaterra en la época:

Muchas veces desde entonces, he vuelto a Inglaterra. Pero por encima de otras experiencias posteriores, ese primer viaje a Londres, a Europa- una Europa que se estaba recuperando de una guerra terrible terminada sólo cinco años antes-, ese viaje a la libertad y a la cultura que en España permanecía reprimida, ha quedado grabado en mi memoria para siempre.²⁷¹

²⁶⁸ FUENTE, I. d. l. Ob. Cit., pág. 215

²⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 217

²⁷⁰ ALDECOA, Josefina, Ob. Cit., pág. 49

²⁷¹ *Ibíd.*, pág. 51

Recogiendo las palabras de Aldecoa en el prólogo de *En la distancia* citado, *La Casa Gris* me parece la recreación de un episodio de la propia vida, grabado en la memoria de la autora, en clave de novela, con una fuerte dosis de sinceridad y un acercamiento a la verdad, en la que un personaje inventado transmite, sin duda, las vivencias de la autora en el Londres de 1950 que ella visitó.

En el caso de **Clara Janés** y su novela *Jardín y laberinto*, tal como he apuntado en la presentación de la obra, se trata de una narración autobiográfica sin paliativos, por lo que casi resulta innecesario apuntar ese rasgo característico del *bildungsroman*. El problema, tal como he planteado, es justificar que una narración de difícil encaje en género alguno se defienda como novela de formación. Esta difuminación de las fronteras del género, ya señalada en la introducción a la novela, ha sido ampliamente analizada por la crítica literaria en general y también por aquella centrada en la literatura escrita por mujeres:

Debido a la multiplicidad y simultaneidad de aspectos convergentes en la idiosincrasia genérica de la autobiografía, la problemática de la misma requiere una limitación y diferenciación de otros géneros allegados a menudo y utilizados indistintamente: diarios, memorias, testimonios, autorretratos, epistolarios, poemas y novelas autobiográficas (...) característica común a todos ellos de presentar una correlación directa entre el narrador textual y el autor de la narración.²⁷²

Argumenta también la crítica que la autobiografía es una de las formas literarias esenciales para que la mujer realice no sólo su autodescubrimiento sino también su autodefinición: “La novela autobiográfica ofrece una mayor libertad en el tratamiento y la presentación de la experiencia femenina al poder salir de la codificación clásica y jugar con la ficción.”²⁷³

Para empezar, *Jardín y laberinto* se abre con una nota de la autora en la que advierte al lector de que el texto recoge transcripciones de grabaciones reales y que

²⁷² MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Editorial Hispanoamericana. 1998, pág. 10

²⁷³ *Ibíd.*, pág. 45

éstas se limitan al texto en lengua catalana, “...transcripciones de conversaciones recogidas directamente en cinta magnetofónica...” (pág. 7)²⁷⁴. Clara Janés narradora establece así las bases de relación con el futuro lector de su texto quien deberá asumir la voz de autoridad y la realidad de la historia a la que se enfrenta. De entrada, se podría afirmar que el texto arranca con algo opuesto a la ficcionalización característica de toda novela. Poca ficcionalización puede haber en una transcripción de voces que hablaron en realidad de un modo y en un momento reales. En segundo lugar, la novela presenta nombres de personajes auténticos. No sólo los de la propia autora y su familia (su padre, el editor y poeta Josep Janés de cuya muerte se ocupa gran parte de esta novela; sus hermanas Nona y Elisenda, tías y tíos citados con sus nombres propios), sino los de personajes como Eugenio D’Ors o Xenius (Janés alterna las dos formas para referirse al escritor catalán), Frederic Mompou o Miguel Llor, intelectuales y artistas catalanes que rodearon a la familia Janés durante la infancia y adolescencia de la autora. Del mismo modo, los lugares geográficos nombrados, más allá de su simbología esencial para entender la novela, son citados con el detalle y la verosimilitud de espacios con un correlato exacto con la realidad. Así, Pedralbes, Valldoreix, Els Monjos, Berga, Santa Creu de l’Ordre, Cambrils, Comarruga, la calle Muntaner, Pamplona...son lugares de la vida no sólo de Clara Janés, sino también de sus padres. Porque *Jardín y laberinto* no sólo es autobiografía de la autora, sino también, en cierto modo, biografía del padre ausente a quien se evoca a través de sus antepasados y al hacerlo, se recoge también el legado de los antepasados maternos. Clara Janés no sólo nos habla de su infancia, sino también de la de sus padres.

Y ese elemento autobiográfico, sin duda, queda sujeto a la ficcionalización, tan válida como los hechos vividos: “Janés incorpora el hecho ficcional inherente en el recuerdo como un instrumento más de verificación de su discurso autobiográfico...”²⁷⁵ En la entrevista ya citada a la hora de introducir la novela, la autora afirma:

²⁷⁴ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la primera edición de *Jardín y laberinto* en Debate, Madrid, 1990.

²⁷⁵ MASANET, Lydia. Ob. Cit., pág. 202

Soy de los escritores que sólo pueden escribir de lo que han vivido, aunque luego lo metamorfoseen.(...) Al igual que Nathalie Sarraute pienso que hoy nadie cree en la ficción; se necesita el testimonio de lo real, y eso lo tengo dentro. Yo quiero contar cosas por las que pueda dar fe. Se trata de una necesidad: si no escribo, me muero.²⁷⁶

En *Julia de Ana María Moix*, de nuevo las coincidencias entre personaje principal y autora son significativas. Como Julia, Ana María Moix es la pequeña de tres hermanos, la única niña y, al igual que el personaje de la novela, pierde a su hermano mediano cuando éste tiene apenas dieciocho años, un episodio que la misma autora ha reconocido que marcó duramente su adolescencia. El nombre que Ana María Moix escoge para su hermano en la ficción es Rafael, un nombre muy cercano por sonoridad y significación al de su hermano en la vida real, Miguel. En cuanto al hermano mayor, la ambigua sexualidad del mismo es una constante a lo largo de la novela y no es muy difícil identificar en él algunos de los rasgos más característicos del escritor Terenci Moix (Barcelona, 1942-2003), hermano mayor de Ana María.

El ambiente de una Barcelona cambiante, en las postrimerías del franquismo, donde los movimientos estudiantiles chocan con la rigidez de una estructura familiar conservadora y que le otorga un papel muy limitado a la mujer aunque le esté permitido el acceso a la cultura y a los estudios superiores, es, sin duda, el ambiente en el que creció la autora, tal como ha señalado ya la crítica:

...Moix portrays in her early fiction within the clearly autobiographical contours of the bourgeoisie of Barcelona of the post-civil war period.²⁷⁷

La crítica del momento también señaló la posible carga autobiográfica de la novela y en la previamente citada de José Domingo en la revista *Ínsula*, señala: “...páginas autobiográficas de una joven que no nos atrevemos a decir sea ella misma, pero que bien pudiera serlo.”²⁷⁸

²⁷⁶ JANÉS, Clara. Entrevista realizada por Isabel Martínez Moreno. *El Mundo*, 6 de mayo de 1990.

²⁷⁷ BUSH, Andrew, “Ana María Moix Silent Calling” en BROWN, Joan L. Ob. Cit., *Women writers...* pág. 137 (“...En sus primeros trabajos de ficción y de manera claramente autobiográfica, Moix retrata desde dentro a la burguesía de Barcelona en la época de postguerra.”)

²⁷⁸ DOMINGO, José. Crítica de *Julia* de Ana María Moix. *Ínsula*. nº 287. Oct. 1970, pág. 6

En un artículo en el que se recogen las semejanzas de la ópera prima de Moix y *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel, la investigadora comenta: “Both novels are quite autobiographical, with protagonists who echo elements of the author’s life stories.”²⁷⁹ Precisamente en la correspondencia que mantuvo una jovencísima Ana María Moix con la autora de *Barrio de Maravillas*, ya citada en varias ocasiones, podemos vislumbrar muchas de las semejanzas entre Moix autora y Julia personaje. Citaré sólo algunas de las palabras de Ana María Moix a propósito de su infancia, su familia, su vida, en la carta que le dirige a Chacel en noviembre de 1965:

Mi familia pertenece al repelente rango de la pequeña burguesía catalana (...) Dicen que he sido niña precoz, rara y casi «monstruo» (...) era maleducada y extraña, pero por lo menos estudiosa (...) Épocas terribles de desánimo. Desengaños con la gente, cuyo trato me es difícil, aún no sé por qué. Descubrimientos prematuros en la vida privada de la familia: engaño, fingimiento, hipocresía. Planteamiento de suicidio (incluso intentos). Luego, un inexplicable amor por todo.²⁸⁰

Las semejanzas entre personaje y autora pueden también hallarse en palabras mucho más recientes de esta última. En una entrevista en *La Vanguardia*²⁸¹, Ana María Moix deja constancia de algunas vivencias de su infancia y adolescencia que parecen hablar al lector de la entrevista tanto de la autora como del personaje. A la pregunta de si fue feliz en su niñez, responde Ana María Moix, “lloraba por los rincones”, una imagen que se repite constantemente en la novela: “Celos, diagnosticaba Aurelia cuando la encontraba lloriqueando por los rincones.” (pág. 26)²⁸², se relata en las primeras evocaciones de la infancia que aparecen en *Julia*. O, más adelante, afirma la autora en la entrevista: “Mis hermanos Terenci y Miquel me decían cosas horribles: «Serás negra y no te querrán» y «vivirás en un circo y pasarán el platillo»”, algo que en las páginas de la novela aparece directamente reflejado: “Lo tonta que eras de pequeña, ¿verdad,

²⁷⁹ KINGERY, Sandra. “Writing Away the Distance: Letters Between Ana Maria Moix and Rosa Chacel.” *Hispanic Journal*. Vol. 23, nº 2, otoño 2002, pág. 110.

²⁸⁰ Carta de Ana María Moix a Rosa Chacel fechada en noviembre de 1965 (pp. 58-62) en CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*. Ob. Cit.

²⁸¹ MOIX, Ana María. Entrevista a cargo de Víctor Amela en *La Contra* de *La Vanguardia*, 08 de noviembre de 2011

²⁸² Las citas extraídas de la obra se corresponden con la edición revisada de la autora y publicada por la editorial Lumen en la Biblioteca Ana María Moix, Barcelona, 2002.

Mamá? Llorabas porque no querías volverte negra ni mendiga.” (pág. 17) y más tarde, de nuevo Ernesto le dice: “Te van a vender” (pág. 92).

La entrevista referida la concede la autora con motivo de la publicación de su último libro, *Manifiesto personal*, en el que, entre otras muchas cosas, nos cuenta: “Quienes fuimos adolescentes o jóvenes en los años sesenta fuimos muy muy muy adolescentes y muy muy muy jóvenes. Quiero decir que seguramente éramos insoportables.”²⁸³, insoportabilidad hacia los demás y hacia sí misma, que se refleja en el personaje de Julia.

Sin embargo, también es cierto que Ana María Moix ha hecho hincapié en el carácter ficcionalizador de cualquier obra literaria. En una conversación entre Montse Barderi y Ana María Moix publicada en la revista *Lectora*, la autora afirma:

Personalment no puc escriure sobre alguna cosa que m'ha passat de veritat. El material sobre el que escrivim és el que hem viscut, el que hem somiat, el que hem vist en una pel.lícula, el que ens han explicat, el que hem sentit i hem presentit. La pròpia vivència apareix en el meu cas de manera indirecta (...) De fet, quan escrius ja ets una altra.²⁸⁴

Y en una entrevista recogida en el libro de María del Mar López-Cabrales ya citado, a propósito de *Julia*, cuando le preguntan si esa novela se relacionaba con “...tu experiencia, con lo vivido”, Moix responde: “Cuando escribo es porque tengo que decir algo, pero no sé por qué lo escribo (...) pero supongo que *Julia* fue el resultado de la experiencia más próxima que tenía en ese momento.”²⁸⁵ Así pues, *Julia* es experiencia autobiográfica pero ficcionalizada, como corresponde al género de novela de formación en el que enmarco la novela.

²⁸³ MOIX, Ana María, *Manifiesto personal*. Barcelona: Ediciones B, 2011

²⁸⁴ BARDERI, Montse. “Entredós. Transgredint el peridoisme amb Ana María Moix.” *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*. Universitat de Barcelona. Barcelona, nº9. 2003, pág. 101 (“Personalmente, no puedo escribir sobre algo que me haya pasado de verdad. El material sobre el que escribimos es el que hemos vivido, el que hemos soñado, el que hemos visto en una película, el que nos han contado, el que hemos sentido y presentido. Mis vivencias aparecen en mi caso de manera indirecta. (...) De hecho, cuando escribes, ya eres otra.”)

²⁸⁵ LÓPEZ CABRALES, M. del M., Ob. Cit., pág. 181

Soledad Puértolas, como he mencionado en la introducción de su obra, tiene una extensa producción literaria en la que la autobiografía tiene un enorme peso. La crítica ha hecho alusión a esta difusa frontera entre autobiografía y ficción²⁸⁶ en su obra repetidamente e incluso la propia autora en su ensayo *La vida oculta*, analiza su obra narrativa al hilo de su propia biografía:

Puértolas ya no se desviará del tema, realiad-ficción, hasta el final, sólo que ahora serán sus novelas las que darán cuenta de forma más concreta y biográfica del mismo, pues entrará en el análisis de su propia obra comparando ésta con su vida, y nos llevará novela a novela, cuento a cuento, de la vida a la literatura y de la literatura a la vida.²⁸⁷

Cielo nocturno es una novela muy posterior a este ejercicio de autoficción que realizara la autora en el ensayo mencionado, pero, desde luego, no es una excepción y se puede afirmar que la novela es una autobiografía ficcionalizada pero con un anclaje profundo en la realidad vivida por Soledad Puértolas.

Esas referencias biográficas se obtienen directamente de la detallada lectura de sus textos, tal como hiciera ella con su propia obra. Así, si el lector se acerca, por ejemplo, a un libro recopilatorio de artículos y escritos sueltos acerca de la infancia sobre todo, pero también de la vida en general, *Recuerdos de otra persona*²⁸⁸, es fácil encontrar en él evocaciones, escenas, ambientes, incluso lugares que protagonizan *Cielo nocturno*. Todo ello filtrado por el matiz de la escritura que convierte los recuerdos propios, como reza el título del libro citado, en recuerdos de ese otro que escribe y que no es uno mismo: “¿Soy yo quien firma estos textos?” se pregunta Soledad Puértolas en la nota que precede a la recopilación y continúa: “¿estoy hablando de mi infancia, de mis ciudades, de personas que conocí? Al hablar, y mucho más al escribir, nos separamos de la vida, de la realidad, creamos otra realidad, de manera que soy yo y no soy yo, es mi infancia y no es mi infancia, son y no son mis ciudades...”

²⁸⁶ Uno de los artículos más exhaustivos sobre el tema es el de Christine DI BENEDETTO, “ Soledad Puértolas: autobiografía y ficción.” En *Turia*. nº 100, nov. 2011-feb. 2012, pp. 148-160.

²⁸⁷ VÁZQUEZ, Juana. “Vida y literatura en el ensayo de Soledad Puértolas.” *Turia*. nº 100, nov.2011-feb.2012, pág. 179.

²⁸⁸ PUÉRTOLAS, Soledad. *Recuerdos de otra persona*. Barcelona:Anagrama. 1996

Estas palabras de la autora (tan similares a las que acabo de recoger de Ana María Moix) me permiten acercarme a *Cielo nocturno* como lo que es en realidad: los recuerdos de la evolución desde la infancia hasta la primera juventud de una Soledad Puértolas ficticia y que es ella siendo esa otra persona en la que se convierte al escribir. Además, claro está, hay divergencias notables entre esa protagonista sin nombre de *Cielo nocturno* y la vida de la autora: ella no es hija única, por ejemplo y, más importante aún, Soledad Puértolas abandonó su ciudad natal, Zaragoza, trasladándose con su familia a Madrid cuando era todavía una adolescente. Así que no pudo participar de la vida universitaria de su ciudad natal ni tomar la decisión de abandonarla al acabar esos estudios como hace la protagonista de *Cielo nocturno*. Esa marcha, en su caso, le fue impuesta, algo que ella misma recuerda como una experiencia dura y que marcó su vida:

A lo mejor, me dije, esta desolación, esta desorientación permanente que sufro ya en todas las ciudades, proviene del hecho de no haberme quedado en mi hogar (...) Tal vez pertenezco a esa clase de personas que necesitaban de esa protección, de esa envoltura, y al perderla, al alejarme del lugar que hubiera podido ser mi hogar, me desorienté para siempre.²⁸⁹

Vuelve a insistir, un poco más tarde, en esa traumática marcha de la ciudad natal:

...esa mañana de domingo, a mis, calculo, diez años, yo, que parezco contenta y sin duda lo estaba, no tenía ni idea de que al cabo de unos años nos íbamos a trasladar a Madrid, cambiando de casa, de vecindad y de colegio (...) Ahí estoy, a punto de perder todos los puntos de referencia que se preveían estables...²⁹⁰

Sin embargo, aunque la coincidencia entre *Cielo nocturno* y su personaje protagonista y la trayectoria vital de la autora no es completa (hay coincidencias notables como, por ejemplo, la de que tanto Soledad Puértolas como su protagonista fueran expedientadas en la universidad), la novela está plagada de referencias autobiográficas. Para no extenderme en exceso y que este apunte autobiográfico de la novela no se convierta en un análisis comparativo entre *Recuerdos de otra persona* y

²⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 18.

²⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 36

Cielo nocturno, pondré unos pocos ejemplos de esas idénticas evocaciones en la novela y en un libro que se supone ensayo autobiográfico.

El primero de los ejemplos corresponde al tercer texto recogido en el ensayo, *Itinerarios*, que describe el ir y venir al y del colegio al que asistía Soledad Puértolas de manera casi idéntica a esos mismos caminos recorridos por la niña de *Cielo nocturno*: “Siento en mi piel la mano rugosa de Felisa. Jamás usaba guantes. Mis manos, enfundadas en los míos, de lana azul marino, que se endurecía con el viento de la mañana, se quedaban heladas. La bufanda también se endurecía, húmeda sobre la boca. En las frías mañanas de invierno, el viento me empujaba y me hacía caer al suelo.” (pág. 10)²⁹¹ En el relato (o artículo) de *Recuerdos de otra persona* titulado *Itinerarios*, Soledad Puértolas rememora así el ir hacia el colegio: “Éste es un trayecto matutino, hecho con prisa, luchando con el frío y el viento.”²⁹²

También hay nombres propios, como el de Modesta, la mujer de servicio que reina en la cocina de la casa infantil de *Cielo nocturno* y que recoge también la autora en su artículo *Primeros recuerdos*: “Estoy también con la doncella- ¿Inés? ¿Modesta?-...”²⁹³ o, también en *Itinerarios*, esa evocación del Mercado Central: “... Al fin desembocamos en el mercado y el estallido de la vida me sorprende y me atrapa. ¡Cuánta vida allí, tan lejos del colegio, tan lejos de casa! Voy de la mano de mi madre que se detiene aquí y allá (...) este bullicio (...) Pero mi madre se mueve aquí con una naturalidad sorprendente...”²⁹⁴, un espacio que en *Cielo nocturno* se refleja hacia el final de la novela, cuando la protagonista vive precisamente cerca de la Pequeña Lonja, tan parecida a ese mercado visitado en la infancia: “El bullicio me remitía a la infancia, al trajín del Mercado Central, al recorrido que hacía mi madre por los puestos, hablando con los tenderos como si fueran grandes amigos suyos, sus amigos de verdad.” (pág. 204).

Confío en que estos pocos ejemplos sirvan para ilustrar cómo en la literatura de Soledad Puértolas la realidad y la ficción se aúnan para crear un estilo propio,

²⁹¹ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la primera edición de *Cielo nocturno* en Anagrama, Barcelona, 2008.

²⁹² *Ibíd.*, pág. 26

²⁹³ *Ibíd.*, pág. 22

²⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 29

autobiográfico y, tal como señalaba la autora en la nota citada, ficcionalizado en el mismo momento en que se relata.

En lo que se refiere a *La intimidad de Nuria Amat*, al igual que en el caso de la novela de Clara Janés, nos hallamos ante una novela donde la autobiografía es tan transparente que, una vez más, resulta casi pueril señalarla. De nuevo, la narradora tiene el mismo nombre que la autora y los nombres de los personajes son los nombres reales de familia, parientes y conocidos de la familia de Nuria Amat. De entrada, la novela se abre con la clara intencionalidad de explicarle al lector que Amat está hablando de sí misma: “Mi habitación, situada en la primera planta de la casa de Pedralbes en que vivíamos, daba a la verja de una calle que aún hoy lleva el patronímico de una abuela mía cuyo padre fue fundador y editor de una enciclopedia española de renombre.” (pág. 9)²⁹⁵

Nuria Amat hace referencia aquí al enciclopedista Espasa, ascendiente directo suyo por vía materna. Así, como en el caso de Clara Janés, la referencia a lugares es constante, centrándose además Nuria Amat en referencias de Barcelona mucho más concretas: el monasterio de Pedralbes, la montaña de San Pedro Mártir, la plaza de Sarrià, la pastelería Foix o la floristería Prats (negocios que a día de hoy siguen en funcionamiento en la ciudad), el balneario de la Garriga donde muere la madre, la estación de Reina Elisenda de los Ferrocarriles de la Generalitat de Catalunya, el nombre de calles lejanas como la Gran Vía o la calle Muntaner y el de calles cercanas al hogar de la escritora como Anglí o Pablo Alcover, fácilmente reconocibles por el lector de la ciudad condal, o el cementerio de Sarrià. Son todos lugares que formarán ese paraíso de infancia y que me sirven ahora para resaltar ese anclaje en la realidad de lo que la novela presenta como ficción.

Por otro lado y de nuevo como en *Jardín y laberinto*, la referencia a personajes reales del mundo intelectual de la Barcelona de los años cincuenta y sesenta del pasado

²⁹⁵ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la primera edición de *La intimidad* en Alfaguara, Madrid, 1997

siglo es una constante en la novela y le liga aún más al género autobiográfico siendo, en ocasiones también, una biografía de una época y una clase social muy determinada, de nuevo, anclada en ese mítico mundo que representa, igual que para Clara Janés, el barrio de Pedralbes, tal como asegura la misma autora:

Juego con eso: el escenario es absolutamente real. Yo vivía entre Sarrià y Pedralbes. Sarrià era un pueblo y Pedralbes, en los años cincuenta, un limbo periférico sin identidad. En conjunto, una burguesía un poco desorientada (...) Me marcó no tener madre y ser de una familia que me inculcó que no se podía vivir sin libros. Para mí escribir ha sido decir aquello que callas al hablar (...) Esta vez vi que tenía que escribir con nombre y apellidos. He puesto mucho de mí misma en esta novela.²⁹⁶

En *La intimidad*, el lector conoce al poeta J. V. Foix; pasa junto a la casa donde los Goytisolo se convirtieron, igual que la protagonista, narradora y autora de la novela, en huérfanos de madre; visita la tumba de los poetas Carles Riba y Clementina Arderiu y vive junto a la clínica que dirige el doctor Fuster, padre del prestigioso cardiólogo Valentí Fuster, cuya esposa, Pilar de Carulla y Carulla, comparte genealogía precisamente con ese bisabuelo con cuyo patronímico se abre la novela: “Poco era lo que sabíamos de la familia Fuster. Tal vez que su mujer era una pariente lejana de mi bisabuelo, fundador de una enciclopedia de renombre.” (pág. 139). También hay nombres de personajes reales que no son tales, como es el caso de Carles Riba, nieto del poeta enterrado junto a la madre de la narradora en el cementerio de Sarrià, con el que ella contraerá un ficticio matrimonio o el de su primer marido, Pedro Páramo, nombre del protagonista de la novela de Juan Rulfo²⁹⁷. Así, los hechos y personajes reales se ficcionalizan a pesar de su urdimbre autobiográfica, pero ésta se halla en cada página de la novela, presente, como bien señalara Ana María Moix en la crítica citada. Para dar buena cuenta de ello, nada como unas palabras de la misma Nuria Amat, extraídas una entrevista titulada “Nuria Amat, la salvación de la literatura”²⁹⁸:

²⁹⁶ AMAT, Nuria. Entrevista a cargo de Margarita Riviere en *La Vanguardia*, 6 de marzo de 1997.

²⁹⁷ Tal como he mencionado en la presentación de la obra, al autor mexicano le dedicó Nuria Amat una biografía, *Juan Rulfo. El arte del silencio*. Barcelona: Omega. 2003.

²⁹⁸ AMAT, Nuria. Entrevista a cargo de Virginia Trueba, consultada en: <http://www.catedramdelibes.com/autores.php?id=148>

Doris Lessing decía que en literatura todo es autobiográfico. Esta frase, como todas, es verdad y es mentira. Yo no escribo nunca, no sabría hacerlo, sobre lo que me pasa en mi cotidianeidad. De entrada yo no escribo diarios, esto es importante. Nunca se me ocurriría escribir sobre mis hijas, mi marido o mis amigos íntimos. En el fondo, el que escribe siempre es otro, la que dicta la escritura es siempre una voz literaria, por eso un escritor dice la verdad cuando sostiene que sus libros no son autobiográficos. (...) En *La intimidad*, por ejemplo, hay un escenario real pero en el momento en que se convierte en escritura deja de serlo.

Con una cierta ironía, en esa misma línea respondía en una entrevista en la que se le preguntaba sobre el caudal autobiográfico de sus novelas a propósito de la publicación de *Deja que la vida llueva en mí*:

Ya me hicieron este tipo de preguntas cuando salió *La intimidad* (Alfaguara, 1997), no demasiado elegantemente porque media novela transcurría en un psiquiátrico, pero en fin...²⁹⁹

Por último, **Irene Gracia** y *Fiebre para siempre* ofrecen un nuevo caso de paralelismos entre la autora y Frida, la protagonista de la novela. Son paralelismos limitados a la semblanza biográfica de Irene Gracia, de la que se tienen pocos datos y limitada también a algunas de las entrevistas que la autora concedió después de la publicación de su primera novela. Al igual que Frida, sabemos que Irene Gracia nació en Madrid y vivió en Barcelona parte de su infancia. En la novela, ese traslado marca un punto de inflexión importante en la trama y se puede intuir que también lo marcó en la infancia de la autora. Pero el elemento más importante de la biografía de Gracia que la novela recoge y que constituye su eje fundamental es la figura del hermano. La obra se abre con una dedicatoria: “A mi hermano, para siempre”, y la novela es la narración, en realidad, de la vida del Frida y de la vida del su hermano contada por ella misma. ¿Cuánto hay del hermano de Irene Gracia en Mateo? Me serviré de la entrevista que María del Mar López-Cabrales recoge en su libro *Palabras de mujeres* para ilustrar ese peso autobiográfico en la novela: “Finalmente, confiesa que *Fiebre para siempre* se basó en la historia real de su hermano que murió antes de que ella pudiera terminar de

²⁹⁹ AMAT, Nuria. Entrevista a cargo de Xavi Ayén. *La Vanguardia*, 29 de marzo de 2008.

contar su tragedia: la locura, la esquizofrenia de alguien querido es peor que la enfermedad en la propia carne.”³⁰⁰

Más adelante, durante la entrevista, Irene Gracia plantea esa diferenciación clara entre la fuente de inspiración de una obra y la obra en sí como objeto ficticio alejado de la estricta realidad. Ante la afirmación de la entrevistadora de que la novela “está relacionada con un hecho real de tu vida”, contesta Irene Gracia: “Bueno, digamos que es una ficción. La literatura siempre ha de ser ficción. Lo que sucede es que el duende, me lo ha inspirado una persona.”³⁰¹ Y después añade: “El duende del libro es mi hermano, lo que he sentido por ese personaje es absolutamente real, aunque, es curioso, porque las anécdotas son en su mayoría inventadas.”³⁰²

Ficción inspirada en el hermano de la autora, anécdotas inventadas (o no, habla de la mayoría, no de todas) y lugares reales: “Sí, esa plaza de toros existe y el bar *El guante de oro* también existe. Sé que a esa plaza de toros por la noche va mucho vagabundo a dormir.”³⁰³ En resumen, una novela de formación con el elemento autobiográfico indispensable para convertirse en inspiración de un relato de ficción.

³⁰⁰ LÓPEZ CABRALES, María del Mar. Ob. Cit., pág. 100

³⁰¹ *Ibíd.*, pág. 101

³⁰² *Ibíd.*, pág. 102

³⁰³ *Ibíd.*, pág. 104

4.2. Reflexión sobre la labor artística/literaria y el conocimiento.

“Había terminado toda actividad en la escuela, pero yo seguí pasando a diario y pensando: cuando se vuelva a abrir, en septiembre, por esta puerta entraré al mundo.”

Rosa Chacel, *Desde el amanecer*.

Si tuviera que escoger una novela de todas las que analizo en esta tesis, donde la misión del personaje principal de convertirse en artista o recreador del universo que le circunda, ésta sería, sin dudar, *Barrio de Maravillas*. Junto a la obra de Chacel, que se teje como novela artística y que en sí misma es búsqueda de perfección estilística, las novelas que destacaría seguidamente en este apartado son *Jardín y laberinto* de Clara Janés, *La intimidad* de Nuria Amat y, por último, *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas, narraciones todas ellas donde el papel de los libros y de la creación literaria destaca por encima de otros elementos también propios del *bildungsroman*. En el resto de novelas, aunque más o menos destacado, no juega esa función primordial y por consiguiente, lo analizaré de modo más breve.

Barrio de Maravillas de Rosa Chacel es, realmente, el autorretrato del artista adolescente de nuestra literatura escrita en lengua española, y si hay un correlato de la obra de Joyce en lengua española, creo que ése es *Barrio de Maravillas*. No sólo por su búsqueda de esa misión artística en el acceso a la vida adulta, sino también y por descontado, por el estilo de la autora a la hora de explicar esa búsqueda. Afirma así Rosa Chacel:

Al salir de España conocí el *Retrato del artista adolescente*, recién traducido por Dámaso Alonso, y dije, en mi fuero interno, esto es la novela.³⁰⁴

Sobre las impresiones de Rosa Chacel en relación a la obra de Joyce, ya me he detenido en la introducción a esta tesis y en el apartado dedicado a la recepción de la obra del autor irlandés en España, así que simplemente aquí recalco que *Barrio de Maravillas* es, al igual que *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce, una novela sobre la conformación del espíritu artístico, de la mirada estética, de la forma de percibir el mundo como materia literaria. Y es, por supuesto, heredera estilística de la forma de hacer de Joyce. En un ensayo divulgativo en el que el académico y escritor británico David Lodge analiza la relación entre conciencia y novela, a la hora de hablar de esa magistral capacidad de expresar la conciencia humana que destacó a Joyce por encima de todos los novelistas de la era moderna en lengua inglesa, comenta:

³⁰⁴ CHACEL, Rosa. "Autobiografía intelectual" *Anthropos*, n° 85, junio 1988.

Joyce's representation of consciousness was a quite new combination of third-person and first-person discourse. The third-person narrative is impersonal and objective- there is no trace of an authorial persona, a confiding, commenting, ruminating "I" (...) Its function is to establish the spatio-temporal frame in which the subjective consciousness of the individual character is operating. The first-person narrative is vividly expressive of personality...³⁰⁵

Es evidente que esa capacidad de Joyce que en su día rompiera los cánones de la narración, se nos aparece en las páginas de *Barrio de Maravillas* a través de esa variedad de diálogos y voces que se entremezclan con una alternancia en la que el pensamiento, la sensación, el acontecer interior de los personajes es lo que más directamente le llega al lector. Algo que también había perseguido, insistentemente, otra de las grandes voces del modernismo en lengua inglesa, Virginia Woolf³⁰⁶, cuyas técnicas de Woolf también son utilizadas por Rosa Chacel:

Lo dicho sobre *Barrio de Maravillas* respecto a la alternancia entre el polo externo y el interno, la inversión paralelística o el desplazamiento de la continuidad narrativa mediante la concentración de diálogos escénicos alternando con monólogos interiores, muestra la proximidad de la obra de Rosa Chacel a la así explicada función literaria del momento.³⁰⁷

Momento que permite reproducir el mundo externo e interno de los personajes principales de la novela. Personajes que son Elena e Isabel, dos amigas inseparables

³⁰⁵ LODGE, David. *Consciousness and the novel*. London: Penguin Books. 2003, pág. 56 ("La representación que Joyce realiza de la conciencia era una nueva combinación del discurso en tercera y primera persona. La narración en tercera persona es impersonal y objetiva- no hay rastro de la voz del autor, un "yo" confiado, que comenta y rumia (...) Su función es la de establecer el marco espacio-temporal en el que la conciencia subjetiva del personaje individual está actuando. La primera persona narrativa es una vívida expresión de la personalidad...")

³⁰⁶ Recojo de nuevo, por claridad que no por simplicidad, la breve y concisa explicación que David Lodge realiza sobre la narrativa de la escritora inglesa: "By breaking up the formal railway line of the sentence, by blurring the boundaries between what is thought and what is spoken, and by switching point of view and narrative voice with bewildering frequency- by these and similar devices she tried to imitate in her fiction the elusiveness of the phenomenon of consciousness" *Ibíd.*, pág. 63 ("Mediante la ruptura de la línea formal de la frase, desdibujando las fronteras entre lo que se piensa y lo que se dice, y mediante el cambio sorprendentemente constante de punto de vista y de voz narrativa- mediante ese y otros mecanismos, inentaba imitar en la ficción el elusivo fenómeno de la conciencia")

³⁰⁷ RODRÍGUEZ FISCHER, *La obra novelística de...* Ob. Cit., pág. 732. La función literaria del momento a la que se refiere la cita es precisamente aquella capaz de solventar la distancia entre el interior y el exterior, entre el yo y el objeto, entre la conciencia y la forma de expresión artística, algo que aventuró en su narrativa Virginia Woolf.

provenientes de mundos muy diversos pese a vivir en el mismo edificio: el abuelo materno de Elena es un compositor de prestigio, su madre imparte clases de piano y su padre fue poeta antes de caer en una apatía burocrática. Frente a la casa de Elena, burguesa y culta, está la buhardilla en la que la madre de Isabel, soltera, cose y descose, teje y desteje, entre dolores de cabeza y recuerdos intermitentes de su época de sirvienta en una casa aristocrática, fruto de la cual nació su hija Isabel. Diferente origen y diferente edad (Isabel representa que tiene un par de años menos que Elena) pero amigas unidas por inquietudes artísticas, espirituales, vitales en fin, a cuya evolución asiste el lector de *Barrio de Maravillas*, con el entusiasmo de ser testigo de la formación íntima de una generación eminentemente artística.

Pero, ¿qué es el arte para Rosa Chacel? Como para sus compañeros de generación, para Rosa Chacel el arte es conocimiento, es aprehensión de la realidad externa transmutada en obra artística, sea escultura, cuadro o palabra. El arte es, también, alejamiento de los moldes anteriores de creación, aquellos que la nueva novela que inauguró el siglo – algunos de cuyos ejemplos he recogido en la introducción de esta tesis- rechazó. En el año 1924, Ortega define así esa forma nueva de crear:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista.³⁰⁸

Arte como conocimiento, conocimiento como consecuencia de la percepción, percepción sólo posible a través de la mirada.

Mantener los ojos bien abiertos, he aquí tal vez la primera cualidad de Chacel desde la infancia, cuando empezó a tejer su pensamiento. De este modo lograba ver bien su entorno sin que nada se le escapara y saber no sólo dónde estaba, sino cuál era su relación con lo que la rodeaba y, en último extremo, con ella misma.³⁰⁹

³⁰⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1991, pág. 19

³⁰⁹ JANÉS, Clara. “Rosa Chacel y la libertad.” *Revista Salina*, nº14, 2000, pág. 151.

“El aprendizaje de la mirada”³¹⁰ lo ha adquirido Rosa Chacel, así, en su infancia, tal como quedara reflejado en *Desde el amanecer*:

Todo será después literatura, pero la niñez enhebrará intenciones que engarzan la música, el canto, el baile, la percepción de la naturaleza, el teatro, la ópera, la pintura, las labores, la escultura y los libros (...) Los sonidos, la música, forman la base de futuras percepciones.³¹¹

Esa base perceptiva que se ha adquirido en los años previos a la adolescencia, guiada por la mano de su padre, convierte la luz en elemento predominante en *Barrio de Maravillas*³¹², el elemento que determina la percepción de la realidad, por encima de otras sensaciones:

Recuerdo su color y hasta su olor...Es tonto, pero aquel olor era como cuando pasa cerca una de esas señoras que van muy perfumadas, que van dejando una estela...Daba ganas de ir detrás, de ir siguiendo aquello que pasaba y lo llenaba todo..., y era la luz. Ahora voy a procurar ver la luz en todas partes, pero claro, no será la misma... ¿O es la misma siempre? ... ¿O es, sencillamente, que hay mucha luz o que hay poca luz?...No, no es eso; es que es tan diferente, es que son tan diferentes las luces, es que son tan diferentes como las caras: tan diferentes como una cara de otra cara... (pág. 94)³¹³

Mirada condicionada por la luz. La luz como identificadora de una persona, de una personalidad. La luz, también, como identificadora del espacio y del momento:

La luz que entra ahora por la tronera es la luz de la hora de la siesta y el silencio es un tributo debido a su señorío, que se extiende por todo el barrio. La luz que entra ahora por la tronera le mira benévola, pero imperiosa, ¿quién se negaría a acatarla?...La luz mira al barrio con mirada hipnotizante... (pág. 95)

La luz que Clara Janés comentó a propósito de la publicación de la novela:

³¹⁰RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Rosa Chacel y su circunstancia”, Ob. Cit., pág. 36

³¹¹ EGIDO, A. “Desde el amanecer: la memoria omnisciente de Rosa Chacel.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 390, diciembre 1981, pp. 651-652

³¹² “Claridad dentro de la vida, luz derramada sobre las cosas es el concepto. Nada más. Nada menos.” afirmaba Ortega. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones sobre el Quijote*. Ob. Cit., pág. 788

³¹³ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la ya citada edición de Ana Rodríguez Fischer en la editorial Castalia, Madrid, 2004.

El hilo, el único hilo que nos permite recorrer ese múltiple laberinto de *Barrio de Maravillas*, es la luz (...) Y la luz no sólo describe y deja adivinar, sino que es el gran elemento comparativo.³¹⁴

Esa luz actúa como eje vertebrador del relato de la vida de los padres de Elena: “La luz de la media tarde en el comedor- habitación de esquina, San Andrés, San Vicente- no lograba encerrar el diálogo en un clima grave, como era debido...” (pág. 123); y continúa: “Todo fue fácil, con la facilidad de lo posible, de lo practicable, hasta que la luz desbordante del mes de junio, la luz desnuda, violenta del mediodía, alumbró a Ariadna en su alumbramiento (...) Las dos, madre e hija, habían sido poseídas en su desnudez, en su futurible virginidad por la luz de junio...”(pp. 124-25) La luz (la estética de Chacel ha sido calificada repetidamente por la crítica como apolínea y Apolo es, al fin y al cabo, el dios de la luz) protagoniza momentos esenciales en las vidas de Isabel y Elena y la luz se convierte también en iluminación interna al producirse el conocimiento. Interior es la iluminación del conocimiento y exterior es la luz que baña rincones y figuras y que es introducción a uno de los temas claves de *Barrio de Maravillas*: el arte.

La novela se abre con una anécdota significativa: unas amigas de la abuela de Elena comentan el gran parecido que tiene Isabel con unos personajes que a los pocos días las dos amigas, acompañadas por el padre de Elena, van a ir a visitar al Museo del Prado. La anécdota, divertida para Elena, dista mucho de ser inocente, puesto que Isabel es, al fin y al cabo, hija de madre soltera -“Se les metió en la cabeza que yo me parezco a esos personajes (...) Sí, mamá, figúrate que todos son príncipes, duques...(..);¡Qué barbaridad! Pero ¿qué es lo que dijeron?¿Ellas conocen a alguien..?, (pág. 90) - pero sirve para que las jóvenes recién entradas en la pubertad, descubran maravilladas el museo que alberga todas las artes y entre ellas las formas armoniosas y rítmicas del clasicismo, evocadoras perfectas de la realidad: “Eso del mármol es lo que ve la gente: nosotras no veíamos eso. Nosotras veíamos que Ariadna estaba dormida a la orilla del mar y venían las olas...Tú no sabes, no te imaginas cómo es el suelo allí dentro...”

³¹⁴ JANÉS, Clara. “Rosa Chacel y la luz.” Ob.Cit.

¿Sabes?... es como un espejo en el que se refleja todo, lo que hay y lo que no hay.” (pág. 89), comenta Isabel a su madre al volver de la visita al museo del Prado.

En un interesante artículo sobre la intensa presencia del arte en *Barrio de Maravillas y Acrópolis*, la hispanista Christine Arkininstall – que recurre al término “écfrasis” para referirse a la descripción verbal de objetos artísticos o, en general, a las referencias a las artes visuales o gráficas en la literatura- afirma que en la novela de Chacel “...discussion of art and culture is overwhelmingly present.”³¹⁵. Sin entrar en la tesis de Arkininstall sobre cómo esa utilización de referencias artísticas denota no sólo una postura estética sino también ética de la autora, su análisis de la obra chaceliana resalta precisamente esa omnipresencia del arte, de la mirada, del objeto pictórico:

...Isabel’s interrogation of the painting [se refiere al cuadro de Juan Bautista Martínez Mazo en el que retrata a Doña Margarita de Austria y que las jóvenes protagonistas de *Barrio de Maravillas* contemplan en su visita al museo del Prado] is a self-reflexive process through which the painting also provokes questions in her (...) In Chacel’s ekphrasis of Mazo’s painting, it is significant that the description of the already dead queen is offset with the narration of the imagined context of her dying (...).³¹⁶

Ese poder del arte, capaz de reflejar los mundos que existen y los que no han existido, capaz de conectarles con lo más íntimo de ellas mismas, incluso con aquellos momentos vitales nunca antes evocados, maravilla a Isabel y Elena. Pero las dos jóvenes se ven fascinadas especialmente por la perfección de las formas clásicas:

En la pubertad o primavera genésica fue el profesar en Apolo: juramento y nupcias que presidieron y presidirán la vida toda. La imagen apolínea como una ley: forma, *logos* y mito; serenidad, rigor, claridad, exactitud, belleza...³¹⁷

Esa búsqueda de la perfección estética que hará que las protagonistas de *Barrio de Maravillas* sean tratadas, de un modo algo burlesco, como “estetas” por sus

³¹⁵ ARKINSTALL, Christine. “Painting History: Ekphrasis, Aesthetics and Ethics in Rosa Chacel’s *Barrio de Maravillas* and *Acrópolis*.” *Revista de Estudios Hispánicos*. Tomo XXXIX, n° 3, oct. 2005. pág. 491 (“...las discusiones sobre el arte y la cultura están presentes de manera abrumadora.”)

³¹⁶ *Ibíd.*, pág. 493 (“Los interrogantes que el cuadro le plantean a Isabel es un proceso auto-reflexivo en el que el cuadro le provoca interrogantes internos (...) En la écfrasis de Chacel sobre la obra de Mazo es significativo cómo la descripción de la reina ya muerta despierta en el personaje interrogantes sobre su propia muerte.”)

³¹⁷ RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Rosa Chacel en su circunstancia...” Ob. Cit., pág. 38

compañeros intelectuales más comprometidos con la realidad histórica (la novela acaba con el estallido de la Gran Guerra), - “Ahora, últimamente, hablábamos sobre todo de adónde iremos a parar. La cosa alió de uno de esos vaticinios que hacíamos. A veces hablábamos de vosotras y hacíamos suposiciones. Si llega tal ocasión, ¿qué papel representarán las estetas? ¿Qué resoluciones tomarán? ¿Para qué servirán las *estetitas*?”(pág. 352) - , llevará a Elena a optar por la escultura en su decisión de dedicarse a la creación artística, una decisión difícil, vivida como trascendente, con la angustia de quien sabe que desea abarcar el mundo entero y, sin embargo, debe decantarse sólo por una vertiente de ese impulso:

¡Tener que elegir! Parece tonto tener que elegir cuando le gustan a uno dos cosas, que no sé, nadie puede saber si son dos cosas o si es la misma, o si son dos que salen de una tercera (...) Yo creo que el día que estuve más cerca de comprender algo fue el que me puse a pensar por qué me gusta más la escultura que la pintura. Acabé decidiendo que es porque en la pintura entran otras muchas cosas, entran otras cosas y a mí me interesa una sola cosa, los cuerpos: así, como se dice, el cuerpo humano...No me interesan los trajes, los terciopelos...Bueno, es idiota decir que no me interesan: me interesa todo, me gusta todo... (pp. 195-96)

Quizás por ese “me gusta todo”, Elena-Isabel-Rosa, lucha por fundirse con el objeto que quiere transformar en arte y acaba hallando en la palabra escrita el modo más idóneo para arremeter esa labor titánica de “casarse con la cosa, zambullirse en la cosa...” (pág. 196). En 1915, fecha con la que se cierra *Barrio de Maravillas*, Rosa Chacel ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí conoce al que sería su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio, pero también allí conoce a Valle-Inclán, influencia decisiva en su posterior abandono del arte escultórico y el despertar de su vocación literaria, a la que trasladará esa estética apolínea que domina a los personajes de *Barrio de Maravillas*, un estilo del que jamás prescindirá:

Su lengua es de extremada calidad; esto era exigido cuando empezó a escribir, pero nunca renunció a ello, incluso cuando hubo licencia para maltratar y aun mancillar la lengua, e incluso se consideró un mérito. Por eso su prosa tuvo siempre singular perfección, tal vez excesiva para el gusto dominante en varias fases...³¹⁸

³¹⁸ MARÍAS, J. “Rosa Chacel.” *ABC*, 22 de octubre de 1998

Esa voluntad de perfección prosística fue herencia directa de los postulados de Ortega y Gasset³¹⁹, unos postulados que la autora vallisoletana, al igual que la obra de Joyce, conocería en los determinantes años de estancia en Roma: “En 1922, antes de salir de España, Rosa Chacel no conocía aún a Ortega y apenas sí algo de su obra...”³²⁰, pero que adoptaría con la vehemente pasión de la artista que ha dado con la teoría filosófica que aplicar a su novelística: “Claridad, sencillez, exactitud, rigor, ritmo, elegancia...Son valores propugnados por Ortega y que Rosa Chacel no olvidará en su modo de proceder con la palabra.”³²¹ Procedimiento prosístico que baña toda su obra y, por supuesto, es patente en la composición de *Barrio de Maravillas*.

En la prosa de Rosa Chacel – tan cuajada de impresiones y reminiscencias-la orientación apolínea – simetría y ritmo- se percibe en la amalgama o correspondencias profundas que se dan entre los diversos elementos que entran a formar parte de la composición; en el rigor semántico-un permanente esfuerzo por sacar la palabra del «fango del uso», un trabajarla, limarla, ahondar en ella, probar su poder, su capacidad de matizar, evocar, o sugerir-...³²²

Una voluntad de perfección en el hallazgo de la palabra de la que ya dejara constancia la Rosa niña que recoge las páginas de *Desde el amanecer* en esa búsqueda del trazo perfecto en el dibujo y que le lleva, inevitablemente, a conjeturar sobre la adquisición del poder de la palabra:

Una tendencia profundísima de mi cuerpo y de mi mente pugnaba por ejecutar aquellos movimientos- actos interiores- que pretendían decir algo. No puedo, por más que ponga en juego una voluntad descomunal- llevada, como en las gimnasias orientales, al gigantismo- revivir la primera agonía de la palabra.³²³

Habiéndose proclamado Rosa Chacel pluma práctica de las teorías orteguianas, en muchas ocasiones su obra se trató de deshumanizada. Nada más lejos de la realidad. En la búsqueda de la perfección, de la elección, del quehacer artístico, subyace una

³¹⁹ CRISPIN, J.. “Rosa Chacel y las *Ideas sobre la novela*.” *Ínsula*, n° 262, septiembre 1968, pág. 10

³²⁰ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. “El magisterio de Ortega en Rosa Chacel” en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Ob. Cit. pág. 568.

³²¹ *Ibíd.*, pág. 571

³²² RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Rosa Chacel en su...” Ob. Cit., pág. 38

³²³ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*, Ob. Cit., pág. 159

voluntad de posicionamiento en el mundo que es el que regirá las vidas de Elena e Isabel, tal como se verá en los sucesivos apartados.

En *Jardín y laberinto* de Clara Janés, la creación literaria no sólo aparece como una búsqueda de la protagonista sino que forma parte intrínseca del relato y éste es en sí el que constituye ese camino. La novela es un relato que se construye mientras la narradora va buscando la forma de narrarla, “Yo no sé si esto es literatura pero, sin lugar a dudas, brota del estado de mi cuerpo” (pág. 10) dirá la voz narrativa en una alusión que inevitablemente conecta con algunos de los postulados teóricos feministas defendidos por autoras como Helene Cixous y su defensa de una escritura femenina que nazca de la corporalidad de la mujer. Sea factible o no esa influencia, lo cierto es que en su trayectoria poética, Clara Janés ha cultivado “el misticismo del cuerpo”³²⁴ y ha dado a éste un valor crucial en su escritura poética y, como se ve en *Jardín y laberinto*, también en su escritura en prosa: “Crear un texto se iguala a dar a luz, es una experiencia corporal, pero a la vez mística.”³²⁵

El estado corporal en el que se halla la narradora es el estado de la creación literaria, un estado que viene asociado, como se verá, con el recuerdo del padre ausente y a través de él, con la infancia ubicada en el espacio de Pedralbes: “...porque la cabeza da vueltas. Flor de jacinto en la mesa. La flor que él ya no verá. Porque ¿qué sentido tiene la idea que me asalta a veces de su posible regreso?” (pág. 9), una flor cuyas raíces, a la vista, permiten seguir penetrando en la raíz creativa y vital de la narradora, “...pues cuando se apodera de mí la sensación de que mi padre puede volver es porque ya está aquí, presente desde lo escondido. Y con él todo el mundo de Pedralbes” (pp. 12-13). Y ese mundo de Pedralbes, espacio concreto que *Jardín y laberinto* va a recuperar se hace a través de la vivencia física del proceso de escritura³²⁶: “Estoy

³²⁴ CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2004, pág. 299

³²⁵ *Ibíd.*, pág. 301

³²⁶ Véanse las similitudes con la vivencia de la creación artística que describía Rosa Chacel en la última cita recogida en este mismo apartado de *Desde el amanecer*.

echada en el suelo. Me sentía enormemente cansada, pero me decía que estuviera como estuviera, en este momento o en un futuro, debía ser capaz de escribir.” (pág. 9).

La reflexión sobre la escritura es una constante en la obra de Clara Janés. Precisamente en uno de sus títulos más íntimamente relacionado con *Jardín y laberinto*, escribe:

Es un movimiento enigmático el de la escritura. No se sabe a ciencia cierta si está en el interior o en el exterior su germen, porque es un deseo y una posesión, o acaso una forma de unión, de transparencia...Y por ello una fuerza, un poder, pero es vano convocarla. Asoma su posibilidad en la niebla como algo inasible. Debe acudir ella. Y pueden ser meses y meses de espera.³²⁷

E incluso comenta el arranque de *Jardín y laberinto*, testimonio de una infancia truncada por la muerte del padre, autobiografía poética:

...Aunque a veces uno escribe sin saber qué es lo que le empuja, sin tener clara conciencia de dónde parte ese impulso situado en el presente, ni qué emisiones de la memoria lo alimentan. Por ello empecé mi texto de recuerdos con puntos suspensivos, con una frase truncada...³²⁸

En ese “texto de recuerdos”, como lo llama la autora, abundan las reflexiones acerca de la creatividad literaria pero también artística en general:

Me decía que Mompou, con su infinita paciencia, lo aguantaba todo movido por el mismo anhelo de su infancia: conservar la mente en libertad. Esa había sido también mi aspiración de niña y es la aspiración legítima de todo creador. (pág. 70)

Pero la escritura, carnal y conectada con la libertad de la infancia, funciona también a modo de salvación, como será, por ejemplo, en el momento en que se traslade a estudiar a Pamplona: “Fue allí donde realmente establecí una firme relación con la escritura, pues todo mi hogar era un cuaderno a través del cual convertía un paisaje inhóspito en interlocutor esencial.” (pág. 54), algo que comparte Clara Janés con Nuria Amat y Soledad Puértolas y, en el caso del resto de autoras, con el conocimiento como

³²⁷ JANÉS, Clara. *La voz de Ofelia*. Madrid: Siruela. 2005, pág. 48

³²⁸ *Ibíd.*, pág. 21

salvación: “Han transcurrido años terribles y a pesar de ello un instinto, una fuerza que se cifra acaso en el impulso de escribir, de inventarme, me hace seguir...” (pág. 14) Como la propia autora declara y recoge Masanet: “La escritura es lo único que puede salvar y dar significado al transcurrir de la existencia hacia el vacío.”³²⁹

Además de esa constante presencia del proceso de escritura como objeto de reflexión, en *Jardín y laberinto* tiene una enorme relevancia el papel de los libros. Clara Janés, hija de un editor de increíble talento además de poeta, establece desde muy pronto, una relación particular con ese universo: “Su padre es editor. A ella le dan miedo los libros y no lee, pero, dado que vive encerrada en un jardín y no se dispersa, comunica al papel algunas sensaciones e intuiciones.” (pág. 11). Escritora desde la infancia, por tanto, temerosa del conocimiento que albergan las páginas de esos libros que identifica con el padre y del que, de algún modo, parece querer escapar precisamente para recuperar esa voz virgen de la que brota la auténtica creatividad:

Sentada inmóvil, habiendo borrado todo pensamiento, me entregaba en aquellas ocasiones a recibir las voces del espacio que me rodeaba, útero del misterio (...) Esta captación data de mis cinco y seis años (...) Es, pues, anterior a las contemplaciones nocturnas que precedieron a mis lecturas rituales de Shakespeare... (pág. 15)

Las lecturas de Shakespeare, sin embargo, acaban finalmente conquistando a la narradora que se pone el despertador de madrugada para sumergirse en los personajes del dramaturgo inglés:

...luego volvía a la cama y abría el libro, y durante una hora seguía los pasos de Julieta o de Ofelia, de Perdita o de Porcia, para disponer las regiones más hondas de mi espíritu cara a un destino trágico o heroico que tal vez había de cumplirse sólo en mi mente. (pp. 16-17)

Así, los libros se convierten en proyección de posibilidades de otras vidas y de otros espacios distintos al de la infancia y al de Pedralbes. Y los libros y su conocimiento son también refugio y salvación cuando el espacio de Pedralbes debe quedar atrás:

³²⁹ MASANET, Lydia, Ob. Cit., pág. 241

Cuando dejamos Pedralbes (...) Cambios difíciles para ellas como para nosotras. Para mí coincidieron, por suerte, con la llegada de Blecua a la universidad de Barcelona. Blecua nos obligó a leer y mi mente se ocupó en ello por primera vez con entusiasmo. Estaba anonadada, no conocía a Góngora, ni a Quevedo, ni a Lope de Vega, ni a Garcilaso, ni a Bécquer; conocía a Shakespeare, a Dostoievski, a Tanizaki, a Eurípides...Fue Blecua quien nos leyó la jarcha... (pág. 108)

Un descubrimiento que inicia a Clara Janés como poeta: "...Compré un cuaderno diminuto que llevaba siempre encima, y empecé a anotar poemas que se me ocurrían generalmente cuando iba por la calle, dictados por el ritmo de mis pasos..." (pp. 108-109) Ese descubrimiento de la riqueza que ofrecen los libros, de la inmensidad inabarcable de la literatura, hace también tambalear la seguridad de la incipiente escritora que nunca ha estado del todo convencida de ser capaz de plasmar en letras lo que quiere transmitir:

...porque la palabra se me había aparecido desde el primer momento rodeada de lo impenetrable, y los libros...Demasiados libros, sólo al alcance de la mano ¡tal cantidad! que a su vista me sentía perdida entre las letras de molde, carentes de un significado completo, porque al ser inabarcables eran fragmentarias... (pág. 111)

Incapacidad para abarcar la palabra, la escritura, la literatura, lucha del poeta por asir la realidad o por transmitir su interior que es, junto con la su condición de planto por la muerte del padre, el eje alrededor del que se construye la narración y de ahí que ésta sea la novela que más se acerca, junto a *Barrio de Maravillas*, al *bildungsroman* en tanto narración de la formación de un artista, puesto que al igual que en la novela de Chacel, la creación se reproduce en el mismo texto.

Al final del relato, vuelve la voz narrativa a esa idea de la creación poética y nos confirma que a pesar de la dificultad de encontrar una voz entre esa inmensidad de voces, "...desde que aprendí a leer, siempre alguna voz concreta me impedía proseguir, borraba toda memoria y hacía que la boca se negara a articular..." (pág. 144), la narración ha salido victoriosa: "...Mirar hacia el propio interior, y esto es lo que estoy haciendo desde que empecé este texto, y por esto mismo lo escrito no son más que

trozos de mí misma, y lo que he sido capaz de arrancar a los otros, pedazos que me constituyen...” (pág. 144).

Pasando a **Nuria Amat** y *La intimidad*, la novela es el relato, al igual que ocurría con *Jardín y laberinto*, de cómo se construye una voz narrativa, una voz que intenta escribir la vida:

La intimidad tiene mucho de novela de formación. El relato cubre el tránsito de la infancia a la madurez de una mujer, quien al final de este periplo está acompañada de una niña- Nuria- que, como antes ella, se asoma a una ventana, la misma de antes, pero el mundo que contempla es ya otro. La novela es ese viaje. Al final del mismo, la protagonista sabe ya cómo escribir la vida...³³⁰

No es difícil extraer del relato citas donde ese anhelo de literatura esté presente. Lo difícil resulta precisamente escogerlas puesto que toda la novela es, en sí misma, reflexión literaria y creación de una de “una protagonista contaminada y anhelante de literatura.”³³¹, una voz narrativa que busca su propia identidad, más allá de los discursos que pretenden modelarla:

Mi padre había tratado de sustituir ese dolor rodeándose de libros y de palabras dichas a propósito de cómo deben escribirse los libros. La frase que más le gustaba repetir, dirigiéndose a mí, era: / -¿Por qué no escribes como Dickens?” (pág. 23)

A pesar de Dickens, Josep Carner era su poeta preferido. El gran poeta del Noucentisme, el poeta de la contención y la perfección formal, la subjetividad controlada, la medida del verso y el ritmo. Cualidades supremas para un poeta, según el parecer de mi padre. / -Dickens traducido por Carner es dos veces Dickens. (pp. 31-32)

Y la novela se convierte así en el relato de por qué Nuria Amat personaje no escribe como Dickens ni como Carner, y mucho menos como Dickens traducido por Carner, sino que busca alejarse de ese discurso marcado, ése que su padre quiere

³³⁰ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. Crítica de *La intimidad*, Barcelona. *Archipiélago*, nº. 30, pág. 127

³³¹ *Ibíd.*

inculcarle desde la primera infancia descrita al iniciarse la novela en la visita al cementerio, contemplando las tumbas de los poetas (además de la de su madre), un paseo “...que él consideraba (...) como algo esencial para la formación vital y literaria de sus hijos.” (pp. 27-28).

Sin embargo, antes de alejarse de esos discursos marcados y convertirse en una narradora cuanto menos, distinta, la protagonista de *La intimidad* deberá realizar ese viaje formativo característico del *bildungsroman* y fundirse, literalmente, con la literatura. Empezará por sustituir a la madre muerta por los libros: “Empecé por devorar novelas. Las novelas equivalían a la leche materna o dieta alimenticia de toda lectora anémica.” (pág. 47), una alimentación de la que se nutre la protagonista desde el desconocimiento infantil, mucho antes de averiguar qué se corresponde formal o poéticamente con los nombres de esos muertos que cita su padre, Dickens o Carner: “Empecé a leer novelas cuando era aún demasiado pequeña para saber qué era o qué no era una novela.” (pág. 47) Y como sustituto de la madre muerta, nada mejor que un libro que había pertenecido a esa madre ausente, “*Mujercitas* de Luisa M. Alcott fue la primera novela de mi infancia...” (pág. 47), entregado, además, por el padre que, saltándose sus principios dickensianos, entregaba a la hija ese objeto que había pertenecido a una lectora que, como tal, jugaba en una división más mediocre: “-Un libro de segunda categoría- venía a decir también mi padre.” (pág. 49), un libro del que su padre se deshace porque no tiene cabida en la biblioteca paterna, esa en la que “estaban, se decía, todos los libros fundamentales de la literatura.” (pág. 50). Y, más allá de “...la historia de una chica con grandes deseos de ser escritora, una chica terca y voluntariosa...” (pág. 50), es el objeto en sí el que adquiere protagonismo³³² y el que se convierte en símbolo al que aferrarse y al que Nuria Amat narradora vuelve al recuperar sus primeras lecturas:

³³² La importancia del libro como objeto ha sido una constante en la obra de Nuria Amat: “Duermo con libros. Me gusta dormir con libros.” afirma la autora en su ensayo *Escribir y callar* (Madrid, Siruela, 2010, pág. 28) y me parece oportuno señalarlo aprovechando esta evocación física del libro que la hija recupera de la madre muerta, como si en sus páginas pudiera hallar la esencia de esa persona que no ha conocido. Más adelante, encuentra el lector una nueva descripción de esa pasión física por el libro: “De los libros me gustaba el olor y el color, el tamaño y el grosor, el modo en que estaban encuadernados, la clase de papel que se había utilizado.” (pág. 88)

Un libro con la letra manuscrita de mi madre. Que lo hubiera escrito ella o que, por el contrario, sólo fuera la dueña del libro era lo que menos contaba. Mis ojos confundían aún autora y propietaria. Yo iba a leer una novela de mi madre. (pág. 47)

Pero el libro estaba en mis manos. (...) La novela *Mujercitas* era un libro viejo y usado, de tapas duras... (pág. 49)

Del mismo modo que la autoría y la posesión del libro se mezclan en la mente infantil de una protagonista que crece rodeada de libros, también la ficción y la realidad se funden: “Nunca pensé que las novelas fueran historias inventadas. Las novelas sucedían del mismo modo que sucedía la novela triste de nuestra vida.” (pág. 54), “En aquel tiempo todas las novelas, o las mejores al menos, parecían explicar mi vida.” (pág. 59) No es extraño, por tanto, que la protagonista acabe por contraer matrimonio con un personaje de novela mítica de la literatura en lengua castellana, Pedro Páramo. Pero antes de desposarse con la literatura encarnada en escritor mexicano con nombre de personaje literario - “O hija de poeta. O esposa de poeta” (pág. 32) afirmará la narradora al principio de *La intimidad*-, la protagonista debe convertirse ella misma en escritora. O intentarlo y así, cuaderno en mano, escondite oscuro escogido, se pondrá manos a la obra:

La escritura era una actividad secreta, una especie de haz de luz que me protegía del silencio. De ningún modo podía revelar a nadie mi secreto de escritura (...) Sólo allí parecía posible que una niña de casa con jardín y piscina aprendiese el cilicio de la escritura. Y aprendía el monasterio de la literatura... (pp. 66-67)

Como una novicia en un convento, la joven “emborronaba cuartillas” (pág. 67) y se deja llevar por una pasión literaria que es más pasión que literatura: “Mi deseo de escritura era más grande que la escritura misma.” (pág. 67). Y en un salto adelante que conecta con una protagonista que narra desde el presente, como si estuviera viendo a esa niña encerrada en un cuartucho oscuro esperando que la literatura le encarnase como esposa de Dios a la espera del encuentro místico con el Altísimo, afirma: “La escritura viene luego, después de muchos años de cilicio en cuartos tenebrosos y oscuros de escritura.” (pág. 67), recordando al lector que, además de estar leyendo las aventuras y desventuras de una huérfana con ínfulas literarias, está leyendo el duro trayecto de

formación de una voz literaria. Ese trayecto formativo pasará, antes de su matrimonio, por esa enfermedad literaria que poseerá a la protagonista hasta hacer que los médicos le obliguen a alejarse de los libros tras un intento de suicidio: “...los médicos aconsejaron que me separase por completo de mis libros.” (pág. 91), “La lectura podía estropearme. / Es cierto que yo padecía una afición obsesiva a los libros y la lectura. Una especie de manía incorregible. Pedía libros a todas horas y en cualquier circunstancia. Libros nuevos, prestados, viejos e inservibles. Siempre que se presentaba una ocasión propicia pedía que me regalaran libros.” (pp. 87-88)³³³

Precisamente, la solución adoptada por la familia es que la protagonista se convierta en bibliotecaria y a ese trabajo se entrega el personaje con el ímpetu de un primer alejamiento de la casa paterna y un primer contacto con el mundo exterior, un contacto que viene mediatizado por su relación con esa prima bibliotecaria y esos personajes que habitan el templo sagrado de los libros, tal como analizaré en el apartado sexto de la tesis, al referirme a esas compañeras de viaje que sirven de referente al personaje principal en su evolución. Pero más allá del trabajo de la protagonista como bibliotecaria y de su relación íntima con la biblioteca paterna, Nuria Amat recupera ese matrimonio con la ficción de Juan Rulfo que nos ha adelantado en las primeras páginas de la novela y el lector vuelve a encontrarse con una protagonista adulta, casada con Pedro Páramo y tratando de escribir. Sabe el lector que la protagonista ha contraído matrimonio, entre otras cosas, porque “Tal vez la vida no volviera a darme otra ocasión de casarme con un escritor. Un escritor que admitiera como esposa a una escritora.” (pág. 37) y también sabe que la protagonista, en realidad, ya ha contraído matrimonio físico, místico y vital con los libros, así que el que le une a Pedro Páramo sólo puede ser “...una especie de apeadero circunstancial donde nos instalamos más o menos temporalmente con el motivo expreso de saldar cuentas con nuestro pasado.” (pág. 41).

³³³ La protagonista de *La intimidación* parece responder a los peligros que Marcel Proust advirtiera: “Mientras la lectura sea para nosotros la iniciadora cuyas llaves mágicas nos abren en lo más profundo de nosotros mismos la puerta de las moradas donde no habríamos sabido penetrar, su papel en nuestra vida será saludable. Se vuelve peligrosa por el contrario cuando, en vez de despertarnos a la vida personal del espíritu, la lectura tiende a sustituirla, cuando la verdad no nos parece ya un ideal que sólo podemos realizar por el progreso íntimo de nuestro pensamiento y por el esfuerzo de nuestro corazón, sino como algo material, depositado entre las páginas de los libros como una miel del todo preparada por los demás y que sólo tenemos que tomarnos el trabajo de alcanzar en los anaqueles de las bibliotecas...” PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Palma: José J. de Olañeta, Editor. 2011, pp. 58-59

Del mismo modo que, su segundo matrimonio con el nieto de Carles Riba, será también un matrimonio literario: “La literatura nos unía. Era nuestro principal alimento.” (pág. 200)

Pero será casada y con un escritor primero o con un nieto de escritor después, cuando la protagonista logre dar, poco a poco con esa voz propia que parece querer hacerse pública. Primero animada por Pedro Páramo, sacará los manuscritos ilegibles del cajón y los mostrará ante sus ojos: “Mis manuscritos eran secretos. Nadie, con la sola excepción de Pedro Páramo, tenía noticia de ellos.” (pág. 165) y él será quien le recomiende exponerlos a los ojos del público: “-En Barcelona- me decía Pedro Páramo-, están las mejores editoriales en lengua española. Aprovecha la ocasión. Anda, no seas tímida, lánzate y procura publicarlos.” (pág. 165). Después, alentada por su segundo marido, el nieto de escritor que no escribe, se alejará de la exposición pública: “Nos disgustaban tanto los médicos como los editores de libros...” (pág. 209) pero no de escribir: “-Escribe-me decía Carles Riba, como quien dice cálmate, tranquilízate. / Así es como se habla a los locos y a los escritores que enloquecen cuando no escriben y se dejan matar por las palabras.” (pág. 217). Y Nuria Amat no dejará de escribir, como tampoco dejará de leer. El libro leído, recuperará su condición de objeto cerrando un círculo en el que partía como encarnación materna para acabar encarnando al hijo inexistente de la pareja: “También he llegado a preguntarme si mi marido no prefería verme con un libro en los brazos antes que con un hijo suyo...” (pp. 202-203) Y el libro escrito será, finalmente, el que el lector está leyendo, *La intimidad*, ese libro en cuyas páginas ha estado siguiendo la elaboración misma de la narración y la evolución de la voz que narra, ese libro que permite a la protagonista recuperar su infancia, acceder a las bibliotecas de las que ha sido desheredada y aquellas de las que se ha desprendido; ese libro que aun pareciendo que la lleva a la sinrazón, en realidad, la protege de ella. En contra de la teoría de esa tal doctora Cohen que, con gran ironía, nos presenta Nuria Amat: “La doctora Cohen quería investigar sobre la relación existente entre mujer, locura y escritura (...) pretendía demostrar (...) que la literatura es igual a la suma de mujer y locura.” (pág. 257), *La intimidad* postula, en realidad, que de la locura se escapa precisamente gracias a la lectura y a la escritura porque en los libros, según

Nuria Amat narradora, está la explicación de la vida en general y, por supuesto, de la vida de la protagonista: “Lo real desaparece y sólo queda el aquelarre de los libros para entender la vida.” (pág. 281) Objeto físico o contenido evocador, los libros poseen la capacidad de cambiar el mundo, la realidad y a aquellos que los habitan:

-Los libros tienen el poder de hacernos cambiar de sitio. Nunca mienten (...) Un solo libro puede volvernos locos, puede separarnos de nuestra pareja, de nuestros hijos, de todo lo que somos. Puede curarnos de todas las heridas de una vida de sufrimiento. O puede abrirnos a todas las heridas del sufrimiento. (pág. 135)

En *Cielo nocturno de Soledad Puértolas*, el papel que juega la creación literaria en la evolución del personaje no es constituyente de la obra en sí, como sí ocurría en *Barrio de Maravillas*, *Jardín y laberinto* y *La intimidad*, siempre que me ciña, por supuesto, al contenido. Puesto que si analizamos tanto *Cielo nocturno* como el resto de novelas desde la perspectiva del acto narrativo, todas ellas se convierten en libros sobre el oficio de escribir y en este caso, sobre el acto de escribir de una narradora sin nombre propio:

Puede suceder que un personaje no esté en la narración dotado de nombre. He tenido algunos casos de éstos, siempre cuando el personaje era, a su vez, narrador. En tales casos, lo importante era, precisamente, que el nombre no debía aparecer. No contaba. Era lo de menos, lo tenía, desde luego, pero no hacía ninguna falta pronunciarlo.³³⁴

Cielo nocturno, es, sin duda, ejemplo de esa ausencia de necesidad de pronunciar el nombre de la narradora y protagonista. Quizás, esta protagonista sin nombre obedezca a esa ambigüedad a la que le gusta jugar a su autora, a ese contar sin decir, narrar sin acabar de concretar, tal como ha observado Francisco Rico:

En la narrativa de Soledad Puértolas, la historia nunca está enteramente contada, nunca se nos revela del todo, sino más bien se nos ofrece como se nos muestra la vida, con los mismos huecos y la misma azarosa variedad de perspectivas que hacen a la vida sorprendente y enigmática. A la vez, sin embargo, la realidad novelesca tiende ahí a

³³⁴ GOMIS, Lorenzo y PÉREZ, Jordi. *La cocina literaria. 63 novelistas cuentan cómo escriben sus obras*. Barcelona: El Ciervo. 2003, pág. 18.

trascenderse a sí misma, a ir más allá de la literalidad anecdótica y, sin convertirse de ningún modo en símbolo, a cargarse de una excepcional densidad de significación.³³⁵

En *Cielo nocturno*, aunque la formación artística de la protagonista y narradora sin nombre no es el eje vertebrador de la novela, sí se convierte en una referencia clave en puntos de inflexión de la vida del personaje. Apuntado apenas como don casi clandestino en las primeras páginas que evocan la infancia de la narradora, ese don de la escritura se pierde a lo largo de prácticamente toda la narración y no reaparece hasta el último tercio de la novela, cuando ya adulta, el encuentro fortuito con una antigua compañera del colegio en un momento de cierta intensidad dramática, le ayude a evocar una escena en la que una de sus profesoras le reconoció ese don y le animó a expresarse a través de él. Al evocar esos momentos creativos infantiles, las páginas de la novela transmiten cómo la escritura, como los libros, está íntimamente relacionada con ese sentimiento de ser diferente y de aislarse de un entorno con el que se tiene la sensación de compartir más bien poco. Así, la protagonista sin nombre se siente “...perdida dentro de mí misma” (pág. 19) y en ese aislamiento, explota su capacidad para inventar historias que luego plasmará en un cuaderno:

Cuando la monja está lejos, apunto las cosas que se me ocurren en el bloc de notas, en letra muy pequeña, a lápiz, para aprovechar bien el espacio y no tener que pasar la página y también para que, en el caso de que alguien lo viera, no pudiera entenderlo. Son frases que se van encadenando mientras pasan al papel y que no son exactamente las que han ido dando vueltas en mi cabeza durante todo el día. Éste es el momento que llevo esperando, mi recompensa. (pág. 19)

Escritura privada, secreta, ilegible para los demás. Como los manuscritos ilegibles de Nuria Amat en *La intimidad*, la protagonista de *Cielo nocturno*, escribe a escondidas y el mayor premio es la escritura misma, esas palabras que llenan el papel pero que difieren de cómo habían sido pensadas. En esta primera evocación de la escritura de la infancia, se rememora así el acto mismo de la creación literaria, una

³³⁵ RICO, Francisco, *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Madrid: Destino. 2003, consultado en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80294974090596276754491/p0000002.htm?marca=sol edad puértolas#490>

creación que fluye, sin problemas, en contraposición a esos dedos incapaces de extraer acordes de una guitarra, arte para el que no está dotada nuestra protagonista a pesar de la voluntad paterna que le paga clases con un talentoso guitarrista, Melchor Daroca: “Los dedos se me iban poniendo rígidos, agarrotados, sobre las cuerdas. Era incapaz de coordinar los movimientos de una mano con los de la otra.” (pp. 26-27) Esa incapacidad no es tal cuando se trata de encadenar frases, tal como apunta la narradora. Pero es una capacidad que parece haber sido olvidada, como si no fuera digna de ser recordada. Sin embargo, cuando se reencuentra con Concepción Aínsa después de la ruptura con Mauricio en los comedores universitarios y ésta le comunica que la madre Rubio ha muerto, la protagonista parece por fin atreverse a recordar que hubo alguien que, en el pasado, reconoció en ella a una escritora en ciernes:

Acto seguido me preguntó por qué había escogido estudios de ciencias cuando yo tenía que saber perfectamente que las ciencias no eran para mí. Mientras sus ojos me taladraban, yo sentía que la pregunta no era en absoluto intrascendente (...) Titubeé, le dije, comprendiendo de golpe que eso podía sonar pretencioso, que las matemáticas siempre se me habían dado bien (...) La madre Rubio negó con la cabeza y aferró con una de sus manos blancas y huesudas mi hombro (...) asombrosamente, declaró que yo no me podía permitir el lujo de perder el tiempo en asuntos que no eran de mi incumbencia, que tenía que centrarme en mis talentos. Había seguido de cerca mis estudios, se conocía mi palmarés al dedillo. Había leído todas mis redacciones, todos mis ejercicios de estilo. Ése era mi talento, mi don. (pp. 151-52)

De pronto, sentada en casa de esa antigua compañera que ahora se hace llamar Concha, la protagonista recuerda, como si fuera un objeto olvidado, esa particularidad propia de la que le hablaba una monja siempre desde el deber: “...siempre me hacía vehementes comentarios sobre la importancia de la belleza, la necesidad de mantener viva la llama de la creación y de no dilapidar los talentos que nos han sido concedidos.” (pág. 153) y vuelve a reflexionar sobre el arte de escribir:

Los ejercicios de estilo eran una oportunidad para mí (...) El tema que había que desarrollar me servía de excusa para dar cauce a todo lo que llenaba mi cabeza y que, al ser convertido en palabras, me parecía que se transformaba, que adquiría un brillo nuevo... (pp. 153-54).

Así, en *Cielo nocturno* el lector asiste así a la titubeante voz³³⁶ de una narradora que no acaba de considerarse tal:

Sin embargo, yo había seguido con mis estudios de ciencias. Y, ya en la universidad, me había matriculado en ciencias económicas, como si tuviera un empeño especial en evitar el territorio por el que la madre Rubio, con sus frases tajantes, casi me conminaba a aventurarme. (pág. 154).

El estudio parece haber actuado de sustituto de la labor literaria y la brillantez de la carrera universitaria, condicionada por ese expediente disciplinario que ha estado a punto de impedirle obtener el título, conducen a la protagonista a un destino muy marcado: “Percibía que a mi alrededor nadie dudaba de cuál era mi destino (...) Después del verano, me iba a incorporar al equipo de ayudantes de la cátedra de economía mundial...” (pp. 228-29) Sin embargo, el lector sabe que, en realidad, la aventura de la literatura ha triunfado y que ese hipotético viaje que se plantea al final de la novela, ese interrogante profesional, esa partida a una aventura distinta, - “Podía solicitar una beca para hacer el doctorado en una universidad norteamericana (...) Quizás podía irme ya, buscar un trabajo, entre tanto, en el departamento de español o donde fuera.” (pág. 240) - ha desembocado, finalmente, en una voz literaria que es la que nos narra, desde el presente, los vacilantes pasos de una futura escritora en los primeros años de su vida adulta.

Es llamativo cómo el final de *Cielo nocturno* guarda grandes concomitancias con el final de una novela que no forma parte del corpus de esta tesis pero sí su autora.

³³⁶ En el discurso que Soledad Puértolas leyó con motivo de su ingreso en la Real Academia de la Lengua en noviembre de 2010, puede entreverse un apunte biográfico que remite directamente a las dudas de vocación literaria de la protagonista de *Cielo nocturno*: “Don Antonio Colino leyó su discurso de ingreso en la Real Academia en enero de 1972 y, como científico, hizo en él un brillante resumen de las cuestiones candentes en la época en materia de ciencia y tecnología y sobre la expresión que los avances técnicos y científicos encuentran en el lenguaje. He de confesarles que yo misma, tiempo atrás, me aventuré un poco por alguno de los caminos por los que don Antonio Colino transitó con tanto acierto y éxito. Mi aventura fue muy breve, pero dejó en mí la tentación de elucubrar en cuanto se suscitan este tipo de asuntos, en especial los que se refieren a la génesis, aprendizaje y teoría del lenguaje y sus relaciones con la psicología. La claridad con la que don Antonio Colino resumió la evolución que habían experimentado estas materias ha hecho que volviera a plantearme con cierta nostalgia una serie de cuestiones que me hubiesen pedido intensa y exclusiva dedicación y que, siguiendo oportunos consejos, abandoné para seguir los dictados, algo más arbitrarios, de mi vocación literaria.” Discurso íntegro del ingreso en la RAE en <http://www.abc.es/20101122/cultura-libros/puertolas-discurso-201011220025.html>

Me refiero a *Los caballos del sueño* de Clara Janés, en cuya última página se adivina un escenario muy similar al que cierra la novela de Soledad Puértolas. Dicen esas últimas palabras de Janés:

Me despierto con la llamada del astro, me levanto y entro en el día del mismo modo que las aves y las plantas, con la luz que lentamente les va otorgando toda su dimensión. Me entrego a esa comunión con la naturaleza. No siento frío, ni calor, ni hambre, ni temor alguno. Avanzo rodeada de luz, del halo que envuelve el rostro del amor, desasida y victoriosa, en total abandono, en soledad total, en esa soledad necesaria que como el vacío permite el amor, hace brotar la creación.³³⁷

Probablemente con un lenguaje menos lírico pero igualmente evocador, concluye Soledad Puértolas:

Poco a poco, la noche se fue evaporando, sin dejar huella ni sombra alguna. Una tenue claridad iluminó el jardín, un suave frescor recorrió mi cuerpo. El aire volvió a inmobilizarse. Era el eterno amanecer de una ciudad desértica, muy pálido, casi blanco, y, a la vez, extrañamente corpóreo, como si fuera un objeto que se pudiera tocar, tener en las manos. (Pág. 242)

Novelas que se cierran con un amanecer, como corresponde a la iniciación de una vida nueva, la vida adulta, distinta a ese tránsito que ha sido el deambular de sus protagonistas por sus páginas en su camino formativo.

Así como la protagonista de Soledad Puértolas encuentra en el estudio un refugio y, en este caso, una especie de excusa para no explorar sus posibilidades como escritora, en el resto de novelas, el arte, los libros, la creación o la formación intelectual juegan también un papel fundamental en la evolución de las protagonistas. En el caso de ***Nada de Carmen Laforet***, la creación artística impregna a personajes muy cercanos a Andrea:

The centrality of art in *Nada* is evidenced by the presence of characters who are artists or at least have artistic inclinations: Andrea's two uncles, Juan and Román, are painters,

³³⁷ JANÉS, Clara. *Los caballos del sueño*. Barcelona: Anagrama. 1989, pág. 219.

as are Guíxols and Pujol, her acquaintances from the university. More importantly, however, the narrator exhibits her own artistic sensitivity in the highly visual descriptions of her surroundings.³³⁸

El arte y la música en la figura de Román especialmente, pasan de posible camino de realización personal, “Yo no lo dudaba: me parecía ver en Román un fondo inagotable de posibilidades.” (pág. 41), a desmitificadora sordidez en *Nada*. Como si de una premonición del complejo y debatido silencio de su autora se tratase, no será esa creatividad la que permita a Andrea situarse en el mundo y adquirir una voz propia, sino el trabajo en un despacho de abogados de Madrid que le ofrece el padre de Ena- “...Hay trabajo para ti en el despacho de mi padre, Andrea.” (pág. 293) -el que le permita encontrar un lugar desde el que narrar la historia de la calle Aribau. Y es que desde esa perspectiva, al igual que en el caso de *Cielo nocturno*, el acto en sí de que Andrea narre la historia del año que pasa en Barcelona en esa casa de la calle Aribau, convierte *Nada* en una novela sobre la escritura y sobre la posibilidad de situarse en el mundo a través de ella. Esta interpretación de *Nada* como una novela sobre el acto de escribir, ya ha sido recogida por parte de la crítica: “I will argue that Laforet’s work remains interesting, above all, for its sensitive discussion of the issue of vocation in general and of female authorship in particular.”³³⁹

Según este planteamiento, la novela en sí, incluido su título, versaría sobre el acto mismo de escribir:

The point is that the choice of title is part of the protagonist’s propensity to elide or downplay the act and fact of writing. Calling the novel *Nada* is still another self-

³³⁸ BRUNER, Jeffrey, “Visual art as narrative discourse: the ekphrastic dimension of Carmen Laforet’s *Nada*” en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 18, nº 1-2, 1993, pág. 248 (“La importancia del arte en *Nada* se pone de manifiesto en la presencia de personajes que son artistas o que, al menos, tienen inclinaciones artísticas: los dos tíos de Andrea, Juan y Román, son pintores, como lo son Guíxols y Pujol, sus amigos de la universidad. Pero lo más trascendente es que el narrador manifiesta su sensibilidad artística mediante descripciones de su entorno enormemente visuales.”)

³³⁹ PÉREZ FIRMAT, Gustavo, “Carmen Laforet: The Dilemma of Artistic Vocation”, en BROWN, Joan L., *Women Writers...*, Ob. Cit., pág. 27 (“Mi argumento es que la obra de Laforet sigue resultando interesante, sobre todo, porque plantea sensiblemente la cuestión de la vocación en general y de la autoría femenina en particular.”)

deprecating gesture that suggests the reluctance with which Andrea assumes the role of author.³⁴⁰

Leer *Nada* desde esta perspectiva parece ayudar, entre otras cosas, a entender la evolución de Carmen Laforet como autora y su posterior silencio:

If *Nada* is a *bildungsroman*, a novel of formation, *La isla* belongs to the subgenre of the *künstlerroman*, a novel of formation that deals specifically with the growth of an artist's vocation (...) *La isla* thus represents a rather rare genre: not a portrait of an artist's growth and maturation but a portrait of the sacrifice of vocation...³⁴¹

A mi modo de entender, *Nada* puede ser leída desde múltiples perspectivas y aunque ésta, donde la novela se convierte en metaficción, es muy sugerente y, en el caso de mi tesis, ayuda a situar la novela en el terreno del *bildungsroman* más puro, considero que uno de sus inconvenientes es que despoja al personaje de Andrea y a la novela en sí de una inocencia (compleja, pero inocencia) que, a mi modo de entender, es la que ha hecho pervivir la novela de Laforet a lo largo de más de seis décadas.

En cuanto a ***Entre visillos de Carmen Martín Gaité***, el personaje de Natalia sólo actuará como voz narrativa con poder para relatar los acontecimientos en unos cuantos capítulos, aquellos que corresponden a su diario personal. De los dieciocho capítulos que conforman la novela, Carmen Martín Gaité concede la autoridad de narrar a Natalia en el arranque de la novela, en el capítulo 13 y en el capítulo 16. Si los capítulos 13 y 16 son significativos para el devenir intelectual y formativo de la protagonista de la novela, el hecho de darle a Natalia la voz narrativa al iniciarse el relato, hace que el lector le conceda al personaje, desde el principio, la autoridad para narrar los acontecimientos de la novela: “La novela se inicia con un par de páginas del

³⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 31 (“Lo crucial radica en que la elección del título forma parte de la tendencia de la protagonista a eludir o reducir el acto y el hecho de escribir. Llamar a la novela *Nada* es un gesto más de auto-mutilación que insinúa la poca disponibilidad de Andrea a asumir su rol de autor.”)

³⁴¹ *Ibíd.*, pp. 32, 34. (“Si *Nada* es un *bildungsroman*, una novela de formación, *La isla* pertenece al subgénero del *künstlerroman*, una novela de formación que trata específicamente con el crecimiento de la vocación artística (...) *La isla*, sin embargo, representa un género realmente peculiar: no es un retrato del crecimiento y la maduración de un artista sino el retrato del sacrificio de una vocación.”)

diario de Natalia. Esto hace que el lector tenga presente a este personaje, que ha hablado primero y directamente, durante la totalidad de las otras dos narraciones en las que también aparece.”³⁴² (la de Pablo Klein y la del narrador omnisciente) Eso sí, el acto narrativo privado e íntimo de Natalia parece de entrada, como en *La intimidación* o en *Cielo nocturno*, condenado a la clandestinidad: “Tenía las piernas dobladas en pico, formando un montecito debajo de las ropas de la cama, y allí apoyaba el cuaderno donde escribía. Sintió un ruido en el picaporte y escondió el cuaderno debajo de la almohada.” (pp. 12-13)³⁴³ Y Natalia, en esa primera escena, debe abandonar el refugio de la escritura para asomarse a la realidad de su vida, una realidad en la que deberá librar la batalla por su afán de conocimiento. Porque en *Entre visillos*, más que la vocación literaria de Natalia, está en entredicho sus posibilidades de seguir formándose intelectualmente.

El capítulo 13 relata el momento en que Natalia se queda a solas con Pablo Klein, su nuevo profesor de alemán y contrapunto a la protagonista de la novela y es capaz de formular, en voz alta, su ansia de saber y de conocimiento, su deseo de continuar estudiando y seguir formándose. Para describir este afán, Carmen Martín Gaité le otorga de nuevo al personaje voz propia y sitúa a ambos, Pablo y Natalia, dentro de una librería:

Me paré un momento en el escaparate de la librería (...) y en ése momento se puso a hablar de unas revistas alemanas que había allí. Dijo el título con familiaridad como si yo tuviera también que conocerlo... (pág. 186)

La intimidad de la librería consigue hacer hablar a Natalia:

Al salir de la tienda me hizo la primera pregunta directa, que qué carrera pensaba hacer cuando acabase el bachillerato. Le dije que no sabía, que ni siquiera sabía si iba a hacer carrera. (...) Le expliqué que dependía de mi padre, que le gustaba poco. (pág. 186)

³⁴² RIDDEL, M. del C., Ob. Cit., pág. 105

³⁴³ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la decimocuarta edición de Destino, Barcelona, 1994.

Aunque ya he señalado en el apartado dedicado al elemento autobiográfico en la obra, la distancia que hay entre el personaje de Natalia y sus dificultades para progresar intelectualmente en un entorno hostil y la realidad de una Carmen Martín Gaité con el apoyo absoluto de sus padres, no hay duda de que en ese retrato de una adolescente tímida, que sueña pero no se atreve a ir más allá, que anhela pero no osa contarle, bebe directamente de la adolescente que la autora fue o recordó ser:

En mi caso, como acabo de decir, este miedo a la marginalidad, a salirse de los cauces trillados- creciendo simultáneamente la sed de fuga, de vivir argumentos prohibidos y excepcionales-, condicionó las primeras llamadas insistentes con que la literatura me invitó desde mi adolescencia a montarme en su carro. Miedo y deseo inconfesados, abrazados en el subconsciente, donde florecía su semilla. Mi condición de chica modosa y provinciana me prohibía otras aventuras de transgresión que no fueran las de la imaginación, las de la fantasía.³⁴⁴

El capítulo se cierra con una Natalia confundida y que, alentada por Pablo Klein, cuestiona la falta de apoyo de su padre: "...y lo de papá no lo entendía, aunque la verdad es que tampoco lo entiendo yo." (pág. 187), una Natalia que, el lector sabe inteligente y brillante "...una lumbrera para los estudios, la matrícula de honor oficial." (pág. 213) y que, al final de la novela, después de esa conversación fallida con su padre en la que Martín Gaité vuelve a darle la primera persona que precisa para relatar los hechos más significativos de su evolución, el lector teme que no logre cumplir su proyecto formativo: "De la carrera no le he dicho nada. Me he dormido muy tarde, haciendo diario" (pág. 234). El estudio se convierte así en refugio ante la realidad mediocre y el diario en refugio ante una realidad que niega a Natalia el estudio: "Estás nerviosa, hijita, de tanto estudiar, yo lo comprendo." (pág. 234) le dice su padre a Natalia. Y frente a esa afirmación que quiere consolarla pero que sentencia el estudio como fuente de alteraciones emocionales, la insistencia final de Pablo Klein en la estación: "-Usted ahora- le dije a Natalia-, a ver si arregla con su padre lo de la carrera." (pág. 259) y la respuesta de Natalia: "-No, no, si cada vez estoy más decidida." (pág. 259). Decidida a estudiar, decidida a escribir, decidida a contar.

³⁴⁴ MARTÍN GAITE, Carmen. Conferencia pronunciada en El Escorial el 11 de julio de 1990, recogida en *Agua pasada*, Ob. Cit., pág. 159.

Aunque en el caso de *Primera memoria de Ana María Matute*, también la crítica ha reflexionado sobre esa voz narrativa adulta que domina o no el punto de vista narrativo de la adolescente que protagoniza la novela, lo cierto es que la Matia protagonista poco tiene que ver con los personajes analizados hasta ahora en el resto de novelas. Como tantos personajes de Matute, Matia es una adolescente rebelde y arisca que huye literalmente del encierro, del estudio, de los libros. Para Matia los pasos formativos propios de todo *bildungsroman* tendrán lugar a cielo abierto, rodeada de la salvaje naturaleza de una isla mediterránea.

Pero incluso en este caso, *Primera memoria* presenta un personaje que ya ha contraído la enfermedad de la literatura:

Entonces comprendí que había perdido algo: olvidé en las montañas, en la enorme y destartada casa, mi teatrillo de cartón. (Cerré los ojos y vi las decoraciones de papeles transparentes, con cielos y ventanas azules, amarillos, rosados, y aquellas letras negras en el dorso: *El Teatro de los Niños, Seix y Barral, clave telegráfica: Arapil. Al primer telar, número 3...La Estrella de los Reyes Magos, El alma de las ruinas*, y el misterioso enorme y menudo de las pequeñas ventanas transparentes. Oh, cómo deseé de nuevo que fuera posible meterse allí, atravesar los pedacitos de papel, y huir a través de sus falsos cristales de caramelo. Ah, sí, y mis álbumes y mis libros: Kay y Gerda, en su jardín sobre el tejado, La Joven Sirena abrazada a la estatua; Los Once Príncipes Cisnes. Y sentí una rabia sorda contra mí misma. (pp. 18-19)

Cuentos que Matia niña había leído y que en el lugar donde se desarrolla la trama no puede leer. Son cuentos que ha perdido pero que no ha olvidado y cuya significación profunda marcará sus relaciones con los personajes con los que comparte el protagonismo del relato narrado. La relación de Matia, tanto adolescente como adulta, con los cuentos y sus personajes, viene a ser una perfecta metáfora de su relación con los personajes que la acompañan en el camino hacia la edad adulta.

En cuanto a *La Casa Gris de Josefina Aldecoa*, las referencias al estudio y a los libros acompañan a un gran número de personajes de esta obra coral y de todas las

novelas que estudio es, sin duda, la que ofrece un abanico más amplio de mujeres que han logrado la independencia económica gracias a su formación:

Las residentes son en su mayoría extranjeras. Universitarias extranjeras. No estudiantes, sino posgraduadas. Doctoras en distintas cosas. A Kate, en otro tiempo, le asustaban un poco los títulos acumulados por las mujeres de la casa. Le parecían seres extraordinarios, cargados de ciencia, de talento. (pág. 33)³⁴⁵.

Precisamente en calidad de universitaria: - “Teresa...algo, universitaria, Ciencias Naturales...” (pág. 32) - llega el alter ego de la autora a esa casa que reúne en sus habitaciones intelecto femenino, una casa organizada para el estudio y el silencio: “En la biblioteca hay una blanda penumbra de cortinas, alfombras y divanes. Los libros, adormecidos en los estantes, llenan de silencio la habitación.” (pág. 9). Y es que para Teresa, la aventura londinense nace como aventura de crecimiento intelectual. Allí va a pasar unos meses en los que su formación debe ampliarse con el aprendizaje del idioma extranjero - “Estoy en Londres. Tengo que pensar en inglés.” (Pág. 31)-, con el estudio y con unas prácticas que no acaban de concretarse del todo, pero que acaba ampliándose a partir de la experiencia vital en la casa y de su relación con esos personajes particulares, esos modelos de mujer que le sirven de contrapunto en su evolución personal. Como ocurre con Matia y los cuentos que no pueden acompañarla como personaje de *Primera memoria*, en *La Casa Gris*, el ambiente de la casa y los personajes que la habitan parecen alejar sistemáticamente a Teresa de sus intenciones intelectuales, de la lectura, del estudio:

La biblioteca está vacía. Son las diez de la noche. Quiero algo para leer hasta tarde (...) Quiero elegir un libro para llevármelo a mi cuarto. Entra Miss Dudley (...) –Hola, Teresa, ¿busca un libro? ¿Conoce a Cary? Joyce Cary (...) No he abierto aún el libro cuando llaman a mi puerta... (pág. 75).

La lectura queda interrumpida por la visita de Delia Soto, personaje que juega un papel destacable en la novela porque quizás es quien una relación más estrecha logra

³⁴⁵ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la primera edición de *La Casa Gris* publicada en Madrid: Alfaguara. 2005.

establecer con Teresa: “La visita me ha dejado inquieta, a disgusto. Abro el libro de Joyce Cary. Nota biográfica...” (pág. 77), comenta Teresa cuando Delia abandona su cuarto y es incapaz de seguir con la lectura, como si la realidad externa se impusiese por encima de los libros, del estudio, del plan inicial de formación que se ha trazado una Teresa que ya ha cambiado en los pocos días que lleva en esa casa londinense y que parece arrastrada por los personajes y la realidad fuera de su habitación: “Reconozco que debería limpiar un poco el polvo de mi cuarto (...) Tengo media hora para leer y un cuarto de hora para arreglarme.” (pág. 79). Esa reiterada dispersión, volverá a hacer su aparición:

Hoy tengo que dedicar el día a estudiar (...) no sé si me interesa buscar otro sitio para trabajar en algo serio y no perder el tiempo. Los días pasan y me veo demasiado solicitada por la ciudad, las gentes, los nuevos amigos...No era esto lo que yo me había propuesto. Es necesario que de una vez decida si debo o no dedicarme a la carrera que he elegido... (pág. 118)

Como la protagonista de *Cielo nocturno*, también Teresa en *La Casa Gris* parece dudar de su vocación inicial: “No quiero pensar en lo que haré, en lo que no estoy haciendo. No quiero recordar que Londres está lleno de bibliotecas, museos de ciencias naturales privados y públicos, invernaderos con rarísimas especies.” (pág. 196) reflexiona Teresa mientras conversa con Thomas, el amigo inglés. Y aventura el personaje mismo: “...también recibirás alguna crónica privada mía.” (pág. 196), como si ella misma se imaginase ya relatando a otro los hechos por vivir. Sería arriesgado fundamentar en esa y en alguna otro pensamiento o frase de Teresa en los que ya parece estar escribiendo literatura- “Medio en sueños pienso: «Una cama con dos barrotes de madera, en tirabuzón, trepando hasta llegar a la punta y quedarse en el aire, en una última pirueta»” (pág. 217)- el nacimiento de una incipiente voz literaria, los primeros pasos titubeantes de una escritora en ciernes, pero es cierto que el dilema vocacional de Teresa es muy propio de la formación del artista tan esencial en el *bildungsroman*. Así, cuando la narración llega a su fin, Teresa vuelve a reflexionar sobre el acto de narrar y contar y, en esta ocasión, cierra la novela con una referencia a la propia novela en sí. Es

una carta, la última, que Teresa está escribiendo intuye el lector que a sus padres con apenas información porque sabe que ella llegará junto a ellos antes que esas letras:

Tendremos tiempo de hablar de estas cosas. No pueden decirse por carta. Tampoco pueden contarse en un día. Se recuerdan en distintos momentos. Creo que os hablaré mucho, con frecuencia, de estos meses que dejo enterrados en la Casa. La Casa me perseguirá como un libro que se recuerda siempre, mucho tiempo después de haberlo leído, cuyas frases vienen a nuestros labios sin nosotros saberlo. (pp. 288-89)

Frases con las que Teresa narradora y Josefina Aldecoa autora, construyen *La Casa Gris*.

En **Julia de Ana María Moix**, no se puede decir que los libros configuren enteramente el universo de la protagonista. Pero la lectura y también el estudio o la formación intelectual, tienen un papel importante en el desarrollo del personaje y aparecen, aunque sea intermitentemente, en el ambiente de la protagonista. Cuando arranca la narración con una Julia adulta, hastiada de su hogar y de su familia, es en la biblioteca donde encuentra refugio:

Era el único lugar de la casa en donde no se notaba la presencia de los demás (...) La biblioteca ocupaba tres paredes hasta el alto techo (...) La mayor parte de los libros eran sobre medicina (...) pero, además, había cantidad de novelas, sobre todo francesas y rusas, una buena colección de literatura pornográfica, filosofía alemana, arqueología egipcia, historia y un gran número de autores desconocidos para ella, además de folletos amarillentos sobre la vida de algunas cantantes de music-hall. (pág. 42)

El ambiente intelectual de una familia burguesa es el que rodea a la joven y también intelectual es el ambiente que la acaba rodeando en ese retiro forzado en casa del abuelo paterno. Aunque de entrada la casa de don Julio se presenta como un lugar perdido en un entorno rural, será allí donde la niña adquiere los conocimientos que parecen serle negados como Julita, la niña asustada que vive dentro de ella y que sí se le

conceden cuando se convierte, a ojos de su abuelo, en Julia³⁴⁶, en una mente inquieta y despierta para quien el estudio adquirirá el atractivo y el interés que le corresponde: “Al día siguiente, don Julio preparó una mesa escritorio para Julia, libretas, pluma, lápices de colores, pinturas y un par de libros, y lo dispuso todo en su despacho, una habitación biblioteca situada en el tercer piso de la casa. Voy a enseñarte a escribir correctamente, tienes letra de caballo, y comenzaremos clase de latín, geografía, historia y dibujo. A Julita le interesó la novedad.” (pág. 112) Así, de la mano de su abuelo, Julita se vuelve Julia a través del estudio y del conocimiento, “El latín y la geografía la apasionaron (...) Se enfrentaba con palabras misteriosas cuyo significado buscaba en un diccionario, y luego debía encontrar el orden preciso de las mismas para darles un sentido.” (pág. 112) y el tiempo y el espacio parecen adquirir un nuevo sentido: “A partir del día en que empezaron las clases, el tiempo pasó más aprisa.” (pág. 113) Lo cierto es que el conocimiento y la sabiduría actúa como un arma para ganar prestigio ante los demás, en este caso ante sus hermanos quienes, de pronto, parecen mirarle con otros ojos, como si para ellos Julita también se hubiera vuelto Julia:

Pero Julita, en lugar de llorar en un rincón como era su costumbre, arrancó el libro de latín de manos de Rafael, en un arrebato parecido a los de su abuelo, y se puso a traducir en voz alta *La guerra de las galias*. Rafael, asombrado, exclamó: Es cierto, es cierto, sabe más latín que el cura del colegio (...) Con el latín tenía acogotados a Ernesto y a Rafael, quienes no acababan de comprender cómo era posible que Julita tradujera con tanta facilidad. (pág. 115).

El estudio será un arma para refugiarse de un mundo hostil, ese mundo del colegio en el que no encajan las protagonistas de estas novelas:

A las siete de la tarde, cuando regresaba a casa, se encerraba en la biblioteca para estudiar hasta la hora de cenar. Comía rápidamente y hundía de nuevo la cabeza en los libros. Aprendía las lecciones y hacía los ejercicios de matemáticas (...) Estudiaba sin descansar ni distraerse en nada, hasta que Aurelia entraba en la biblioteca y la reñía: Vete a la cama de una vez, te estás quedando en los huesos de tanto estudiar. (pág. 140)

³⁴⁶ “¿Cuántos años tiene mi nieta?, preguntó don Julio a tía Elena. Julita tiene siete años. No se llama Julita, dijo el abuelo alzando la voz. Se llama Julia, como yo.”, (pág. 99)

Al igual que el padre de Natalia en *Entre visillos* achaca al estudio los nervios de su hija o los médicos de *La intimidad* culpan a los libros la enfermedad de la protagonista, también aquí la criada recrimina a Julia su delgadez y encuentra en el estudio su causa, como si el conocimiento y la lectura estuvieran reñidos con la salud y condujeran por un camino erróneo: “Claro, por eso la han devuelto tan delgada, ¿a quién se le ocurre enseñar latín a una niña de ocho años?” (pág. 115) comenta su madre al oírla recitar *La guerra de las galias*. De nuevo la delgadez y el estudio, como si al nutrirse de sapiencia, dejaran de nutrirse para otros cometidos vitales. Porque el conocimiento y el estudio también le condicionarán, aunque negativamente, a la hora de relacionarse con sus compañeras de clase o con la directora del colegio, y el saber se convertirá en condena. A pesar de ello, Julia quiere seguir aprendiendo y frente al planteamiento - “Una mujer no necesita saber tanto como un hombre, así es desde que el mundo es mundo.” (pág. 177)-, ella seguirá codiciando el conocimiento como forma de situarse en el mundo o de refugiarse de él.

Puede que Julia no sea estrictamente una narración sobre la evolución artística de su protagonista, pero me sirvo de esta última cita para dejar constancia de cómo en sus páginas, como buen *bildungsroman*, se recoge, eso sí, la formación literaria de su protagonista:

En realidad, a Julia, más que Sartre o Camus-los dos enemigos de la abuela Lucía-, le gustaba leer los relatos tristes y apaciguadores de Saroyan, las turbulentas historias de los héroes de Dickens, las trifulcas que impedían trepar hasta la aristocracia parisina a los personajes de Balzac, la atmósfera melancólica y atrayente de los cuentos de Chéjov, y la desesperación acallada de los adolescentes que protagonizaban las novelas de Pavese. Estos y otros libros que le gustaban de verdad, los leía en la biblioteca, o a solas en su habitación. Pero, de vez en cuando, aparecía en el comedor, o en el salón, con un libro pecador (...) Sartre, Camus, Tennessee Williams y Françoise Sagan (...) (pág. 176)

En *Fiebre para siempre de Irene Gracia*, la escritura como tal es objeto de reflexión en la novela pero no en tanto en cuanto formación de la artista sino como modo de recuperar el pasado y de atraparlo en un intento de aprehender también el personaje de Mateo, contrapunto de Frida y coprotagonista de la historia. Quisiera

destacar un par de referencias a la escritura y a los libros que me parecen destacables, ambas relacionadas con la poderosa figura paterna. Para empezar, el padre de Mateo y Frida escribe. Al principio de la narración de *Fiebre para siempre* aparece intercalada parte del diario que ese padre redacta con motivo del nacimiento de Mateo y que abarca sólo su primer año de vida. Resulta llamativo que ese diario se trunque con una declaración de la inutilidad de la escritura, como si la novela en sí misma fuera una forma de retomar ese diario abandonado por el padre y una oposición a su abandono: “¡Se acabaron los diarios, se acabaron...! ¿Para qué sirven los diarios? Para complicar la vida, para oscurecerla todavía más...” (pág. 14)³⁴⁷. La narración en primera persona de Frida sirve, precisamente, para intentar asir esa vida compleja y tratar de comprenderla. Esa escritura paterna interrumpida y circunscrita al secretismo del diario, tiene un correlato en la biblioteca paterna, donde parece habitar la sabiduría, destinada sólo al hijo varón y prohibida a sus hermanas.

Por lo que pude sospechar, parte de esos misterios debía hallarse en los libros de su enorme biblioteca. Cientos de libros sobre nazis, brujería, astrología, astronomía, siquiatria, satanismo, espiritismo, ocultismo, alquimia, en una sala forrada de madera a la que sólo dejaba entrar a Mateo... (pp. 46-47)

Ante la puerta cerrada de esa biblioteca del saber custodiada por el padre, Frida encuentra en el arte plástico una vía creativa para evolucionar (creo que no es difícil encontrar un paralelismo con la vocación artística de Irene Gracia): “...yo comenzaba mis estudios de arte...” (pág. 156) aunque también, por supuesto, se aventura en su la literatura coincidiendo con su pronta maternidad: “Al mes siguiente me quedé embarazada y empecé a escribir mis primeras poesías.” (pág. 173). Por algo el músico que será padre de su hijo le comenta al conocerla que “...tenía cara de bestia literaria.” (pág. 173). Mientras la pequeña de la familia, parece dispuesta a dejarse seducir por las letras:

...y mi hermana Berta, que estudiaba más que yo y más que nadie, y que apenas le dirigía la palabra a Mateo, se pasaba las horas escondida en su cuarto, leyendo hasta muy tarde, enfrascada en libros de biología y filosofía, a una edad más bien prematura,

³⁴⁷ Las citas extraídas de la obra se corresponden con la primera edición de *Fiebre para siempre* en Barcelona: Planeta. 1994.

como si buscara en los libros la clave de los enigmas de nuestra familia, y como si creyera que en ellos iba a hallar las explicaciones que le negaba la vida. (pág. 156)

También Mateo, que acabará encontrando en el boxeo el arte para asirse a la vida y también desasirse de ella, encuentra en la palabra y en el estudio una vía de conocimiento o un modo de acercarse a la complejidad de su mundo propio y del mundo ajeno: “En realidad ya sólo estudia inglés. Le fascina esa lengua, como si hubiera visto en ella algo muy suyo.” (pág. 107) y para boxear, se sirve también de la palabra: “Sus compañeros ya han empezado a apodarlo el Lira por su afición a recitar poesías truculentas mientras se entrena, y a él no parece molestarle demasiado el mote.” (pág. 149) Un poema de Mateo aparece en la parte central de la trama (pág. 171) y es precisamente la voz escrita de Mateo la que toma la palabra en un único momento, casi al final de la novela, una palabra en forma de relato hallado por Frida después de recorrer los restos de la biblioteca paterna:

En la biblioteca de nuestro padre casi todos los libros estaba rotos, y se amontonaban aquí y allá como cadáveres de un legado que ya no interesaba a nadie (...) Salí de la biblioteca y me acerqué a la chimenea del salón, rodeada de montones de cuadros, ropas, libros a medio quemar (...) hasta que encontré tres folios con los ángulos superiores quemados, que contenían el único relato que conservo de Mateo, y que debió de escribir poco después de nuestro viaje a las montañas... (pp. 285-86).

Y así, el lector oye a Mateo a través de una ficción, como si su voz sólo pudiese oírse a través de la fabulación que, según Frida, ella nos transmite sin haber alterado “ni una sola palabra” (pág. 286).

4.3. Identidad diferencial

“El mundo de las niñas se me mostró, desde el primer día, hermético.”

Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*

Tal como he apuntado en la enumeración de las temáticas recurrentes en las novelas de esta tesis, el sentimiento de distanciamiento con respecto al mundo circundante a causa de una sensación de diferencia es común a todos los personajes protagonistas. Así, son diferentes Elena e Isabel en *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel, pero, eso sí, unidas en su diferencia no se sienten precisamente aisladas, sino únicas; por los condicionantes de la calle Aribau y de su familia, se siente diferente Andrea al resto de sus compañeros de universidad y al mundo que la rodea en general en *Nada* de Carmen Laforet; Matia es particular y se aleja del patrón de comportamiento que se espera de ella en *Primera memoria* de Ana María Matute; Natalia es la rara de las hermanas en la obra de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*; sensible y peculiar es Clara en *Jardín y laberinto* y absolutamente atípica es Nuria en *La intimidad*; Teresa es diferente al resto de habitantes de *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa por motivos objetivos que se traducen en un sentimiento de ambivalente peculiaridad; aislada se siente Julia en su habitación de infancia de la que no logra escapar en *Julia* de Ana María Moix y una constante sensación de ser distinta a las demás acompaña a la protagonista sin nombre de *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas. Frida y Mateo, peculiarmente distintos, forman un universo aislado y único que les aleja del mundo en *Fiebre para siempre* de Irene Gracia.

Ya en *Desde el amanecer*, **Rosa Chacel** se presenta a sí misma como esa niña ajena al resto de compañeras en sus breves estancias en la escuela y ajena, en cierto modo, al mundo que le corresponde por edad: “Mi dificultad para entrar en contacto con cualquier grupo humano no era precisamente timidez, sino una especie de presentimiento de discordancia.”³⁴⁸

Pero es cierto que en *Barrio de Maravillas*, la fusión entre Isabel y Elena hace que esa discordancia de la que habla Rosa Chacel en su autobiografía, no sea parte esencial de la novela, puesto que la diferenciación de las dos protagonistas con respecto

³⁴⁸ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*, Ob.Cit., pág. 64

al mundo que las circunda, se contraponen a la unión que entre ellas existe y que les da fuerza en su proceso formativo a pesar de su carácter diferenciado con respecto al resto de sus iguales. Porque los personajes de *Barrio de Maravillas*, pese a esa compenetración que les evita la soledad, no dejan de formar parte de ese grupo de jóvenes especiales y diferentes en las que agruparlas. Se pregunta Isabel al arrancar la novela "...yo ¿qué soy?...Yo ¿quién soy?" (pág. 53) a propósito de su relación con Elena pero denotando ya una capacidad de análisis fuera de lo común. Y poco después, Elena, en una conversación con doña Laura, dirá "¿De qué tengo yo edad, doña Laura?...Yo no lo sé, no lo sé." (pág. 134), ambas reflexionando sobre su condición como personas y sobre su ser, dudando sobre su identidad, dudando sobre la edad que tienen, como si en realidad su identidad y su edad fueran distintas a las que la realidad les impone. Es esa extrañeza frente al mundo que parece verlas tan distintas como ellas se sienten ante él, la que aparece repetidamente, una y otra vez, en todas las novelas.

En la obra ya citada de Inmaculada de la Fuente, a propósito de los personajes de Rosa Chacel, comenta la autora:

Tal vez sea siempre el mismo personaje: esa niña algo adulta, solitaria, volcada hacia dentro y ajena a la imagen de criatura débil que los mayores tienen de ella.³⁴⁹

¿No sería esta definición quizás aplicable a todas las protagonistas de las obras que estudio en esta tesis?

Andrea, la protagonista de *Nada*, ya fue identificada como la chica rara por Carmen Martín Gaité³⁵⁰ - "En una palabra, Andrea era una chica «rara», infrecuente." Así también lo ha señalado Andrea E. Minardi:

Andrea comienza a ser la chica rara (...) cuando transgrede las convenciones sociales (...) Andrea es la chica rara que no sólo lee sino que configura el modelo femenino de escritora: la mujer que elige no casarse, ni serpientear o tener hijos; la mujer que cuenta

³⁴⁹ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pág. 303

³⁵⁰ MARTÍN GAITE, Carmen, "La chica rara" en *Desde la ventana*. Ob. Cit.

su experiencia, la narradora que pone en la escritura un proceso que va de lo privado a lo público.³⁵¹

Como chica rara que es, Andrea compartirá con los personajes protagonistas del resto de novelas su condición de estar fuera de lugar, de ser excesivamente salvaje o su actitud poco acorde con lo que el entorno espera de ella. Nada más arrancar la novela, Andrea debe sufrir las recriminaciones de su tía Angustias en ese sentido: “-Eres muy salvaje y muy provinciana, hija mía (...) Estás en medio de la gente, callada, encogida, con aire de querer escapar a cada instante.” (pág. 32) Pero la sensación de extrañeza que acompaña a Andrea en sus salidas con la tía Angustias, también le acompaña en compañía de su bohemio tío Román:

Yo me daba cuenta de que él me creía una persona distinta; mucho más formada y tal vez más inteligente y desde luego hipócrita y llena de extraños anhelos. No me gustaba desilusionarle, porque vagamente yo me sentía inferior; un poco insulsa con mis sueños y mi cara de sentimentalismo, que ante aquella gente procuraba ocultar. (pág. 39)

Tampoco la Universidad le concede, de entrada, una tregua a esa condición de extraña que la acompaña, sobre todo, durante la primera parte de la novela: “Yo me sentaba siempre en el último banco...” (pág. 62). Solitaria, ajena al entorno, aislada del ambiente estudiantil, Andrea proyecta también hacia los demás una imagen de peculiaridad. Así, cuando se encuentra con Gerardo, un amigo de Ena con el que ha coincidido en casa de su amiga, éste le comenta: “Quisiera ser amigo tuyo. Eres una peque muy original.” (pág. 117). Del mismo modo, Pons, cuando la invita al estudio de pintura de su amigo Guíxols, le dirá: “Pero yo he hablado tanto de ti, he dicho que eras distinta...” (pág. 152). Esa particularidad la convierte, a ojos de los otros, en una persona atractiva. No sólo en el caso de los hombres sino incluso a ojos de la que será su mejor amiga. Así, Ena, en el momento de la novela en que más se han distanciado, le confiesa:

³⁵¹ MINARDI, Andrea E. “Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en *Nada* de Carmen Laforet”, *Espéculo*, nº 30: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/index.html>

Tu tío es una personalidad. Sólo con la manera de mirar sabe decir lo que quiere. Entender... parece algo trastornado a veces. Pero tú también, Andrea, lo pareces. Por eso precisamente quise ser tu amiga en la Universidad. Tenías los ojos brillantes y andabas torpe, abstraída, sin fijarte en nada... (pág. 163)

Sin embargo, esa condición especial que la hace atractiva a ojos de una Ena protegida por una realidad completamente distinta a la de Andrea, es para la protagonista de *Nada* una vivencia que la aísla de su entorno, la diferencia y le impide fundirse con él. Y esa identidad diferencial queda claramente manifiesta en la escena de la en casa de Pons, comentada en infinidad de ocasiones por la crítica especializada en Laforet:

The narrator-protagonist in *Nada* identifies herself implicitly and briefly with Cinderella, out of place in her shabby clothing and particularly her worn-out shoes at a party in the elegant home of her classmate Pons' parents³⁵²

Cenicienta o no, lo cierto es que Andrea transmite al lector esa sensación de estar fuera de sitio, de ser una completa *outsider*:

Me acuerdo del portal de mármol y de su grata frescura. De mi confusión ante criado de la puerta (...) Del olor a señora con demasiadas joyas que me vino al estrechar la mano de la madre de Pons y de la mirada suya, indefinible, dirigida a mis viejos zapatos (...) (pág. 218).

Pobre y confusa, Andrea acaba enmudeciendo en ese entorno extraño y, consecuentemente, hostil:

Yo no supe qué decir en todo aquel rato. No me divertía nada. Me vi en un espejo blanca y gris, deslucida entre los alegres trajes de verano que me rodeaban. Absolutamente seria entre la animación de todos y me sentí un poco ridícula. (pág. 219)

³⁵² BERGMANN, Emilie. "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development." *ALEC*, nº 12, 1987, pág. 143 ("La protagonista-narradora de *Nada* se identifica implícita aunque brevemente con Cenicienta, fuera de lugar con sus ropas ajadas y especialmente con sus zapatos gastados en la fiesta en la elegante casa de los padres de su compañero Pons.")

Ridícula y seria, Andrea optará por marcharse y la trama de la novela le llevará por unos derroteros mucho más formativos que los que la fiesta de Pons le ofrecían.

Especial es la Natalia de *Entre visillos* y Carmen Martín Gaité así nos la presenta nada más arrancar la novela: “-También es raro, ¿verdad?, que nunca nos hayamos conocido, con tantas veces como vengo a vuestra casa” comenta una amiga de las hermanas al ver a Natalia, a lo cual Mercedes, la hermana mayor, replica: “-¿Ésta? (...) No me extraña; si nosotros la conocemos de milagro. Esta es más salvaje...” (pág. 22) Cuando la conversación vuelve a Natalia y a su posible puesta de largo y la negativa de la protagonista a celebrar fiesta semejante, su hermana insiste en su peculiaridad:

-Qué va. Ya ha cumplido dieciséis. Ella que se descuide y verá. De trece las ponen de largo ahora. Pero se ha emperrado en que no, y como diga que no...Fíjate, si ya le había traído papá la tela para el traje de noche y todo... (pág. 239)

Distinta, salvaje, “-No seas loca-dijo su hermana sujetándola-. Te vas a caer, ¿no te da vértigo?” (pág. 73) le advierte Julia a Natalia en lo alto del campanario de la catedral cuando ésta se asoma a contemplar la ciudad, pequeña aventura a la que es aficionada; lista, “-Creo que eres un rato lista tú” (pág. 65) le dirá Ángel, el prometido de Gertru, la mejor amiga de Natalia, al conocerla; encerrada en su habitación escribiendo un diario en el que volcar sus emociones, alejada de ese mundo femenino al que está destinada y del que no quiere formar parte, Natalia (o Tali, como la llaman en gran parte del relato) se convierte en el perfecto retrato de la heroína adolescente extraña y diferente, reacia a comunicarse con un mundo que se le antoja hostil y del que no se siente parte: “-Tú serás un pozo de ciencia, no lo dudo- me ha dicho-, pero a los dieciséis años y un buen pico, resulta que no sabes ni saludar, y, vamos, digo yo que tampoco es camino.” (pág. 221), anota Natalia en su diario a propósito de un comentario de su tía. Finalmente, la única opción para ser fiel a esa diferencia será disimularla, como si al fundirse superficialmente con la normalidad, se estableciese una tregua en la que poder preservar la identidad diferencial:

Me he dado cuenta de una cosa: de que en casa para pasar inadvertida es mejor hacer ruido y hablar y meterse en lo que hablan todos que estar callada sin molestar a nadie. Siempre que me acuerdo canto por los pasillos y tengo cara de buen humor, y he empezado a mirar figurines y a dar opiniones sobre los trajes de las hermanas, y a decir que qué buen sol si veo que está despejado. También he dicho que quiero unos zapatos nuevos. (pp. 222-23)

Las semejanzas del personaje de Natalia con Matia son notables. Es cierto que, al igual que Natalia, Matia disimula su carácter especial o distinto:

A su vez, Matia, se relaciona con la abuela aparentando obediencia y sumisión, estableciendo una doble norma de conducta acomodada a las circunstancias. De forma que ésta demuestra una pasividad resignada en presencia de doña Práxedes, escapando a su dominio siempre que puede, bebiendo, fumando y desarrollando una actitud de agresión mental hacia la abuela y hacia los que le son afectos...³⁵³

Pero, aun así, considero que en el caso de la obra de **Ana María Matute**, la protagonista de *Primera memoria*, más joven, más salvaje, más huraña, presenta más dificultades para ese sometimiento superficial al que inteligentemente juega Natalia, “Me tacharon de hosca y cerril, como venida de un mundo campesino, y aseguraron que cambiarían mi carácter.” (pág. 20). La diferencia de Matia es más notable, más abierta, más incontrolable. Su sensación de extrañeza se traduce incluso en su aspecto, que la cocinera, Antonia, confunde con enfermedad: “-Estás delgada, niña, tengo miedo de que estés enferma.” (pág. 64) y de cuyo comentario se hace eco también la tía Emilia: “...pobrecita, está enferma. Hemos de vigilarla...” (pág. 69) Controlar a Matia es, de algún modo, controlar esa peculiaridad que la caracteriza y que, en realidad, comparten muchos personajes de Matute. La propia autora ha insistido, en innumerables ocasiones, en su carácter peculiar, ese que la llevó a escribir y que, de algún modo, se traduce en casi todos sus libros:

El tiempo en el que yo inventaba era un tiempo muy niño y muy frágil, en el que yo me sentía distinta: era tartamuda, más por miedo que por un defecto físico.³⁵⁴

³⁵³ MAYANS NATAL, María Jesús. *Narrativa española de postguerra*. Madrid: Pliegos.1991., pág. 48

³⁵⁴ MATUTE, Ana María. Discurso de ingreso a la RAE citado.

Esa singular excepción que vive Matute de niña y adolescente, se traduce en la identificación de Matia con ese personaje de cuento de hadas, solitario, aislado, diferente, incapacitado para unirse al mundo de los humanos: “La Joven Sirena quería que la amasen, pero nunca la amó nadie. ¡Pobre Sirena! ¿Para eso se tuvo que parecer a los humanos? Pero no era una mujer.” (pág. 73) Como se verá en el último apartado, Matia, finalmente, sí tendrá que parecerse a los humanos y abandonar, por el camino, su cola de sirena.

La asilvestrada Natalia que no se quiere poner de largo y que extraña esa infancia libre que ha perdido y que la hace seguir sintiéndose diferente “...ella vivía con el padre en la finca y estudiaba por libre en el Instituto. Cazaba y montaba en bicicleta.” (pág. 218) y la Matia que no quiere dejar que su sensibilidad que a ella se le antoja también como algo que la diferencia del resto, se convierta en arma que los demás utilicen contra ella “...y en esconder (...) todo lo que pudiera mostrar debilidad o al menos me lo pareciese. Nunca lloré.” (pág. 19), tienen enormes semejanzas con esa Julia que protagoniza la novela de **Ana María Moix**, una Julia que, en su diferencia, también se muestra huraña al mundo y que parece encontrar la seguridad frente a los demás sólo en la casa de don Julio, ese abuelo que, como bien se ha señalado, tanto recuerda al bucólico abuelo de los Alpes de Heidi³⁵⁵, como si sólo en un mundo aparte, la identidad diferencial del personaje no fuera una carga y se convirtiera en virtud: “Tú por ahora trata de aprender una sola cosa: eres libre, nada más. Únicamente somos libres.” (pág. 105)

Pero la libertad de la que goza Julia en casa de su abuelo y que le da la fuerza suficiente para sentirse por primera vez a gusto en su extrañeza - “No, exclamó Julita

En una entrevista concedida hace casi veinte años antes, afirma Matute también: “Soy muy tarada yo, y el escritor, no olvides, en el fondo siempre es un gran tarado. Es un tarado que no puede vivir la vida de los demás. De alguna manera, de alguna forma, se siente expulsado, se siente excluido, se siente marginado...” Entrevista realizada por Michael Scott Doyle, “Recuperar otra vez la inocencia.” *ALEC*, nº10, 1985, pp. 239-40

³⁵⁵ MASOLIVER RÓDENAS, J.A. “La base sexta contra Ana María Moix.” *Camp de l’Arpa* nº 9, 1974, pp. 9-12..

dando un puñetazo encima de la mesa. Quiero matar a esos dos estúpidos. Gritó de tal modo que los dos gatos, dormidos en el sillón junto al hogar, salieron disparados hacia la cocina.” (pág. 110)- debe abandonar las montañas del abuelo y viajar al Frankfurt de la novela de Johanna Spyri convertido en la Barcelona burguesa donde, una vez más, su diferencia la convertirá en un personaje extranjero en el mundo: “Una pregunta...delicada: su hija...¿es muda?” (pág. 139) le pregunta la directora del colegio a su madre. Y así, la protagonista de la novela de Moix es aceptada sólo superficialmente en el mundo de los otros porque, a la hora de la verdad, sigue siendo una extraña callada y solitaria que no acaba de encajar en el entorno: “Si le preguntaban algo contestaba con las palabras imprescindibles. Al cabo de una semana, en el colegio, le llamaban la que no habla.” (pág. 139) Y finalmente, aislada del entorno, Julia pasa a sentirse tan diferente como anormal: “Pensaba que algo anormal había en ella, algo que la diferenciaba...” (pág. 194). Esa anormalidad puede llegar a manifestarse físicamente y la mala salud acaba convirtiéndose, como les ocurrirá a otras protagonistas, en rasgo distintivo:

El médico la obligó a permanecer en cama hasta que desaparecieran las fiebres (...) Le hicieron análisis y exploraciones en el estómago. No he visto nada anormal, explicó el médico. Una ligera anemia que hemos de vigilar y trastornos nerviosos que desaparecerán en cuanto se recupere. (pág. 181)

Una manifestación de una singularidad que persigue a la protagonista de la novela como alter ego de su autora, puesto que las semejanzas con la explicación de sí misma que realiza al autora, son más que notables. En las cartas que Ana María Moix escribe a Rosa Chacel, hay abundantes referencias a esa peculiaridad – “Dicen que soy niña precoz, rara y casi «monstruo»”, escribe Moix a Chacel en una de las primeras cartas³⁵⁶ que le dirige a modo casi de presentación- y con una aplastante sinceridad, cuando la relación epistolar es más íntima y profunda, le confiesa:

³⁵⁶ Carta de Ana María Moix a Rosa Chacel fechada en noviembre de 1965 (pp. 58-62) en CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*. Ob.Cit.

Dicen que soy un monstruo; me irrita, pero algo de eso debe de haber; no sé si para bien o para mal (...) El caso es que me gusta la gente y diariamente veo a varias personas, pero me parecen de otra especie, como si estuvieran en otro mundo.³⁵⁷

Esa extrañeza frente a los otros de la autora y de su personaje tiene un impresionante grado de similitud con el personaje protagonista de *Cielo nocturno de Soledad Puértolas*. Un ejemplo de ello lo encontramos cuando, todavía niña, asiste a clases de guitarra con el maestro Melchor Daroca y éste le comenta en un momento determinado: “-Eres una niña muy callada.” (pág. 27). Ese silencio que rodea al personaje se convierte en una seña de identidad, como la mudez de Julia: “De vez en cuando, la frase que había pronunciado el guitarrista- Eres una niña muy callada- se me reproducía, como un eco que no puede extinguirse, dentro de la cabeza.” (pág. 29) Ya antes, en las primeras páginas de la novela, la narradora se presenta ante el lector con esa marcada identidad diferencial: “...siento que dentro de mí hay algo que me separa de las niñas y de las monjas, algo que discurre por su cuenta, que nadie ve, nadie sospecha.” (pág. 18) La extrañeza ante el entorno, en el caso de Soledad Puértolas, parece tener una justificación objetiva cuando el personaje descubre que aún educándose con las niñas pudientes, su matrícula es gratuita y, por consiguiente, se encuentra en un lugar que no le corresponde realmente: “Mi certeza se tambaleó. Yo pertenecía al mundo del colegio por casualidad.” (pág. 33), una diferencia que el entorno, en ocasiones agresivo, quiere remarcar: “...sí, precisamente a usted hay que exigirle más, ya lo sabe.” (pág. 34) le recriminará la madre Pedrosa, “El precisamente a usted me singularizaba. En aquellos minutos, se creó un lazo incómodo, cómplice, entre nosotras. Sus palabras cayeron sobre mi secreto, levantaron a mi alrededor una polvareda de vergüenza.” (pág. 35) Vergüenza, aislamiento, extrañeza. El abismo entre la realidad interior de la protagonista de *Cielo nocturno* y la realidad externa es constante en la novela y condiciona su entrada en la edad adulta y su evolución.

³⁵⁷ Carta de Ana María Moix a Rosa Chacel fechada entre el 9 y el 11 de abril de 1967 (pp. 289-293) en CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*. Ob.Cit.

No es tan acusada esa identidad diferencial en el caso de Teresa en *La Casa Gris*, quizás porque en la novela de Josefina Aldecoa, el personaje es distinto de por sí, objetivamente hablando, tal como la presenta Miss Jackson cuando llega:

-Quiero presentarles a Teresa. Es una estudiante española que viene aquí a ayudarnos (...) Les agradecería que la ayudasen. Es joven, es extranjera y no conoce bien nuestras costumbres, nuestros métodos de trabajo. (pág. 27)

Teresa no es una residente, pero tampoco es una sirvienta de la casa, así que el papel que desempeña es particular y único:

Es una residente más, no hay contrato de trabajo que justifique...Es una ayuda pero con todos los derechos de la residentes...Comerá en el gran salón cuando no tenga servicio...Envíele invitaciones como a las demás....Puede traer invitados...Ya sabe usted, Kate... (pág. 32)

Curiosamente, esa extranjería de Teresa la hace menos extranjera en el entorno de esa casa inglesa que al resto de protagonistas de las novelas que estudio que son, ineludiblemente, extranjeras en su propio hogar. Sin duda, la extranjería de Teresa es más llevadera porque el entorno le brinda una calidez que la ayuda a vivir su identidad como algo natural:

Las demás rieron. Yo sonreí. Hablaban muy deprisa, entrecortadamente, a golpecitos, y yo no lograba entender una palabra. De vez en cuando, una levantaba la cabeza y me sonreía. La mayor parte del tiempo, sin embargo, parecía que no me daban ninguna importancia. Como si mi llegada y mi presencia fuera algo natural, que sucede todos los días. (pág. 28)

Aunque eso no impida que la sensación de extrañeza acompañe también a la protagonista de *La Casa Gris*. Para ilustrarlo, este breve párrafo que reproduzco, reflexión de Teresa quien, después de la visita que realiza a un matrimonio español residente en Londres y junto a los que la sensación de alejamiento se agudiza, parece casi no atreverse a andar por un mundo que le resulta ajeno:

Me siento en un banco de piedra. Un viejo lee a la última luz, al último azulado claror, y súbitamente se hace de noche sobre las tumbas del jardín. Me levanto, intento no pisar los nombres y las fechas de piedra al andar, no puedo acostumbrarme a pasear entre estos nombres y fechas tranquilamente, como si fuesen las indicaciones de los cruces, claveteadas en el suelo. (pág. 117)

En el caso de las novelas de Pedralbes, el lector se encuentra también con dos protagonistas peculiares y con un agudo sentimiento de diferencia. En *Jardín y laberinto*, la narradora se presenta al lector como alguien con una “vida subterránea” (pág. 10) que le permite saltar por la ventana, encaramarse a un árbol y alejarse de sí misma, aunque esa vida subterránea y la vida exterior no tengan por qué estar perpetuamente enfrentadas: “También esta niña, pues, tiene una vida subterránea, pero no en contradicción completa con la que la cerca (...) pero ella, al mirar la noche, siente vinculaciones con mundos lejanos y desconocidos...” (pág. 11); una niña que, como Julia o como la protagonista de *Cielo nocturno*, tiende al silencio: “Yo en mi mutismo observador...” (pág. 49), pero que, como Matia o la misma Julia otra vez, esconde un punto de rebeldía y una cierta furia salvaje: “Yo llevaba la pelea dentro, me sentía guerrero, héroe, caudillo, pero era un caudillo y un héroe frustrado.” (pág. 25) y, como guerrera, adoptará incluso papeles que no le corresponden y que le otorgan esa particularidad o diferencia: “... ¿no me gustaron siempre los papeles masculinos? Cuando tenía siete u ocho años, en el colegio, jugamos durante una temporada a Robín de los Bosques y me dejaron ser Robín-cosa inusitada, pues como no formaba parte del grupo, por lo general las niñas-jefe nunca me escogían para un papel importante...” (pág. 50) Inusitada es, pues, la personalidad de la Clara Janés que guía el relato, inusitada para el entorno, para el mundo, particular, ajena, extraña frente a él:

Pero siempre aparece aquello con lo que no se había contado, aquellas tempestades contra las que no se dirigían las naves, la mala salud, la inadaptación a esa vida distinta... (pág. 51)

La mala salud de la narradora de *Jardín y laberinto*, la aúna con la protagonista de Julia, tal como hemos visto y también con la **Nuria Amat** de *La intimidad*. Ésta, por culpa o no del exceso de literatura, tiene también como rasgo inherente a su personalidad la enfermedad como he señalado en el capítulo anterior relacionándolo con ese exceso de literatura, pero en esta ocasión, ese rasgo parece inocularla de esa diferenciación frente al mundo.

Pero la primera identidad diferencial le nace a la narradora de su condición de huérfana y, al igual que sucederá con Frida en *Fiebre para siempre*, esa identidad se vive, en un primer momento, como algo compartido con los hermanos, como un estigma familiar:

Hasta tal punto era grande la voluntad de los tres hermanos por mantener una actitud correcta y ordinaria, es decir, por simular en la medida de lo posible nuestra falta de madre, que este interés estrafalario era también la señal que siempre nos delataba. Dejábamos para la intimidad doméstica las manías y los tics extraños que los tres hermanos, de un modo u otro, padecíamos, pero las huellas de extrañamiento se dejaban entrever donde fuera que estuviéramos (pág. 16)

Estrafalarios, extraños, peculiares...

Tan distinta me veía del resto de los niños que no podía menos que buscar las mil y una razones de esa diferencia. La perseguía en las páginas de los libros, en los silencios de los mayores, en las conversaciones secretas de las chicas de servicio, y de pronto, un buen día, casi la encontré en esa niña huraña, respondona y finalmente huérfana de la película *Matar a un ruiseñor*. (pág. 17)

Una niña respondona, huraña y huérfana que bien pudiera ser Matia de *Primera memoria* o Jo March, la protagonista de *Mujercitas*, el primer libro materno que leerá Nuria- narradora. La sensación de extrañeza se va agudizando en el caso de la protagonista de la novela de Nuria Amat, pero es cierto que ese progresivo extrañamiento con respecto al mundo forma parte de la evolución de la protagonista como artista y constituye la esencia de su formación como persona y de su proceso de individuación. Quiero señalar cómo esa identidad diferencial que encuentra reflejo primero en los personajes de las novelas citadas, va buscando, a lo largo de *La*

intimidad, diferentes espejos en los que mirarse. Será primero la suicida del sanatorio que se convierte en “la señora blanca” (pág. 64) y en una personificación de la protagonista y de la novela misma y, más tarde, la voz que transmite ese mundo íntimo y particular de la protagonista, ajeno al entorno real en el que intenta moverse con normalidad, tal como ocurría, también, con la protagonista de *Cielo nocturno*: “Fue por entonces cuando aprendí que una voz distinta de mi propio pensamiento me hablaba a ratos (...) Se presentaba de improviso y, por lo general, se dedicaba a hacer constataciones.” (pp. 76-77). Esa voz le servirá de hilo conductor a la narradora, de guía a la protagonista, de salvaguarda frente a los papeles reales y ficticios a un tiempo que va adoptando: “La voz me empujaba a realizar una tarea meritoria y de la cual pudiera sentirme tan orgullosa como se sentía Isabelita de su biblioteca universitaria.” (pág. 108); le invitará a dejarse seducir por la armonía de la norma y a ocultar su verdadera condición de artista: “-Esta vez cállate y no confieses tu vocación auténtica. No digas que escribes libros, ni siquiera que los lees...” (pp. 111-112) y, finalmente, tal como se verá en el último capítulo, le devolverá a la habitación de su infancia y con ello, al equilibrio.

Como vengo de mencionar, la identidad diferencial compartida con sus hermanos que recoge *La intimidad* de Nuria Amat, tiene otro ejemplo en *Fiebre para siempre de Irene Gracia*. Es cierto que, en este caso, la fusión³⁵⁸ entre los dos protagonistas, Frida y Mateo, les convierte en extraños al mundo por esa misma condición de dos personajes en uno o un personaje repartido entre una mitad masculina, Mateo, y otra femenina, Frida y como *bildungsroman* de Mateo y de Frida a un tiempo, su condición diferencial es compartida: “Nuestros ojos eran faros en aquellas mañanas brillantes de Madrid, faros que indagaban los secretos que el mundo escondía tras los árboles oscuros...” (pág. 20) Curiosidad compartida, aguda sensibilidad: “En aquellos lejanos días todo parecía brillar más y los objetos latían llenos de energía reciente (...)

³⁵⁸ Un tema que la autora retomará en su tercera novela, *Mordake o la condición infame* Madrid: Debate. 2001

No exagero si digo que Mateo y yo oíamos el sonido de la hierba al crecer y el roce de las orugas al arrastrarse.” (pág. 21), mundo aislado y excluyente, en el cual parece que ni siquiera la hermana menor de la familia tiene cabida: “Nosotros íbamos y veníamos por los círculos terribles y mágicos de aquellos largos veranos y no siempre percibíamos la presencia de la pequeña Berta, que nos espiaba continuamente en silencio.” (pág. 86) pero que, inevitablemente, forma parte con ellos de la singularidad de esa terrible mácula de la desdicha familiar, tal como queda dibujada en las pocas apariciones que tiene en la novela: “Era solitaria y parecía un muchacho guapo. Le gustaba llevar el pelo corto y le fascinaban los reptiles, los insectos y los perros.” (pp. 86-87)

Ese mundo al margen que crean Mateo y Frida quedará analizado con mayor profundidad en el apartado dedicado a esa comunión con el otro que, en el caso de *Fiebre para siempre*, es esencial para entender la novela. Es un mundo en el que sólo tienen cabida los dos hermanos y que alcanza su máxima expresión en el capítulo decimotercero.

4.4. Progenitores: ausencia y omnipresencia.

“El armario del dormitorio de mi madre siempre ha estado, a su vez, lleno de misterios.”

Soledad Puértolas, *Con mi madre*

“Yo todo lo que soy, o por lo menos lo que era entonces, se lo debo a mi padre.”

Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra*

En este apartado, dejaré al margen *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa y haré un rápido repaso a algunas escenas en las que el papel de los progenitores en *Barrio de Maravillas* es digno de destacar; procuraré no extenderme demasiado en la orfandad materna que ya ha sido ampliamente analizada en las tres primeras novelas mencionadas (*Nada*, *Primera memoria* y *Entre visillos*) centrándome, sobre todo, en *Cielo nocturno* y la incomunicación de la protagonista con unos progenitores donde la nota dominante es la normalidad, en el papel preponderante de las madres presente y ausente en *Julia* y *La intimidad* (donde el padre, por supuesto, no podrá quedar al margen) y en los padres ausentes y presentes de *Jardín y laberinto* y *Fiebre para siempre*.

En *Barrio de Maravillas*, el papel de los padres de Elena y de la madre de Isabel, aunque relevante, no provoca conflicto. Por la autobiografía de su infancia, el lector conoce la personalidad compleja del padre y las frustraciones que dominaron su vida- tanto la suya como la de su madre, claro está- : “...dada la obstinación de mi padre, creo que podría haber hecho hablar a un gato.”, “Mi padre, sumamente celoso y desconfiado.”, “...argumentaba que su carácter le impedía ceñirse a la disciplina militar, que era demasiado violento y no aguantaba órdenes de nadie.”, “Por qué no se esforzó en escribir seriamente teniendo, como tenía, un gran dominio de la lengua; teniendo, como tenía, un verdadero culto de la literatura, nunca pude explicármelo.”, “Mi padre también tenía miedo al error, pero no al suyo, sino al que los otros pudieran cometer con respecto a él”³⁵⁹.

Pero lo cierto es que en *Barrio de Maravillas* el conflicto es un mar de fondo que no llega a saltar al relato. Intuimos, sin duda, una relación entre los miembros de la familia en la que subyace un enfrentamiento, un desencuentro, un conflicto, en suma, pero, tal como acabo de afirmar, el conocimiento de la autobiografía de la autora no puede hacernos leer *Barrio de Maravillas* sólo a partir de *Desde el amanecer* así que, insisto, la novela de aprendizaje adolescente que es objeto de esta tesis, sólo presenta a

³⁵⁹ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Ob.Cit., pp. 14, 22, 24, 42,316.

los padres³⁶⁰ y sus posibles desacuerdos como un marco que no alcanza el primer papel protagonista.

Sí es evidente que la novela recoge la especial relación que la autora mantuvo con sus progenitores, quienes fueron no sólo padres sino también tutores intelectuales: “Un aprendizaje dirigido por su padre, que la enseñó a acercarse a los objetos y a mirarlos...”³⁶¹ Algo que también se recoge en *Desde el amanecer* y que explica esa mirada en perpetua acción que otorga- como vimos en el primer apartado- a la luz ese papel esencial:

Ver, y entender con solo ver, más que un placer, más que una función satisfactoria, era una especie de tendencia imperiosa, a la que asentía plenamente. Asentía, sin duda, al mandato de mi padre que guió mi visión en el sentido de mi dedo índice (...) Mi padre (...) me lanzó, como quien tira una piedra que ya no puede cambiar de trayectoria, hacia un destino de contemplación, de visión, de revelación.³⁶²

Y dirigido, también, por su madre:

La escritora tuvo como maestra a su madre, Rosa-Cruz-Arimón, una mujer llena de sensibilidad artística, nacida en Venezuela y sobrina del poeta José Zorrilla, cuyo recuerdo la familia veneraba. Cuando la niña sufría de fiebres gástricas o tenía pesadillas, sus padres improvisaban funciones de teatro alrededor de su cama, recitándole a Calderón, Quevedo y, sobre todo, al tío Zorrilla.³⁶³

De nuevo las páginas de *Desde el amanecer*, recogen la particular educación que impartía la madre de Rosa Chacel a su aventajada alumna predilecta:

Sé, aunque no lo recuerdo, que empecé a leer a los tres años. A los cuatro, poco después de morir mi hermano, empezó mi madre a sistematizar mis estudios. Sentadas junto a la balcon por las mañanas, mi madre me leía las primeras páginas del catecismo, de la gramática, de la geografía, de la historia. Siempre empezaba leyéndome ella porque quería comprobar mi comprensión: no quería enseñarme a memorizar las lecciones sin penetrar en las cosas.³⁶⁴

³⁶⁰ La relación con sus padres ya aparecía en el que fuera su primer relato, *Chinina Migone*, publicado en 1928 y que Laura Freixas recogió en su antología *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. 1996, pp.23-31

³⁶¹ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pág. 295

³⁶² CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Ob.Cit., pág. 48

³⁶³ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pág. 296

³⁶⁴ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Ob.Cit., pág. 28

Esa relación tan especial, queda reflejada en *Barrio de Maravillas* en diversas escenas, como la conversación que mantienen los padres de Elena con la abuela a propósito de la salud de la joven:

-Lo grave no es lo mucho que lee, sino lo que lee. Y a eso no le dais importancia./ -No, mamá, no se la damos porque no la tiene. La hemos acostumbrado a leer todo lo que quiera. No tengo miedo de que se pervierta por eso. (pág. 302)

La confianza que fluye entre Elena y sus padres, no sólo a la hora de elegir su vocación intelectual sino en su libre deambular por el barrio, queda también plasmada en la anécdota con la que se abre *Barrio de Maravillas*. La cordialidad del padre de Elena al acompañar a las dos protagonistas al Museo del Prado para ver el cuadro de los Carreños con quienes, al parecer, guarda parecido Isabel, es evidente:

Carcajadas de los tres al llegar al portal. Risas convulsivas, imposible subir sin agarrarse a la barandilla. Un piso, otro piso, otro piso...Elena toca el timbre con todas sus fuerzas: abre doña Eulalia...Elena ríe y tose, sin poder respirar. (pág. 85)

Del mismo modo, la relación de Isabel con su madre es cercana, íntima y de enorme confianza. La madre de Isabel, madre soltera, cose en el último piso de la casa donde vive Elena con su familia, pero no deja que su condición marque la vida de su hija y la asume con una naturalidad que, a veces difícil, permite a su hija, por ejemplo, mantener una abierta amistad con Elena sin excesivos complejos: “-Bueno, lo que importa es que te lleven. No sabes lo que me alegra que ese señor te lleve con su hija. Siempre me pareció muy simpático.” (pág. 71) le dice la madre de Isabel a su hija cuando sabe de la misteriosa salida del domingo siguiente y que acabará resultando una visita al Museo del Prado. Y cuando su hija protesta por el traje elegido para la ocasión, la madre replica “La naftalina no es peste; es un olor sano, a limpieza.” (pág. 72), pequeños comentarios, breves muestras de una personalidad que no va a dejar que las circunstancias la amedrenten.

Otros personajes secundarios también ofrecen una relación íntima y cercana, emocional e intelectualmente, con sus progenitores. Como Felisa, cuyo padre busca y rebusca en las librerías de viejo para dar con la joya que ha de aportar a su hija sapiencia y entretenimiento: “Sea lo que sea, actualmente, el señor Olmedo adquiere libros viejos, gramófonos, discos... Padre excelente, se desvive por nutrir de cultura a su chica.” (pág. 232)

Sin embargo, para las jóvenes, en pleno despertar a la vida y al arte, sus madres no son figuras fuertes: “Mi madre no es dominante y la de Elena tampoco; las dos parece que siempre están pidiendo perdón, cosa que me saca de quicio, y supongo que también a Elena” (pág. 73)

De la relación e Rosa Chacel con su madre tenemos la información que la autora nos ha dejado en *Desde el amanecer* y esa falta de fortaleza materna ya ha sido descrita de manera continuada en las páginas de la autobiografía de su infancia: “Yo quería ser igual que mi madre, pero tal como yo creía que mi madre debía ser y podía ser. No frágil y femenina y llorosa, sino majestuosa, fuerte intrépida.”³⁶⁵ Más adelante, recordando las lecciones maternas y la, no tan infrecuente, desobediencia de la niña Rosa hacia los planes de estudio impuestos por su madre, las páginas de *Desde el amanecer* relatan una escena que da la pauta de la intensa relación que unió a la escritora con sus progenitores:

En estas ocasiones (...) era cuando mi madre perdía los estribos; era cuando la cólera y la decepción que le causaba mi conducta sólo habría podido desahogarse dándome de cachetes. Pero no era ésa su reacción: era otra mucho más impresionante. Se levantaba de la mesa, me reconvenía o me insultaba, pero el furor le cortaba la palabra y se echaba a llorar. Andaba de un lado a otro de la habitación, sollozando, y cuando ya no podía contenerse daba con la cabeza contra la pared. Se daba golpes atroces, agarrándose del pelo y golpeando su cabeza contra la pared como si fuese una cabeza ajena (...) lloraba yo también con todas mis fuerzas y nada más.³⁶⁶

Del mismo modo, el lector percibe también que la aparente normalidad familiar es eso, apariencia, y no deja de esconder conflictos inevitables. En esa misma escena en la que el padre de Elena y las dos jóvenes regresan de la visita al museo entre

³⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 105

³⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 197-98

carcajadas, la abuela de Elena abre la puerta con un evidente enfado. Isabel reflexiona después:

Si yo sólo hubiera oído esa frase no le habría dado importancia porque no tiene nada de particular, pero vi la cara de doña Eulalia, vi cómo decía además... Todo el veneno y todo el misterio estaba en que dijo además mirando al padre de Elena. (pág. 85)

En una conversación entre doña Eulalia y su hija Ariadna (abuela y madre de Elena), avanzada la lectura de la novela, intuimos un poco más de esos conflictos misteriosos tanto para Isabel como para Elena:

-Yo creo, Ariadna, que deberías obligar a tu marido, bueno, ya sé que no puedes obligarle. Creo que deberías convencerle de que sería conveniente que fuese a ver a ese señor. (pág. 228)

Algo a lo que el padre de Elena se resiste aunque, finalmente, de algún modo, cederá y una situación en la que se puede ver ecos de la que probablemente fue la realidad de la familia de Rosa Chacel, con "...un padre que prefirió ser funcionario antes que ejercer de militar- una elección que se tradujo en ciertas carencias económicas- (...)"³⁶⁷

Al igual que de la visión que Elena e Isabel tienen de sus madres, el lector sólo puede tener una imagen parcial de las mismas, en el caso del padre de Elena, sería quizás la visión de la joven la que mantiene a su padre en una posición de ideal masculino tal como queda patente en estas reflexiones del personaje:

Yo veo a veces que mi padre es un caballero sólo en el modo que tiene de saludar a la gente- a la gente que saluda, que no es mucha-, en el modo de quitarse el sombrero, sin afectación, sin ceremoniosidad: con una verdad, ¡ésa es la palabra! Con una verdad como si fuera un gesto de más que rendimiento, de más que cortesía, de algo como el signo de los juramentados... Más, más todavía, es el modo de hacer una cosa simple, cotidiana en una forma que sobrepasa todo... Le dije una vez a mi padre que cuando él se quita el sombrero parece que pasa el Santísimo (pág. 246)

³⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 296

Confianza, cordialidad, complicidad, admiración. La relación entre Elena e Isabel y los padres de la primera y la madre de la segunda despiertan en el lector, a primera vista, todos esos sustantivos. Sin embargo, tal como ha analizado Ana Rodríguez Fischer³⁶⁸, cuando se profundiza en los personajes del padre y la madre concretamente de Elena, puede realizarse una lectura mucho más densa y más compleja de ambos personajes. Así, la madre porta el nombre de Ariadna y como tal, introduce en la novela el mito del nombre del que es portadora:

En *Barrio de Maravillas* el motivo mítico de Ariadna es de significación plural, pues presenta una triple referencia: por un lado, como objeto simbólico, Ariadna es una figurilla de alabastro posada sobre el piano del Maestro; es también el título de la obra que compone el Maestro y el nombre que da a su hija, la madre de Elena (...) Pero después (...) el motivo de Ariadna se enlazará con el de Dionisos (siendo la pareja mítica trasunto poético de la pareja novelesca formada por el padre y la madre de Elena), para derivar, en un tercer momento, en el binomio Apolo-Dionisos, éste ya, de inequívoca filiación nietzscheana.³⁶⁹

Por su parte, el padre de Elena ha sido esencial en la creatividad apolínea del Maestro y padre de Ariadna, pero esa fuerza que en su caso era dionisiaca, se ha perdido con la madurez, tal como apunta esa conversación entre Eulalia y Ariadna que he citado unos párrafos más arriba:

En la figura del padre, lo dionisiaco- pasión, arrebató, impulso ciego, violencia, abismo-encarna su juventud (...) La dialéctica entre ser y voluntad define el presente del personaje. Hay en él una palabra clave: cesantía. La cesantía es su modo actual: condición meramente civil o laboral (el burócrata que pierde o gana su empleo según un rumor y el humor de los tiempos), sí, pero también anímica y existencial. Porque a este presente se llegó por la cesación de la voluntad.³⁷⁰

Por tanto, un padre de Elena que ha cesado en su voluntad como buen nihilista nietzscheano y hacia el que la admiración que le profesan las adolescentes puede tornarse en cualquier momento en realista decepción. Y una madre, mítica Ariadna, que fue y ha dejado también de ser: "...distanciada por igual de su esposo, hija y demás

³⁶⁸ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana., *El mito en...*, Ob.Cit.

³⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 232, 234

³⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 236-237

personajes: apenas una sombra enmudecida que muy raras veces recobra su pasado fulgor.”³⁷¹

En *Nada* de Carmen Laforet, así como en *Primera memoria* de Ana María Matute, me parece mucho más sugerente el papel que juegan los modelos femeninos en la evolución de las protagonistas, así como su relación con el otro y la capacidad o incapacidad de comunicación que el análisis de la relación de los personajes principales con sus progenitores. Básicamente porque la trascendencia de esos progenitores se basa en su ausencia completa no sólo de la vida de esos personajes sino del relato. Así como en otras novelas que analizo la ausencia de esos progenitores es un elemento esencial de la narración, en el caso de *Nada* o de *Primera memoria*, esa ausencia determina las circunstancias de las protagonistas, pero no determina la evolución de las mismas en los acontecimientos narrados. Es decir, no se puede entender a la Andrea de *Nada* o a la Matia de *Primera memoria* sin su carácter de huérfanas de padre y madre la primera y de madre y padre ausente la segunda, pero eso no forma parte de la narración en las novelas que ocupan este estudio. Aun así, esa ausencia maternal es reseñable y así lo ha recogido gran parte de la crítica de las autoras:

Los libros de estas escritoras [se refiere aquí la crítica a Laforet, Matute y Dolores Medio] comparten una sorprendente falta de influencia- y aun de presencia-maternal. En las obras de Matute, las madres están muertas o tienen papeles mínimos. Los protagonistas de Laforet tampoco tienen madres.³⁷²

También es destacable la significativa coincidencia de que tanto Andrea como Matia se ven proyectadas al universo de la familia materna al iniciar la narración, una familia que no valora positivamente el matrimonio de esa madre que ya no está y que reniega de la familia paterna de la que los dos personajes acaban de salir. Andrea recibe ese juicio negativo nada más arrancar la novela por boca de su tía Angustias:

³⁷¹ *Ibíd.*, pág. 236

³⁷² PÉREZ, Janet. W. *Novelistas españolas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa. 1983, pág. 127

- Ya sé que has hecho parte de tu Bachillerato en un colegio de monjas y que has permanecido allí durante casi toda la guerra. Eso, para mí, es una garantía...pero...esos dos años junto a tu prima- la familia de tu padre ha sido siempre muy rara-, en el ambiente de un pueblo pequeño... (pág. 25)

Y en *Primera memoria*, se repite el esquema, cuando la narradora formula la opinión que su abuela tiene sobre ella y su educación:

Fui entonces- decía ella- la díscola y mal aconsejada criatura, expulsada de Nuestra Señora de los Ángeles por haber dado una patada a la subdirectora; maldita por un desvanecido y zozobante clima familiar; víctima de un padre descastado que, al enviudar, me arrinconó en manos de una vieja sirvienta. (pág. 16)

La evocación de los padres sólo se tiñe de una cierta nostalgia y ternura en una conversación entre Matia y Manuel en la segunda mitad de la novela, como si la complicidad que establece la protagonista con Manuel se transmitiera, retroactivamente, a la relación entre esos padres de los que apenas tiene recuerdos:

-Al principio viví con ellos- le dije, echada en el suelo, entre los almendros-.Por lo menos algo me acuerdo de eso...pero era muy pequeña. Dicen que mi abuela no quería nada con mi padre. Y ellos vivieron juntos bastante tiempo. (Pág. 122)

Personajes determinados por esa ausencia, incapacitados para mirarse en el espejo de una madre que les ayude en el paso a la edad adulta. En el caso del personaje de *Primera memoria*, el lector volverá a encontrar a Matia ya adulta en *La trampa*, novela en la que se recoge al personaje ante su propia maternidad. Resulta llamativo comprobar cómo la ausencia de figura materna determinará también ese momento trascendental y su papel de madre:

Matia has always been marginal to the mother child bond, and since she had never experienced positive models of the maternal function during childhood, as an adult she seemed unable to establish a mode of maternal behaviour for herself³⁷³

³⁷³ ORDOÑEZ, Elizabeth J. *Voices of Their Own*. London: Bucknell University Press. 1991, pag 70 ("Matia siempre ha sido ajena a los lazos entre madre e hijo y como no ha tenido modelos positivos de la función materna durante la infancia, de mayor es incapaz de establecer un modelo de comportamiento materno.")

Así como en *Primera memoria* y en *Nada*, los padres no están (uno ha muerto y del otro se desconoce su paradero), en el caso de *Entre visillos* existe un padre cuya presencia se ha difuminado, diluido, eclipsado por el peso mucho más poderoso de la tía y las hermanas de Natalia, como en esos cuentos de hadas en los que el padre tiende a desaparecer sin que sepamos muchas veces cómo. Natalia se convierte así en una Cenicienta condenada a sufrir el control de las mujeres de la casa. Ese padre ausente y presente a un tiempo, no es capaz de comunicarse con su hija.³⁷⁴ Avanzada la novela, cuando Natalia, en un arrebato de sinceridad e incluso de desesperación, acude a su padre, el desencuentro es absoluto. Natalia, llena de esperanza, se lanza a hablar con un padre del que necesita una mirada de comprensión y, sobre todo, de complicidad: “Cuánto tiempo hace que no entraba en el cuarto de papá a estas horas. Se ha creído que iba a rascarle la espalda, como cuando vivíamos en Valespino...” (pág. 232). Porque, efectivamente, el padre parece haberse quedado anclado en un momento del pasado en que su hija menor, sigue siendo una niña: “-Vaya, chiquita; vuelven los tiempos felices” (pág. 232) le comenta y Natalia, cumple con el ritual, un ritual que, por su carácter íntimo, permite a la protagonista dejarse llevar por el impulso de hablar:

Me arrodillé en la alfombra y allí, sin verle la cara, rascando arriba y abajo, arriba y abajo, he arrancado a hablar no sé cómo y le he dicho todo de un tirón. Que nos volvemos mayores y él no lo quiere ver, que la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas, que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos con nada, encerradas como el buen paño que se vende en el arca... (pp. 232-33)

³⁷⁴ Algo que el lector sabe que no bebe de fuentes autobiográficas en absoluto, puesto que de la admirada y excelente relación e Carmen Martín Gaité con sus padres, la autora dejó buena cuenta en sus ensayos autobiográficos. Son varios los testimonios escritos de esa profunda y extraordinaria relación de En la recopilación de artículos ya citado, *Agua pasada*, se recogen varios de ellos y aquí los cito: “Nací en Salamanca, el 8 de diciembre de 1925, a las doce de la mañana de un día frío y soleado. Esto de nacer a mediodía y con sol parece presagio de buena fortuna, según dicen los nigromantes; pero en mi caso, y sin ánimo de quitarle mérito al sol, creo que todo lo bueno que me haya pasado en este mundo (y lo que siendo menos bueno, haya sabido aceptar o convertir en mejor) se debe al amor a la vida y la confianza que desde la infancia me inculcaron mis padres.”, “Bosquejo autobiográfico” pág. 11; “Honrado a carta cabal, modesto, flexible, rebosante de vitalidad y enamorado, más que de la obra bien hecha, de las complicaciones, sudores y vericuetos que la jalonan, nunca pretendió dar ejemplo con su infatigable laboriosidad ni perdió el tiempo envaneciéndose de lo ya conseguido.”, pág. 49; “Poco antes, yo me había ido por mi cuenta a Madrid a hacer el doctorado en Románicas y buscarme un trabajo, decisión a la que él no puso obstáculo (Esta actitud por parte de un padre a finales de los años cuarenta creo que era más bien atípica y para mí fue de gran aliento y apoyo.)” pp. 50-51. “Don José Martín López”

Pero la reacción del padre muestra esa incomunicación que se convierte en constante en estas novelas, una incomunicación que, tal como se ve en esta escena, comienza por el entorno familiar más directo y se extiende, como si de una piedra lanzada a un lago se tratase, en forma de ondas concéntricas en las que las protagonistas no encuentran jamás un hilo de conexión al que aferrarse.

Papá estaba muy perplejo (...) Estaba muy dolido, pero no comprende que yo lo que quiero es ayudarlo a ser más sincero, a darse cuenta de lo que tiene alrededor. No he conseguido que nos entendamos, he visto que es imposible y también toda su cobardía. (pág. 232)

Es curioso cómo el personaje habla no sólo de la incomunicación sino de la falta de valentía. Ante los ojos de Natalia, su padre ha renunciado a la sinceridad, ha olvidado, no ve, no entiende y, por encima de todo, se ha dejado dominar por la cobardía. (Una visión del padre que se repetirá en *Julia* de Ana María Moix, aunque de manera mucho más abierta y conflictiva.) Porque el padre de Natalia, de Mercedes y de Julia, realmente ha renunciado a algo que la pequeña de sus hijas todavía recuerda, a una rebeldía que ella asocia a una vida anterior, aquella en la que no se habían impuesto los corsés de la pequeña y gris capital de provincias: “Las cosas cambian, hija (...) No puedes ser siempre como eras a los diez años” (pág. 234) sentencia el padre, recluyendo a Natalia a la condición de niña que se niega a crecer, deslegitimando sus argumentos, negándola como proyecto de mujer que no quiere someterse al canon establecido por los modelos femeninos a los que le condenan:

Me ha hablado de dinero, de seguridad y de derechos. A mí las lágrimas se me han ido secando, pero cada vez estaba más triste. Él, como no he vuelto a hablar, se ha creído que me estaba convenciendo de algo, pero yo ni le oía. Hablaba cada vez en un tono más seguro y satisfecho, más hueco... (Pág. 234)

Una seguridad que Natalia sabe no sólo falsa sino vacía y a la que sólo le queda responder con una despedida: “-Adiós, papá, tengo sueño...” (pág. 234), una despedida que el lector sabe definitiva. Natalia no ha de acercarse más a su padre en lo que queda

de novela, apenas unas páginas, dos capítulos finales. Pero el lector sospecha que no habrá de acercarse a él nunca más.

En *Cielo nocturno*, Soledad Puértolas presenta una estructura familiar estable y tradicional, de casi completa normalidad frente a algunas de las otras novelas que nos ocupan. Pero la familia, tal como ha declarado la autora, siempre es fuente de arraigos y desarraigos:

Para mí, lo ideal sería poder vivir la familia con menos dependencia de la que tenemos en este país. No romper con el lazo, pero saber manejarlo. Seguramente es una fuente de riqueza importante.³⁷⁵

Como fuente de riqueza o como lazo inmanejable, el caso es que en la novela de Soledad Puértolas, la protagonista, hija única, vive en un hogar donde la madre desempeña las labores tradicionales del ama de casa en la España de los años cincuenta y sesenta y el padre se dedica a los negocios, unos negocios, por otro lado, que nunca resultan lo exitosos y productivos que parecen en un principio:

Mi padre volvía mucho más tarde, siempre ocupado en mil asuntos, trabajos que se estaban iniciando o abandonando, negocios que prometían mucho y que luego se iban al traste. (pág. 16)

Ese espíritu emprendedor del padre que choca una y otra vez con una realidad de éxitos esquivos, contrasta con el de su cuñado, hermano de la madre de la protagonista, el tío Cosme, un hombre que trabaja en un banco, que tiene un sueldo estable, una mujer inestable psicológicamente que acabará recluida en un sanatorio y cuatro hijos, los primos Azogue, mal educados y asilvestrados y que juegan un papel importante en la infancia y pubertad de la protagonista. De él, su padre afirmará sin ningún pudor: “No ha tenido suerte” (pág. 16) a pesar de que la suerte que el padre anhela para sí, tampoco llega, como se pone en evidencia cuando la joven protagonista descubre que su

³⁷⁵ LÓPEZ CABRALES, María del Mar. Ob. Cit., pág. 131

matrícula escolar es gratuita y que, por consiguiente, asiste a unas clases en el colegio que no le corresponden económicamente. El padre, además, es el contrapunto ideológico de la protagonista y el choque político se produce tan pronto la protagonista entra en la universidad. Un enfrentamiento al que seguirá una ruptura en relación a un padre con quien la comunicación nunca ha fluido, - “Mi padre y yo nunca habíamos tenido una conversación larga sobre algo, cualquier cosa...” (pág. 101)- Pero es una comunicación que la joven sí ha esperado o anhelado: “...Mi padre no me había dado nunca la menor muestra de querer comprenderme. No había habido en él la menor voluntad de acercamiento.” (pp. 102-103) Es significativo que la primera reacción de la protagonista después de la pelea con su padre sea adquirir un pestillo y colocarlo en su habitación, a modo de protección de su intimidad. Significativo también será que a la pelea, siga el inicio de su relación con Mauricio, su primera pareja o primer amor, como si la comunicación anhelada en casa y no lograda, la empujara definitivamente a la búsqueda externa de un interlocutor.

En *Cielo nocturno*, sin embargo, la ruptura con ese padre políticamente alejado de la protagonista no presenta el dramatismo que se adivina en otras novelas, como es el caso de *Julia* o *La intimidad*. En Soledad Puértolas, la relación con el padre, por ejemplo, acaba recuperando su papel esencialmente de apoyo vital. Así, cuando la protagonista tiene un gran desengaño amoroso con Carlos y se derrumba emocionalmente, es el padre quien se convierte en refugio. Enviada a Guetaria para cambiar de aires, es el padre quien la acompaña a la playa diariamente y redescubre así una intimidad largamente olvidada o que, quizás, nunca había existido entre ellos. Ese padre que “...no es viejo, aún no está vencido. Un hombre que ha ganado una guerra, que no sabe qué decirle a su hija convaleciente.” (pág. 183) se convierte en el apoyo que ayuda a la protagonista a pasar esos días en los que el desamor la han vuelto tan vulnerable:

El silencio que hay entre nosotros no es hostil, es un silencio hecho de secretos que nunca vamos a compartir (...) él sabe que estoy enferma, ya convaleciente. Que algo se ha hecho trizas dentro de mí. Algo que tiene que ver con el amor, con la confianza, con la ilusión. (pág. 182)

Y junto a ese padre, la madre se presenta como una mujer pasiva pero no sumisa, conforme con el mundo que le rodea, amante de su costura y de sus silencios, una mujer que vive la vida sin amargura. Tal como comenta la narradora cuando ella se enfrenta abiertamente con su padre por cuestiones políticas, la madre vive en un mundo que no es el de ellos: “Mi madre, con su vida distinta a la de mi padre y a la mía. No quiere saber nada de gritos.” (pág. 103). En un momento determinado, después de visitar Estremera, el pueblo de sus abuelos maternos, la protagonista reflexiona sobre la distancia que su madre ha tomado con respecto a sus orígenes, dejando que sea una prima suya quien se haga cargo de sus padres y también del hogar familiar: “No desprecia la vida del pueblo, pero considera que sus horizontes son demasiado limitados, ¿soñó mi madre con la vida que lleva ahora?” (pág. 63) Es una pregunta que se hace la protagonista pero que su madre no parece hacerse. Es un personaje, por tanto, al que el lector no accede, como tampoco parece llegar a acceder su hija. De ella afirmará la protagonista “No entiende la maldad” (pág. 31), pero aunque sus gestos están cargados de amor, tampoco nos queda claro como lectores, cuáles son las cosas que entiende o quiere entender. La madre parece cumplir el papel que la vida le ha asignado aunque de manera casi automática, sin amargura, sí, pero también sin pasión, con una forma de distanciamiento o de desapego que hace que la protagonista no encuentre en ella nunca una verdadera interlocutora. Esa incomunicación, distinta pero tan marcada como la que le distanciaba del padre, queda muy bien reflejada en una de las últimas escenas entre madre e hija en la novela, cuando esta última se ha marchado de casa con un expediente disciplinario en la universidad abierto (lo que ha vuelto a enfrentarla a su padre) y la visita de manera regular. La madre le da dinero a escondidas del padre (sospecha la protagonista) y ha adquirido una perrita a la que ha llamado Volga que casi parece sustituir el lugar de la hija ausente, pero, además, sin las complicaciones de ésta. Mientras madre e hija se sientan la una junto a la otra sin apenas hablar, la madre sigue con su costura, “...como para confirmar que su mundo, repentinamente transformado a causa de mi presencia, seguía inamovible.” (pág. 213). Es una figura presente desde el silencio, que puede guardar ciertas similitudes a la

madre verdadera que la autora recogió en la obra autobiográfica que escribió tras su muerte, *Con mi madre*:

Hubo silencio entre nosotras. Cuando mi madre empezó a hablar, lo hizo de forma torrencial y desordenada. Pero en la infancia, y mientras yo viví en esa, en Zaragoza y Madrid, hubo silencio.³⁷⁶

Sin embargo, esa presencia silenciosa no deja de ser tremendamente sólida y se convierte en *Cielo nocturno* en acompañante de la protagonista y vigilante de sus pasos, aunque no sea capaz de intervenir en ellos o de comentarlos, como si el salto generacional fuese insalvable para ambas mujeres, a pesar del enorme amor que se profesan:

Quería ver cómo entraba yo en la finca. Se iba a quedar allí, enfrente, hasta que yo desapareciera. Prefería no mirarla. Sentía su presencia al otro lado del sendero, andando a la vez que andaba yo, en paralelo, un poco por detrás de mí, como una sombra.” (pág. 88)

Esta escena, cuando la protagonista asiste al baile organizado por una compañera de clase y donde conocerá al que será su primer amor, resume a la perfección el papel que juega la madre en la novela. Tal como afirmará la autora en la obra citada dedicada a su madre: “Una madre está para ayudar.”³⁷⁷ Y ese papel esencial que juega la figura materna en la novela es algo que ha percibido también la crítica llegando, en algunas ocasiones, a identificar *Cielo nocturno* como una novela esencialmente sobre esa relación madre-hija:

Cielo nocturno (2008) sería más la historia de una hija crecida bajo el franquismo que la historia de una madre que intenta vivir durante la dictadura. Madre e hija probablemente se verían reflejadas y explicadas en parte en estas dos novelas. *Historia de un abrigo* como una suerte de reivindicación de la madre y *Cielo nocturno* como un descargo de conciencia de la hija, que hace balance de la historia de su país y su generación, siempre sin grandilocuencias ni heroísmos más allá del vivir.³⁷⁸

³⁷⁶ PUÉRTOLAS, Soledad, *Con mi madre*. Barcelona: Anagrama. 2001, pág. 151

³⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 169

³⁷⁸ FERNÁNDEZ, Daniel, “El final del verano” *Turia*, nº 100, nov.2011-feb. 2012, pág. 144.

Pasando ya a la obra de **Ana María Moix**, *Julia*, en este caso el lector se encuentra ante una novela donde la relación entre la protagonista y sus padres transmite un conflicto hondo y una complejidad que la convierte en esencial en la evolución del personaje principal en su paso a la edad adulta. Al igual que en *Nada* o en *Primera memoria*, Ana María Moix nos presenta una estructura familiar en la que el lado materno ejerce de norma y el paterno ha quedado diluido, relegado o simplemente anulado y, al igual que el padre de Natalia, la figura paterna es un personaje dominado por la cobardía o por la incapacidad de salir de la cárcel en la que parece haber escogido habitar. Pero la gran diferencia en el caso de *Julia* radica en que la madre no es un personaje ausente sino todo lo contrario. Si la relación de Julia con su padre será compleja por ese papel de sumisión del último, la relación con su madre y la personalidad de ésta, determinarán al personaje y, según algunos críticos, le impedirá desarrollar su formación como adulta:

In *Nada* and *Primera memoria*, the death of Andrea's parents and of Matia's mother, and Matia's separation from his father, caused a crisis in their lives that provided an opportunity for their growth, however painful. In contrast, the disintegration of Julia's family is not conducive to her development of a coherent sense of self.³⁷⁹

He hablado ya del componente autobiográfico presente en esta novela, como en todas las demás. Me serviré ahora de un relato que publicó Ana María Moix en un libro editado por Laura Freixas y titulado *Madres e hijas*³⁸⁰, en el que se reunían cuentos con esta temática de referencia escritos por diversas autoras en lengua española (muchas de ellas, aquí recogidas). El relato de Ana María Moix (que posteriormente recogería en su libro *De mi vida real nada sé*³⁸¹) destaca por el desamparo y la crudeza que desprende. Un narrador sin nombre observa cómo una madre, muerta, espera noche tras noche en

³⁷⁹ BERGMANN, Emilie, "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development", Ob.Cit., pág. 149 (Traducción cita: "En *Nada* y en *Primera memoria*, la muerte de los padres de Andrea y de la madre de Matia, así como la separación de ésta de su padre, provocan una crisis en sus vidas que les dan la oportunidad de crecer, por doloroso que sea ese crecimiento. Por el contrario, la desintegración de la familia de Julia no redundan en el desarrollo de un sentido del yo coherente.")

³⁸⁰ MOIX, Ana María, *Ronda de noche* en FREIXAS, Laura (ed.) *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. 1996, pp. 109-115

³⁸¹ MOIX, Ana María, *De mi vida real nada sé*. Barcelona: Lumen. 2002, pp. 17-24

una esquina de una ciudad moderna la llegada de un taxi y se siente obligado a estar ahí para asegurarse de que esa madre muerta sube al taxi. Así, una madrugada tras otra. Dejando de lado ese elemento onírico, fantástico y casi terrorífico del cuento, me parecía interesante recoger sólo algunas citas del relato:

Es difícil para quien la observa ahora creerla inexistente. Es difícil, quizá porque quien la observa sabe que ella, la mujer que espera en esta esquina, jamás, mientras vivió, creyó que la inexistencia pudiera alcanzarla.

O más adelante:

...a juzgar por la mirada airada de la mujer, quien la mira desde la otra acera piensa que no, que no es momento idóneo para contradecir sus deseos y provocar más irritación en esa mirada que, desde la esquina, empieza a emitir señales de impaciencia. Es una mirada que ese alguien a quien va dirigida desearía evitar (...) como deseó evitarla siempre a lo largo de los años de convivencia con la mujer, y como aún desea evitarla (...) Ha necesitado años para comprender que esa mirada – un grito más bien, un aviso de alarma (...) es el modo de expresión que la mujer adopta- adoptó siempre- para manifestar su presencia (...) su modo de decir que está aquí, en el mundo.

Y ya hacia el final del mismo, la desamparada voz narrativa continua así:

Quien observa a la mujer sabe que no es el día adecuado para decirle nada que pueda molestarla. La conoce bien. No en vano es, o ha sido, su hija, y sabe, por tanto, qué significa esa media sonrisa de labios prietos y suspiro contenido (...) lo cierto es que el momento oportuno para oírse decir algo sin sentirse ofendida nunca existió mientras estuvo viva (...) tan difícil le resulta evocar una imagen del rostro materno que no refleje dolido desacuerdo con el entorno, profundo desagrado o insatisfacción.

No hay duda de que esa mujer a la que una hija o hijo sin consuelo observa desde la acera de enfrente sin atreverse a decirle que está muerta, guarda enormes similitudes con la relación madre-hija que establece Julia con su madre en la primera novela de Moix: una madre distante, alejada de su hija, con la que la comunicación es intermitente y acaba finalmente siendo imposible. Del mismo modo que intuimos que Natalia no volverá a hablar sinceramente con su padre, en *Julia* sabremos que la protagonista dejará de comunicarse con su madre de manera definitiva. Pero antes de llegar a ese punto en el que una hija no será capaz de contarle a su madre que es inútil

que aguarde un taxi a las tres de la madrugada porque ha muerto, antes de que el recuerdo materno se convierta en “memoria indeseada”,³⁸² que provoca un nudo en el estómago, la niña Julia ha amado a su madre por encima de todas las cosas: “Julia no quería ver a Mamá en aquellos momentos. No quería. Antes sí, lo deseaba a todas horas, la soñaba a todas horas, despierta o dormida. Tenía cinco, diez años.” (pág. 14). Y Julia niña, cuando sueña con la muerte de su madre, despierta presa del terror, incapaz de volver a dormirse ante la posibilidad de perder a esa madre que la mira sin verla: “... corría hacia Mamá, quien hablaba y reía sin cesar, ignorándola.” (pág. 65) y ante la que hay que medir las expresiones de afecto o de debilidad:

Julita recordaba muy bien las contadas ocasiones en que lloró delante de Mamá. Mamá se sentaba en el sofá de la sala, colocado frente al espejo (...) Julita se sentaba a su lado y escondía la cara en su regazo para llorar (...) Mamá se cansaba de oírla y llamaba por teléfono, o se peinaba, o hablaba con Aurelia. (pág. 16);

Una madre que no es capaz de comprenderla y con la que la comunicación es un hito imposible: “Nunca fue capaz de contestar cuando Mamá le preguntaba: ¿Qué te ocurre?, ¿por qué lloras? Enmudecía o contestaba una respuesta absurda.” (pp. 16-17), una madre voluble, inconstante, impredecible: “Mamá otorgaba su cariño a rachas.” (pág. 18) Y así recibe el cariño de su madre esa Julita de la que, en gran parte debido a esa inconstancia, nunca logrará desprenderse el personaje adulto: “Así se había sentido ella querida por Mamá: a ráfagas.” (pág. 18); una madre incapaz de serlo: “Si tú fueras otra...le reprochaba Papá. ¿Qué quieres decir? Que cuando uno no está capacitado para cuidar de los hijos no se tienen.” (pág. 92); una madre antinatural: “A los tres meses de la muerte de Rafael, Mamá dejó de llorar, empezó a salir tarde y noche, se alivió el luto y el hijo muerto se convirtió en un nombre acompañado de un suspiro. ¿Qué le vamos a hacer? Hay madres que enloquecen cuando les muere un hijo, pero ya llevaban la locura por dentro.” (pág. 160)

Las ráfagas o rachas de amor materno, esas intermitentes muestras de afecto, parecen encontrar su paralelismo en la novela en la que de manera intermitente, la figura de la madre aparece y desaparece, como si el amor que la protagonista siente y no

³⁸² *Ibíd.*

siente hacia ella fuera precisamente el hilo conductor de una narración que, a ratos también, se pierde tirando de otros hilos que parecen conductores pero que acaban tornando a ese lazo materno nunca construido. Así, Julia, que no hay que olvidar que en el tiempo presente de la novela tiene alrededor de veinte años, es capaz de reproducir momentos de intimidad física completamente infantiles entre su madre y ella, momentos esporádicos, por supuesto:

A veces Mamá no tenía nada que hacer y a media mañana gritaba Julita, Julita. Entonces ella corría hacia el dormitorio, abría la puerta y se lanzaba sobre la cama (...) Mamá le mordía las orejas, la nariz, le hacía cosquillas. Julita se ahogaba, no podía contener la risa (...) y una alegría irresistible la obligaba a reír sin cesar. (pp. 18-19).

Lo cual viene a demostrar que, a pesar de esa presunta apariencia de desapego de la que alardea al arrancar la novela - “Ahora no deseaba verla aparecer en sus sueños. Ya no la odiaba, le era indiferente.” (pág. 14)-, el personaje adulto sigue añorando si no el amor que su madre parece no haber sentido nunca hacia ella, sí el que ella sintió por su madre:

Sin embargo, al oír cómo se perdían los pasos de Mamá en el silencio de la noche, Julia sintió una profunda pena, dolor en la garganta y en el pecho, ganas de llorar por algo que se había perdido, irremisiblemente, para siempre. Algo que no deseaba recuperar- la angustiaba tan sólo pensar en su posible existencia-, pero que le producía una inmensa tristeza haber perdido. (pág. 57).

Como si, al desprenderse de ese amor que nunca ha sido cálido, tierno o reconfortante, “...aquel amor que la torturó durante años...” (pág. 57), se desprendiese de sí misma, por mucho que ese desprendimiento implique una liberación de una dependencia que, al mismo tiempo, la coarta:

Cada libro, cada muñeco, las paredes, la cama, la biblioteca, los múltiples objetos de la habitación olían al perfume de Mamá. Era un olor ácido, como de limón. Tendida en la cama se sentía crispada, como acorralada. (pág. 34)

Esa omnipresencia de la figura materna en esta primera novela de Ana María Moix queda patente en la escena clave del relato, esa a la que la narración vuelve una y

otra vez: la de una Julita muy niña, de vacaciones, aguardando el regreso de una madre misteriosamente ausente, una espera que no sólo condensa la difícil relación de la protagonista con su madre y su completo aislamiento, sino también los conflictos entre sus padres y el tenso ambiente familiar:

Por eso volvía Julita, con pantalón corto y un jersey azul marino con un ancla en el pecho. Julita aparecía en la puerta de casa, con las trenzas deshechas, descalza, la piel tostada y los ojos grandes, vivos, fijos al final de la calle sin empedrar, bañada por el sol de agosto. Julita, sentada en el portal de la casa, con los pies descalzos sobre el suelo caliente, abrasado por el sol, esperaba (...) Aurelia, al despertarla por la mañana, le había dicho: Hoy llegará Mamá... (pág. 60)

Esa espera eterna en la que Julia parece haber quedado suspendida, no le impedirá a la protagonista buscar en otros modelos femeninos el afecto que esa madre que acabo de describir no ha sido capaz de darle, tal como se verá en el próximo apartado. Ni tampoco la fuerza de esa Julita que aguarda el regreso de una madre que nunca acaba de estar junto a ella, le impide dejar morir ese amor apasionado por la figura materna: “Había dejado de querer a Mamá, y tal pensamiento la llenaba de amargura y remordimiento.” (pp. 170-171) pero, tal como se refleja en esta cita, ese desamor indica sufrimiento y, sobre todo, soledad: “Julia, de pequeña me querías...” (pág. 232) le dice su madre en la habitación del hospital donde Julia está ingresada después del intento de suicidio con el que prácticamente se cierra el relato: “Ahora ya no soy una niña, cortó Julia (...) Una inmensa pena la invadió, tenía ganas de llorar, pero esperó a que Mamá saliera de la habitación y la dejaran sola de una vez.” (pág. 232)

Sola espera Julita a su madre - “En la casa todos dormían” (pág. 60)- en la hora más calurosa del día de un agosto tórrido y sola está Julia al principio y al final de la novela, desamparada sin el amor de una madre que no la ha querido y sin el apoyo de un padre que no ha sabido suplir esa falta de cariño. Porque a lo largo del relato parece buscar, de manera también intermitente e inconstante, un contrapunto en la figura paterna a esa frialdad o frivolidad materna. Ese contrapunto sólo lo encontrará en la última parte de la novela en la figura de Eva, la que había sido, precisamente, novia de su padre, la que, según el abuelo don Julio, debía haber sido su esposa: “Da lo mismo,

mi hijo es un débil, un imbécil...debió casarse con Eva, aquella chica sí..." (pág. 108)

La figura paterna adquiere, tal como he apuntado al hablar de *Entre visillos*, un papel un tanto arquetípico, propio del padre de los cuentos de hadas, difuminado y eliminado del relato vital de la protagonista. Al igual que Natalia, Julia parece esperar de ese padre algo, un gesto, una actitud, una actuación que la libere de algún modo si no del destino ocioso y vulgar al que está condenada Natalia, sí de la habitación infantil en la que se ha quedado encerrada y de la que no consigue escapar. Sin embargo, la relación con su padre sigue estando determinada, siempre, por la figura materna y esa exigencia hacia un padre al que acusa de debilidad, es consecuencia más de la animadversión hacia esa madre a la que ya ha dejado de amar, que de una auténtica conexión con un padre con el que nunca ha logrado establecer comunicación alguna:

La ventaja de permanecer junto a Papá era que éste hablaba poco, fumaba en silencio, observando el extremo de la caña de pescar y nunca le decía: No toques eso, no pongas los pies en el agua, no andes por ahí que vas a caerte. (pág. 76).

Cuando, más tarde, los padres formalizan una separación que acaba siendo temporal y Julia pasa un sábado al mes con su padre, esa posible conexión tampoco se materializa:

Durante los paseos, Papá hablaba poco y esto agradaba a Julia (...) Prometía: Dentro de un par de años cambiaré de piso y vivirás conmigo. De habérselo insinuado unos años antes, Julia se hubiera rebelado ante la idea de separarse de Mamá. Pero ahora le daba lo mismo vivir con uno que con otro. La única ventaja que Papá ofrecía era su escasa conversación, en cambio se sentía más segura con Mamá. (pp. 196-97).

Pero en el presente narrativo, aquél con el que arranca y se cierra *Julia*, el padre de la protagonista ha regresado a casa y se convierte en el blanco de la ira de una hija que no acaba de atreverse a ser adulta:

A la mañana siguiente cuando vio a Papá en el comedor, desayunando en compañía de toda la familia, sonriente, como si nada fuera de lo normal hubiera sucedido, tuvo que reprimirse para no echarse a llorar, para no insultarle y escupirle a la cara, para no

reprocharle su enorme debilidad, su cobardía, su pobreza de espíritu y la falta de amor hacia ella. (pp. 35-36)

Una falta de amor que Julia también ha sentido hacia un padre al que nunca ha logrado unirle nada. En el día al que la novela recurre constantemente a lo largo de sus más de doscientas páginas, ese día en el que Julita aguarda el regreso de su madre en la calle soleada del pueblo donde pasa el verano la familia, su padre le despierta tales sentimientos de aversión que llega a desear que desaparezca, algo que él no ha hecho, pero sí su madre marchándose:

Julia recordaba la aparición de un sentimiento confuso y oscuro hacia Papá (...)
Mientras el agua del mar engullía el anzuelo y el hilo, Julita imaginó que tras el hilo podía seguir la caña y Papá que sujetaba la caña. Primero se asustó y abrió la boca para gritar a Papá: cuidado, vas a caerte. Pero calló. Esperó con la mirada ansiosa fija en la espalda de Papá, deseando que el viento lo arrastrara hacia el agua y el mar se lo tragara para siempre. Cerró los ojos deseando que al abrirlos Papá ya no estuviera allí..." (pp. 74, 75-76).

Pero esa Julita que retiene a Julia atrapada en la calle empedrada, no le trae consigo esos recuerdos de animadversión hacia un padre que permanece a su lado cuando su madre no está en aquella interminable tarde de agosto. En el presente del relato, su padre es un hombre acabado - "Cuando uno se mete en un engranaje cree poder salirse de él cuando quiera, pero en realidad está perdido..." (pág. 198), le confesará el padre de Julia a Eva una tarde en la que padre e hija visitan a esa mujer que posee la independencia que ninguno de los dos, ni el padre ni la hija, pueden tener-, un hombre que ha claudicado, incapaz de enfrentarse a la familia materna, un hombre que rompe un pacto que una niña creyó establecer con él y que, sin embargo, sabe que sólo estableció en su imaginación: "La alianza con Papá nunca existió" (pág. 38). En conclusión, el personaje de Julia acaba sin establecer lazo sólido alguno con sus progenitores y evidentemente, son desencuentros esenciales a la hora de entender la evolución o involución de la protagonista de la novela.

En el caso de *Fiebre para siempre de Irene Gracia*, no es la madre el personaje omnipresente, sino el padre. El eje argumental de la trama es la figura de un padre alrededor del cual gravitan los dos personajes principales: “Desde las alturas, yo me daba cuenta de que la planicie por la que Mateo corría era la palma de la mano de mi padre y que el rugido del viento era el ruido de su respiración.” (pág. 53). Así sueña Frida que corre su hermano amantísimo, “...muy pequeño, del tamaño de una hormiga.” (pág. 53), diminuto ante la dimensión colosal del padre. Un padre, en este caso, con unos rasgos terriblemente patológicos que definirán las relaciones familiares y la evolución de Mateo y también de ésta. Se podría afirmar que los personajes se mueven tratando de huir de esa sombra aniquiladora que proyecta el padre sobre ellos y que, de entrada, abre la narración. *Fiebre para siempre* comienza con la figura del padre de Mateo y Frida y con ese diario que escribe durante el primer año de vida de su hijo Mateo. De ese padre, los primeros sentimientos que el lector conoce son su “despiadada nostalgia” (pág. 10), al evocar al primogénito muerto en el parto e inmediatamente el lector intuye que el adjetivo despiadado quedará asociado no a la nostalgia del padre sino a la personalidad del padre mismo: “...y no deja de parecerme extraño que un hombre como él dedicase (...) un diario a los primeros meses de la vida del boxeador.” (pág. 12), para confirmarlo inmediatamente después:

...haya coincidido con la muerte (triste, cierto, pero también necesaria) del gato azulado que hace algún tiempo traje a casa. Yo mismo he tenido que optar por la “solución final” (...) por eso esta madrugada, cuando aún dormían todos en casa, lo introduje en el horno de la cocina y abrí la llave del gas (...) Como epílogo a mi acto he de advertir que, según me dijo hace días el veterinario, no teníamos en casa a un auténtico gato persa. (pág. 13).

La referencia a expresiones o términos relacionados con los nazis acompaña a la figura paterna a lo largo de toda la novela: “...Imposibles recuerdos del Tirol debieron acudir a la memoria de Mateo, devorador de libros sobre la segunda guerra mundial, que a su vez habían sido devorados por nuestro padre. Hitler con traje tirolés...” (pág. 82); y en una carta que escribe Mateo a Frida, ya en el último tercio de la novela, acaba identificando a su padre, médico, con el doctor Mengele: “Fue entonces cuando me di

cuenta de que se trataba de Mengele, y que Mengele era nuestro padre...” (pág. 228). Tal como ha afirmado la misma autora, esa identificación entre el padre y el nazismo es, en realidad, una identificación de la figura paterna con el mal:

...me interesó mucho el asunto del fascismo. Es un fantasma que está ahí, es el infierno en la tierra, es el diablo reencarnado, lo que se debe destruir. Si pudiésemos representar en la historia de la humanidad el mal, el fascismo sería la mayor alegoría.³⁸³

Una figura paterna ligada no sólo al mal sino también a la muerte. Así, cuando la familia llega a Barcelona, punto de inflexión en la novela a partir del cual las desavenencias entre los padres salen a la luz, Frida recuerda de este modo el reencuentro con su padre:

Sus besos me parecieron fríos, y ahora, al recordarlos, tiendo a relacionarlos con el frío de la muerte que habita en muchos vivos, como un cáncer vitalicio que quizá ya les poseía desde antes de haber nacido (pág. 43).

Muerte engendradora de muerte, tanto Frida como Mateo fantasearán con el asesinato de ese padre maligno:

Imaginaba al boxeador estrellando una y otra vez su puño contra el cuerpo pétreo que tenía delante. Su gancho le alcanzaba continuamente, después sus jabs, y finalmente un férreo directo que le hacía trizas la nariz. Imaginaba a mi padre sangrando por la boca, los ojos y la nariz, suplicándole a Mateo que cesase el castigo. Pero Mateo no podía parar... (pág. 57).

También Mateo expresa ese deseo de acabar con él: “-Lo mataré...-escupió- Juro que un día lo mataré.” (pág. 160). Pero será finalmente Matías, ese medio hermano que al final de la novela descubren los protagonistas y también el lector, quien le haga a Frida la firme promesa de acabar con ese padre maléfico: “-Voy a matarlo...” (pág. 297) y llega a darle una dimensión realista al afirmar: “-Sé cómo hacerlo, limpia y llanamente. Nadie lo sabrá...Solamente tú...” (pág. 298). Ciertamente, la simbología del asesinato del padre como única forma de realización del sujeto está presente en toda

³⁸³ LÓPEZ CABRALES, María del Mar, Ob. Cit., pp. 104-105

la teoría psicoanalítica desde Freud a Lacan³⁸⁴. En el caso del primero, es especialmente significativa en relación a la novela de Irene Gracia, porque Freud, en su obra *Tótem y Tabú*³⁸⁵ estableció una compleja pero contundente teoría en la que relacionaba el asesinato del padre por parte de la tribu y el automático establecimiento de la prohibición del incesto y, en el caso de *Fiebre para siempre*, tanto el asesinato del padre como el incesto adquieren visos mucho más realistas que simbólicos. Con esas palabras de Matías que vengo de citar, la muerte del padre apunta a un acto mucho más real dentro de la ficción narrativa que la mera simbología de individuación psicológica que se desprende de los teóricos psicoanalíticos. Y tal como se verá en el apartado sexto de la tesis, también el incesto cobra la dimensión de acto realizable y realizado.

Pero no resulta extraño al lector ese deseo de acabar con un padre violento, extraño, ajeno "...a veces irrumpía en nuestro mundo como un fantasmal coloso, sumiéndonos en una profunda turbación. (pág. 58), refugiado "...en la alta mar de su personalidad secreta, convirtiéndose en un ser cada vez más temible y extraño" (pág. 60), que acaba por alejarse definitivamente de la familia y, por supuesto, de esos hijos marcados por su ausencia: "...mi padre se había desentendido completamente de él [de Mateo] y de paso también del resto de la familia, y sólo venía a casa a dormir de vez en cuando, siempre a horas extrañas y con el ceño fruncido." (pág. 98) y por su presencia violenta que quizás adquiere su momento más álgido en relación con la protagonista cuando, al descubrir que han encarcelado a Mateo, furioso e impotente, le corta la trenza:

Cuando se hartó de gritar, se dirigió a la cocina, cogió unas tijeras, y se acercó a mí, que temblaba en medio del pasillo. Sobre mi cabeza, vi el resplandor amenazante de las dos

³⁸⁴ LACAN, J. *Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1991

³⁸⁵ "Odiaban al padre que tan violentamente se oponía a su necesidad de poderío y a sus exigencias sexuales, pero al mismo tiempo, le amaban y admiraban. Después de haberle suprimido y haber satisfecho su odio y su deseo de identificación con él, tenían que imponerse, en ellos, los sentimientos cariñosos, antes violentamente dominados por los hostiles. A consecuencia de este proceso afectivo, surgió el remordimiento y nació la conciencia de culpabilidad, confundida aquí con él, y el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida, circunstancias todas que comprobamos aún, hoy en día en los destinos humanos (...) Desautorizaron su acto, prohibiendo la muerte del tótem, sustitución del padre, y renunciaron a recoger los frutos de su crimen, rehusando el contacto sexual con las mujeres, accesibles ya para ellos." (pp. 185-186). Madrid: Alianza Editorial. 2011.

afiladas hojas y por un momento pensé que me creía culpable de las desgracias de Mateo y que quería matarme. Pocas veces he sentido tanto pánico y nunca o casi nunca la mirada de un adulto me pareció tan feroz. (pág. 157).

Un acto con el que parece querer acabar, simbólicamente y de un tijeretazo, con la infancia de su hija. Un padre que, tal como se descubre en la novela, es en realidad una persona débil, dependiente del juego: “Quería hacerle partícipe de sus mismas aficiones, quería tal vez inculcarle la pasión por el triunfo (quizá porque mi padre era un jugador, según supe después, y por lo tanto un perdedor.)” (pág. 45), reflexiona Frida; “...Ese jugador, ese canalla...Menudo agujero me dejó en la empresa...Huyó a Barcelona, y desde entonces no he vuelto a saber nada de él.” (pág. 92) recitará el loro que el abuelo paterno deja al señor Lobos para recordarle su condición de hijo descarriado. Por último, un hombre que ha sido capaz de llevar una doble vida hasta el punto de tener dos familias a un tiempo:

-Ésta es su otra familia. Ella era corista del Molino, y la conocía desde sus primeros tiempos en Barcelona, antes de que nos casásemos (...) Luego ella se retiró y empezó a parir (...) Se había creado una nueva identidad, bajo el nombre de José Lobos, que era el de su padre y el de su hermano muerto. Los tres hijos más pequeños de su otra familia llevan los mismos nombres que vosotros. (pp. 231-32).

La revelación de la doble vida del padre, crucial para el desenlace, ayuda a entender ese matrimonio más que desgraciado que ha formado la personalidad de los protagonistas y que es el marco de su evolución, sabiéndose ya desde muy niños fruto de una relación rota - “-Mirad, ése es papá- dijo nuestra madre, e involuntariamente nos echamos a temblar como si sólo entonces, al final de aquel viaje que creíamos interminable, nos estuviese esperando la realidad.” (pág. 43) – un marco que en la ciudad condal se impone en toda su crudeza:

Desde el pasillo se colaban hasta el salón las deformadas sombras chinescas de nuestros padres. Dos enormes cabezas de afiladas narices discutían en un lenguaje saturado de expresiones despectivas y entrecortados silencios, dos seres lejanos, casi mitológicos, dos personajes de un teatro antiquísimo y casi siempre trágico. (pág. 44-45).

Algunas noches llegaban desde el dormitorio conyugal más de un grito y algún susurro, mezclándose con palabras que preferíamos no entender. (pág. 58).

...y fueron esos rollos los que mejor mostraban la gangrena del desacuerdo conyugal que flotaba sobre nuestras cabezas, aflorando en muchas miradas aburridas y en demasiados gestos contrariados. (pág. 89).

Personalidades formadas, por tanto, a partir de ese padre maligno, pero también a partir de esa madre anulada, cuya belleza contrasta tanto con la brutalidad de la realidad de su matrimonio que casi parece extraña: “Mi madre estaba preciosa, con el pelo suelto, los labios pintados de rojo y un traje príncipe de gales que resaltaba su figura...Una vestimenta poco adecuada para una travesía tan infernal...” (pág. 43). Porque infernal es la realidad, la belleza de la madre no le salva de convertirse en un personaje temeroso, “Mi madre le miraba oblicuamente (¿alguna vez le miró de frente?, me pregunto ahora), y por su rigidez se notaba que estaba temblando por dentro.” (pág. 44), sin reconocimiento alguno, casi sin reconocimiento físico, “Era una pregunta que mi padre hacía al vacío, es decir, a mi madre...” (pág. 56), una mujer sin opciones, “Miré a mi madre y comprendí que era una representante más de una generación de mujeres sacrificadas, humilladas, reducidas a una nada sombría de lágrimas cohibidas y noches sin salida en el cubil de sus hogares.” (pp. 232-33). Sólo en el momento final de la novela es capaz de intentar escapar de la cárcel de ese infierno vital, reuniendo la fuerza suficiente para contratar un detective, averiguar el fiasco de su matrimonio y rebelarse o, por lo menos, desear hacerlo:

-Voy a ser yo misma- me dijo-, y voy a tomar mis propias decisiones. Hasta ahora he aguantado más de lo que una mujer puede aguantar, mucho más; y me he visto obligada a amordazar mi personalidad hasta límites imposibles, hasta límites de locura... (pág. 233)

Pero la muerte inmediatamente posterior de la madre de Mateo, Frida y Berta confirma que para ella, como para Mateo, no ha habido nunca posibilidad de liberarse de la mordaza ni escapatoria alguna.

En cuanto a las “novelas de Pedralbes”, *La intimidad* de Nuria Amat y *Jardín y laberinto* de Clara Janés, en ambas la orfandad es determinante en la vida de sus protagonistas. Si en el primer caso es la ausencia de la madre desde la más temprana infancia de Nuria, en el segundo es la muerte del padre la que ejerce de hilo conductor del relato convirtiendo el libro en un auténtico planto por esa muerte.

Jardín y laberinto es, tal como afirma la autora hacia el final del libro, identificándolo con un auténtico planto “Con este bagaje, precisamente, me propuse luego recordar a mi padre en el vigésimo aniversario de su muerte. Pensé hacer un planto, un largo poema cantado al modo de los de los siglos XII o XIII...” (pág. 123), la recuperación que una hija hace del padre muerto de manera trágica y a una edad demasiado temprana, -“Yo lo he olvidado casi todo, pero no aquella conciencia-evidencia obsesiva-de que mi padre había dejado el mundo en un momento de plenitud.” (pág. 35)-, a través de la memoria y del relato que la va recogiendo, una hija que se siente continuidad de esa figura ausente, continuidad de ese editor brillante, a cuya muerte, evidentemente, ella responde con la literatura: “Yo, por mi parte, como si hubiera recibido una herencia invisible, me puse a escribir.” (pág. 37), como si escribiendo pudiese no perpetuar la figura del padre ausente, pero sí aprehenderlo:

No recuerdo qué fue exactamente lo que escribí yo durante los meses que se sucedieron a su muerte, pero sí que era prosa, porque tengo la imagen de unas páginas repletas de líneas horizontales irregulares, y de la letra en tinta negra (pág. 40).

Como si narrando *Jardín y laberinto* pudiera homenajear tanto al padre como a esa niña que le perdió y a las vidas subterráneas de ambos: “...me asalta de pronto una idea como una flecha súbita que partiera en dos mi anterior convicción y se quedara ahí clavada: tal vez también él sabía lo que es tener una vida subterránea...” (pág. 27) Puesto que la hija adulta no puede saber si esa vida subterránea tan suya también la vivió su padre, sólo le queda el relato para recuperar el tiempo pasado y de ese modo, recuperar esa figura perdida en “...una tarde de transición, como una larga espera en la antesala de la temporalidad.” (pág. 35) y que con su marcha dejó el futuro de la familia roto: “Lo cierto es que nuestro horizonte inmediato quedó truncado” (pág. 37). Vidas

truncadas con la crueldad de una muerte violenta, tal como ilustra este poema de la autora:

Murió desintegrado,
la cabeza en dos tajos,
los sesos por el suelo
todos desparramados.
Murió como una estrella
que inesperada estalla
sobre el suelo mojado.”³⁸⁶

La novela sirve a la narradora, por tanto, para volver a ese momento previo al accidente fatídico que se llevó, realmente, la vida del padre de la autora y, al mismo tiempo, para conocerle mejor y descubrir de él hechos que habían permanecido ocultos, nunca antes sabidos. Significativo es, además de extremadamente emotivo, el descubrimiento de esos libros que el padre componía artesanalmente de niño: “...de no haber llegado a tenerlos en las manos, yo no hubiera podido decir que desde muy pequeño mi padre hacía libros y mucho menos cómo eran, de qué modo los imprimía con una imprenta de juguete, qué ilustraciones les ponía.” (pág. 26). Como también son significativas, por ejemplo, las tres páginas en las que el relato recoge las historias que el chófer del padre muerto, Antonio, le narra a la madre viuda, probablemente las páginas más alegres de la novela: “Antonio se reía, la nuez le subía y bajaba por el cuello (...) Subía y bajaba la voz como la nuez de la garganta y como nuestras risas (...) Y en nosotras la risa dominaba el asombro de entrever ese aspecto de la personalidad del papá.” (61,62, 63) Esas anécdotas ilustrativas, esos “...pequeños libros autógrafos, con su cubierta, el nombre de la colección, el número de volumen, la indicación del año” (pág. 27), son objetos desconocidos para la narradora hasta la edad adulta, hasta que la madre se los entrega, como si fuera realmente esa heredera tangible de un legado hasta entonces invisible y encargada, en consecuencia, de preservarlo, “Mamá me los envió y con ellos la bandera que llevaba de niña con sus amigos cuando iban de

³⁸⁶ JANÉS, Clara. “Padre” en *Antología personal 1959-1979*. Madrid: Rialp. 1979, pág. 100

excursión y la placa del despacho” (pp. 26-27). Anécdotas que se intercalan, sin embargo, con la crudeza de la pérdida y el destierro físico y vital al que la narradora se ve sometida, precisamente, por esa madre que adquiere, incluso en la forma del relato, visos de madrastra de cuento:

Hubo una madre, viuda reciente, que alejó a su hija mayor del núcleo familiar. La hija se arropó en la misma distancia, en el mismo olvido (...) Del pasado sólo quedó mi padre en forma de ausencia irrevocable, el no ser que amenaza. (pág. 53)

Frente al padre y la infancia, la madre aparece en *Jardín y laberinto* como el pragmatismo aniquilador: “Mamá tenía cuarenta años cuando papá murió, y desde aquel momento, además de intentar enfrentarse con el negocio, emprendió algo que parecía una extraña catarsis, una quema de los campos en bien de un supuesto barbecho...” (pág. 53). También el poema que la autora titula “Madre” es ilustrativo de esa compleja relación:

Corta la madre el cordón umbilical
más no renuncia al vínculo.
Te empuja a la otredad
pero desesperadamente bebe en tu vida
pues en ella
terrible
y mutilada
su entraña
aún palpita.
¡Qué deuda irreparable la del hijo!

Y sin embargo, a veces, al pasar
la página del libro de los días,
se rasga, fiera, el vientre,
y te envuelve una vez más en su carne
para que no te pierdas,
para que no te mueras
solo,
como un naufrago abandonado al pánico
en el inmenso océano.³⁸⁷

³⁸⁷ JANÉS, Clara. “Madre” en *Antología personal*, Ob.Cit., pág. 98

La madre va deshaciéndose de todo lo que fue la infancia de la narradora, incluido Pedralbes, como si borrando Pedralbes, “Fue justo después de una cena de fin de año en la que mamá comentó que aquellas de Pedralbes no tenían ningún valor, que era ahora cuando ella sentía una celebración.”(pág. 85), borrase también al marido muerto y, a su vez, a esa hija primogénita que sólo puede reencontrarse con ella en el recuerdo:

Yo no pude evitar verla preparando la gran mesa del comedor años atrás (...) Colocaba los cubiertos, los platos y las sillas con la misma precisión con que tocaba el clave, y distribuía mentalmente los puestos con un brillo de fruición en los ojos...Hoy su ángulo de mira es distinto, se ciñe ante todo a una obsesión religiosa que se traduce en valiente optimismo y enorme seguridad. (pp. 85-86)

Distanciada de una madre cuya vitalidad y fortaleza resultan apabullantes a ojos de esa hija que todavía recuerda de ella otra vitalidad más tierna, menos fría, menos impostada quizás, una imagen casi inventada: “No recuerdo la expresión de sus ojos, ni un gesto, y no sé si invento: una imagen esbelta bajo el dintel de la puerta, sonriente.” (pág. 115), la narradora se dispone a seguir buceando en el padre y en la identificación con él:

Hay gente alegre en la familia, y gente melancólica; y gente que reúne ambos aspectos. Janés, Januarius, primer mes del año, Jano, origen de la vida, dios de las puertas- las llegadas y las partidas- Jano bifronte que mira hacia dentro y hacia afuera (...) De nosotras tres diría que ninguna tiene tan marcadamente como papá los dos rostros... (pp. 92-93)

Hasta llegar a la escena del cementerio de Els Monjos donde la narradora da por fin con el tono de ese planto que lleva escribiendo desde el arranque de *Jardín y laberinto*, el planto que surge de la aceptación del paso del tiempo y de la muerte lejana: “...la acción del tiempo sobre el cemento que pronto habrá hecho desaparecer también sus iniciales y la cruz y hasta la fecha...” (pág. 126), de la aceptación de la ausencia, por fin, de ese padre perdido para siempre: “Me quedé ahí, no podría decir cuánto tiempo: el justo, preciso, necesario para tomar conciencia de aquella realidad” (pág. 126), de tal modo que el planto se convierte en evocación dichosa de la figura paterna, evocación

que se transmite a través de todas las páginas de la novela, por encima del acorde triste de la pérdida:

...y ella había añadido algo que no conocía y que estaba en la otra cara de uno de los discos. Se llamaba: Dos organa, Judea et Jerusalem, Sedeerunt Principes. Pues bien, aquella, exactamente aquella, era la región a la que el llanto, al dejar de ser llanto y convertirse en lago triunfal, me había llevado... (pág. 127)

La intimidad de Nuria Amat tiene como eje protagónico la ausencia de la madre que es la que marca el viaje iniciático de la protagonista. Así como en el caso de *Jardín y laberinto* la infancia y el espacio de Pedralbes quedan asociados al padre, en Nuria Amat, la casa de Pedralbes y, por tanto, la casa de la infancia es, en realidad, el sueño materno no realizado: “Mi madre, huérfana a su vez, nunca pudo vivir junto con mi padre en esa nueva casa que, según decían, era su sueño más querido después de nosotros tres, sus pequeñísimos y malogrados hijos.” (pág. 9). Este es el segundo párrafo de la novela que se abre, seguidamente, con la visita dominical al cementerio³⁸⁸ y a la tumba de esa madre muerta. Como hija malograda arranca la voz de la narradora quien, además, por su condición de mujer entre dos varones, cargará con el estigma de ser confundida, reiteradamente y en concreto por su padre, con la madre ausente, de tal modo que ella misma acabe confundiéndose con esa muerta omnipresente y venerada: “Yo no podía, de ninguna de las maneras, odiar a mi madre, la mujer más admirada y amada de todas, la reina de los cielos y de mis sueños invulnerables.” (pág. 28). Pero esa reina de cielo y sueño se vuelve, con su ausencia, en la reina del infierno de una infancia a la que le falta “lo esencial” (pág. 22) y se transforma, por tanto, en madrastra más que madre: “¿Por qué ella, la más buena, la más amada, la más bella tenía que convertirse precisamente en la madre más maligna y falsa?” (pág. 29) *La intimidad* será la búsqueda de una madre que a ojos de esa niña que ni siquiera ha podido conocerla, es

³⁸⁸ Unas visitas que recuerdan a las que Rosa Chacel realiza de la mano de su madre a la tumba del hermano muerto y en las que, de paso, visitan al mítico tío Zorrilla enterrado en ese mismo cementerio en *Desde el amanecer*: “Empezó entonces algo que ocupó un lugar de preferencia en mi estética; fui frecuentemente al cementerio con mi madre: descubrí el cementerio con sus imágenes solemnes y sus olores acres. (...) Mi madre y yo íbamos a rezar a la de mi hermano y a la de Zorrilla. “ (CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Ob. Cit. pág. 23)

“la única causante de nuestro insoportable abandono.” (pág. 28) y que, por consiguiente, construye su identidad a partir de “la memoria de su no existencia” (pág. 30), una memoria que “permanecería viva en mí hasta el día en que fuera a reunirme con ella, bajo su misma tumba.” (pág. 30) y, por tanto, a partir de la muerte como única forma de unión absoluta con esa madre causante de todos los infortunios y de todos los anhelos. Identidad configurada a partir de una ausencia y la mitificación de una figura física y espiritualmente ligada a la muerte, “Mi madre nos arrastraba a todos desde su tumba poética” (pág. 33) y que no puede decir nada que esos niños huérfanos puedan oír “Cuando de niña mi padre me colocaba delante de la lápida, yo siempre esperaba que mi madre dijera algo.” (pág. 46). Búsqueda de la identidad a través de la madre muerta a la que perseguir en los libros, tal como se ha visto en el segundo apartado del análisis, en la locura que personifica la mujer del sanatorio del doctor Fuster, “No quería creerlo, pero todo me conducía a admitir que la señora blanca guardaba una relación secreta conmigo (...) tenía finalmente que admitir la posibilidad de que aquella señora tal vez fuese mi madre...” (pág. 60) y también en ese intento de suicidio que la lleva a aterrizar “sobre el césped del jardín de la casa de mi madre” (pág. 84).

Circunscrita a Pedralbes y a la infancia, la madre ocupa de manera casi exclusiva el primer capítulo de los ocho que tiene la novela y reaparece en el penúltimo capítulo de la misma, cuando la narradora regresa a ese mundo mítico de la infancia y como voz narrativa adulta y madura, es capaz de reproducir de un modo realista esa muerte materna, una muerte prematura, repentina y, por evitable, doblemente trágica. Es en ese capítulo cuando el lector descubre la realidad de una mujer joven, erróneamente diagnosticada, enferma, entre otras cosas, por unos postpartos mal llevados, “Mi madre pensaba o quería pensar que estaba recuperándose del último parto o de la suma de los tres partos seguidos.” (pág. 229), que acaba muriendo lejos y sola, en un balneario, el de la Garriga que, como bien señala la narradora, es “...lo más parecido a mi idea de sanatorio” (pág. 219) y de ese modo, su ausencia es aún más aguda, su existencia aún más fantasmal:

Mi madre no murió en la torre de Pedralbes tal y como habría sido lo esperado y lo soñado tal vez por sus hijos, que querían una madre, muerta o viva, pero íntimamente

abarcable (...) Mi madre murió lejos de nosotros, sus hijos pequeños, murió seguramente en un lugar estrambótico y doblemente extraño. (pág. 219).

Solo enferma y de nuevo en Pedralbes podrá por fin la narradora fundirse con esa ausencia y, de algún modo, matar a la figura materna: “Aquella señora vestida de madre había desaparecido por completo.” (pág. 275)

Entre ese primer capítulo y el séptimo, es el padre de la narradora quien ejerce de hilo argumental y formativo, un padre que ya aparece en el primer capítulo y que debe desempeñar una función doble condenada al fracaso desde el principio: “Mi padre hacía lo que buenamente podía para sustituirla. No tanto con mis hermanos, porque eran chicos, pero sí conmigo que, a decir verdad, manifestaba esa necesidad de una forma más abierta...” (pág. 11) y que, también desde las primeras páginas de *La intimidad*, adivina el lector como personaje marcado trágicamente por la muerte inesperada de esa esposa joven y amada que condiciona la relación padre-hija, convirtiéndola en una diada peculiar, distinta, en ocasiones casi incestuosa:

Muchas mañanas de domingo, y ése era el castigo que debía pagar si me quedaba en cama más tiempo del debido, mi padre venía en pijama a regalarme su cariño o a requerir el mío, según se viera, y se introducía en mi cama y me abrazaba y mimaba con intensidad y detenimiento excesivos. Eso no me gustaba. (pág. 12)

Esas visitas al lecho infantil, tan diferentes, como la misma narradora reconoce, a las que ella realiza al lecho paterno- “...y eran muchas las noches de insomnio en que tenía que ir a buscar refugio en su cama y acostarme a su lado hasta conciliar el sueño. Esta precaución nocturna, según yo lo entendía, era una cosa muy distinta de las visitas matinales de mi padre.” (pág. 12), mucho más corrientes y tan aceptadas en el universo infantil plagado de terrores nocturnos - son aceptadas por la narradora precisamente por un amor absoluto hacia esa figura de progenitor único, de progenitor triste al que hay consolar del abandono de la madre muerta: “Y como yo quería a mi padre por encima de todas las cosas y sentía, además, una compasión inmensa por su tristeza de hombre viudo...” (pág. 12) La condición de única niña junto a dos hermanos varones le otorga a la narradora, además, esa mencionada similitud con su madre que hace que, del mismo

modo que el padre busca en su lecho algo del calor de la mujer ausente, busque en ella también, inconscientemente, una reencarnación de las virtudes femeninas de la muerta. Algo que la autora real, Nuria Amat, recuerda en un artículo de hace unos años publicado en *El País*:

...Las reuniones familiares. Entraba en el salón de casa de mis tías y las tías se echaban a llorar, nada más verme. Lloraban por mi madre, por la orfandad, por la viva estampa que yo era y por el mundo. Pero la niña se llevaba todas las lágrimas (...) Lo cierto es que durante bastantes años me peñaron como a mi madre. Lo que he pensado es cómo mi padre podía soportarlo. Es decir, aunque él fuese el responsable de las instrucciones, cómo podía soportarlo. No sé bien si el dolor o la perversidad. O un dolor perverso. Por supuesto mi padre no se casó hasta que yo me fui de casa...³⁸⁹

Así, ella es la que va a su lado camino de la iglesia: "...yo caminaba a su lado mientras me sujetaba por el brazo. Mis dos hermanos daban vueltas alrededor de nosotros distraídos..." (pág. 13); ella es también la encargada de elegir las flores para el ramo que depositarán en la tumba materna "A eso me dedicaba, no sin cierta vergüenza, mientras mis hermanos daban patadas a los árboles o al muro de piedra de la floristería." (pp. 20-21); y como mujer, aunque viva, ella es también objeto de la atención paterna de un modo diferente: "Todavía faltaba por hacer una última cosa en la floristería. Algo que me llenaba de orgullo y de timidez a un tiempo. Al acabar con el encargo de mi madre, mi padre elegía siempre unas flores para mí..." (pág. 21). A la narradora le es asignado así, un papel diferente, más ceremonioso, más trascendente, un papel de niña y adulta, "Yo, la hija resignada, sujetaba el enorme ramo de flores como si fuera un premio de reconocimiento a mi buena conducta." (pág. 26), un papel que reduce su destino a compartir el lecho, metafóricamente (o no), con su padre, a acompañarle al cementerio, a compensarle por la pérdida de la otra mujer de la familia, la que cometió el bárbaro acto de abandonarlo: "Mi padre no soportó mi matrimonio con el escritor mexicano porque de ninguna de las maneras habría soportado mi matrimonio con quien fuese." (pág. 33). Una relación simbiótica, dependiente, tóxica, hasta el punto de que el matrimonio de la hija, "...mi matrimonio fue el accidente más desgraciado de la familia después de la trágica muerte de mi madre." (pág. 33), tan sólo esbozado en este primer

³⁸⁹ AMAT, Nuria. Entrevista de Arcadi Espada. "Las dos casas." *El País*, 31 de enero de 2005.

capítulo, le lleva al padre a dos decisiones que la narradora plantea como voluntariamente tomadas: volver a contraer matrimonio y morirse. La independencia afectiva y vital de la hija convierte al padre en un viudo ya irremediable, obligado a buscar por fin una sustituta a la esposa muerta, pero puesto que esa sustitución es imposible, obligado a desaparecer:

 Mi padre no podía soportar mi matrimonio con Pedro Páramo y mostró su desacuerdo profundo haciendo la cosa más inaudita que imaginarse pueda en un viudo triste y deprimido. Se casó a su vez cuando apenas habían transcurrido pocos meses de mi boda. (pág. 39)

 Pero casarse no fue la peor cosa que hizo mi padre como resultado de mi matrimonio con el escritor mexicano. Cometió desatinos más improcedentes todavía. En primer lugar, morirse pronto... (pág. 40).

Una muerte o desaparición que el lector nunca acaba de adivinar, cronológicamente, si es real o imaginada, puesto que en el capítulo sexto de *La intimidad*, cuando la narradora vuelve a contraer matrimonio, reencontramos al padre celebrando "...contento y celoso (...) emocionado y también desesperado" (pág. 190) su unión con el nieto del poeta Carles Riba.

Más allá del tema emocional y afectivo, la figura del padre se proyecta también sobre la evolución intelectual de la protagonista a través de esa particular referencia a la biblioteca paterna que se constituye en temática esencial de la obra. Una proyección que parte de una fe absoluta en el discurso paterno: "De niña creía a rajatabla en todo lo que mi padre decía." (pág. 14) y que, en realidad, debe ir dejando de hacer sombra sobre el personaje principal para que éste pueda crecer. Como ocurría en *Fiebre para siempre*, en la novela de Nuria Amat, de manera mucho más sutil, se dibuja también el crimen contra el padre omnipresente como único modo de encontrar una voz propia. En los capítulos centrales de *La intimidad*, los capítulos cuatro y cinco, la narradora confiere un protagonismo completo a esa biblioteca paterna que su padre le encarga catalogar "Sólo una hija obediente acepta de su padre encargos como aquél." (pág. 98), una

biblioteca, además, en otro idioma³⁹⁰: “La biblioteca de mi padre no sólo era más voluminosa que la mía, era también más señorial y vistosa. Mi padre se sentía muy orgulloso de ella, en especial porque reflejaba en su conjunto un excelente fondo bibliográfico de ediciones catalanas.” (pág. 97). Primero como “bibliotecaria provisional” (pág. 99) y después como profesional de la biblioteca a instancias de su padre, “Mi padre aún tenía una idea romántica del bibliotecario” (pág. 99)³⁹¹, la protagonista de *La intimidad* intenta cumplir con ese papel que su progenitor le asigna y seguir complaciéndole, como ha hecho desde niña. Pero esa otra voz, “-Deshazte para siempre de estos libros y de la biblioteca de tu padre...” (pág. 106), ¿la voz de la madre?, ¿la voz de la rebeldía?, ¿la voz de la individuación?, trunca las aspiraciones profesionales que el padre tiene para ella y la joven, nuevamente a instancias paternas “En aquella época yo estaba dispuesta a hacer casi todo lo que mi padre me pidiera.” (pág. 121), se refugia en ese balneario del Maresme para mujeres descarriadas o locas del que saldrá, supuestamente, para confinarse de nuevo a una vida de hija-esposa del padre ya solitario “-Ahora que tus hermanos viven fuera de casa...” (pág. 134). Pero ninguno de los dos cree ya en las posibilidades reales de esa convivencia: “Una singular casa habría sido la que tenía proyectada mi padre de haber accedido yo a su idea o de haber creído él firmemente en la suya. Una especie de doble biblioteca con dos literaturas armónicas y complementarias...” (pág. 134). Porque no hay armonía posible cuando ésta nace de la sumisión a un modelo pasivo y enfermizo, cuando ésta impide buscar la voz adulta. Y finalmente, la narradora, lejos ya de la casa de Pedralbes, de la casa que debían haber compartido sus padres y que al final acaba compartiendo ella a modo de extraño matrimonio con su padre, coge la pluma y escribe, aunque ello

³⁹⁰ Plantea así Nuria Amat esa disyuntiva que tanta tinta ha hecho correr entre la intelectualidad catalana en las últimas décadas (no tengo ninguna intención de adentrarme en ese debate tan poco fructífero), la elección de una lengua a la hora de leer, a la hora de escribir “...y a veces se trataba de competir para ver quién conseguía más libros en catalán o en castellano para sumar a su biblioteca.” (pág. 97), una disyuntiva, por otro lado, que no se da en la novela de Clara Janés como tal, sino que en *Jardín y laberinto* se integran ambas lenguas en el texto aunque de manera muy evidente la lengua catalana queda circunscrita al habla coloquial y la española a la literatura.

³⁹¹ No hay que olvidar que Nuria Amat es una experta en biblioteconomía y ha escrito numerosos títulos académicos en la materia, tales como *La biblioteca: tratado general sobre su organización, técnicas y utilización*, Barcelona: Diáfora, 1982, *La biblioteca electrónica*, Madrid. Fundación G. Sánchez Ruijérez, 1990 o *La documentación y sus tecnologías*. Madrid. Pirámide. 1995.

suponga acabar con la vida del padre: “Cuando le avisaron de que su hija estaba escribiendo un libro, una historia escandalosa que contaba la vida del padre de la hija, fue la catástrofe, el auténtico punzón que acabó matándolo.” (pág. 163). Pero la muerte ya ha empezado antes, en un largo y lento proceso de autodestrucción: “Entonces mi padre sonreía. Quería morir joven. Pedía que lo ayudáramos a morir a una distancia no relativamente alejada del día de la muerte de mi madre (...) El alcohol colaboraba con su decisión suicida.”(pág. 144), “Se le empequeñecía el cerebro. El órgano de la lectura y la memoria se reducía por momentos.” (pág. 146). Es un alcoholismo discreto, “Mi padre era un bebedor silencioso y pacífico. De esos bebedores interesantes, de labios caídos y gordinflones, mirada perdida en lontananza...” (pág. 145), pero que la narradora utilizará para justificar - “El alcohol lo empujaba a escribir testamentos indebidos” (pág. 144)- que ese padre que la ha hecho suya desde niña, acabe legando su voz al hijo varón antes que a esa hija descarriada, literata, bibliófila, enferma de literatura, obsesionada por la letra impresa, “...una hija egoísta porque escribía libros...” (pág. 174) convirtiendo a la narradora de *La intimidad* en una hija desheredada, despojada de la legitimidad de ser depositaria de la pasión literaria inoculada desde esas visitas al cementerio las mañanas de domingo:

La fragilidad de los padres conduce a los hijos al borde del precipicio. Sólo faltaba una decisión absurda para precipitarme a él. Mi padre había cambiado de idea a causa del alcohol y de su empequeñecido cerebro y legaba su biblioteca a quienes nunca habían manifestado el menor interés por los libros ni tampoco por acompañarlo al cementerio a rezar delante de la tumba de mi madre. (pág. 147).

Como la biblioteca de Virginia Woolf en *Una habitación propia*, esa biblioteca que niega su acceso a la escritora británica³⁹², así queda también, por siempre cubierta de olvido y polvo, la biblioteca negada a la narradora de *La intimidad*. Su protagonista, hija ilegítima y repudiada “Mi padre me había repudiado” (pág. 173), tendrá que continuar su búsqueda de voz en los parajes de la infancia, en la biblioteca de los abuelos paternos, lejos de ese padre del que, en realidad, es vivo retrato, tal como

³⁹² “Venerable y tranquila, con todos sus tesoros encerrados a salvo en su seno, duerme con satisfacción y así dormiré, si de mí depende, para siempre.” WOOLF, Virginia *Una habitación propia*. Ob. Cit., pág. 13

explica la narradora en una conclusión que prácticamente cierra el capítulo quinto de la novela y que demuestra cómo el legado paterno, al que parece querer contestar la novela, queda, en realidad, incorporado en la voz narrativa y en la expresión literaria que le es propia a la protagonista de la novela.:

...y fue a raíz de estos textos indignos de una hija de Dickens, que terminaron por matarlo, que cambió su testamento y me desheredó de sus libros, que eran míos. Me había dejado sin sus libros prometidos. (...) Me había repudiado porque en lugar de escribir como Dickens yo escribía como la hija de mi padre. (pág. 173)

4.5. Modelos femeninos

“A aquella hora de la mañana cruzaban la calle demasiadas mujeres, todas parecidas, respondiendo a u mismo tipo: vestidas de oscuro, un poco gordas, desenfocadas...”

Ana María Matute, *Los Abel*

Puesto que los modelos femeninos no constituyen un elemento determinante en la evolución de Frida y Mateo en *Fiebre para siempre*, he optado por dejar esta novela al margen en este apartado quinto. En el caso de *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa, como novela coral que es, está ya constituida por las voces de diferentes mujeres de diversas edades. Aunque es cierto que algunas de ellas precisamente por edad y condición pueden configurarse en posible modelo a ojos de Teresa, más joven que ellas, he considerado que el conjunto de personajes femeninos que habitan el hogar londinense, son en realidad espejos que funcionan a un mismo nivel adulto frente a una protagonista en formación, pero también adulta. De ahí que las estudie más a fondo en el próximo apartado, centrado en la comunicación de las protagonistas con sus iguales. En el resto de novelas, la trascendencia de esos modelos femeninos, tiene marcadas diferencias.

Así, tampoco en *La intimidad de Nuria Amat*, hay modelos femeninos adultos especialmente determinantes al margen de la madre ausente: una lápida, la de la esposa del poeta Carles Riba, Clementina Arderiu; los libros, con los personajes de Jo March de *Mujercitas* y la loca del desván que coprotagoniza *Jane Eyre* de Charlotte Brönte o la esposa del doctor Fuster, el dueño del sanatorio:

Por la misma acera por la que caminábamos, la del sol, venía andando despacio la viuda Fuster. Recordé que desde siempre ella solía ir y volver de Sarriá a Pedralbes a esa misma hora. Sus cabellos recogidos en un moño tenían el mismo color gris azulado que yo recordaba de niña, y caminaba muy lentamente mirando al suelo. (pág. 248).

Pero tanto la madre, como la lápida, como la viuda Fuster a la que la protagonista identifica con su madre, como Jane Eyre, acaban fundiéndose en un único referente irremediable, el de la figura de la loca del sanatorio frente a la ventana de la protagonista. Esa loca, personificación de la madre, personificación de la literatura y personificación del proceso de individuación de la heroína, no puedo analizarla tanto como modelo a seguir o no, sino como una de las personalidades que adopta la protagonista en su proceso de individuación. Por consiguiente, la “señora blanca” (pág.

63) que “...oscilaba en el vacío como una sábana al aire, suelta, izada a punto de romperse y caer volando contra el suelo” (pág. 63) y las distintas opciones que la mujer literaria (y por consiguiente, loca) tiene en la vida serán un tema a tratar en el último apartado de la tesis. Sí hay veladas referencias a tías de la familia que salpican el relato: “...y también mis tías solteras. Mi tía abuela Raimunda, a la que adoraba. O Dominica, la persona a quien más conseguí querer en aquellos años...” (pág. 18) Pero esos personajes que son nombrados en las primeras páginas de la novela, se diluyen en un relato que acaba centrándose en el desmedido espacio de las figuras paterna y materna y acaban perdiendo su identidad: “Ellas, las tías abuela, sí eran unas magníficas personas, puesto que aun siendo ancianas y quejicas, estaban a nuestro lado...” (pp. 29-30).

En el caso de *Barrio de Maravillas*, sin jugar un papel de pleno condicionamiento vital para las protagonistas, ya encuentra el lector esos diferentes modelos adultos y la presencia de una figura que se repite en varias de las novelas, la abuela, matriarca con poder económico que ejerce como tal. Es verdad que el personaje de Eulalia, la abuela materna (de nuevo la recurrencia de la familia materna sobre la paterna), no tiene nada que ver con doña Práxedes en *Primera memoria* o la abuela de Julia en la novela de Ana María Moix, pero no por ello deja de ser su hogar, el de los abuelos maternos aquel en el que vive la familia de Elena. Que la figura de Eulalia, la abuela materna, es trasunto de la biografía de la autora, puede uno extraerlo de un pasaje concreto de *Desde el amanecer*, donde Rosa Chacel evoca la llegada a la casa del *Barrio de Maravillas* de Madrid y que cito a continuación:

Mi madre me trajo agua templada y empezó a lavarme la cara. Como ella estaba ayudando a poner orden me dijo desde el pasillo: -Sécate bien, que voy en seguida a peinarte. Entonces, en el otro extremo del pasillo se oyó *la voz*. Era, claro está, la voz de mi abuela, pero prefiero decir solo *la voz*. Lo que tenía importancia era lo que *la voz* decía; las palabras claras, los conceptos terminantes; sin embargo, su timbre está ahí, ante mí, no ya recurrente o como una grabación, sino concreto como un tetraedro, como algo que se abarca al primer golpe de vista y queda explicado. Su timbre está ahí delante y veo- no oigo- todos sus componentes que, por supuesto, ni se ven ni se oyen (...) Está la prosa de lo sensato y conveniente, la fuerza- no la autoridad- de lo habitual, la ventaja del mando hasta en lo superfluo, la vanidad, la ignorancia, el convencionalismo

resabiado (...) Todo esto en *la voz*. Y *la voz* dijo: -¡A los diez años no se peina sola!...Mi madre argumentó no sé qué y mi abuela aportó más argumentos. Mi abuela no digo ahora *la voz* porque lo fatídico ya había dado su nota- sentaba sus preceptos, daba órdenes con el aplomo de quien se asombra de que no se hayan cumplido sus órdenes antes de haber sido dadas, y mi madre asentía. Callaba, de tanto asentimiento; obedecía porque ante su madre no se atrevía a ser madre.³⁹³

No es difícil hallar ecos de estos párrafos citados en las reflexiones que hace Isabel sobre el comentario de Eulalia cuando regresan con el padre de Elena de la visita al museo del Prado, en la escena en la que la abuela opina sobre la lectura de la nieta, o en otros momentos, como por ejemplo aquel en el que Elena habla de que tiene que volver a su casa para aplicarse inmediatamente a la conquista del Himalaya, algo que Isabel identifica automáticamente con la abuela: “Tu abuela, ¿no?/ Acertaste.” (pág. 69), o en esos otros pasajes en los que esa voz cuyo efecto tan bien describe Rosa Chacel en *Desde el amanecer*, queda descrita en toda su prosaica dimensión: “Mi madre repite la lección por cansancio. ¡Da tantas lecciones a lo largo del día!, que una más...La que no se cansa de repetirla es mi abuela: ella las larga y las deja sentadas...” (pág. 150); “...sobre todo mi abuela, que tiene de mí una opinión pésima...” (pág. 170); “...otras veces dice mi abuela que soy una perfecta metomentodo...” (pág. 175). Pero bastaría para dibujar al personaje, probablemente, con la intervención primera que tiene en la primerísima escena de *Barrio de Maravillas*: Isabel ha ido a buscar a Elena a su casa y es la abuela quien abre la puerta y le anuncia su ausencia: “-Pues Elena no está: salió con sus amiguitas.” (pág. 53). Frente a la poesía que configura la unión o casi fusión entre Elena e Isabel irrumpe la prosa de esa adulta poderosa que instauro la burda y vulgar cotidianidad entre ellas, en un intento, fracasado, de establecer una barrera entre dos personajes que, a la hora de la verdad, son uno. El peso que tuvo esa figura de la abuela materna en la vida real de la autora lo conocemos, tal como he señalado, por las memorias de infancia de Rosa Chacel, pero en *Barrio de Maravillas*, aunque omnipresente, no acaba de tener el personaje la relevancia que sí se marca en *Desde el amanecer*.

³⁹³ CHACEL, Rosa. *Desde el amanecer*. Ob.Cit., pp. 236-237

Además de la abuela Eulalia, de entre todos los personajes femeninos adultos, el que destaca por su energía y fuerza y adquiere así alguno de los rasgos propios del mentor del *bildungsroman* es doña Laura. Tal como ha señalado Rodríguez Fischer, junto al padre, cuyo “...desarraigo presente: pesimismo, apatía, escepticismo, nihilismo...”³⁹⁴ he reseñado ya en el apartado anterior, doña Laura es el único otro personaje de la novela que “...expresa con similar dureza ese repudio de lo vulgar, de lo arrellanado en el lugar común: un alzarse contra el estado de opinión, prefiriendo la parálisis, la autoexclusión, a la claudicación sumisa de aquellos que acatan la norma.” Es evidente que se da un fuerte contraste entre el personaje de la abuela y el de doña Laura, como si configurasen dos bloques opuestos y, por supuesto, las adolescentes quedan circunscritas a este segundo:

The younger generation of women (Isabel, Elena) and the unmarried educated schoolmistress (Doña Laura) distinguish themselves from the more compliant older women (Antonia, Isabel’s mother; Ariadna, Elena’s mother, and her grandmother, Eulalia) and Doña Laura’s fickle sister, Piedita.³⁹⁵

Efectivamente, doña Laura, la responsable de esa academia de señoritas a las que imparte clases en el primer piso de la finca donde viven Elena e Isabel, es una mujer que resulta modelo en el que las dos adolescentes pueden buscar proyección porque es, por encima de todo, una mujer independiente. Es una mujer soltera, que se dibuja, a lo largo de la novela, desvinculada de la dependencia emocional de un hombre. Y como trabajadora, también económicamente libre. Perseverante, tenaz, su trabajo se retrata como una monotonía dura y plácida a un tiempo, de cumplimiento reconfortante e intelectualmente inspirador:

A las nueve en punto empieza su clase la señorita Laura -alpaca gris que parece guardapolvo, pero que es añoso, indestructible vestido- y dulcemente severa impone conjugación de verbos o extracción de raíces. Monótona atraviesa la luz los cristales (...) Monótona cae sobre los cuadernos, sobre los tinteros hundidos en los pupitres

³⁹⁴ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. “El mito en...” Ob.Cit., pág. 238.

³⁹⁵ DAVIES, C. Ob. Cit., pág. 164 (“La generación más joven de mujeres (Isabel, Elena) y la institutriz, soltera y formada, (Doña Laura) se diferencian de las mujeres más mayores y más complacientes (Antonia, la madre de Isabel, Ariadna, la madre de Elena, y su abuela, Eulalia) así como de la hermana de Doña Laura, la inconstante Piedita.”)

amarillos. Reluce en algunas cabezas, rimando con el olor de la brillantina. Desfallece al mediodía... (pp. 107-8)

Es una mujer que, tal como apunta Rodríguez Fischer, se aleja de la vulgaridad y de la prosa, una mujer culta: “-Un espino, un espinillo. No me gusta ese nombre tan tonto: yo siempre digo une aubépine.” (pág. 132); y también una mujer con la que las posibilidades de comunicarse son infinitas: “-Porque tiene usted mucha paciencia conmigo, doña Laura, y además comprende todas mis cosas. Usted lo comprende todo.” (pág. 133) le dirá Elena. Es cierto que esa doña Laura capaz de animarles a las chicas a crecer: “Ya va siendo hora de que no te aturulles por la mínima cosa. Te diré lo que nos dijo doña Laura, «¡Ya no tenéis edad!...». Ya no tienes edad de asustarte como un ratón...” (pág. 151), esa doña Laura capaz de comentar la temática y el arte pictórico de un cuadro: “-No, no creo que sean carreños. A ver. Son mazo. Sí, parecen carreños, pero no son. ¿Ves?, el príncipe Baltasar Carlos, en Velázquez es un niño, aquí es un muchacho...” (pág. 190) -, acabará cambiando su vida entera para atender a un hombre. No será un marido, sino un hermano viudo y con un niño a quien entregará su tiempo del mismo modo que lo ha entregado a su hermana Piedita, quedando así, el modelo de independencia roto:

¿Tú no has visto cómo trajina doña Laura por la casa, sin echarla de menos sin titubear al borrar sus huellas transformándolo todo, haciendo desaparecer la clase, el gabinete del piano, el cuarto de Piedita?... Todo se está transformando en una casa apropiada para una pareja con un hijo... Sí, eso es lo que va a ser. Doña Laura va a dedicarse a cuidar a su hermano y al chico que se ha quedado sin madre. (pág. 249)

Pese a ese final de cierta sumisión en la novela, sin duda doña Laura ejerce de auténtica mentora en la evolución de Isabel y Elena.

Tan importantes como en las novelas analizadas hasta ahora, pero sobre todo, con un papel mucho más crucial en las tramas, son esos modelos femeninos adultos en *Nada*, *Primera memoria* o *Entre visillos*, todos ellos, por lo general, inspiradores de sentimientos de rechazo en las protagonistas. Las mujeres adultas, en las tres novelas,

acaban convirtiéndose bien en el modelo de lo que no se quiere llegar a ser (como es el caso de la relación de Natalia con sus hermanas o las amigas de sus hermanas) o bien en auténticas enemigas (activas o pasivas) dentro del espacio propio y reducido del que disponen las protagonistas (la tía Angustias para Andrea en *Nada*; Mercedes para su hermana Julia en *Entre visillos*; la abuela Práxedes para Matia o su tía Emilia, ejemplo de la pasiva renuncia a la vida). Las relaciones de las protagonistas de estas novelas con sus mayores femeninas recuerdan a menudo a la relación de las heroínas de los cuentos de hadas³⁹⁶ con sus madrastras y sus heroínas podrían ser las princesas de un cuento de hadas en el que la madre ha muerto y el padre, muerto o ausente de la estructura vital del personaje principal, ha delegado la educación de la heroína en esos personajes femeninos que, guardan estrechas similitudes con madrastras y hermanastras de algunos cuentos clásicos de la literatura universal. Parece que estas autoras han querido trasladar la eterna oposición entre la mujer bondadosa, blanca, pura e inocente y la mujer mala, oscura, gastada y cruel a las páginas de sus novelas, convirtiendo a sus personajes en representaciones de mujeres-ángeles y a sus antagonistas, los adultos del mismo sexo, en mujeres-monstruo.³⁹⁷ Evidentemente, las tres novelas superan la simplicidad de esa oposición y ni las protagonistas están teñidas todas ellas de bondad e inocencia, ni las mujeres adultas son presentadas de modo simplista como seres perversos. Precisamente la riqueza de estos personajes femeninos de generaciones anteriores hace que cobren tanta importancia. Son todas distintas, pero coinciden en algo: no hay modo de que las protagonistas encuentren en ellas alianza alguna. Gloria, Margarita, Mercedes, Emilia, la tía Concha o las abuelas (pasiva o tirana) han quedado sumergidas en un mundo estanco, al que no entra y del que no sale vaso comunicante alguno. Ellas vivieron también una adolescencia y un despertar a la vida, pero no logran establecer un lazo comunicativo con las jóvenes Andrea, Natalia o Matia. Veámoslo.

³⁹⁶ Es especialmente interesante el artículo de Dorothy ODATEY-WELLINGTON, “De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets.” *Anales de literatura contemporánea española*. XXV, n° 2, 2000, pp. 529-55, aunque analiza concretamente las novelas *Caperucita en Manhattan* y *La reina de las nieves* de Martín Gaité y *El mar de todos los veranos* de Tusquets. También encontramos referencias en RIDDEL, María del Carmen. *La escritura femenina en la postguerra española*, New York: Peter Lang Pub. Inc. 1995

³⁹⁷ GILBERT, S. y GUBAR, S. *La loca del desván*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 51-58 donde hacen una interesante interpretación del cuento de los hermanos Grimm, *La pequeña Blancanieves*.

En *Nada de Carmen Laforet*, la protagonista llega a la casa de la calle Aribau donde vive su familia materna y en ella se da de bruces con tres personajes femeninos adultos a cual más tóxico: “El mundo de la casa de la calle de Aribau queda también absorbido por las mujeres: Angustias, Gloria, la abuelita, la criada.”³⁹⁸ Está la abuela, reducida a un esperpento; la tía Angustias, probablemente la que más podría identificarse con ese modelo de madrastra; y por último, la tía Gloria, un personaje que, pese a provocar una cierta compasión y hallarse en un polo opuesto al de la tía Angustias, encarna la sumisión absoluta al hombre o, sencillamente, a sus circunstancias vitales. Frente a ese núcleo sórdido, el otro personaje femenino adulto que funciona como modelo de referencia para la protagonista es la madre de su amiga Ena, personaje en quien la crítica ha visto, en varias ocasiones, un trasunto del futuro vital de la escritora.

A diferencia de la abuela doña Práxedes o incluso de la abuela Eulalia de *Barrio de Maravillas*, la abuela de Andrea en *Nada* es, tal como acabo de mencionar, una sombra esperpéntica o, en palabras de Rosa Navarro, “bondadosa, fantasmal, salvadora.”³⁹⁹: “...la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita, en camión, con una toquilla echada sobre los hombros.” (pág. 14); un fantasma cuya apariencia bondadosa “...aquella infeliz viejecilla conservaba una sonrisa de bondad tan dulce...” (pág. 14), no es más que la máscara de la renuncia y la pasividad. La abuela no tiene ya peso familiar alguno, se ha quedado anclada en un pasado muy lejano, aquel que le habla a Andrea en su primera noche en la casa desde un retrato de juventud: “una mujer de cara ovalada bajo el velillo de tul de un sombrero a la moda del siglo pasado. Sonreía muy suavemente, y la seda azul de su traje tenía una tierna palpitación.” (pág. 21). Así, consumido su papel vital, la abuela rememora constantemente la infancia de sus hijos “...La abuelita hablaba también, como siempre, de los mismos temas. Eran hechos recientes, de la pasada guerra, y antiguos, de muchos años atrás, cuando sus hijos eran niños.” (pág. 44). La voz de la abuela pertenece, por tanto, a un pasado perdido y a ese pasado infantil de sus hijos ha entregado su vida, a protegerlos por encima de la cruenta

³⁹⁸ NAVARRO DURÁN, Rosa. Introducción a *Nada* de Carmen Laforet. Barcelona: Destino. 1995, pág. 25

³⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 37

realidad: "...Yo siempre he defendido a mis hijos, he querido ocultar sus picardías y sus diabluras..." (pág. 45) o, al final de la novela, después del suicidio de Román y para defenderse de los ataques de sus hijas casadas que le reprochan haber protegido sólo a los dos hijos varones menores: "-He acudido a los más desgraciados...A los que me necesitaban más." (pág. 284). Sólo un hijo es capaz de sacarla del estupor pasivo en el que se ha hundido: "¡Ah, la cólera de la abuela! La única cólera que yo le recuerdo (...) -¡Malas! ¡Malas! – nos dijo-, ¿Qué estáis tramando ahí, pequeñas malvadas? ¡El manicomio!... ¡Para un hombre bueno, que viste y que da de comer a su niño...!" (pág. 291), grita la abuela cuando cree, equivocadamente, que van a encerrar al único hijo varón que le queda en un manicomio:

The grandmother fills the familiar folktale role of the helper, lending her experience to Andrea's awareness of the family conflicts and depriving herself of food for her granddaughter's sake, but she, like the other female relatives, is an inadequate role model for Andrea: she sacrifices her own judgment to her over-indulgent love for her sons.⁴⁰⁰

Así, esa abuela que fue dulce y ahora sólo es un despojo pasivo de una vida marcada por los dramas familiares, no es capaz de reconocer a su nieta ni al arrancar la novela: "¿No me conoces, abuela? Soy Andrea (...) Vacilaba. Hacía esfuerzos por recordar." (pág. 14), ni será capaz de establecer vínculo alguno con ella a lo largo de toda la narración.

Además de la abuela, en la de la calle Aribau está su hija soltera, la tía Angustias que aparece, nada más arrancar la narración como el único personaje femenino con autoridad suficiente para dar órdenes y que se nos presenta, físicamente, también poderosa:

-Bueno, ya está bien, mamá, ya está bien- dijo una voz seca y como resentida. / Entonces supe que aún había otra mujer a mi espalda. Sentí una mano sobre mi hombro

⁴⁰⁰ BERGMANN, Emilie. Ob. Cit., pág. 144 ("La abuela se corresponde con el rol clásico de los cuentos tradicionales de ayudante, legándole a Andrea su experiencia para que ésta sea consciente de los conflictos familiares y renunciando a la comida en beneficio de su nieta, pero ella, al igual que el resto de familiares femeninas, es un rol inadecuado para Andrea: sacrifica su buen juicio por el amor excesivamente indulgente hacia sus hijos varones.")

y otra en mi barbilla. Yo soy alta, pero mi tía Angustias lo era más y me obligó a mirarla así. (pág. 15)

En toda la primera parte de la novela, Angustias actuará como la persona a la que Andrea debe dar explicaciones:

-Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. (pág. 26)

La tía Angustias se presenta así, de entrada, como el prototipo de tía soltera, amargada, obsesionada por unas apariencias que poco importan en la familia desestructurada y decadente a la que pertenece y encarnación, en suma, de los valores que sustentan la España que ha ganado la guerra. Sin embargo, pronto el lector averigua que en realidad, es un personaje hipócrita y falso:

...personalmente traiciona los viejos valores españoles pero trata de imponérselos a Andrea, ha vivido una doble vida, siendo incapaz de desafiar abiertamente los convencionalismos y escaparse con el hombre casado a quien ha amado.⁴⁰¹

Tiene, por tanto, rasgos muy similares a la abuela materna de Julia, el personaje de Ana María Moix. Si siguiéramos con esa lectura historiográfica del personaje, quizás la tía Angustias es quien mejor encarna lo que Alicia G. Andreu, en su estupenda identificación de la ópera prima de Laforet como *bildungsroman*, define como:

...el reflejo de la acritud y amargura de una sociedad en estado de contemplación de la desintegración como resultado de una guerra sangrienta y una Posguerra caracterizada por el desengaño, la sospecha, y el hambre.⁴⁰²

⁴⁰¹ SCHYFTER, Sara E. "La mística masculina en *Nada* de Carmen Laforet" en PÉREZ, Janet W. *Novelistas españolas de la postguerra española*. Ob. Cit., pág. 90

⁴⁰² ANDREU, Alicia G., "Huellas textuales en el *bildungsroman* de Andrea", *Revista de Literatura*, LIX, 118, 1997, pág. 602.

Pero precisamente por la condición de novela de formación de *Nada*, la tía Angustias es mucho más que ese reflejo y se configura como el anti-mentor o el asfixiante guía del que escapar:

...se empeña en dirigir la vida de su sobrina (...) La mujer solterona le amonesta que la ciudad es un infierno y que está preocupada por ella. Trata de protegerla y de servir como intermediaria entre Andrea y los otros, aunque no tiene mucho éxito. Cuando al fin de la primera parte se marcha para ser monja, Andrea siente un alivio al estar libre de su sofocante dominio...⁴⁰³.

El sofoco de ese dominio arranca con la mano sobre el hombro de Andrea en la primera escena y se alarga durante toda la primera parte de la novela, hasta la marcha de la tía Angustias de la casa de la calle Aribau:

Cuando Angustias me abrazaba o me dirigía diminutivos tiernos, yo experimentaba dentro de mí la sensación de que algo iba torcido y mal en la marcha de las cosas (...) Me daba vueltas alrededor. Me buscaba si yo me había escondido en algún rincón. Cuando me veía reír o interesarme en la conversación de cualquier personaje de la casa, se volvía humilde en sus palabras. Se sentaba a mi lado y apoyaba la fuerza de mi cabeza contra su pecho. A mí me dolía el cuello, pero sujeta por su mano, así tenía que permanecer, mientras ella me amonestaba dulcemente. (pág. 31)

Andrea debe huir de ese “first sub-circle that Andrea enters”⁴⁰⁴ para continuar su evolución personal y constituirse en ser independiente y autónomo y, por tanto, deshacerse de la que se ha erigido en “...Andrea’s guardian.”⁴⁰⁵, es decir, su tutora o, en resumen, su mentora, con sus sermones: “-Además, hija mía, cuando se es pobre y se tiene que vivir a costa de la caridad de los parientes...” (pág. 57) y sus reprimendas: “Sé que te vas a la calle y vuelves antes de que yo llegue, para que no pueda pillarte. ¿Se puede saber a dónde vas?” (pág. 57). La misión de Angustias como mentora de Andrea es la siguiente:

⁴⁰³ FOSTER, David William, “*Nada* de Carmen Laforet.” *Revista Hispánica Moderna*, año XXXII, enero-abril, 1966, n.º. 1-2, pág. 49

⁴⁰⁴ MASTRO, Mark P. del. “Cheating Fate: Female Adolescent Development and the Social Web in Laforet’s *Nada*”, *Hispanic Journal*, Spring, 1997, Vol. 18, n.º 1, pág. 55. (“...el primer subcírculo que entra Andrea.”)

⁴⁰⁵ FOSTER, David William. Ob. Cit., pág. 56

...victimizer of the next female generation. Her task, as she perceives it, is to curb her high-spirited niece and to shape her in conformity to those models of conduct that she herself has disregarded in clandestine fashion.⁴⁰⁶

La única posibilidad que Andrea tiene de evolucionar más allá de esos límites impuestos por ese mentor cuya finalidad es evitar su crecimiento formativo, es la “...tempestad inevitable.” (pág. 59).

Afortunadamente para la protagonista de *Nada*, será la tía Angustias quien decida abandonar la casa de la calle Aribau, liberándole a Andrea de esa lucha. Pero antes de su marcha, Angustias ha sido para Andrea su “sermoneadora.”⁴⁰⁷ Recojo, brevemente, algunos de los comentarios que Angustias le hace a Andrea antes de abandonar definitivamente el núcleo familiar y cómo en ellos, la tensión entre las dos generaciones de mujeres y la relación que Angustias ha entablado emotivamente con su sobrina, recuerda sobremanera a la de las madrastras de los cuentos de hadas, tan a menudo transformadas en brujas antes de su salida final del relato: “-Dios te perdone el disgusto que me das...Pareces un cuervo sobre mis ojos...Un cuervo que quisiera heredar mi vida.” (pág. 97) le dice Angustias a Andrea cuando descubre que ésta ha dormido en su habitación. Y a la mañana siguiente, antes de partir: “Estarás contenta, Andrea (porque tú no me quieres...); dentro de unos días me voy de esta casa para siempre. Dentro de unos días podrás dormir en mi cama, que tanto envidias. Mirarte en el espejo de mi armario. Estudiar en esta mesa...” (pág. 100) y concluye: “-No tienes corazón, Andrea.” (pág. 101), un corazón que, sin embargo, habría sido capaz de arrancarle antes de verla crecer en una mínima libertad: “-¡Si te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!” (pág. 102), evolución que condena de antemano, como un hada maligna dispuesta a maldecir el futuro de la protagonista del cuento: “(...) ¡Ya te golpeará la vida, ya te triturará, ya te aplastará! (...) ¡Hubiera querido matarte cuando pequeña antes de dejarte crecer así!” (pág. 103) Bruja, madrastra, carcelera, tutora nociva, la tía Angustias se marcha entre los gritos del hermano que

⁴⁰⁶ SERVODIDIO, Mirella d'Ambrosio. “Spatiality in *Nada*”, *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*. 5, 1980, pág. 62 (“victimizadora de la siguiente generación de mujeres. Su tarea, tal como ella la ve, es la de doblegarla y moldearla para que actúe conforme a los modelos de conducta que ella misma, clandestinamente, no ha respetado.”)

⁴⁰⁷ NAVARRO DURÁN, Rosa, Introducción a *Nada* de Carmen Laforet. Ob.Cit., pág. 21

proclama la realidad hipócrita de su falsa condición de mujer de bien: “¡Eres una mezquina! ¿Me oyes? (...) ¡Y desprecias a mi mujer! ¡Malvada! ¡Y te vas con tu aureola de santa!” (pág. 110)

El hermano que grita a la hipócrita tía Angustias es Juan y su mujer, Gloria, aquella a la que la tía Angustias se atreve a despreciar, es el otro personaje femenino adulto con el que convive Andrea, otro modelo a evitar para que la formación de la protagonista siga su curso. Ya de entrada y tal como ha quedado recogido en esta última cita a propósito de la tía Angustias, Gloria se presenta como la antítesis de esa tía soltera, hipócrita y falsamente beata. Es la tía Angustias quien le plantea a Andrea la disyuntiva entre ella y su cuñada: “-Tu tío Juan se ha casado con una mujer nada conveniente. Una mujer que está estropeando su vida...Andrea; si yo algún día supiera que tú eras amiga de ella, cuenta con que me darías un gran disgusto, con que yo me quedaría muy apenada...” (pág. 27) y es la tía Angustias quien, habiéndose erigido en guardiana de la moral familiar, reprocha constantemente a Gloria su conducta. Paradójicamente, las salidas de Gloria persiguen lograr el dinero suficiente para, entre otras cosas, sacar adelante a su hijo y no sufrir las extremas penurias de la postguerra. Pero como mujer sometida a la estructura familiar y social del momento que es, Gloria debe hacerlo a escondidas para no herir el ridículo orgullo de su esposo. Gloria es víctima por su condición social “...¿Y qué te parece eso de no dejarme ver a mi propia hermana? Una hermana que me ha servido de madre...Todo porque es de condición humilde y no tiene tantas pamplinas...Pero en su casa se come bien. Hay pan blanco, chica, y buenas butifarras....¡Ay, Andrea! ¡Más me valdría haberme casado con un obrero!” (pág. 131) y víctima por su condición de mujer:

...Gloria, never able to definitively transcend her status as a victim of patriarchal degradation. Constantly reaffirming that she is good and that she is pretty, Gloria pays lip service to the fact that she could make a better life for herself outside the insane asylum that is the house of Aribau Street. Yet unable to fully overcome her negative qualities of slovenliness, bestiality and reification, she remains an object of Juan's physical violence. Gloria does achieve the modest victory of learning to take care (...)

But she remains so much in need of taking care that she is rendered utterly incapable of fleeing her oppressions.⁴⁰⁸

Efectivamente, Gloria reivindica a lo largo de toda la novela, su belleza y su bondad como los dos rasgos que le posicionan en el mundo como mujer: “Y yo que soy tan joven, chica...Román me dijo un día que yo era una de las mujeres más lindas que había visto (...) Yo soy bonísima, bonísima...Me gusta pintarme un poco y divertirme un poquito, chica, pero es natural a mi edad...” (pág. 131); “Porque los hombres, chica, se enamoran mucho de mí.” (pág. 249). Y probablemente es su fijación en ese modelo de mujer aceptable a ojos del mundo y la contradicción que hay con respecto al papel que realmente desempeña, el de proveedora de la familia - “Yo le decía a Juan que vendía sus cuadros en las casas que se dedican a objetos de arte. Los vendía en realidad a traperos, y con los cinco o seis duros que ellos me daban podía jugar por la noche en casa de mi hermana...” (pág. 246)- el que le impide realmente alejarse de la violencia extrema a la que le somete su marido. Porque lo cierto es que Gloria es un reflejo trágico de la violencia de género en una época en la que nadie habría tenido capacidad para comprender dicho concepto. Sólo así se entiende que el tremendo maltrato físico que sufre Gloria como esposa dentro del hogar, no llamase la atención de la censura ni despertase el rechazo que puede despertar en el lector actual: “Juan metió a Gloria en la bañera y, sin quitarle las ropas, soltó la ducha helada sobre ella. Le agarraba brutalmente la cabeza, de modo que si abría la boca no tenía más remedio que tragar agua.” (pág. 129). La voz del personaje justificando, suavizando, perdonando las palizas de su esposo, “Me dio pena pobrecillo (porque yo a Juan le quiero, Andrea. Me casé enamoradísima de él, ¿sabes?) Yo le cogí la cabeza, arrodillándome a su lado y empecé a decir que yo estaba allí para ganar dinero para el niño. (pp. 247-48), se convierte en filtro entre la violencia infringida sobre ella y el receptor. Y también, se

⁴⁰⁸ ORDÓÑEZ, Elizabeth J. Ob. Cit., pág. 39 (“...Gloria, incapaz de trascender definitivamente su status de víctima de la degradación patriarcal. Constantemente reafirmando que es buena y que es hermosa, Gloria es incapaz de darse cuenta de que podría llevar una mejor vida lejos del manicomio que resulta la casa de la calle Aribau. Incapaz de superar rasgos negativos como la dejadez, la bestialidad y la cosificación, continúa siendo objeto de la violencia física de Juan. Gloria alcanza la modesta victoria de aprender a cuidar (...) Pero necesita tantísimo cuidar que permanece absolutamente incapaz de superar su propia opresión.”)

convierte en pantalla contra la que rebota la mirada de Andrea quien al final, sólo podrá ver en Gloria, tal como apunta también Ordóñez, “...an incompetent and capricious mother.”⁴⁰⁹

De ese modo, tanto la abuela como Gloria, las dos madres que habitan la casa de la calle Aribau, constituyen, además de modelos femeninos adultos negativos, modelos maternos completamente nocivos. Frente a ellos, destaca la otra madre y el último modelo femenino adulto que Andrea encuentra en *Nada*. Se trata de Margarita, la madre de Ena, la mejor amiga de la protagonista en la novela. El papel de este personaje no es sólo trascendental porque ofrece un modelo femenino adulto con rasgos mucho más amables que los tres reseñados, sino porque cuando toma a Andrea de confidente (otorgándole además un estatus adulto) desencadena los dramáticos sucesos con los que se cierra la novela: el suicidio de Román y finalmente, la marcha de Andrea. El personaje de Margarita ha sido analizado por la crítica⁴¹⁰, en muchas ocasiones, como el de la encarnación de la renuncia, la conformidad o la sumisión al modelo de mujer burguesa establecido en la época. La madre de Ena amó a Román en su juventud con un amor obsesivo y apasionado “¿Sabe usted lo que es tener dieciséis, diecisiete, dieciocho años y estar obsesionada por sólo la sucesión de gestos, de estados de ánimo, de movimientos, que en conjunto forman ese algo que a veces llegar a parecer irreal y que es una persona?” (pág. 233) y se dejó vencer, aparentemente, por él, entregándole la larga y hermosa trenza que él le pidió al descubrir el amor en sus ojos: “Román se daba cuenta de algo de aquella extática adoración que yo sentía por él y jugaba conmigo con la curiosidad cínica con que un gato juega con el ratón que acaba de cazar” (pág. 234) y que después despreció: “¿Por qué eres como un perro para mí?” (pág. 235), le preguntará Román a Margarita después de que ella le haya hecho entrega de ese símbolo de su honra. En oposición a ese pasado tormentoso y ese primer amor con tintes dramáticos, la madre de Ena acaba casándose sin amor con el hombre de negocios, pragmático y conveniente, refugiándose así en una vida convencional y en una actitud

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 40 (“...una madre incompetente y caprichosa.”)

⁴¹⁰ JORDAN, Barry, “Narrators, readers and writers in Laforet’s *Nada*.” *Revista Hispánica Moderna*, XLVI, nº1, junio 1993 y SCHYFTER, Sara E., *Ob.Cit.*

pasiva frente al mundo, actitud que sólo se torna en activa en lo concerniente a la vida de sus hijos:

El cuarto modelo de mujer que se le ofrece a Andrea es el de la mamá de Ena, una mujer tan íntimamente identificada con el papel de madre, que no se le da otro nombre. A pesar de que su vida de clase media alta es distinta a la de Gloria y a la de Angustias, ella escoge un camino de negación personal y fingimiento.⁴¹¹

Sin embargo, en mi opinión, Margarita no es estrictamente un modelo de negación personal puesto que precisamente su entrada en un mundo de solidez emocional y de pacífica convivencia, pese a la falsedad inicial, es su manera de lograr escapar del círculo infernal que proyecta Román a su alrededor y del que, precisamente, Andrea quiere salir. Es decir, Margarita no ha huido de un amor apasionado y bohemio en favor de una relación conveniente, algo, por otro lado, a la orden del día en los años cuarenta. Margarita ha sido expulsada del amor romántico a partir de un personaje cuyos malsanos sentimientos hacia las mujeres le convierten en un monstruo para el desarrollo vital de todo aquel que se le acerca, incluida Andrea. Por consiguiente, aunque es evidente que el personaje de la madre de Ena no constituye un paradigma de valentía y de triunfo femenino, para Andrea es aquel personaje capaz de escapar de la perversión de su tío, perversión que, además, a través del relato de Margarita, descubrimos que le ha acompañado desde siempre y que no es, por tanto, consecuencia del horror de la guerra o de los desengaños vitales. Román es malvado y si hay una historia que lo refleja, ésta es, sin duda, la suya con la madre de Ena. Así, tal como afirma Barry Jordan:

...in order to wrest herself free of Román's malign influence, Margarita seeks an escape route in marriage (...) Trapped in an unsatisfactory and loveless marriage, at least initially, Margarita finds a safety valve for her frustration in bearing children...⁴¹²

⁴¹¹ SCHYFTER, Sara E. Ob. Cit., pág. 91

⁴¹² JORDAN, Barry, Ob.Cit., pág. 98. (“...con la intención de liberarse de la maligna influencia de Román, Margarita busca una vía de escape a través del matrimonio (...) Atrapada en un matrimonio insatisfactorio, al menos, inicialmente, Margarita encuentra una vía de salvación frente a su frustración a través de la maternidad.”)

Del modelo de maternidad de Margarita también se ha escrito y mucho. Y comparto con la gran parte de la crítica la desmitificación de la figura materna que transmiten las páginas de *Nada*:

Otro aspecto importante de las experiencias de una mujer se revela en la conversación de Andrea con la madre de Ena cuando ésta desmitifica el amor materno (...) El haber dado a luz a Ena significaba el haberle impuesto a otro ser humano el peso de ser mujer...⁴¹³

Efectivamente, el relato que Margarita hace de la maternidad, es de descarnado realismo y de una indudable crudeza:

-Mire, Andrea. Cuando Ena nació, yo no la quería. Era mi primer hijo y no lo había deseado, sin embargo. (pág. 237)

No, Andrea, yo no deseaba entonces ningún hijo de mi marido. Y, sin embargo, vino. Cada tormento físico que sentía me parecía una nueva brutalidad de la vida añadida a las muchas que había tenido que soportar. Cuando me dijeron que era una niña, a mi desgana se unió una extraña congoja. No la quería ver. Me tendí en la cama volviendo la cara (...) La criatura, cerca de mis oídos, empezó a gritar (...) Así, empecé a llorar con una debilitada tristeza de que por mi culpa aquella cosa gimiente pudiese llegar a ser una mujer algún día (...) arrimé aquel pedazo de carne mía a mi cuerpo y dejé que para alimentarse chupara de mí y así me devorara y me venciera, por primera vez, físicamente... (pp. 238-39).

Tormentos físicos, brutalidad, desgana, congoja, tristeza, llanto y “aquella cosa gimiente” o “aquel pedazo de carne mía” para definir al hijo recién nacido, son términos que hablan por sí solos y que muestran un aspecto de la maternidad que no dejan de sorprender a día de hoy por su acertado realismo y su valiente poder desmitificador. Además, le confiere al personaje de Margarita, a mi modo de entender, una profundidad que no siempre la crítica ha captado en toda su dimensión. Es cierto que esa descripción de sus primeros días en el papel de madre, así como de los primeros días de su matrimonio⁴¹⁴, la han acercado, a ojos de la crítica, al papel del otro modelo femenino adulto que acabamos de analizar, el de Gloria:

⁴¹³ SCHYFTER, Sara E. Ob. Cit., pág. 92

⁴¹⁴ “...Los primeros tiempos de mi matrimonio fueron difíciles” (pág. 237); “Me acuerdo de las miradas que dirigía (Luis) al reloj, a mis zapatos, o a la alfombra en aquellas veladas interminables que pasábamos

The experience of both women tends initially to demystify the supposed joys of giving birth (...) In similar fashion to Gloria, Margarita's previous emotional traumas and suffering, her pain and humiliations at the hands of Román, are successfully channeled into marriage, childbirth and motherhood.⁴¹⁵

O, recogiendo las palabras de Shyfter, una vez más:

Ambos matrimonios, por lo tanto, niegan la mitología de que el amor romántico pueda salvar a la mujer de esa sensación de soledad y aislamiento que parece dominar a todas las mujeres de la novela. Así, el compromiso tradicional en la institución del matrimonio se convierte en explotación o en frustración de la mujer.⁴¹⁶

Sin embargo, lo que diferencia de manera crucial al personaje de la madre de Ena del de Gloria y en lo que sí se convierte en modelo maternal de positiva influencia sobre Andrea, es en su capacidad para vencer esa inicial indiferencia o casi rechazo hacia la hija recién nacida y transformarla en auténtico amor de madre. Que ese amor la convierta en un personaje que renuncia a sí misma, a mi modo de entender, queda en entredicho. Porque precisamente ese amor por su hija la lleva a pedir la ayuda de Andrea y lograr así arrancar a su hija Ena de la prisión en la que se podría haber convertido la buhardilla de Román que ella frecuenta. Y esa reacción de Andrea sólo es posible porque, conforme avanza el relato de la historia de Margarita ante Andrea, el modelo que ésta representa va cobrando la fuerza suficiente para que Andrea pueda querer inscribirse en él. Si el relato tiene connotaciones de conformidad y de sumisión, no es lo más relevante para el desarrollo del personaje de Andrea. Margarita ha encontrado en su rol de madre una vía para la realización personal y ésta es la fuerza que transmite su personaje:

(...) Entre los dos había una distancia casi infinita y yo tenía el convencimiento de que con los años aquella separación se iría ahogando más y más." (pág. 238)

⁴¹⁵ JORDAN, Barry, Ob.Cit., pág. 99 ("La experiencia de ambas mujeres tiende, inicialmente a desmitificar las supuestas alegrías de dar a luz (...) De forma parecida a Gloria, los traumas y el sufrimiento emocional previo de Margarita, su dolor y su humillación a manos de Román, son canalizados con éxito a través del matrimonio, el nacimiento de su hija y la maternidad consiguiente.")

⁴¹⁶ SCHYFTER, Sara E. Ob Cit., pág. 103

... the magic wrought by becoming the mother of Ena seems to compensate fully for these tribulations (...) The baby's birth teaches the mother the meaning of renunciation, comprehension, and tenderness; the young mother learns that love is not only a blind passion between woman and man. In short, for Ena's mother, maternity functions as a door that opens unknown horizons of feeling (...) and it serves as an entry to one of the most respected roles for women within the dominant discursive contract of that particular historical moment.⁴¹⁷

Por supuesto, parte de la fuerza del rol de la madre de Ena radica en ese carácter respetable de su condición de madre:

From the point of view of the patriarchal discourse, Andrea's identification with Ena's mother positions her solidly between the roles of adopted bourgeois daughter and future self-sacrificing mother, conceding to her more stability and satisfaction within the ambience of that desired social class than any roles she had essayed before.⁴¹⁸

Pero por encima de la respetabilidad del rol de Margarita, yo querría destacar precisamente la fuerza de su discurso, motivada por el amor maternal que se ha constituido en eje de su vida. Es la fuerza de ese discurso la que la convierte en el espejo en el que se mire Andrea y le transforme a ella también en agente activo. Aunque las consecuencias de su intervención resultarán en la muerte de Román, también resultarán en la transformación de la protagonista en personaje adulto y en su definitiva salida de la casa de la calle Aribau, es decir, de la adolescencia.

Entre visillos de Carmen Martín Gaité no presenta unos modelos femeninos adultos con la fuerza y trascendencia de los que acabo de analizar en la obra de Laforet. Precisamente se caracteriza porque el mentor de Natalia, como protagonista del

⁴¹⁷ ORDÓÑEZ, E. Ob. Cit., pág. 41 (“...la magia que produce convertirse en madre de Ena parece compensar todas las tribulaciones (...) El nacimiento de la niña enseña a la madre el significado de la renuncia, la comprensión y la ternura; la joven madre aprende que el amor no es sólo la pasión entre hombre y mujer. En resumen, para la madre de Ena, la maternidad funciona como una puerta que se abre a horizontes de sentimientos desconocidos (...) y le sirve como una entrada a uno de los roles más respetados para las mujeres dentro del discurso dominante en ese momento histórico determinado.”)

⁴¹⁸ *Ibíd.*, pág. 43 (“Desde el punto de vista del discurso patriarcal, la identificación de Andrea con la madre de Ena la coloca dentro de los roles de hija adoptiva burguesa y futura madre sacrificada, roles que le conceden más estabilidad y satisfacción dentro de esa clase social deseada que cualquier otro rol previo.”)

bildungsroman, vuelve a ser un personaje masculino: Pablo Klein, el profesor recién llegado a la ciudad. Pero el mundo femenino de una ciudad de provincias en la España de postguerra queda magistralmente retratado y de ese modo, los modelos femeninos que se presentan, uniformes o no, son importantes:

Despite the various narrative sources of information, a major portion of the novel centers on women: their role in society, their treatment by the world around them, and their reaction to their situation. Hence the reader has the opportunity to observe, analyze, and judge women's position in society.⁴¹⁹

Y dentro de ese mundo femenino dibujado en la novela, de cara a la evolución de Natalia, son tres los personajes que competirán por convertirse en modelo a evitar por la protagonista en formación: Mercedes y Julia, las dos hermanas de Natalia, y Elvira, personaje más ambivalente y complejo pero finalmente, también personaje circunscrito a un papel en la sociedad que la atenaza y la frustra. Todos ellos, siguiendo con Talbot, "...exemplify the attitudes of patriarchal society toward women."⁴²⁰ O, como apunta también Joan Lipman Brown, los personajes femeninos ilustran "...the severely circumscribed role assigned to women in a traditional society, specifically the conservative social milieu of Salamanca in the 1940's and 1950's."⁴²¹

Así es. Aunque los tres personajes mencionados tienen un peso específico en la novela, es cierto que los personajes femeninos de *Entre visillos* en general son más arquetipos que personajes y, tal como apunta la narración, a ojos de Natalia, son intercambiables, confusos, todos ellos el mismo: "Vio el rostro de la chica de beige. No sabía si la conocía o no. Se parecía a otras amigas de las hermanas. Todas le parecían la misma amiga." (pág. 21)

⁴¹⁹ TALBOT, Lynn K.. "Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*." *ALEC*. Vol 12 1-2, 1987. pág. 80. ("A pesar de las diversas fuentes narrativas de información, la mayor parte de la novela se centra en las mujeres: su rol en la sociedad, cómo las trata el mundo que las rodea y sus reacciones ante estas situaciones. Así, el lector tiene la oportunidad de observar, analizar y juzgar la posición de las mujeres en la sociedad.")

⁴²⁰ *Ibíd.*, pág. 88 ("...ejemplifican las actitudes de la sociedad patriarcal hacia las mujeres.")

⁴²¹ BROWN, Joan Lipman, "One autobiography..." *Ob Cit.*, pág. 40 ("...los roles severamente reducidos que se le asignan a las mujeres en las sociedades patriarcales, específicamente en el ambiente social conservador de la Salamanca de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX")

Mercedes, la hermana mayor de Natalia, se acerca a la treintena sin novio ni perspectiva matrimonial y se ha convertido ya en la soltera de la familia y la soltera entre sus amigas, probablemente uno de los peores destinos posibles dentro de una sociedad en la que el rango se adquiere a través del matrimonio. Tal como apunta María Jesús Mayans, el personaje de Mercedes "...revela la problemática personal que padece al haber alcanzado la edad adulta sin haber adquirido el status social que confiere el matrimonio."⁴²² Puesto que Mercedes no puede alcanzar el estatus de esposa y madre que la sociedad le ha marcado como destino último, debe adoptar un rol que le otorgue ese carácter adulto por otra vía. Se convierte así en "depositaria del honor de la familia"⁴²³ o, en palabras de María del Carmen Riddel, junto con la tía Concha "...apoyan el orden patriarcal y jerárquico establecido (...) se han convertido en guardianes del comportamiento de las demás."⁴²⁴ Sin embargo, el lector sabe que la actitud de Mercedes no es más que un recurso defensivo frente a una realidad en la que su destino, la soltería, es una condena de por vida. Mercedes es "...incapaz de aceptar humildemente su derrota sentimental y se ampara constantemente en lo socialmente conveniente y aprobado."⁴²⁵ Sus gestos son, por consiguiente, estudiados, comedidos, decorosos. El lector la conoce preocupada por una posible carrera en la media "...Mercedes se miraba la media junto al calcañal" (pág. 14), ajustando la hora de su reloj, "Y adelantó su relojito de pulsera, sacándole la cuerda con las uñas, cuidadosamente." (pág. 24), y velando por la evolución social de la protagonista "...De trece años las ponen de largo ahora. Pero se ha emperrado en que no, y como diga que no..." (pág. 23), comenta Mercedes a su amiga Isabel ante la negativa de Tali a ponerse de largo. Pero la hipocresía inevitable a la que se ve forzada Mercedes por su condición de mujer sin perspectiva matrimonial, se pone en evidencia al comienzo de la segunda parte de la novela, en el capítulo doce, cuando, con la excusa de hacer de Celestina para su hermana Julia y alejarla así de ese novio que la familia no acepta, queda claro que en realidad Mercedes ansía, como cualquier otra de las jóvenes que se pasean por las

⁴²² MAYANS NATAL, M. J. Ob. Cit., pág. 161

⁴²³ *Ibíd.*, 184

⁴²⁴ RIDDEL, M. del C. Ob. Cit., pág. 108

⁴²⁵ *Ibíd.*, pág. 108

páginas de *Entre visillos*, un pretendiente que la libre de la condena de la soltería. Su frustrado flirteo con Federico en una fiesta, desemboca en un amargo enfrentamiento entre las dos hermanas mayores de Natalia, tras el cual se hace patente que las opciones de las dos jóvenes son dramáticamente limitadas y, además, esa limitación les empuja a posiciones en las que no tiene cabida la compasión.

Porque Natalia está sola. Y la ausencia de modelos femeninos acrecienta la soledad. Pero lo cierto es que sus hermanas y las amigas de éstas también están solas. Los personajes femeninos no ofrecen a Natalia un modelo que la oriente pero tampoco la relación entre los personajes en los que tiene que inspirarse para su evolución personal es un ejemplo a seguir. Tal como acabo de señalar, la relación entre Mercedes y Julia se ve perjudicada porque ambas están dominadas por convenciones o deseos ajenos y, en lugar de unirse en su orfandad y hermanarse frente a la opresión que la sociedad ejerce sobre ambas para sobrevivir o escapar a la condición en la que se encuentran, no existe solidaridad posible entre ellas. Mercedes, en su afán de control sobre su hermana, se convierte en su enemiga indiscutible, en el cabeza de familia moral a quien ocultar sentimientos y emociones: “-No le digas a Merche que estaba triste y eso- dijo Julia de prisa en voz baja, mirando a la puerta- (...) Es que ella siempre está con que no le quiero. A lo mejor a ti también te lo ha contado, se lo dice a todo el mundo.” (pág. 21) le comenta Julia a su amiga Isabel, a la que no ha podido ocultarle sus sentimientos en un arrebato de llanto. O, en otro ejemplo:

-¿Pero todavía le escribes? –le riñó su hermana- Pues hija, también son ganas de hacer el tonto. ¿No ves que es un chulo? Conmigo podía haber dado. /Julia a lo primero no contestó. Luego, como la otra insistía, le dijo que se metiera en sus cosas y que la dejara en paz. (...) -Si es que es imbécil- dijo Mercedes- Encima de que le dicen las cosas por su bien. / -Mi bien yo me lo conozco, ¿has oído?-saltó Julia casi gritando y empujando a su hermana- Ya estoy harta de oírte todo el día lo que es mi bien y lo que es mi mal. Te vas a la porra con tus consejos, te los guardas. Lo que quiero lo sé yo y a nadie le importa. ¡¡Te vas a la porra!! (pág. 112)

Del mismo modo, no habrá compasión por parte de Julia después del desengaño de Mercedes con Federico: “-Tú sí que eres una histérica. Ponerte así por un borracho, que estaba como una uva. A ver quién ha hecho el ridículo esta noche. Tú o yo.” (pág.

175); “-Yo qué voy a decir. No pienso decir nada de nada. Te regalo a Federico envuelto en papel de celofán. Cásate con él, si tanto te gusta, que estás por él que te matas, hija, que eso es lo que te pasa. Cásate con él, si puedes.” (pág. 175). Y aunque siente un arrepentimiento sincero después, cuando el lector recupera los hechos a través de la voz de Natalia, sabe que el modelo de relación que se le ofrece a la joven, comprensible o no a sus ojos, es claramente negativo:

Me ha estado contando Julia que Mercedes está de muy mal humor estos días por culpa de un chico que ha salido un poco con ella y que ya no le hace ni caso, un tal Federico. Yo no sabía que Mercedes saliera con ningún chico, siempre ha dicho que a los hombres los odia por principio. Le he estado preguntando a Julia que cómo es el chico. - Nada, un borracho, un idiota. Ha ido con ella para tomarla el pelo (...) Mercedes ha hecho el ridículo con él, le ha estado buscando todo el tiempo, se ha hecho unas ilusiones horribles. (...) Ahora en cambio lo pone verde, dice que de ella no se ha reído ni él ni nadie. Está incapaz, no se le puede hablar. Conmigo sobre todo, es que me tiene verdaderamente manía... (pp. 225-26)

Mercedes, ridícula pero honrada - “-Ay, llama tú, por favor, Federico, qué horror; Dios mío.” (pág. 172)- es demasiado mayor ya para jugar a las conquistas con supuestos pretendientes de su hermana y perderá, además, a partir de ahí, la capacidad moral para seguir juzgando sus pasos.

Por su parte, Julia, la hermana a la que Mercedes pretende ayudar y, siendo benévola con el personaje, de algún modo, proteger, es otro de los modelos que se le ofrecen a Tali pero, una vez más, se convierte en uno difícilmente imitable. Julia es la hermana que no se resigna a la soltería a la que le condenaría romper con un novio que no gusta a su familia. Pero esa rebeldía no procede de su voluntad sino de su enamoramiento y, tal como intuye el lector, de la sumisión a la voluntad de ese novio que se convierte como tantos otros personajes de la novela, en un prototipo. Así, Miguel, el novio de Julia, es el prototipo de novio moderno, un joven que ha estudiado Cine y que intenta abrirse camino en Madrid en una carrera profesional que se intuye difícil. Pero todas sus ideas avanzadas y sus estudios artísticos no le facilitan la sensibilidad suficiente para comprender las reticencias de la joven a irse a vivir a Madrid con él sin el beneplácito paterno ni las convenciones legitimadoras de la época. Y aunque Julia abandonará la ciudad de provincias al final de la novela, no estará

cumpliendo ni con su deseo ni con su modo de entender el mundo. Estoy completamente en desacuerdo con las palabras de Lynn K. Talbot en relación al desenlace de *Entre visillos* y la interpretación que hace de esa marcha:

She finally exerts her own will and leaves her home for Madrid where Miguel lives. The outcome of Julia's choice of personal Independence over her restrictive environment, like Natalia's future, does not form part of the novel. The initial break, providing hope for the future, assumes greater importance.⁴²⁶

Comparto mucho más los postulados de María del Carmen Riddel cuando afirma:

El noviazgo de Julia y Miguel proporciona un ejemplo de lo que ocurría en algunas relaciones de aquella época. En la novela, padre y novio se enconan en competencia posesiva por la mujer sin preocuparse de la disgregación que ello supone para ella. Julia se encuentra atrapada (...) Julia se rebela contra la limitación escapándose a Madrid, pero no se independiza ya que cambia la dependencia familiar por la dependencia sentimental.⁴²⁷

A pesar de que Natalia expresa con alegría la inminente marcha de su hermana a Madrid cuando se encuentran ambas con Pablo Klein en la estación de tren⁴²⁸, lo cierto es que a lo largo de la novela la mirada de Natalia es capaz de descubrir lo desvalido que resulta el personaje de Julia y la soledad en la que se encuentra. El mejor ejemplo es la escena en la que Natalia más cerca está de su hermana, cuando suben juntas a la torre de la catedral desde la que parece divisarse un futuro más esperanzador, como si mirando desde lo alto las casas y la ciudad, las miserias abandonasen a los personajes. Precisamente ese intento de Natalia de animar a su hermana “-Me parece maravilloso que te quieras ir. Te tengo envidia. Ya verás cómo se arregla.” (pág. 74), hace más

⁴²⁶ TALBOT, L.K. Ob. Cit., pág. 90 (“Finalmente ejerce su voluntad y abandona su hogar para irse a Madrid, donde vive Miguel. El resultado de la elección de Julia en favor de su independencia personal por encima del ambiente restrictivo, al igual que el futuro de Natalia, no forma parte de la novela. Pero esta ruptura inicial, que aporta esperanza en el futuro, es de enorme importancia.”)

⁴²⁷ RIDDEL, M. del C. Ob. Cit.,pág. 107

⁴²⁸ “-Don Pablo, qué alegría. He venido a despedir a mi hermana, que por fin, ¿sabe?, se va a Madrid. El novio le ha encontrado allí un trabajo, pero mi padre no sabe nada todavía...” (pág. 259), “-Fíjese, qué bien lo de mi hermana; está más contenta...” (pág. 259)

patente si cabe la soledad del personaje de Julia, debatiéndose entre los deseos de su prometido y los de su familia:

“...Me quiero ir a Madrid, me tengo que ir (...) Se enfada y no quiere entender; Miguel también está enfadado, no me escribe. Yo no les puedo dar gusto a los dos.” (pág. 74).

En cuanto a Elvira, el último personaje a analizar de la novela en este apartado, podría decirse que cumple al cien por cien con el planteamiento de M^a Celia Fornes⁴²⁹ quien afirma que las mujeres de las novelas de Carmen Martín Gaité y, concretamente, de *Entre visillos*, son mujeres que han perdido su identidad tradicional de sumisión a la cultura masculina, pero que no han encontrado una fórmula alternativa. Elvira es la mujer adulta que más similitudes intelectuales tiene con la protagonista y por eso, se convierte en una referencia a ojos de Natalia y, como en un juego de espejos, también Natalia se convierte en alguien interesante a ojos de Elvira, como si el personaje adulto quisiera ver en la joven protagonista aquella que fue o que quiso ser:

There is a sense of identification of the adult with the adolescent (...) Certain aspects of Elvira's interest in Natalia suggest that Elvira fills this role to some degree, as she offers guidance to help Natalia achieve her goals for the future. Elvira's friendliness also indicates a nostalgia for her own adolescence, which she can relive through Natalia.⁴³⁰

Pero Elvira, a quien Carmen Martín Gaité probablemente otorga más complejidad que al resto de personajes femeninos, carece de la fuerza que le permitirá escapar a las convenciones sociales:

Su padre le permitió el acceso a los libros y a la cultura pero no pudo modificar su papel en el mundo ni los estrechos márgenes que imponía a la mujer la sociedad provinciana.⁴³¹

Elvira anhela algo que la muerte de su padre ha truncado:

⁴²⁹ FORNES, M. C. *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres*. Tesis doctoral. Madrid. UCM. 1987

⁴³⁰ TALBOT, L.K. Ob. Cit. pp. 90-91 (“Hay una cierta identificación del adulto con el adolescente (...) Algunos aspectos del interés de Elvira por Natalia sugieren que Elvira cumple con ese cometido hasta cierto punto y se ofrece como guía para que Natalia pueda lograr sus metas de cara al futuro.”)

⁴³¹ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pág. 183

Me contó que había estado a punto de ir a Suiza con su padre y que la noche anterior se desesperaba asomada al balcón de su cuarto pensando que eso ya nunca se podría remediar, que las cosas que podía haber hecho en aquel viaje ya nunca las haría y la gente que podría haber conocido ya no la conocería (...) Que un viaje le puede cambiar a uno la vida... (pág. 54).

Pero que ella misma trunca, abandonada a la pasividad:

El miedo a perseguir sus propios intereses y el deseo de hacerlo son los dos sentimientos conflictivos que encierra este personaje. A Elvira le gusta estudiar, leer y además pinta, pero presenta sus intereses intelectuales como pasatiempo.⁴³²

Inquieta, despierta, inteligente, Elvira se sabe diferente "...me complico la vida, me hago preguntas y me meto en líos. Digo lo que pienso y lo que siento; no tengo miedo de lo que piensen de mí. Y estoy contenta, a pesar de todo, siendo como soy." (pág. 139). Pero todo en Elvira es más pretensión que realidad y a la hora de la verdad, como en su relación con Pablo Klein y sus juegos de cortejo, el personaje que quiere ser se desmorona. El lector sabe que acabará aceptando el compromiso con Emilio del Yerro que la encuentra "...extraordinaria, maravillosa." (pág. 61) y librándose así de la maldición de la soltería, aunque para ello tenga que optar por el cómodo pero asfixiante papel de observadora:

La inactividad y la pereza, sin embargo, se ocultan tras la acción teatral y definen un estilo de vida, haciéndose patente su despreocupación por participar en ningún tipo de ocupación que implique responsabilidad (...) aparentemente liberada por parecer ignorar el tradicional rol femenino bajo un original empaque, prosigue, básicamente, la línea adoptada por la mayoría de los personajes configurados.⁴³³

Pasiva y recluida en la provinciana realidad de la que no puede escapar, Elvira deja de ser, por tanto, modelo para Natalia y su único posible mentor (o interlocutor, si se quiere utilizar el término esencial de la búsqueda narrativa de Carmen Martín Gaité) será Pablo Klein.

⁴³² RIDDEL, M. del C. Ob. Cit., 108

⁴³³ MAYANS NATAL, M. J. Ob. Cit., pág. 168

En *Primera memoria de Ana María Matute* son dos los personajes femeninos más relevantes para la evolución de la protagonista como espejos o anti-espejos en los que observar normas de conducta. El de mayor peso es el personaje de la abuela, doña Práxedes, confirmando de nuevo cómo esas abuelas maternas juegan en muchas de estas novelas un papel especialmente significativo como matriarcas o jerarcas familiares. El otro personaje, secundario y mucho menos relevante, es el de la tía Emilia, la madre de Borja.

La narración se inicia con la descripción de la abuela de la protagonista y por tanto, la importancia en el desarrollo de la trama y en la evolución de Matia es evidente desde la primera línea de la novela: “Mi abuela tenía el pelo blanco, en una ola encrespada sobre la frente, que le daba cierto aire colérico. Llevaba casi siempre un bastoncillo de bambú con puño de oro, que no le hacía ninguna falta, porque era firme como un caballo.” (pág. 13). Colérica y firme, “falta absoluta de piedad” (pág. 13) pero, sobre todo, tal como la narradora explica en esos primeros párrafos de la novela, vigilante y controladora:

Después de las comidas arrastraba su mecedora hasta la ventana de su gabinete (...) Y desde allí, con sus viejos prismáticos de teatro incrustados de zafiros falsos, escudriñaba las casas blancas del declive, donde habitaban los colonos; o acechaba el mar, por donde no pasaba ningún barco (...) Oíamos el crujido de la mecedora en el gabinete de la abuela, la imaginábamos espiando el ir y venir de las mujeres del declive, con el parpadeo de un sol gris... (pp. 13-14).

Doña Práxedes es, por encima de todo, unos ojos que escudriñan, espían, vigilan y controlan, unos ojos que todo lo quieren ver y que marcan con su mirada lo que debe y no debe hacerse no sólo en la casa, sino en los dominios a los que llega su vista y su poder. La guerra y la subsiguiente ausencia de hombres en el entorno familiar han imbuido a la abuela de Matia del poder absoluto. Tal como apunta María Jesús Mayans, la abuela de la protagonista de *Primera memoria* “...representa el caciquismo

femenino”⁴³⁴ y ese papel la hace actuar “...como la guardiana del patrimonio familiar inherente a la privilegiada Casa de Son Lluch, en la que mantiene la posición económica y social que la distingue entre los demás señoríos de la comunidad.” En este sentido, guarda una estrecha relación con la abuela de Julia de Ana María Moix, aunque en este caso, el personaje está imbuido de un poder que se ejercita sin complejos ni disimulos y, citando nuevamente a Mayans, la abuela de Matia está “...en posición de ordenar, controlar y conocer las actividades de los demás...”⁴³⁵

Por supuesto, si está autorizada a gobernar casa y hacienda, más lo está aún para controlar las idas y venidas de sus dos nietos, Borja y Matia. En este caso, la abuela tiene el poder y lo ejerce. Como poderosa matriarca y cabeza de familia, el control que doña Práxedes ejerce sobre sus nietos incluye, claro está, la formación de su nieta Matia, a pesar de que la niña jamás ha ocultado su desagrado hacia el personaje: “...no desaprovechaba ocasión para demostrar a mi abuela que estaba allí contra mi voluntad.” (pág. 16), “Además, nunca esperé nada de mi abuela: soporté su trato helado, sus frases hechas, sus oraciones a un Dios de su exclusiva invención y pertenencia, y alguna caricia indiferente, como indiferentes fueron también sus castigos.” (pág. 16). El único objetivo de Matia (y de su primo Borja) frente al control que doña Práxedes cree exhaustivo sobre sus nietos, será escapar más allá de su campo visual: “-Ya nos vio la bestia...” (pág. 21), exclamará Borja, marcándose así, desde un principio, la relación que los primos mantienen con esa mujer que quiere dominarles sin acabar de conseguirlo del todo. Sin embargo, la huida constante a rincones que los prismáticos de la abuela no alcanzan a divisar, no libra a Matia de ser objeto de la formación que doña Práxedes quiere darle: “-Te domaremos.” (pág. 16) sentencia la abuela nada más recibir a Matia en su casa. Y la doma a la que quiere someterle la abuela no persigue otra finalidad que convertirla en una futura joven casadera:

Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo, recuerdo, era la preocupación constante por mi posible futura belleza. Por una supuesta belleza que debía adquirir, fuese como fuese. (pág. 104)

⁴³⁴ *Ibíd.*, pág. 47

⁴³⁵ *Ibíd.*, pág. 48

La abuela se preocupaba mucho por mis dientes- demasiado separados y grandes- y por mis ojos (...) Le preocupaba mi pelo, lacio hasta la desesperación y le preocupaban mis piernas (...) Sentada en su mecedora, escrutándome con sus redondos ojos de lechuza, me obligaba a andar y a sentarme, me miraba las manos y los ojos. (Me recordaba a los del pueblo, los días del mercado, cuando compraban una mula.) Criticaba el color tostado de mi piel y las pecas que me nacían, por culpa del sol, alrededor de la nariz (...) Con el bastoncillo de bambú me reseguía la espalda y me golpeaba las rodillas y los hombros. (pág. 105).

A la indiferencia, la frialdad y el agudo control, hay que sumar, por tanto, ese interés superficial por su persona que convierte el trato de doña Práxedes en vejatorio como si, textualmente, Matia fuese un animal en venta:

Para domar a la adolescente, es preciso comenzar por hacerle aceptar sus armas de combate para después enseñarla a usarlas. La abuela sabe que esas armas son la belleza y el dinero (...) Puesto que Matia no es rica, es la belleza, si la consigue, lo que le permitirá hacer un matrimonio como el de la tía Emilia...⁴³⁶

Así, de las dos mujeres adultas que conviven con Matia y que podrían servirle de mentoras en su paso a la edad adulta, una, doña Práxedes, fría y déspota, quiere convertirla en la otra, la tía Emilia quien, a ojos de la protagonista de *Primera memoria*, representa la muerte en vida. La tía Emilia, “una abúlica y somnolienta mujer encerrada en la casona”⁴³⁷, hija de doña Práxedes y madre de Borja, está casada con el tío Álvaro, coronel que lucha en el frente con los nacionales y, por tanto, en el bando de los justos (y futuros vencedores) a ojos del poder reinante en la isla. Se supone que la tía Emilia aguarda el regreso de su esposo refugiada en su casa familiar mientras cuida de su hijo Borja, pero en realidad, la tía Emilia se ha convertido en un ser apático y pasa los días leyendo cartas que, tal como se descubrirá a lo largo de la novela, no son precisamente de su esposo, mientras bebe coñac:

...Emilia (...) delega la responsabilidad materna en la abuela ignorando su situación de adulto y el efecto que la comunicación efectiva pudiera tener en el rígido sistema imperante. Doña Práxedes dispone y ordena, y Emilia se limita a permanecer.⁴³⁸

⁴³⁶ RIDDEL, M. del C. Ob. Cit., pág. 76

⁴³⁷ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pág. 142

⁴³⁸ MAYANS NATAL, M. J. Ob. Cit., pág. 49

Apática y sumida en el sopor que el calor y el alcohol le provocan, la narración presenta a la tía Emilia siempre en ese estado casi inanimado, como una muñeca de trapo lánguida, blanda:

Con frecuencia, tía Emilia bostezaba... (pág. 15)

La tía Emilia, con sus anchas mandíbulas de terciopelo blanco y los ojillos sonrosados, quedaría esperando, esperando, esperando, abúlicamente con sus pechos salientes y su gran vientre blando. (pág. 27)

La tía Emilia estaba siempre así: como esperando algo. Como acechando. Como si estuviera empapada de alguna sustancia misteriosa y desconocida. Como un gran bizcocho borracho- pensé, en alguna ocasión- que parece vacuo e inocente, y sin embargo, está empapado de vino. (pág. 58).

A ojos de Matia, la tía Emilia, que pudiera haber sido el contrapunto al trato tiránico de doña Práxedes, se convierte, sin embargo, en un absoluto anti-modelo y provoca en la protagonista el rechazo y el imperioso anhelo de ser cualquier cosa antes que una mujer como ella. Cuando, en la segunda parte de la novela, *La escuela de calor*, Matia y la tía Emilia comparten el momento de la siesta, en lugar de la intimidad que pudiera desprenderse de ese encuentro -al fin y al cabo, la tía Emilia es la hermana de la madre muerta de la protagonista - “Tu madre y yo nos queríamos mucho, Matia.” (pág. 110)- Matia siente verdadera repulsión no solo hacia su tía sino hacia todo lo que el personaje, como mujer, encarna:

La tía Emilia se adormecía en la butaca extensible (...) Aún no había terminado su cigarrillo y de quedó dormida, derrumbada (...) Me incorporé poco a poco, ladeándome para mirarla. Era como asomarse a un pozo. Como si de pronto tía Emilia se hubiera puesto a contarme todos sus secretos de persona mayor, y yo no supiera dónde esconder la cara, llena de sobresalto y vergüenza. Verla así, abandonada, con la boca doblada hacia abajo y los ojos cerrados (uno más que otro y con un resplandor vidrioso entre el párpado derecho y la mejilla), sumida en su tristeza, me confundía. La carne se le salía de la bata (...) (pág. 112)

Matia, de pronto, se proyecta en un futuro en el que ella misma puede tener ese aspecto y la reacción es, tal como apuntaba unas líneas más arriba, de completa repulsa:

Sería en otra vida, casi en otro mundo, cuando yo sintiera lo mismo que la tía Emilia, con sus Muratis y sus cartas, y su espera blanca y fofa, dormida en el sopor, buscando el coloquio triste con la copa rubí, llena de coñac celosamente oculto en el armario y sin importarle gran cosa la guerra. (...) No soy una mujer: Oh no, no soy una mujer, y sentí como si un peso se me quitara de encima, pero me temblaban las rodillas. (pág. 112).

Efectivamente, horror ante la posibilidad de ser mujer, puesto que el modelo de mujer que se le ofrece a Matia es, por encima de todo, el de la repulsiva pasividad de una personalidad difuminada e inane.

La Julia de **Ana María Moix**, comparte con otras protagonistas la presencia de una abuela que, como la voz de la que hablaba Chacel o la tiranía de doña Práxedes, ejerce su poder sobre el conjunto de la familia. La casa, al igual que en algunas de las otras novelas, es la de los abuelos maternos y como dueña y señora de la casa, la abuela Lucía ejerce su poder sobre los demás, un poder, además, económico. Cuando el padre regresa al hogar, no se pliega a la conveniencia de su esposa, sino a la de la familia de ésta: "...si no se hubiera vendido de nuevo a mamá y a la abuela Lucía..." (pág. 35), del mismo modo que ha sucedido nueve años antes, cuando el padre acaba por marcharse. Así, las decisiones de la pareja las toman en familia y en todas ellas, la abuela Lucía está ahí, presente, matriarca y con la capacidad de decidir:

Papá, Mamá, la abuela Lucía y tío Ricardo permanecieron todo el día encerrados en el salón (...) De vez en cuando la abuela Lucía salía del salón y mandaba a Aurelia: Prepárame una tila (...) La abuela Lucía les hacía rezar un padrenuestro, y, luego, los abrazaba llorando (...) Se santiguaba y regresaba al lugar de la reunión... (pp. 119-120).

Una abuela omnipresente y en la que Ana María Moix personifica la sociedad conservadora, religiosa, hipócrita y falsa de la España de la época. Así la define el abuelo don Julio: "...Don Julio aseguraba que Papá nunca debió casarse con una hija de aquella arpía: una beatona insoportable, una hipócrita, una ricachona asquerosa..." (pág. 107) La abuela se presenta así, además de dominante y poderosa y con capacidad de decisión dentro del núcleo familiar, como el personaje donde se acumulan todos los

rasgos de una sociedad preocupada, por encima de todo, por el qué dirán y sometida a la religión pero sólo a sus apariencias y en ningún momento a su esencia:

El dormitorio de la abuela le parecía a Julia una sala de tortura, una estancia ideal para enloquecer (...) La habitación olía a flores marchitas. Efectivamente, las flores se pudrían junto a las imágenes (...) la abuela pedía sin mesura (...) Añadía al final: Y a nuestros enemigos, perdónalos pero mantenlos lejos. (pág. 163).

De acuerdo con esa hipócrita religiosidad, será también la abuela Lucía quien decida el luto por el hermano muerto: “Durante los tres meses de luto riguroso impuesto por la abuela Lucía...” (pág. 162), por poner sólo un ejemplo más. Por supuesto, esa abuela Lucía, presente en las reuniones de separación y reconciliación del matrimonio de su hija, opinará sobre todas las decisiones que atañen a Julia, desde su peinado, “Mamá y la abuela Lucía le aconsejaban a menudo: Deberías hacer algo con tu pelo.” (pág. 49), un comentario que tanta similitud guarda con la evocación de la voz de la abuela materna en *Desde el amanecer* de Rosa Chacel, pasando por la decisión de enviar a la niña lejos del hogar familiar: “Julita empezó a oír conversaciones entre Mamá y la abuela Lucía (quien entonces aún no vivía con ellos y sólo iba a casa los domingos), sobre ella.” (pág. 91), hasta llegar a su acoso cuando un personaje masculino se atreve a acercarse a su casa y preguntar por Julia: “...con expresión grave, empezó a acorralarla de nuevo con sus preguntas: ¿Bailasteis?, ¿te besó?, ¿te hizo algo? (...) ¿os vio algún conocido? Esto, al parecer, era lo que más le preocupaba.” (pág. 178), provocando en Julia imágenes que ella misma no se ha atrevido a proyectar en su mente.

Pero en la novela de Moix, frente a esa abuela de la que el lector no extrae un solo rasgo positivo, ni tan siquiera la fortaleza de carácter que se le adivinaba, por ejemplo, a doña Práxedes, la protagonista cuenta con la existencia de tres referentes adultos cálidos y comprensivos que sirven de contrapunto a esa figura materna alejada y fría. Julia sí podrá contar con dos afectos que suplirán, aunque sólo provisionalmente y sin un final positivo en ninguno de los dos casos, las carencias afectivas de la protagonista. El primero es la tía Elena, su tía paterna. En ella, Julita descubre un amor completamente distinto al que recibe de su madre: “Tía Elena la abrazó y estrechó

contra su pecho: Julita, cariño. No tendrás miedo, ¿verdad?, estoy contigo.” (pág. 103). Ese afecto generoso y de entrega no lo volverá a encontrar el personaje en toda la novela. El segundo será la directora del colegio, la señorita Mabel, un personaje que la misma protagonista relaciona con su tía Elena cuando tienen un primer encuentro a solas: “Pensó que se parecía a tía Elena.” (pág. 166). A diferencia de la tía Elena con la que Julita comparte cama a los ocho años, sometida a un abuelo idealizado pero que sabemos más tirano de lo que ni siquiera él mismo es capaz de admitir, la señorita Mabel es una mujer independiente y con poder. Dirige un colegio y ejerce su autoridad frente a los alumnos, que la respetan y la temen. Por consiguiente, en la evolución del personaje, el afecto de la señorita Mabel podría ser más enriquecedor, puesto que su posición de poder, sin duda, le da una categoría superior. El lector intuye que es un afecto, por otro lado, más interesado, “La señorita Mabel la tomó por la barbilla (...) La señorita Mabel cogió su cabeza entre las manos y la besó...” (pág. 167), aunque no se acaba de definir abiertamente cuál es el fondo de ese interés. Sí se define de manera abierta los sentimientos que provoca en Julia: “Una extraña sensación de dulzura la invadió...” (pág. 168); “Los días en que ayudaba a la directora, Julia se sentía alegre, de buen humor...” (pág. 168) La relación con la directora se ve truncada de manera dramática ante las insidiosas acusaciones de una envidiosa compañera, Lidia, y Julia se ve condenada a desprenderse de ese afecto que ella no acaba de identificar pero al que debe renunciar sin saber muy bien por qué: “Alguien intentaba quitarle algo que ni siquiera había llegado a poseer, algo que tan sólo había deseado.” (pág. 186).

Por último, está Eva, quien se acerca afectuosamente a la protagonista hacia el final de la novela, aunque su presencia ya la conoce el lector al principio de la misma: “Eva, Eva. Debía pensar en Eva. Se esforzaba en imaginar que Eva abría la puerta y corría hacia la cama. Ella, Julia, alzaba los brazos hacia Eva... (pág. 12). Eva no es ya la tía Elena ni tampoco la señorita Mabel. Eva es una mujer realmente independiente y libre: “La personalidad de Eva la atraía y la atemorizaba al mismo tiempo. Julia admiraba la seguridad de Eva, el tono severo y rígido que imponía en clase, la frialdad con que trataba a los alumnos (...) Le parecía una mujer dura, implacable...” (pág. 201) y el lector intuye que no sólo por hallarse ya en la universidad, sino por la personalidad

de Eva, ésta jamás se dejaría amedrentar por las habladurías como le ha ocurrido a la señorita Mabel. Es por tanto una profesora universitaria con las ideas claras, a quien, además, admiraba el mitificado abuelo don Julio: "...aquella chica sí..." (pág. 108). Así que, aunque parezca dura a ojos de su alumna, cuando le pide su colaboración, le otorga a ésta un estatus realmente elevado ante su propia imagen reflejada en el espejo:

Eva mostraba interés hacia Julia; ésta, aunque las preguntas le intimidaban, en el fondo se sentía satisfecha, se sentía existir: alguien, en este caso Eva, notaba su presencia; suponía que ella, Julia, a pesar de ser mucho más joven, tenía pensamientos, opiniones, vivencias. (pág. 221).

Julia existe intelectualmente, vivencialmente, pero también emotivamente. Porque Eva enseguida aparece como un personaje afable: "Eva le sonreía abiertamente..." (pág. 201), "Eva no era excesivamente cariñosa, pero al dirigirse a Julia desaparecían la frialdad y rigidez habituales en ella." (pág. 218). Ese perfil más afectuoso de Eva se convierte en más importante si cabe cuando la protagonista descubre que la profesora había sido novia su padre, es decir, podría haber sido la madre que no es. Tal como ha señalado la crítica, Eva parece ser capaz de otorgar a Julia el afecto maternal que no ha recibido de su auténtica madre:

...la Eva independiente, liberal y generosa llega a representar a la madre de Julia, mientras su propia madre, o sea, el símbolo de su propia tierra, es la anti-madre, o el lugar del conflicto, rechazo y pérdida.⁴³⁹

Sin embargo, la relación de Eva tampoco podrá continuar y, del mismo modo que Lidia logra romper algo que ni siquiera había comenzado, también la relación con Eva está condenada a ser una relación que fuerza la involución del personaje de Moix. No sólo por el rechazo que provoca en su madre: "Dicen que te has metido en algún lío, y que ha sido Eva quien te ha enredado; aseguran que toda la culpa la tiene Eva (...) y Eva no me gusta." (pág. 217), sino condenada porque lo que ansía Julia no se lo puede dar su profesora, esa "...fiesta que prometía alargarse toda la vida..." (pág. 222), en

⁴³⁹ MAYOCK, Ellen, "Enajenación y retórica exílica en *Julia* de Ana María Moix", Washington and Lee University, consultado en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/mayock.htm>

realidad, tal como reconoce ella misma, fue "...interrumpida bruscamente hacía muchos años..." (pág. 222). El modelo intelectual de Eva permanece pero como fuente de afecto, evidentemente, no puede perdurar. Julia no comete un intento de suicidio por la voz "...seca y cortante..." (pág. 229) de Eva al teléfono cuando ella le llama desesperada después de que su madre descubra que lleva un año yendo a casa de la profesora que no aprueba sin ella saberlo. Esa voz que en la segunda llamada le llega a decir "No seas pesada" (pág. 229) es la voz de la imposibilidad de afecto que arrastra el personaje desde la niñez y que impedirá finalmente al personaje entrar en la vida adulta.

En *Cielo nocturno*, las profesoras de la protagonista en el colegio de monjas al que asiste de niña, también juegan un papel importante como modelos para su evolución. En este caso no hay una carga afectiva tan fuerte como en *Julia* de Ana María Moix, pero la novela de Puértolas comparte con esta última algunos apuntes positivos en esos modelos adultos que no se dan en absoluto en otras novelas estudiadas. En el segundo apartado en el que analizo la vocación artística y el papel de los libros en los personajes protagonistas de las novelas, ya he mencionado el papel que juega la madre Rubio y su interés en que la protagonista se proyecte intelectualmente a través de su don literario. Dejando de lado por tanto a este mentor puntual y a las monjas del colegio, quienes son descritas prácticamente siempre por la voz narradora como un conjunto indisoluble de seres de personalidades diversas "Había monjas de todas clases, monjas alegres y monjas malhumoradas..." (pág. 36) pero indiferenciables, pertenecientes a un mundo "completamente autónomo" (pág. 36) y al margen, las maestras que realmente destacan como referente son las "semimonjas", "seres fantasmales, al borde de la no existencia...Habrían querido pertenecer de forma plena al mundo del colegio, ser tan monjas como las otras, vivir en el ala de clausura, vestir hábito, renunciar a los ruidos y vanidades del mundo exterior, pero por una u otra razón se habían quedado fuera, muy cerca." (pág. 36) y de entre ellas, "Carmen Gómez Moraleda, Teresa Arístide y Pilar Crespo, éstas eran las semimonjas, los seres fantasmales..." (pág. 38). De las tres semimonjas, es Carmen Gómez Moraleda quien se

convierte en modelo femenino de cierta trascendencia para la protagonista por diversos motivos. En primer lugar, por su parentesco lejano con la familia Moraleda que sirve de telón de fondo de la novela y de personificación, de algún modo, de la burguesía de la Zaragoza de preguerra y postguerra; en segundo lugar por su pasión literaria “...tenía una mirada soñadora, habitada por los libros que siempre llevaba en las manos, por los personajes que se paseaban por ellos y por los autores que los habían concebido. Ponía tanta pasión en las clases que las manos le temblaban y los ojos se le llenaban de lágrimas.” (pág. 37), una pasión que la protagonista interpreta frustrada “...Eran dos, entonces, las vocaciones frustradas de Carmen Gómez Moraleda, la conventual y la literaria.” (pág. 37); por último, es Carmen Gómez Moraleda con quien la protagonista, ya adulta, se reencontrará hacia el final de *Cielo nocturno*, descubriendo su auténtica personalidad y su posicionamiento en el mundo. En el encuentro que mantienen ambas, la protagonista no sólo descubre la realidad de su postura: “...nunca le había gustado el orgullo de las monjas, ese aire de superioridad...” (pág. 224), “No estaba de acuerdo con las monjas. No era, en esencia, una de ellas...” (pág. 225) y la renuncia que hizo una joven Carmen Gómez Moraleda de su origen pudiente y de su herencia familiar para consagrarse a una entrega absoluta a la enseñanza, sino que, a pesar de ese tono nostálgico, pesimista y aislado que acompaña la voz de la narradora y que le hace afirmar la imposibilidad de reflejarse en el modelo de su antigua maestra, “...Aunque, llevada por un impulso, hubiera decidido confiarme su secreto, no era algo que se pudiera compartir.” (pág. 225), en realidad, el encuentro sí es importante y le acompañará a la hora de posicionarse vitalmente. Carmen Gómez Moraleda es una mujer sola y autónoma, independiente, profundamente segura de sus convicciones y la fortaleza que transmite, espejo o no en el que se podrá contemplar la protagonista de *Cielo nocturno*, sí es un modelo de importancia:

Era un modo, también, de decirme que yo no estaba sola con mis problemas y con mis secretos (...) Probablemente, imaginaba que yo estaba pasando por un momento difícil y quería decirme que confiaba en mí. Me hacía depositaria de sus decisiones más secretas y valiosas. (pp. 225-26)

Además de la antigua maestra, hay otros modelos femeninos adultos de fuerte independencia que se reparten a lo largo de la narración como referentes importantes para la protagonista. Las tías de San Juan de Luz, sus tías maternas, que abren la novela, son, sin duda, un modelo de vida que marca a la protagonista:

Cuando la tía Inma había cumplido dieciocho años, había hecho las maletas y se había ido a Francia a trabajar de camarera. No había pedido permiso a nadie (...) Había ido ahorrando dinero y llamó a su hermana Magdalena para poner entre las dos una sombrerería. Ninguna de las dos se había casado. Vivían para sus sombreros y para cierta vida social de mujeres solteras e independientes. (pág. 9).

Biografías ciertamente peculiares e inéditas en la España de provincias y de postguerra, esas dos mujeres libres que “...Se reían de todo, fumaban, bebían vermut (...) Se pintaban los labios de colores extraños (...) siempre se estaban cambiando de ropa” (pág. 9), de quien la protagonista no sólo hereda esos innumerables vestidos sino “...el deseo de salir de mi ciudad en cuanto pudiera.” (pág. 10), observan el mundo en el que vive la niña de *Cielo nocturno* con la condescendencia y la compasión de quienes han logrado escapar “Las tías de San Juan de Luz se habían escapado.” (pág. 12) y para esos ojos infantiles son el paradigma de la alegría de vivir “Se sentían satisfechas de sus vidas. Lo proclamaban en cada gesto, en sus risas, en sus neceseres estampados de compartimentos y barras de labios, en sus maletas rebosantes de ropa.” (pág. 13)

Pero esa independencia no hace falta buscarla en Francia. Para ello, la protagonista cuenta con otro modelo de independencia económica y logro profesional en la misma ciudad donde vive y en su mismo edificio. Se trata de la modista Luisa Abelló, amiga de la madre de la protagonista, mujer entregada a su trabajo, fuerte y con éxito, un éxito que le permite superar las diferencias sociales, mandar por encima de esas madres de la burguesía local que buscan desesperadamente sus manos para vestir a sus hijas, ser la reina de su palacio de costura donde ella es la única que impone órdenes, que marca los tiempos, que gobierna:

Luisa, paciente, da vueltas, pone y quita alfileres. Sabe que sus vestidos están por encima de todas las pegs y de todos los elogios. Las despide un poco hermética, un poco misteriosa. ¿Estará terminado a tiempo?, pregunta la madre, la fiesta es el sábado.

Ya veremos, dice Luisa, haré todo lo posible. No se compromete del todo. Siempre queda un resto de inquietud. Esta es la escena que imagino, una escena en la que se pone de manifiesto el poder de Luisa (...) Éste es su reino. (pp. 52-53)

Por último, no quisiera dejar de mencionar que son muchas otras las mujeres que pasean por la novela y que constituyen un mundo femenino adulto que sirve de referente para la protagonista. Está, por ejemplo, Matilde, cocinera en una pensión, “Estaba completamente entregada a su trabajo.” (pág. 207), nuevamente una mujer a quien el trabajo libera, salva, independiza de un pasado tremendo y de una vida brutal (había sido mujer de alterne y había matado a un hombre en defensa propia), con quien la protagonista entabla amistad cuando vive lejos del hogar y cuya historia le causa una profunda impresión. Y está, también, como contraste, esa tía Inés, “...estaba siempre enferma...” (pág. 16), la madre de los primos Azogue con la que la protagonista inicia correrías y aventuras en el río, que caerá definitivamente enferma justo cuando la protagonista está a punto de acabar sus estudios en el colegio de monjas, “A la tía Inés le había dado un ataque. Ya se había calmado, pero se había quedado como muerta.” (pág. 93) y que acabará, como la dama de blanco de *La intimidad*, en un manicomio “...La tía Inés aún no había sido internada. Mi madre no se separaba de ella.” (pág. 94). Ciertamente, la tía Inés constituye una oposición total a la figura de la madre, silenciosa, sin duda alejada de la protagonista conforme avanza el relato, pero no exenta de comprensión y, sobre todo, refugio y fuente de cariño y ternura.

En cuanto a **Clara Janés y *Jardín y laberinto***, tal como ocurre con Ana María Moix y Soledad Puértolas o con la doña Laura de *Barrio de Maravillas*, sí encontramos modelos adultos femeninos en clave positiva, aunque es cierto que en este caso constituyen más un telón de fondo de la narración, como un mosaico que contempla la protagonista niña y que evoca la narradora adulta, otorgando incluso a uno de esos personajes la categoría de mentor, aunque mentor para menesteres cotidianos por un lado:

Valeria llegó a casa como amiga de Eugenio D’Ors; otra amiga suya, Nucella, fue mi mentor: ir al mercado, elegir unas verduras, calcular cantidades, preparar un menú,

comprar una tela, localizar una cerámica, muebles de pino, labores de artesanía... (pág. 19)

Y por otro, para menesteres más intelectuales y literarios: “Y esto unido siempre a la conversación (...) ella me enseñó los poemillas que dejaban en broma sobre la mesa de trabajo, sus aleluyas, sus versitos de infancia, tan perfectos.” (pág. 19). Personajes que constituyen un marco culto, literario, artístico, seductor y también, como en el caso de Nucella, doméstico. Como en la evocación de una abuela que se intuye cándida y algo excéntrica: “¡Y qué desorden! Creo que la yaya lo guardaba todo, trajes viejos, papeles, juguetes, cuentas de collares rotos, medallas, botes...” (pp. 45-46) y, aún menos frecuente en la época, no excesivamente creyente. “...la abuela era más bien escéptica.” (pág. 47), un escepticismo con el que la narradora se siente “vinculada” (pág. 48) y que ella relaciona con un cierto sentido de libertad:

...y, fundamentalmente, vivía a su aire. Yo admiraba su gesto triste y sereno de mujer que ha pasado la frontera de todo, que ha dado la vuelta a la vida y se enfrenta con el final tranquila. Recomenzar... (pág. 48)

Esos personajes femeninos mayores, libres a pesar de una cierta dependencia vital, se repiten a lo largo de las páginas de *Jardín y laberinto*. La juventud de las tías se evoca como “... aquella etapa de juventud de las tietas, vivida en el barrio, llena de comunicación, de diversión natural.” (pág. 102), un mundo, el de Collblanch y Viladecans donde predomina “la ausencia total de encorsetamiento.” (pág. 102), un mundo capaz de generar personajes como la “tieta” Montserrat “...capaz de reírse hasta morir.” (pág. 103), “...firme de pura firmeza, de pura solidez, de pura estabilidad...” (pág. 99), mujeres enérgicas, vitales hasta el final “...la naturaleza de la *tieta* Montserrat, por ejemplo, que está en lo suyo disfrazándose y representando una escena de amor con otra anciana en la residencia, recitando un poema inventado para la ocasión, o tocando al piano *A los pies de usted*, única pieza de su repertorio.” (pág. 105), “tietas” solteras para quienes “Pedralbes fue lo que para mí es todo lo que no es Pedralbes: un destierro.” (pág. 103), despojadas de un hogar cuando la casa de Pedralbes se convierte en un recuerdo: “Cuando dejamos Pedralbes, las tietas se fueron

a vivir con Tereseta, la viuda de Angelet, y cuando también ella murió sus parientes se apresuraron a echarlas. Entonces mamá y Valeria les buscaron la residencia.” (pág. 108), unidas en su soltería y en su hermandad:

Siempre que entro allí, en su habitación de la residencia, sin excepción, viene a mi mente la imagen de Angelina. Miro la cama y me digo que ahora la teta está sola y que cada noche, forzosamente, al meterse en el lecho que fue de sus padres, tiene que recordarla, pensar que se acostó allí toda la vida, a su lado. (pág. 133)

Una hermandad sin complejos ni complejidad, fruto de esa “...inteligencia sencilla y a la vez profunda.” (pág. 99), mujeres ligadas a la domesticidad y a la tierra:

Mujeres salidas de *En Peret*, vínculo por el que uno se remonta a gestos ancestrales: cortar una rebanada de pan, frotar en ella tomate, echar lentamente el aceite, la sal, cortar un pedazo de jamón con el cuchillo grande bien afilado, lavar la ropa (...) cierta vida que de pronto se creaba en la cocina, en torno a una gran mesa de mármol redonda... (pág. 134)

Mujeres, en fin, portadoras de tradición y de los recuerdos de la familia. Pero, por encima de eso, las mujeres de *Jardín y laberinto* que contemplan los ojos infantiles de Clara Janés, son mujeres capaces de crear un universo completamente diferente al que el lector encuentra en gran parte de las lecturas analizadas, un universo afectuoso y alegre que se puede evocar con una serena melancolía.

4.6. Comuni3n frente a incomunicaci3n

“Ese momento de la aparici3n del interlocutor apto para recoger las cuitas del protagonista es el m1s significativo y suele estar realzado con tintas po3ticas que subrayan su importancia y dan a entender que empieza a abrirse un resquicio para la esperanza.”

Carmen Mart3n Gaité, *El cuento de nunca acabar*

En los dos apartados anteriores, ha quedado ya claramente de manifiesto que las protagonistas de las novelas, asfixiadas o abandonadas por las figuras parentales y carentes, casi todas ellas, de modelos femeninos adultos en los que buscar su reflejo, seguirán su infructuosa búsqueda de un alter ego capaz de orientarles en esa persecución de un lugar en el mundo.

Puesto que la incomunicación, en mayor o menor grado, ha sido la gran protagonista de los dos apartados anteriores, me parece oportuno que este capítulo se ocupe más de aquellos libros donde sus protagonistas logran una comunión con el otro que marca el tránsito a la edad adulta. Por consiguiente, me centraré en la profunda conexión entre Elena e Isabel en *Barrio de Maravillas* y, con tintes mucho más dramáticos, en la fusión entre Frida y Mateo en *Fiebre para siempre*. No son sólo dos las novelas en las que la comunión con ese otro junto a quien evolucionar es importante y se verán más ejemplos en los que la relación con el otro tenga influencia positiva, como en *Nada* o *Jardín y laberinto*, en las relaciones de Andrea y Ena en la primera y de Clara y sus hermanas, por ejemplo, en la segunda. Sin embargo, son muchos los casos en los que la comunión con el otro seguirá siendo un inalcanzable anhelo, una ilusión jamás materializada y así, ese alter ego de la protagonista, se convertirá en la constatación de la imposibilidad de comunicación, como se ve, por ejemplo, en el caso de Teresa en *La Casa Gris*, donde los distintos espejos femeninos que se le ofrecen, no logran, en ningún momento, penetrar en su realidad íntima. No siempre, pero sí a menudo, esa incomunicación se acentuará en los casos en los que las protagonistas buscan esa conexión con un alter ego masculino: será el caso de Matia con Borja y con Manuel en *Primera memoria*; de Natalia con Pablo Klein en *Entre visillos*; de Nuria Amat y sus dos maridos, Pedro Páramo y Carles Riba en *La intimidad*; de la protagonista de *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas con Mauricio y con Carlos; y de Julia con sus hermanos y con Andrés en *Julia* de Ana María Moix.

En *Barrio de Maravillas*, la conexión entre Elena e Isabel es tan profunda que los dos personajes se pueden considerar alter ego de la autora. Como si Chacel,

fragmentada, se hubiera repartido entre ambos. Puede que la explicación de ese alter ego repartido entre ambas adolescentes, se encuentre, en parte, en estas palabras de Cora Requena:

Los personajes protagónicos de las novelas de Rosa Chacel (...) ya sea que se trate de mujeres, e incluso niñas, o de hombres, todos ellos se caracterizan por ser personajes complejos, incompletos, personajes que, en suma, se hallan envueltos en la búsqueda permanente de aquello que les define como individuos. Por esto no importa muchas veces que posean un nombre propio (...) como tampoco tiene importancia que el lector identifique, en las novelas que cuentan con más de un narrador, al personaje que habla (...) puesto todos comparten, por un lado, el rasgo de lo fragmentario y, por otro, el ser distintos momentos de la conciencia de su autora. Esto porque, como afirmó Chacel, ella es cada uno de sus protagonistas, no importa de quién se trate.⁴⁴⁰

Ambos personajes, interrelacionados a lo largo de toda la novela, constituyen una unidad casi indivisible, una unidad tal que en muchas ocasiones, el lector no logra diferenciar a quién pertenece la voz narrativa o la voz que dialoga. Así lo señala Catherine Davies:

The novel is a chapterless continuum of short conversations or dialogues between unnamed characters (usually Elena and Isabel) alternating with interior monologues presenting one particular character's or narrator's train of thought.⁴⁴¹

Algo que no sólo ha observado Davies. También Clara Janés señala esa peculiar confusión de la voz en los diálogos:

Me refiero a los densos monólogos interiores de sus personajes, de los cuales, a veces, el lector carece de puntos de referencia claros para saber quién se está expresando.⁴⁴²

Fragmentación que me interesa reseñar aquí como constatación de la unidad entre Isabel y Elena o, si se prefiere, amistad indisoluble, una amistad que es tan

⁴⁴⁰ REQUENA, Cora, "La mujer en los textos de Rosa Chacel", *Especulo*, nº 21, consultado en: www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html

⁴⁴¹ DAVIES, C. Ob. Cit., pág. 164 ("La novela es un continuo, sin capítulos, de conversaciones breves o diálogos entre personajes sin nombre (normalmente Elena e Isabel) que alterna con monólogos interiores que presentan el curso de pensamiento de un personaje en concreto.")

⁴⁴² JANÉS, Clara, "La nueva novela de Rosa Chacel" en *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas. 1987*. Ob.Cit., pp. 67-68

protagonista en *Barrio de Maravillas* como sus dos personajes principales. Amistad, por otro lado que quizás (y sólo quizás) pueda ser un reflejo literario de aquellas otras que le unieron a la autora con otras intelectuales femeninas de la época:

Por encima de otras amistades, Rosa mantuvo una relación muy íntima con Concha de Albornoz, quizá tan duradera como la que la unió a Tino. Se conocieron en 1918 y frecuentaban juntas el Ateneo. Concha era universitaria y formaba parte de la élite intelectual formada en la Institución Libre de Enseñanza, un hecho que debió de impresionar a Rosa, autodidacta y sin estudios formales. Su amistad se hizo más estrecha al volver Rosa de Roma, y aun estando ambas casadas- Concha con Ángel Segovia- asistían juntas a actos culturales y conferencias (...) Dámaso Alonso recordaba en los años setenta la refrescante imagen que guardaba de Concha de Albornoz y Chacel juntas.⁴⁴³

Una refrescante imagen que se reproduce, aunque a edad mucho más temprana que la que tenían Rosa y Concha cuando paseaban por las calles de Madrid, en la que proyectan al lector Elena e Isabel, como amigas inseparables. Dice Isabel a su madre: “- A mí no me importa porque Elena se alegra de que haga calor” a lo que su madre le responde sorprendida, quizás algo celosa, “¿Por qué a Elena le guste tiene que gustarte a ti también?” (pág. 93), hermanadas en espíritu, inquietud, gusto, sensibilidad, más allá de las convenciones sociales que las separan de entrada, una diferencia social que, aunque doña Eulalia quiera marcar haciendo que se tambalee la seguridad de una tímida Isabel y se pregunte: “Si ellas, las otras- ¿qué otras?- son sus amiguitas, yo ¿qué soy?...Yo ¿quién soy?” (Pág. 53), no logra vencer esa conexión que une a los dos personajes y que las acerca en sus inquietudes artísticas, espirituales y vitales. Porque la unión entre Isabel y Elena tiene mucho de unión de sensibilidades, como se refleja en el relato que hace Isabel del comienzo de esta amistad, un relato que además, no dista mucho del de un flechazo amoroso:

Hasta el día en que todo se hizo diferente...Mira mi jardín, dijo. Yo no pasaba de la puerta, pero señaló la ventana de la tronera y me decidí a mirar cómo daba el sol en la plantita de jaramago nacida entre las tejas...Las dos nos quedamos embobadas, mirando, cuando vino el pájaro a picotearla y salió volando en seguida...¡Era un verderón!...Cuando lo dijo, yo la miré a ella...Su cara se había transfigurado

⁴⁴³ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pp. 310-311

como...qué sé yo, como si echase luz, como si el pájaro verde...No, como si el verde del pájaro hubiera llenado el cuarto. Entonces pensé, nunca habrá nadie en el mundo a quien yo pueda querer más... (pp. 56-57)

Aunque el personaje de Elena se dibuja como el más dominante: “Isabel is hypersensitive; Elena strong-willed and bossy.”⁴⁴⁴, lo cierto es que entre ambos se produce un absoluto equilibrio de caracteres: “...y, precisamente, de Isabel es de quien no me siento nunca hermana mayor. A veces le grito, le digo palabrotas para parecer dominante, pero no sé, hay cosas que ella sabe más que yo.” (pág. 174) Pero, además de esa comunión de sensibilidades artísticas, Isabel y Elena comparten hechos mucho más intrascendentes o trascendentes en su evolución personal, como la participación en la carroza carnavalesca de su amiga común Piedita o descubridoras juntas del despertar de la sexualidad, bien por la llegada del Rubicón -“Los peligros que corre una chica, cuando ya ha pasado el Rubicón -dice mi abuela-, ya no puede enseñar las pantorrillas, tiene que andar con mucho cuidado...”(pág. 174)- o bien por los torpes intentos de acercamiento del otro sexo - “Isabel dejó de tirar de su trenza porque ya no sintió que era su trenza lo que Luis tenía agarrado: se sintió toda ella como un pajarillo en la mano que lo envolvía, lo oprimía, lo inmovilizaba sin ahogarle...” pág. (179)-, ambas con una voluntad férrea de independencia femenina en tanto seres individuales, algo que no necesita ser enunciado abiertamente porque queda ilustrado en la definición de los personajes mismos, una voluntad de independencia individual que contrasta con el fervor por la unión con lo otro, ese camino que emprende, una y otra vez, las protagonistas del *bildungsroman*:

No está claro cuál sea la rama del saber, científico o filosófico, en que se pueda estudiar cierto fenómeno...En primer lugar, no está claro el fenómeno. Está oscurísimo porque el lugar donde acontece es la mente humana. Se produce en su último fondo; en lo más cerrado y estalla como una súbita iluminación. Su potencia es deslumbrante y, al mismo tiempo, desconcertante, porque lo que ocurre en la mente no es más que la mitad del fenómeno (...) Pero el fenómeno no termina ahí, sino que de pronto acontece lo fenomenal -en el vulgar sentido de la palabra-, y eso acontece a veces en otra mente - lo que no resulta del todo asombroso porque en seguida se sospechan comunicaciones a

⁴⁴⁴ DAVIES, C., Ob. Cit., pág. 164 (“Isabel es hipersensible; Elena mandona y con una voluntad de hierro.”)

distancia-, pero también puede acontecer en cosas...,lugares, objetos..., elementos o mundos impenetrables, incoercibles sobre todo.(pp. 117-18)

Esa conexión del fulgurante destello en la mente del individuo con otra mente es lo que buscan Elena e Isabel en el otro, del mismo modo que lo buscan en lo otro (objeto, arte...). Pero, desde luego, en *Barrio de Maravillas*, la comunión con el otro la encuentran las protagonistas la una en la otra.

En el caso de *Fiebre para siempre*, la conexión entre los dos hermanos protagonistas de la novela es una fusión de personajes que se desarrollan a la par y, en este caso, sometido el de la narradora al del hermano protagonista. Desde luego, de todas las novelas que analizo en la tesis, es en la de Irene Gracia donde la unión entre protagonista y alter-ego, resulta más acusada. Con ella se abre la novela y quizás sea esa unión la verdadera protagonista de la misma:

Siempre que pienso en él su fantasma viene después a visitarme, y ya no lo rehúyo como antes, y hablo con él sin prisas y sin miedo. El hecho de que sólo podamos encontrarnos en sueños me obliga a pensar que también antes- siempre- el sueño fue nuestro único lugar de encuentro. (pág. 9).

No es en el sueño sino en la ficción de *Fiebre para siempre* donde Frida y Mateo se encuentran a través de la rememoración, en primer lugar de la infancia. Una infancia marcada por esa presencia potente y avasalladora de Mateo: “Más tarde, correría detrás de Mateo, moviéndome como un títere, y le seguiría a todas partes, riendo todas sus gracias y batiendo palmas...” (pág. 20), una infancia que se evoca como paraíso perdido en tanto en cuanto puede identificarse con la presencia de ese hermano intensamente querido: “Recuerdo las horas pasadas en la bañera junto a mi hermano...El sol filtrándose entre las persianas...” (pág. 21) o “Y en las tardes de verano, cuando el sol aturde, nos tendíamos en el suelo sintiendo el frescor de las baldosas, amodorrados...” (pág. 22) y una evocación poética de esa primera infancia compartida que se plantea desde un principio como una fusión a través de una mirada compartida hacia el mundo y de una mirada recíproca. Así, explica Frida: “Y hubo una tarde en que su mirada se

detuvo demasiado en mí, y sentí la misma sorpresa helada que me poseyó la mañana en que me descubrí por primera vez ante el espejo.” (pág. 20). Los ojos del hermano como espejo del alma de la narradora o los ojos del hermano como los ojos propios ejemplifican, en una imagen de enorme fuerza psicológica, esa unión absoluta entre los dos personajes. La identificación entre Frida y Mateo es lo suficientemente auténtica para que los ojos del uno puedan ver el interior del otro, o para que Frida sufra una pérdida de conciencia después de que Mateo haya estado a punto de morir al caer de la ventana del piso en el que viven:

Vacío, vacío, un enorme vacío, y un intervalo de puro temblor...Un instante en que la conciencia infantil abarca, sin darse cuenta, más de lo que puede abarcar. Yo, que aún estaba en la calle, le vi caer como un ángel maligno y estrellarse contra el toldo de la tienda de ultramarinos. (pág. 39)

Empecé a marearme y creo que los ojos se me quedaron en blanco y en blanco la conciencia (...) antes de desplomarme contra la alfombra, justo en el momento en que recordaba, una vez más, la caída de Mateo. (pág. 41).

Pero del mismo modo que la unión entre los dos personajes es auténtica, es también un perpetuo e inalcanzable anhelo. Anhelo que no marca únicamente a Frida, quien aparece a lo largo de la primera mitad de la novela como indiscutible seguidora de su hermano mayor, sino que marca también a Mateo, perpetuamente dispuesto a poseer, de algún modo, a esa hermana incondicional y al mismo tiempo, indispensable. Ese afán posesor se descubre ya en las primeras evocaciones de la infancia, transmitiéndose al lector, también desde el principio de la novela, un atisbo de la locura de Mateo. Tal es el caso de la escena en la que Mateo despedaza las muñecas de su hermana: “Mis pobres muñecas que habían sido las víctimas de la curiosidad de Mateo. Sin el menor escrúpulo, mi hermano había descuartizado a Olimpia, a Celeste, a Lolita, a Coppelia, para saber cómo eran por dentro y robarles el secreto de sus entrañas...” (pág. 22); y se agudiza en esas noches, después de que la familia se haya trasladado ya a Barcelona, en las que Mateo y Frida se buscan por los pasillos y se encuentran en sus respectivas camas:

Mateo me creyó profundamente dormida y estuvo contemplándome bajo la luz violácea que llegaba desde la calle. Después recorrió con su temblorosa mano mi cuerpo, deteniéndose repetidas veces en mi cuello... (pág. 51)

A veces me levantaba sonámbula de mi cama y me despertaba en la de mi hermano. Otras veces un ruido anómalo o la intuición de una presencia extraña hacían que nos despertásemos al unísono y nos buscásemos a ciegas por el pasillo. Bastaba con que notásemos el calor del otro para que volviésemos al mundo. Pero sólo al tocarnos en la oscuridad nos tranquilizábamos. (pág. 52)

Era como vivir pendiente de la respiración del otro. Un metrónomo común que marcaba el ritmo de nuestras pesadillas. (pág. 53).

Despertares y pesadillas compartidos, tranquilidad que sólo llega de la mano del otro, identidad común que tiene una representación simbólica a través de las siamesas que los hermanos visitan en el circo y cuya imagen despierta en ellos terror y repugnancia:

...Dos seres que unidos palpitan, en medio de una noche llena de rumores inhumanos, dos seres repugnantes... Y por ser dos, son menos que uno... Dos conciencias anuladas, por el sebo, el tedio, la inmovilidad, la carencia absoluta de verdadera vida y de verdadero deseo... (...) Mateo se acerca a la jaula para ver mejor a las dos hermanas y ellas clavan sus ojos en él... Aquel instante de abyecto reconocimiento... (pág. 66).

Ese reconocimiento en la unión física de esos dos seres grotescos y expuestos en una jaula de circo ambulante, precede a otro simbólico encuentro con el que, en principio, los hermanos parecen estar intentando huir el uno del otro. Mateo tiene una breve relación con Irma, una chica que pasa el verano en el mismo pueblo que los protagonistas. Y Frida entablará también una breve relación con Matías, el hermano de Irma. Sin embargo, tal como descubre el lector al final de la novela, esa alternativa a la unión entre los hermanos a través de la unión con otro ajeno a ese estrecho vínculo fraternal, paradójicamente, conduce a Mateo y a Frida a una relación con los que son, en realidad, hijos de su mismo padre: “Matías se fue alejando por la playa y, al verlo de espaldas, tuve la extraña impresión de que se parecía a Mateo y de que desde hacía días estábamos todos perdidos en un laberinto de espejos.” (pág. 73). Irma y Matías han sido un primer intento de alejamiento, el inevitable distanciamiento entre dos hermanos que

se separan, poco a poco, de esa infancia fusional y compartida. Un abrazo marca el fin de esa etapa: “Fue entonces cuando Mateo acudió en mi ayuda y cuando llegó hasta mí nos fundimos en un abrazo (...) Pero tras aquel abrazo, las distancias entre mi hermano y yo se agrandaron, y no porque hubiésemos aprendido a marcarlas.” (pág. 97). La creciente fascinación de Mateo por el boxeo y la primera experiencia sexual de Mateo con su profesora de inglés, le alejan irremediabilmente de Frida quien, alter-ego del boxeador, es capaz de reproducir la vida de su hermano como si fuese la suya propia:

Pero, ¿por qué veo tan claro algunos detalles de ese encuentro? Mateo no me lo contó..., ¿o quizá sí? Fuera como fuese, retengo con una nitidez insufrible aquellas imágenes ajena, en contrastado color sepia, como si sus recuerdos se hubiesen apoderado de mí y ocupasen más espacio en los claroscuros de mi memoria que mis propios recuerdos. Es el problema de proyectarse en otro: todo acaba pareciéndonos ajeno; nuestra memoria del tiempo y de las cosas, y hasta nuestro propio cuerpo. (pp. 125-26).

Frida, desposeída de sí misma por vivir la vida de su hermano más que la propia o porque la mirada de Mateo logra desposeerla de identidad- “Yo me sentía una mariposa de su antigua colección, adormecida por el éter de su respiración acosada, atravesada por los alfileres de sus ojos, que al analizarme hacían que me sintiera ajena a mi piel.” (pág. 131)- seguirá adelante sola mientras su hermano se pierde en uno de sus viajes autodestructivos: “-Mateo, Mateo, mi boxeador, mi campeón (...) Recuerda que prometiste defenderme siempre...¿Y cómo me vas a defender desde la cárcel?” (pág. 159). Y como no podía ser de otro modo, Frida se adentrará sola en el mundo, “Con Mateo lejos me sentía libre y feliz. Sus ojos no me espiaban, su alma no me cohibía...”, (pág. 173), se casará, tendrá un hijo, perderá la pista de ese hermano incapaz de aceptar que su hermana haya abandonado la infancia y con ella, le haya abandonado también a él: “-Qué angustia...-susurró-. Eres como una mujer.” (pág. 175), se separará y volverá a encontrarse con su hermano para revivir la fusión infantil pero, esta vez, como dos adultos: “-Tú también estás cambiada. Juraría que ya eres una mujer...” (pág. 183).

Los capítulos 62, 63 y 64 de *Fiebre para siempre* recogen la relación incestuosa entre Frida y Mateo, “-No le digas a nadie que eres mi hermana...” (pág. 188) anuncia éste justo antes de iniciar ese periodo, relación que abarca un breve verano en el que se

convierten en pareja real y durante el cual la unión de almas deja paso también a la unión de cuerpos. Con una enorme carga simbólica pero también anclados en la realidad de la ficción narrativa, esos capítulos son la culminación de una necesidad de fusión con el otro que caracteriza el crecimiento del personaje del *bildungsroman* y que aquí adquiere dimensión carnal sólo narrable en tercera persona:

Sí, estaba a punto de comenzar una época de nuestras vidas que ahora me parece ajena a mí, como vivida por otra (...) Tal vez sea el miedo lo que me hace dudar si fui yo y no otra la que realmente acompañó a mi hermano en aquel viaje a la delicia; o tal vez sea el pudor y el remordimiento lo que distorsiona mi mirada interior. No lo sé; pero el caso es que me resulta más fácil recordar aquellos días en tercera persona, como algo que, a pesar de vivirlo desde muy cerca, nunca me perteneció. (pág. 196)

Comunión de cuerpos y de almas que de tan intensa no se puede observar más que desde la voz ajena de otro, los tres capítulos señalados de la novela recogen, como he dicho, el punto álgido de la unión absoluta entre los dos personajes que la protagonizan, la incondicionalidad total del uno hacia el otro:

Ahora se atrevía a decirle todo aquello que siempre quiso callar: -Aunque todo estuviera en tu contra, aunque todos te diesen la espalda, aunque nadie apostase por ti, aunque perdieses siempre, yo estaría de tu parte...Él se pregunta a sí mismo por qué ella ha tardado tanto tiempo en hablar así, en decirle lo que él necesitaba oír. (pp. 205-206).

Convertidos en uno, los dos personajes en evolución deben despegarse, como dos siameses a los que hay que separar para que puedan seguir creciendo “Mateo y yo estábamos cosidos y avanzábamos por uno de los senderos del campo entre dos interminables filas de barracones.” (pág. 219). Uno de ellos, la narradora, despegará a partir de ahí, escindido para siempre del otro, rumbo a una vida real: “Está amaneciendo y ha llegado el momento de hacer el equipaje y regresar al mundo.” (pág. 210). El otro, Mateo, despegará en una dirección cuyo final sólo puede ser la muerte. La desaparición del hermano lleva a la protagonista a un último momento de intento de fusión con él, “Finalmente, Mateo me había poseído. Yo era él.” (pág. 254), un intento frustrado porque él ya no está y porque ella, al fin y al cabo, cargada de culpa, le ha sobrevivido: “-Tampoco tú me quisiste de forma absoluta. Por eso estoy muerto.” (pág. 260) le dice

Mateo a Frida en sueños antes de desaparecer. El absoluto con el otro, por tanto, acaba siendo también imposible en *Fiebre para siempre*.

Cierto es que después de analizar esta poderosa unión entre los personajes de la novela de Irene Gracia, resulta difícil hablar de uniones similares en el resto de novelas. Pero por supuesto, existen. Por ejemplo, hay unión emocional y vital entre Ena y Andrea en ***Nada de Carmen Laforet***, una unión que contrasta con la imposibilidad de comunicación con el otro en el caso de los personajes masculinos. La amistad con Ena es fundamental en la novela y no sólo será definitiva para la resolución de la trama, sino que le sirve al personaje de Andrea para evolucionar desde una postura apática hasta una conducta activa y resolutiva. Aunque hay interpretaciones encontradas del final de *Nada*, no hay duda de que Ena constituye la amistad adolescente por excelencia. “Posiblemente sea Ena la persona más importante en la vida de Andrea.”⁴⁴⁵ Andrea siente fascinación por Ena. Ella representa todo lo que Andrea no es o no cree ser: la belleza, la inteligencia, la gracia, la simpatía, la popularidad (tan importante en el desarrollo adolescente), la riqueza económica...

la presencia de Ena va a construir en su existencia un mundo paralelo al de la casa, y el de ésta pasará momentáneamente a un segundo plano. Ena, guapa, rica, inteligente, irrumpe con fuerza en su vida.⁴⁴⁶

Hay una cierta arrogancia en Ena que no puede menos que atraer a Andrea, la solitaria:

Ena tenía una agradable y sensual cara, en la que relucían unos ojos terribles. Era un poco fascinante aquel contraste entre sus gestos suaves, el aspecto juvenil de su cuerpo y de su cabello rubio, con la mirada verdosa cargada de brillo y de ironía que tenían sus grandes ojos. (pág. 60)

⁴⁴⁵ FOSTER, D. W. “*Nada de Carmen Laforet*.” Ob.Cit., pág. 52

⁴⁴⁶ NAVARRO DURÁN, Rosa. Introducción a *Nada de Carmen Laforet*. Ob.Cit., pág. 23

A pesar de ese brillo malicioso de sus ojos que pronto van a buscar apasionarse por un objeto casi mítico para la joven, el tío Román, Andrea se siente a gusto con Ena, la siente amiga cercana en la que confiar: “Me gustaba pasear con ella por los claustros de piedra de la Universidad y escuchar su charla...” (pág. 61) La relación entre Ena y Andrea es, desde luego, siempre desigual. Aunque Andrea frecuenta el círculo de Ena, el abismo económico que las separa hace que esta única amistad que Andrea tiene en Barcelona no sea una relación entre iguales: “Todas mis alegrías de aquella temporada aparecieron un poco limadas por la obsesión de corresponder a sus delicadezas” (pág. 69). Sin embargo, la amistad con Ena encubre desde sus inicios una conexión directa con el mundo que Andrea está intentando dejar atrás. Ena ha oído hablar de Román (luego sabremos que fue el primer amor de su madre Margarita) y siente una gran curiosidad por conocerle: “Yo quiero que me presentes a tu tío” (pág. 62) le dice Ena a Andrea al poco tiempo de iniciar su amistad. Andrea le da largas, pero finalmente Ena, caprichosa e impetuosa, consigue establecer una relación con el tío Román y, por supuesto, la relación tarda poco en transformarse en tormentosa. Para Andrea, su conexión con el mundo externo se ha visto truncada, le ha devuelto al interior de la casa de la calle Aribau, como si no hubiera escapatoria posible ni a la casa ni al tío Román y su enorme proyección.

La figura masculina omnipresente del tío Román, la más influyente de la narración, parece establecer el modelo de relación entre mujeres y hombres a ojos de Andrea. El tío Román conquistó el corazón de Margarita, la madre de Ena, mantuvo relaciones con Gloria, la mujer de su hermano Juan, sembrando para siempre el odio entre los hermanos y, por último, fascinará a Ena, la amiga de Andrea. Su magnetismo es innegable y Andrea, como el resto de personajes femeninos de la novela, no escapará a su influjo. Pero la comunicación con el tío Román es imposible, como imposible es, por supuesto, una relación amorosa. Esa imposibilidad de comunicación se traslada a todas las relaciones que Andrea mantiene con otros personajes masculinos que aparecen a lo largo de la novela. Buscará, sin éxito, el amigo con el que compartir el descubrimiento de la vida. Precisamente durante el periodo de más distanciamiento con respecto a Ena, intenta Andrea establecer esos nuevos vínculos con el otro sexo. Pero la

relación con el otro está condenada al fracaso en el tiempo narrativo que engloba *Nada*. Andrea inicia relaciones diversas con una variedad de personajes secundarios masculinos que parecen poder abrirle la vía de comunicación con el exterior y, por tanto, conducirlo a su viaje hacia la libertad. Sin embargo, la comunicación con el otro-hombre resulta impracticable. Es significativa la escena con uno de los jóvenes que ha conocido, Gerardo, en la que en un momento en que Andrea se siente conmovida y deposita su mano sobre la de su compañero, en un gesto de cordialidad y simpatía, él rápidamente busca un acercamiento sexual y la besa en la boca:

En aquel momento me volvió a besar con suavidad (...) Me parecía que a él le sucedía algo extraordinario, que súbitamente se había enamorado de mí. Porque entonces era lo suficientemente atontada para no darme cuenta de que aquél era uno de los infinitos hombres que nace sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que ésta. Su cerebro y su corazón no llegan a más. Gerardo súbitamente me atrajo hacia él y me besó en la boca. (pág. 145)

Andrea busca la complicidad del espíritu hermano y encuentra, en cambio, el simple deseo carnal. No hay comunión posible. Como no la habrá tampoco con el resto de amigos y compañeros que ha conocido en la Universidad:

He [Pons] invites her to Guíxol's art studio, a bohemian sub-circle of the pandilla that includes Guíxols and Pujol, aspiring artists, and Iturdiaga, an unpublished novelist. Despite Andrea's comfort here, this male-dominated group cannot fulfill her search.⁴⁴⁷

Ese ambiente de falsa bohemia, cargado de esnobismo, es muy similar al que encuentra el lector en alguna escena de *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Aquí es Andrea, la narradora y protagonista, la observadora distante de esos intentos algo ridículos por transformar sus lineales vidas burguesas en intentos artísticos.

Y, por último, la fiesta en la casa de Pons, no sólo confirma la imposibilidad de Andrea de fusionarse con el mundo de éste, sino que marca el abismo que media entre

⁴⁴⁷ MASTRO, M. P. Del, Ob. Cit., pág. 61 (“[Pons] le invita al estudio artístico de Guíxols, un subcírculo bohemio de la pandilla que incluye a Guíxols, Pujol, ambos aspirantes a artistas y a Iturdiaga, un novelista sin publicar. Aunque Andrea se pueda sentir a gusto, este grupo dominante de hombres no puede llenarla en su búsqueda.”)

el muchacho y ella y la imposibilidad absoluta de comunicarse. Cuando Andrea le expresa al anfitrión su deseo de marcharse, él le responde:

-Pero, ¿por qué, Andrea?...¿No estarás ofendida conmigo?...He querido muchas veces venir a buscarte...Me han detenido siempre por el camino...Sin embargo, yo estaba contento de que tú no bailaras con los otros; te miraba a veces... (pág. 221).

Pons parece querer defenderse de un ataque que no ha recibido y quizás las frases que siguen a sus balbuceantes excusas son el mejor ejemplo de esa barrera infranqueable entre Andrea y el mundo masculino de adolescentes de su edad: “Nos quedamos callados. Él estaba confuso. Parecía a punto de llorar.” (pág. 221).

Tampoco Natalia en *Entre visillos* logrará establecer una comunicación real con su entorno adolescente. Pero, a diferencia de la Andrea de *Nada*, Natalia no tiene una amiga con la que compartir sus vivencias. Natalia, al igual que sus hermanas, aunque de un modo mucho más evidente socialmente, se halla también aislada de su entorno. Porque los dos personajes femeninos de su edad a los que Natalia se podría sentir cercana, se alejan de la protagonista conforme avanza la novela: su amiga Gertru, la amiga de la infancia, con la que ha estudiado los últimos años, perteneciente a su mismo entorno social y con la que ha compartido la intimidad de la primera adolescencia, se ha prometido con Ángel, un joven de buena familia y mayor que ella.⁴⁴⁸; y de Alicia, la compañera del instituto con la que Natalia congenia rápidamente ante la ausencia de Gertru, le separa la condición social, puesto que Alicia pertenece a una familia humilde, a años luz de las compañías que la familia de Natalia desea para ella. Además, Gertru y Alicia coinciden en un aspecto trascendente de la novela. Ambas han dejado o van a dejar el único camino de futuro para Natalia: los estudios. Gertru, porque así lo obliga su condición de futura esposa con recursos más que suficientes - “Pues porque no. Está dicho. Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; con que sepas ser

⁴⁴⁸ Es un ejemplo desolador de uno de los futuros más habituales de las jóvenes casaderas de la postguerra española, Gertru se ha encaminado a un matrimonio casi de conveniencia en el que ella va a jugar el papel de joven, inocente y sosegada esposa de un joven díscolo, bebedor y mujeriego a quien su madre ha encontrado la virgen idónea para alejarle del mal camino.

una mujer de tu casa, basta y sobra.” (Pág. 174) - y Alicia, por la falta misma de esos recursos: “-No voy a hacer carrera-dijo, andándose en las uñas, como otras veces que se azara- Bastante si termino el bachillerato. Es muy caro hacer carrera y se tarda mucho. Tú sí harás, con lo lista que eres” (pág. 192). No hay interlocución posible con Alicia, demasiado alejada de ella con preocupaciones materiales. No hay interlocución posible con Gertru, metida de lleno en la preparación de su fiesta de pedida y su boda. Precisamente durante la fiesta de pedida de Gertru, cuando finalmente se quedan las dos amigas solas en el cuarto en el que antaño estudiaran codo con codo, “Tali miró de reojo, según avanzaba por el pasillo, a la puerta del cuarto donde ella y Gertru solían estudiar y donde alguna noche de mayo, cuando el lío de los exámenes se habían quedado a dormir” (pp. 241-42), Natalia siente que no hay vuelta atrás y le invade la congoja del definitivo adiós a ese mundo secreto de adolescente todavía infantil en el que se ha refugiado hasta entonces: “Natalia se tapó la cara contra el hombro de Gertru y se echó a llorar desconsoladamente.” (pág. 247)

A Natalia le queda, por consiguiente, un solo interlocutor posible: Pablo Klein, por quien la joven desarrolla unos sentimientos que pueden parecerse al enamoramiento pero en quien, por encima de todo, Natalia busca un espíritu al que sentirse cercana, que la escuche y la entienda, que la anime a dirigirse hacia dónde ella cree querer encaminarse. Su vía de futuro son los estudios y Pablo Klein es su firme apoyo de en su anhelo de estudiar una carrera. Para la joven protagonista en formación, él representa el mentor, las palabras por las que dejarse guiar, los consejos que seguir. Por él habla Natalia con su padre, aunque encuentre el vacío de un oído que no sabe escucharla. Gracias a él también adquiere fuerzas suficientes para tomar la resolución de proponerse en firme llevar adelante su voluntad de seguir estudiando. Pero sabemos que Pablo no la comprende, como tampoco ha comprendido a Elvira:

...No la entendía bien, pero ya no quise seguir haciéndole más preguntas. Sin embargo le advertí que ella se preocupara de sí misma, que era la más joven de la casa y seguramente la que importaba más que no se dejara aniquilar por el ambiente de la familia, por sentirse demasiado atada y obligada por el afecto a unos y a otros. Que la sumisión a la familia perjudica muchas veces. Limita. Me escuchaba con los ojos muy abiertos (pp. 218-19)

Los ojos abiertos de Natalia son los ojos de una mente que se abre al conocimiento del funcionamiento del mundo. Pero ese interlocutor mágico que parece haber encontrado, se va a marchar en el mismo tren que se lleva a su hermana Julia rumbo a Madrid. Pablo Klein se va para siempre, sin despedirse de nadie, adivinado su definitivo adiós en el andén por una desolada Natalia que corre “con cara asustada” (pág. 260) ante el descubrimiento de su recobrada soledad. Natalia se queda “en el límite del andén” (pág. 260) llorando la marcha de ese amigo traicionero que la abandona sin más, después de haberle alentado a buscar por sí sola su camino, su lugar en el mundo incierto de los adultos. Así pues, Pablo Klein fracasa como interlocutor y fracasa en su papel de mentor. Como recogen las palabras de la autora en su magnífica obra *El cuento de nunca acabar*, la identificación con el modelo o mentor, resulta de algún modo, condenada siempre al fracaso:

A un padre, a un maestro o a un amigo mayor somos incapaces de contemplarlos a nuestras anchas, precisamente porque su cercanía nos implica, obstruye y desasosiega. Y porque su influencia en nuestra formación es más inescusable, pero también más ignota. Podemos admirarlos y querer parecemos a ellos, copiar lo que dicen y lo que hacen, pero notamos que, aunque lo haga y lo digan para nosotros, como si nos propusieran un espejo donde mirarnos, están al mismo tiempo empañando ese espejo con su aliento. Deliberadamente atrincherados tras la máscara de su sonrisa o de su ceño indescifrables, nos impiden el acceso a aquella identificación anhelada. Es como si nos tendieran desde un plano demasiado elevado una mano que no alcanzamos a asir realmente y cuyo tacto sólo hemos conocido cuando descendía para acariciarnos protectora, excluyéndonos de los secretos incubados en ese mundo de donde procede la caricia y manteniéndonos en la ceguera de la sumisión, en la dulce inopia del sueño, a buen recaudo del miedo, de las preguntas y del excitante peligro que conlleva todo auténtico despertar.⁴⁴⁹

Sin embargo, la soledad de Natalia no es algo intrínseco al personaje, sino que en realidad, acompaña a todos los personajes femeninos de la novela. Tal como he adelantado al hablar de los modelos femeninos y de la imposible solidaridad de las hermanas de Natalia, en *Entre visillos* todos los personajes femeninos están condenados a la soledad. No hay amistad en la novela. Como tampoco hay hermandad. Los personajes femeninos que se encuentran en plena juventud están condicionados por su

⁴⁴⁹ MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuento de nunca acabar*, Madrid: Siruela.2009, pág. 68.

destino último al que han sido encaminadas, el matrimonio y así, cualquier otro elemento femenino es percibido como el enemigo: “-No, y que hay demasiadas niñas, y muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan un chico.”, comenta Isabel, una amiga de las hermanas de Natalia. Y añade dirigiéndose a Natalia: “-Sí, vosotras, vosotras, las de quince años sois las peores.” (pp. 22-23). De igual modo, la historia de desencuentro entre Goyita, la provinciana por excelencia, recién aterrizada de su primer veraneo en San Sebastián, enamorada sin demasiadas posibilidades de Manolo Torre y que hace amistad en el tren, bajo la mirada fría de Pablo Klein, con Marisol, la chica de la capital, para acabar siendo dejada de lado en beneficio de Toñuca, la mejor amiga de Goyita y mucho más mundana que ésta, demuestra la falta de afecto que rige las relaciones entre las mujeres y la superficialidad que gobierna el núcleo social en el que se mueven. En un ambiente en el que el número de bailes y las atenciones por parte del sexo opuesto son garantía de éxito social, no hay concesión posible. Máxime cuando los pasos de esos bailes están medidos por las miradas del resto del grupo. Porque esa obligatoriedad a justificar cada acto, cada gesto, casi cada pensamiento, siempre en aras de ocultar los verdaderos sentimientos de melancolía, pesar, o desaliento es lo que convierte la realidad descrita en una auténtica cárcel y esa prohibición de sinceridad que pesa sobre las jóvenes de *Entre visillos* las convierte en personajes aislados, solos, incapaces de comunicarse. Si cito a Goyita, a Marisol y a Toñuca es sólo para ejemplificar como hasta los personajes más secundarios están desamparados ante una sociedad que les impide transmitir sus sentimientos más íntimos, regida por el disimulo y la hipocresía, en la que no se admite el fracaso de la soltería. En ese sentido, ese grupo de personajes femeninos aislados a pesar de estar acompañados, recuerda al grupo de mujeres de *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa.

Efectivamente, en *La Casa Gris de Josefina Aldecoa*, el abanico coral de personajes que habitan la casa no acaban de darle a Teresa una réplica comunicativa. Teresa se encuentra extraña entre las mujeres que la rodean y ellas, a su vez, están tremendamente solas. Sólo la cocina ofrece refugio aquéllas que trabajan en la casa.

Frente a la comunicación que establecen Louise, Rachel, Verónica o Mary, es decir, las sirvientas, compartiendo cigarrillos, confidencias y planes (a excepción del personaje de Emily que perderá los nervios hacia el final de la novela depositando en Teresa toda la carga de su ataque de angustia), las mujeres que dirigen, con más o menos rango en la jerarquía, la institución, Miss Dudley, Miss Lancaster y Miss Jackson, son mujeres emocionalmente distantes, aisladas cada una de ellas en su particular mundo regido por normas que demuestran la soledad en la que habitan pero al mismo tiempo, la camuflan: “Cuando pasaron los años y Miss Jackson fue sucesivamente huérfana en casa de su hermano, profesora en un internado y por último administradora de esta casa, trató siempre de inculcar en los demás el horario heredado de su padre.” (pág. 19), nos cuenta la narración para presentarnos a una de las responsables de esa casa londinense. De manera similar, se presenta el personaje de Miss Lancaster: “Miss Lancaster no pensaba nunca en sus ojos ni en su cara ni en nada que se refiriera a la belleza del cuerpo. No es que pretendiera no ocuparse, es que ya hacía mucho tiempo que había llegado a esta indiferencia.” (pág. 49). Pero quizás es el pasaje en el que Miss Dudley reflexiona sobre las visitas periódicas que realiza a una amiga de su madre, uno de sus cuatro sábados, “Es su sábado en blanco de cada mes. Los otros los reparte invariablemente entre sus tres casas amigas.” (pág. 91), el que muestra de manera más descarnada el aislamiento en el que se mueven muchos de los personajes de *La Casa Gris*. Miss Gall era la amiga soltera de la madre de Miss Dudley y ésta ha seguido visitándola de manera rutinaria:

...porque Miss Gall no le importa a nadie ni le ha importado nunca a nadie (...) pero tampoco a mí me importa Miss Gall, ni yo le importo a ella, todo lo más soy para ella una vieja costumbre. Pero nunca me ha dicho que me quiere un poco ni ha hablado de mamá con nostalgia, ni de su juventud, ni de nada (...) pero es así y no lo sentiré cuando la encuentre muerta (...) Y luego otro sábado libre, dos sábados cada mes en la Casa... (pág. 92).

Las encargadas de velar por el buen funcionamiento de la casa comparten con las inquilinas esa contención de sentimientos que impide a algunos personajes relacionarse, a otros comunicarse, a todos, en general, sentirse acompañados. Y, por otro lado, se adivina la necesidad compulsiva en ocasiones, del otro, el anhelo del hombre, como sucedía entre las muchachas casaderas de *Entre visillos*. También en el

mundo intelectualmente superior del Londres de la postguerra, se produce la dependencia del otro, la búsqueda del otro, como si sólo a través de él pudiera romperse esa condena a la soledad. Como es el caso de Delia Soto, aguardando las llamadas de Romualdo: “Con el auricular apretado contra la oreja, haciéndole daño, Delia esperaba tensa el corte en seco del irritante timbre, la voz familiar interrogando.” (pág. 15); o Kate aguardando sin quererlo la muerte de la esposa de Dan, el que fuera su amante durante la guerra, y a quien su madre, guiándole hacia el rol que ella supone corresponde a su hija, le dice: “Kate, no hagas locuras. Kate, por favor, hija mía, procura ser una chica normal y búscate un buen hombre que te ayude a seguir viviendo.” (pág. 251) -no hay normalidad sin un hombre al que cogerse del brazo-; o Marjorie Dewey, la joven canadiense que ha llegado a Londres con el simple afán de conocer la aventura de las relaciones con el otro: “Pensaba que en Londres sólo encontraría gente interesante, hombres extraordinarios, saturados de vieja cultura, de sensibilidad, de talento.” (pp. 39-40) y que sufre el terrible desengaño de una cita en la que ese otro mitificado sólo busca unas relaciones sexuales inmediatas: “-Es asqueroso...Europa es asquerosa, te lo aseguro.” (pág. 128); o las reflexiones de Isoline Katz, la residente suiza, “Una tarde de éstas agota más que una noche intensa de baile, alcohol y todo lo demás...Traje de fiesta, etiqueta, para una reunión de mujeres solas...” (pág. 138) y continua, poco después, el mismo discurso: “-Me parece una pena... ¿Usted había visto antes una fiesta sin música, sin alcohol y sin hombres? Yo no...” (pág. 140); o la doctora Rupa, ayudante eterna del hombre que dirige las investigaciones, silenciosa y devota acompañante laboral: “Una humilde, anónima pieza, que sigue extasiada el curso de los trabajos de su jefe, callada, absorta, dispuesta a encargarse de la parte más pesada.” (pág. 64); o Joan Brackley, dominada por su alcoholismo; o, por supuesto, Emily, sumida en la locura y a la que el resto de compañeras rechazan sin compasión: “¿Por qué no se va a su casa si no está bien? ¿O al hospital? Todas hemos pasado la guerra y tenemos los nervios bien probados, pero si ella no es lo bastante fuerte, debe tratar de curarse...” (pág. 151).

Mujeres solas y supervivientes que, sin embargo, han ganado una guerra: “-La guerra la ganó la retaguardia. Las mujeres..., las mujeres ganaron la guerra.” (pág. 115),

reflexiona don Luis, el español exiliado en Hampstead a quien visita Teresa. Pero ahora deben reconstruir sus referentes y deben perder de vista el tiempo en el que éstos eran luchar codo a codo contra el enemigo. Pueden recordar con nostalgia, eso sí, el tiempo en que no estuvieron solas: "...Yo te he hablado de mí y de muchas mujeres que hicieron la guerra como yo, que estaban solas antes de la guerra y en ella supieron lo que es la amistad y la alegría de estar juntos y...Hablo de mujeres solas, como yo..." (pág. 147) le explica Kate a Teresa. Y aunque Teresa también siente esa soledad y ese aislamiento, esa incapacidad para entablar lazos con las otras, la cocina y el ambiente cálido que allí se respira, le da a la protagonista el ámbito donde sentirse acompañada y desprenderse, hasta cierto modo, de esa carga solitaria que parece poseer a todos los personajes de la novela:

Si pudiera estar en muchos sitios a la vez, Rachel, o al menos elegir cada mañana al despertarme, elegiría muchos días tu cocina, elegiría charlar con vosotras o escuchar vuestra charla, vuestros pequeños y grandes problemas, vuestro buen humor y vuestra tristeza. (pág. 232).

Calidez hay también, como entre Ena y Andrea, entre Isabel y Elena y entre las sirvientas de la cocina de *La Casa Gris* y Teresa, entre las hermanas de *Jardín y laberinto*. Puesto que la novela de Clara Janés se caracteriza esencialmente por la búsqueda de la fusión de la protagonista con el padre, ya reseñada, y por su unión con el espacio de Pedralbes, baste este apunte para señalar que también la narradora se compenetra con el otro a través de la estrecha relación y la sensibilidad compartida con su hermana Nona:

Así crecimos Nona y yo, salvajemente, dueñas y señoras de nuestras personas y nuestros dominios, sin que nadie pudiera entrar en ellos ni nosotras salir (...) Las dos estamos marcadas por aquel encierro y aquella inmensa libertad. (pág. 31)

Una compenetración que también recoge las páginas de *La voz de Ofelia*:

Pero yo no estaba siempre sola en el jardín, con frecuencia lo compartía con mi hermana Nona, y fue precisamente Nona quien me acompañó durante aquella operación; ella

estaba conmigo en el hospital cuando llegó a mis manos el libro y vi por primera vez el nombre, Vladimír Holan...⁴⁵⁰,

La compenetración con la hermana como elemento vital en los momentos trascendentales, como esa operación, como la aparición de ese nombre mítico en la biografía de Clara Janés, como esa infancia en el jardín de Pedralbes. Pero, tras la muerte del padre y la entrada en la primera juventud, esa unión se desvanece y el jardín debe ser abandonado: “Olvidé a Nona, cuya amistad había sido lo más importante de mi infancia. Olvidé a Elisenda, la Elisenda real, convirtiéndola en mito.” (pág. 53), “La vida de mi madre y mis hermanas y la mía evolucionaban por caminos separados.” (pág. 57) poniéndose en evidencia, una vez más, que el crecimiento del personaje principal en una novela de formación, pasa por el abandono de esa fusión con el otro, como si para crecer fuese de obligado cumplimiento la soledad.

También en el caso de *La intimidad de Nuria Amat* hay fusión y ruptura de esa unión. Al igual que comentaba en referencia a *Jardín y laberinto*, la evolución del personaje principal de la novela de Nuria Amat viene marcado más por esos progenitores ausente y omnipresente y por ese espacio perdido y recuperado que, en clara similitud con Clara Janés, es el paraíso infantil de Pedralbes. Así pues, a la hora de analizar la comunión e incomunicación con el otro, me detendré sólo brevemente en la relación con sus primas y en los dos matrimonios de la narradora y especialmente en el segundo, donde sí parece haber una unión de sensibilidades que acaba dramáticamente con el fallecimiento (más simbólico que real) de Carles Riba. La narradora, como heroína de *bildungsroman*, posee una identidad diferencial que la convierte, a su vez, en ser solitario. Está sola frente a sus hermanos:

No sé qué pensaban mis hermanos ni cómo se las apañaban para distraer su pena. Sentía que por alguna razón estaban mejor preparados que yo para defenderse del dolor callado. El hermano mayor siempre era demasiado mayor y el hermano pequeño seguía siendo demasiado pequeño. Y, además, eran varones. (pág. 24).

⁴⁵⁰ JANÉS, Clara. *La voz de Ofelia*. Ob. Cit., pp. 15-16

Buscará la alianza con el otro a través de dos matrimonios. Pero antes de adentrarnos en la relación de la protagonista con esos dos maridos de tanto peso simbólico, mencionaré brevemente su relación con esas dos primas algo mayores, Cristina e Isabelita, la primera referente artístico, la segunda, referente bibliográfico o, más bien, bibliotecario. Cristina le hace entrega “casualmente” (pág. 51) de un ejemplar de *Jane Eyre* y la protagonista aprovecha la entrega de ese libro que le llevará a asociar, una vez más, la literatura con la locura y con la madre ausente – “Todo me inducía a confundirla [a su madre] con la difunta o viva señora Rochester.” (pág. 51)- para presentarnos a esa joven, mayor que ella, a la que rinde la admiración de la mirada infantil y a la que, además, puede envidiar las dotes artísticas de la que ella carece:

Mi prima Cristina, a la que yo quería y admiraba como a una hermana mayor, no tenía grandes dotes de narradora. Lo suyo era la pintura y el dibujo, y yo la envidiaba por eso y por otras muchas cosas. Por tener unos años más que los míos (...) a mí me habría gustado dominar un oficio artístico, como el dibujo de mi prima Cristina. Su mano era inimitable. (pp. 51-52)

Artistas cada a una a su modo, una con el trazo del dibujo y la otra con el relato, primero la voz de Cristina, quien empieza a contarle el contenido de la novela de Charlotte Brönte, y después su oído, puesto que acaba siendo la protagonista quien le da su versión de la novela, le permiten al personaje de la novela rescribir la historia de *Jane Eyre* y, como si de una Jean Rhys⁴⁵¹ se tratase, desmitificar la locura de la esposa encerrada en el torreón. Como si al compartir la esencia de la novela con otra alma artística, se resquebrajasen los estereotipos de los personajes novelescos, se les pudiese dar la vuelta, se pudiese volver a relatar la historia cambiando su interpretación:

⁴⁵¹ En la novela de Jean Rhys *Ancho mar de los sargazos*, la autora antillana nos relata la vida de la que fuera primera esposa de Rochester y la convierte en un personaje de carne y hueso, alejado del estereotipo de esa loca del torreón que aparece en la novela de Charlotte Brönte. Existe edición en lengua española en la editorial Anagrama del año 1998 con traducción de Andrés Bosch y en la editorial Lumen del año 2009 con traducción de Catalina Martínez.

Ahora era yo quien le contaba otra vez la historia, reprochándole que se hubiera olvidado de situaciones sumamente importantes. Mi prima Cristina no me llevaba la contraria. Respondía que tal vez yo tuviese razón, que la loca no fuese mala o tan loca. Cabían tantísimas posibilidades. (pág. 54)

Posibilidades que se abren con la prima Cristina y ese temporal mundo que crean las dos niñas y que, sin embargo, se cierran con la prima Isabelita, encargada de introducir a la protagonista en la profesión de bibliotecaria. Sin un ápice de espíritu artístico- “...pelirroja, pecosa, sonriente y bastante tímida, tampoco leía libros y sin embargo era presentada como joven superdotada al haber elegido estudiar para bibliotecaria” (pp. 101-102)-, Isabelita será la antítesis de las motivaciones que mueven a la protagonista de *La intimidad*, lo opuesto al alter-ego capaz de conducirlo en busca de una voz propia, el modelo de la anti-relación con el libro y, por consiguiente, con la literatura. Las páginas que Nuria Amat dedica a la descripción de la labor de los bibliotecarios son, sin duda, las más cómicas de toda la novela⁴⁵². Desde el hecho singular de que la mayoría de los que trabajan en la biblioteca parecen odiar tanto a los libros como a sus posibles lectores, por no hablar de la poca afición a la lectura de casi todos ellos – “Detestarás al lector, odiarás el libro y amarás tu puntilloso trabajo por encima de todas las cosas.” (pág 108)- hasta la ambición funcional que parece guiar el quehacer de los bibliotecarios – “Utiliza la calumnia, la amenaza y la difamación para lograr todos tus propósitos, que deben resumirse en uno: ser la funcionaria minusválida de un espacio clausurado llamado biblioteca.” (pág. 109)-, pasando por el obsesivo cumplimiento de unas normas, a menudo, completamente arbitrarias – “Se las daba de transformar en tarea creadora de premio Nobel su ridícula fascinación por la ejecución de la ficha catalográfica.” (pág. 113-114)- , todo en el episodio dedicado al breve paso de la protagonista por la biblioteca universitaria destila un tono esperpéntico en el que los personajes adquieren dimensiones caricaturescas. No es de extrañar que la biblioteca y la protagonista se conviertan en seres antagónicos y que la fusión con el personaje de

⁴⁵² Uno no puede evitar recordar algunos pasajes de *El hombre sin atributos* de Robert Musil. (Existe una reciente edición de esta obra en la editorial Seix Barral con traducción de José María Saénz. Barcelona: Seix Barral. 2007)

Isabelita acabe en una repulsa que devuelve a la protagonista a esa torre de Pedralbes desde la que volver a empezar:

Cuando escapé de casa convertida en mi prima Isabelita, mi padre había imaginado lo peor. Y lo peor estaba nuevamente allí. En nuestra torre de Pedralbes. Mi padre volvía a no saber qué hacer conmigo, con una hija que nunca estudiaría para bibliotecaria. Mi lugar era el estado conflictivo. Mi vida se deshacía en los límites. Y por si eso no fuera suficiente, me dedicaba a pasar siempre de un extremo a otro. (pág. 118)

¿Qué mejor opción que sustituir la fusión con la biblioteca por la fusión con la literatura? ¿Y qué mejor que casarse con ella? El primer matrimonio de la protagonista de Nuria Amat en esa búsqueda de una voz propia, es con el simbólico personaje de Juan Rulfo, Pedro Páramo y el segundo, con el nieto del poeta Carles Riba, al que venera el padre de la narradora. Ninguno de los matrimonios permite a la Nuria Amat narradora una conexión con el otro que de sentido de unicidad al mundo circundante. En ambos casos la protagonista parece estar contrayendo matrimonio contra o con el padre y en favor de una alianza con ese mundo literario que domina la novela. Matrimonio como modo de sosegar o recuperar los recuerdos de la infancia, de la adolescencia, como paso intermedio en la recuperación de ese tiempo pasado que permite evolucionar al personaje y, frente al esposo de idioma propio y ajeno a un mismo tiempo, de tierras lejanas y ambición literaria, la protagonista elige como segundo esposo a un “visionario” (pág. 185), un personaje literario:

Parecía un escritor de otra época. Uno de esos escritores raros de comienzos o bien finales de siglo que apenas se perciben. Yo lo llamaba cariñosamente Grillparzer (...) por su carácter de hombre curioso, de sobrada inteligencia pero sin fuerza suficiente para enfrentarse a la vida como ésta se presenta. (pág. 188)

Un ser que a menudo parece más irreal que personaje auténtico: “Y vivir significaba para él jugar continuamente al juego de la inexistencia.” (pág. 189). Como personaje literario, la protagonista se funde con él a través de los libros y su unión se asemeja más a la unión de las bibliotecas que ambos poseen, “En ocasiones habíamos pensado en juntar las dos bibliotecas.” (pág. 190), que a la unión real de una pareja: “La

literatura nos unía. Era nuestro principal alimento.” (pág. 200). Ese alimento que nutre la relación es la literatura y también el pasado. Porque aunque Carles Riba posee una inmensa biblioteca que supera la de la figura paterna, como corresponde al esposo encargado de ayudar a la protagonista a desprenderse del pasado, “La biblioteca de Carles Riba era, desde todo punto de vista, más valiosa que la de mi padre.” (pág. 211), es él quien redirige los pasos de la narradora hasta la contemplación de su infancia desde la ventana del sanatorio que se alza frente a la casa de Nuria Amat-niña. Y una vez allí, Carles Riba, poeta, esposo, literato, real o imaginario, desaparece para que *La intimidad* pueda cerrarse con una mujer sola contemplando el mundo a través de una ventana. Para recuperar esa infancia, él debe desaparecer, esfumarse, destruirse: “Le hice girar la cabeza y descubrí la bolsa. Tenía la cara y parte de la cabeza metida en una bolsa de plástico. Parecía ahogado.” (pág. 282) Y así, la unión que la protagonista ha establecido con el personaje masculino que más le ha servido de guía o acompañante, debe romperse.

La ruptura de esa fusión con el otro es también el destino de Matia en *Primera memoria* y podría decirse que la unión y desunión entre Matia y Manuel constituye el eje de la evolución de la protagonista y, en realidad, el eje de la trama argumental de la novela. Manuel es el personaje al que Matia más se acerca y a quien, finalmente, traiciona, abandonando de manera definitiva la infancia. Esa amistad entre un hijo ilegítimo y la nieta de la terrateniente de la isla, sólo puede darse por las características espacio-temporales que recoge la novela de Ana María Matute. Es verano y el país está en guerra y las amistades que establece Matia son diferentes a las que le correspondería a una niña de su edad y condición debido a la peculiaridad de su situación. Matia pasa los días con su primo Borja, mayor que ella, y los amigos del pueblo con los que él ha trabado amistad. El grupo es, por tanto, una pandilla extraña en un verano extraño, ya que Borja y Matia representan la clase social dominante y sus compañeros de juegos son, muchos de ellos, niños del pueblo, cuyos padres tienen relaciones de dependencia y sumisión con doña Práxedes. En esta novela el mundo del interior de la casa de la

abuela invade el mundo externo y las relaciones entre iguales que establecen sus personajes adolescentes. La comunicación fluida y sincera es, por tanto, imposible. A diferencia de Natalia o Andrea, Matia no tiene compañeras de juegos, sino compañeros y la relación con sus iguales es, al mismo tiempo, la relación con el otro sexo.

En primer lugar, tal como he apuntado, está su primo Borja. A pesar de pertenecer ambos a la misma familia, los padres de uno y otro están luchando en bandos diferentes en la guerra y esa lucha fratricida se traslada a las vivencias de los niños. Borja, un año mayor que Matia, ejerce sobre ésta un fuerte poder. Sabemos que Borja no es bueno: de la abuela ha heredado “su gallardía, su falta absoluta de piedad” (pág. 13), es hipócrita, mentiroso, ladrón e innoble. Pero están obligados a entenderse. Borja respeta a Matia por su rebeldía. Matia se siente dominada por ese primo mayor que le consigue los cigarrillos prohibidos y le habla de ese mundo que los dos anhelan conquistar a su manera: el mundo de los adultos. Borja y Matia forman el núcleo del mundo adolescente y aunque asistimos esencialmente a la evolución de Matia, cuya voz es la que nos transmite la narración de los acontecimientos de la novela, también es la evolución de Borja de la que somos testigos como lectores de *Primera memoria*.

Frente a Matia y Borja, el resto de jóvenes que habitan la novela son prototipos de niños de pueblo, tan característicos de las novelas de Ana María Matute, donde la presencia del campo, de la vida rural, es una constante. Pero Borja y sus compañeros de correrías adolescentes, no le bastan a Matia. Ella adivina que hay un círculo más amplio en el que quizás pueda moverse más libremente y desenredar sus convulsos sentimientos. Matia adivina que hay algo más allá de la barca Leontina que gobierna Borja en la cala de Santa Catalina. Ese algo más queda claramente representado por la mítica figura de Jorge de Son Major, el único personaje de la novela que parece ser capaz de enseñarles qué hay más allá de las aguas que rodean la isla. Jorge de Son Major, como el tío Román de *Nada* o Pablo Klein en *Entre visillos*, es el personaje masculino que gobierna, de un modo u otro, las vidas de la novela. Él es el único habitante que Doña Práxedes no ha podido dominar; él es el hombre al que sigue amando la tía Emilia; él es el padre que desea Borja; él es el sinónimo de libertad para Matia. Como si fuese una representación adolescente de ese mítico personaje de la isla,

aparece en la narración Manuel. Hijo ilegítimo de Jorge de Son Major, Manuel ha regresado al pueblo a ayudar a su madre y a sus hermanos después de que el marido de su madre y al que él llama padre haya sido asesinado en uno de los pocos hechos derivados de la guerra que vive Matia en directo. Y es Manuel quien juega el papel fundamental en la formación dolorosa de Matia. Con él vive el amor adolescente, en él se descarga el odio vil y cobarde de Borja, por él conoce Matia los límites de su arrojo y su grado de deserción. Manuel es el único espíritu noble que Matia conoce, el único espíritu al que se siente cercana:

Nunca nos citamos a determinada hora, en ningún momento. Simplemente nos encontrábamos. Manuel, que no se tomaba nunca un descanso, ni hablaba con nadie, abandonaba todo para venir conmigo. Yo dejaba a Borja, olvidaba mis clases, mi lectura o cualquier orden de la abuela. Caminábamos uno al lado del otro, hablábamos o nos tendíamos de bruces, como aquella primera tarde, bajo los árboles del declive. (pp. 154-55)

Pero ni el descubrimiento de esa hermandad espiritual ni la pureza infantil de sus sentimientos, pueden hacer nada frente a la intrusión de un orden de valores que parece regir el mundo al que Matia se ve irremediabilmente conducida. Aunque en Manuel Matia ha logrado que su anhelo más secreto se cumpla: “Acaso, sólo deseaba que alguien me amara alguna vez. No lo recuerdo bien.” (pág. 73), la traición de Borja, quien acusa a Manuel de haberle obligado a robar a su abuela, barre cualquier posibilidad de redimir su adolescencia y mantener la inocencia.

Los juegos entre Borja y Matia, primos adolescentes en un verano interminable, y la relación que establecen entre ellos de rivalidad, necesidad y rechazo, tiene ciertas semejanzas con la primera relación con el otro sexo que establece la protagonista sin nombre de *Cielo nocturno* y que abre un abanico de complejas comunicaciones con los otros para el personaje. Es verano en esa ciudad que nunca se identifica pero en la que el lector cree reconocer Zaragoza y la protagonista, de vacaciones en su ciudad, juega con sus primos Azogue, esos primos que a causa de la enfermedad de su madre, crecen medio salvajes, brutos y, por encima de todo, mucho más libres que el personaje

principal. Con ellos se aventura ésta en el río de la ciudad y descubre que la relación con ese otro, tan distinto a las compañeras de clase de colegio de monjas, va a ser compleja: “Les dije a mis primos que se habían preocupado demasiado, que yo ya sabía nadar. Colgué el vestido de unas ramas, para que se secara, y me lancé al agua. Había conseguido ser el centro de atención.” (pág. 72). Ser el centro de atención de las miradas masculinas, convertirse en objeto observable y admirable, es algo que la protagonista descubre en esa excursión prohibida en barca por el río, “...acababa de descubrir un extraño poder dentro de mí y eso hacía que todo lo demás me pareciera insignificante.” (pág. 72), “Aún sentía en mi cuerpo sus roces y los salpicones de agua, sus miradas preocupadas, atentas, envolventes.” (pág. 73). Pero también descubre que ese objeto al que se presta atención puede dejar de ser atractivo y que el interés del otro puede ser pasajero, voluble, impredecible y la certeza de que los ojos del otro, en este caso de su primo mayor, “En algún momento del verano, ya cerca del final, Moncho se me escapó.” (pág. 74), han dejado de mirar, produce ese primer desengaño y un primer dolor que se irá acrecentando en las sucesivas relaciones sentimentales que mantenga la protagonista a lo largo de la novela:

Silenciosa y amargamente, por la noche, en la soledad de mi cuarto, le reproché a Moncho que a lo largo del verano me hubiera hecho sentir que, a pesar de sus novias, estaba enamorado de mí. / Era un dolor nuevo, un dolor que no tenía nada que ver con cualquier otro dolor que hubiera conocido, no era sólo pena o rabia o ganas de llorar, era algo mucho más intenso, siempre estaba allí, un peso que no me podía quitar de encima, una especie de condena. (pág. 75).

Esa especie de condena determina las relaciones con Mauricio y posteriormente con Carlos. El personaje de Soledad Puértolas no logra establecer en ningún momento una comunicación plena con esos dos hombres que le acompañan en su formación como adulta más como dos sombras que corren en paralelo, que como auténticos compañeros de viaje. El primero, Mauricio, al que conoce en su primer baile, “El calor que emanaba Mauricio envolvió mi cuerpo. Yo no sabía bailar, nadie me había enseñado. Dijo: Déjate llevar.” (pág. 90), es mayor que ella, políticamente comprometido y, se supone, sentimentalmente liberal. A él, pariente lejano de esos Moraleda que representan la

burguesía de la ciudad de provincias, se abandona la protagonista, dejándose llevar como lo hizo en ese primer baile: “En la calle, a unos metros del bar, nos besamos. Un beso lento, que lo borra todo, lo engloba todo.” (pág. 107). Esa primera relación carnal pero, sobre todo, la primera relación sentimental con el otro, lleva al personaje a olvidarse de sí misma y, de algún modo, a alejarse de la persona que ha sido hasta entonces: “Estoy en un lugar desconocido, nuevo, mucho más cerca de Mauricio que de mí misma. / Mauricio se convierte en la sombra que me sigue a todas partes. En parte inseparable de mí.” (pág. 109). La fusión con el otro supone por tanto para la protagonista, el olvido de quién es. Ella ya no es sino a través de su unión con el otro. Y deja que ese otro que aparenta más seguridad en sí mismo que la que parece poseer ella, dirija la relación y la someta con una indiferencia que luego, descubrirá el lector que no es tal:

Mauricio, de pronto, se quedaba callado. Se diría que se había cansado de hablar. Estábamos en el cuarto de música o en su dormitorio. Inesperadamente, interrumpía su discurso, perdía la mirada. Inútil insistir, preguntarle algo. Si yo decía algo- y siempre decía algo, no podía aceptar, callada, esa extraña situación-, Mauricio, como si hubiera estado esperando que le dieran esa oportunidad, como si mis palabras y mi desconcierto fueran una señal, se levantaba y se iba. Me dejaba allí, sin saber qué hacer. (pág. 126).

Desconcierto ante la actitud del otro, soledad real y emocional, cuando finalmente la protagonista decide cortar la relación, “Como si los dos supiéramos que todo se ha acabado entre nosotros y no lo quisiéramos decir, porque todo se ha dicho ya y no ha servido.” (pág. 133), la reacción violenta de Mauricio demuestra que la comunión no ha existido, que nunca hubo una relación de iguales, que el otro siempre fue ajeno y que nunca esperó de la protagonista que se convirtiera en sujeto capaz de actuar. La fortaleza del personaje de Mauricio queda en entredicho en la escena de la ruptura, “Mauricio se puso en pie de un salto y empujó la bandeja de comida hacia la mía. Mi bandeja se tambaleó y aterrizó en mi falda. Mauricio abandonó el comedor mientras lanzaba al aire toda clase de insultos.” (pág. 143) y, al finalizar la lectura de *Cielo nocturno* (Mauricio muere víctima del consumo de drogas), el lector sabe que el personaje que la protagonista admiró por su inteligencia, seguridad y arrojo, en realidad, nunca existió.

Sin embargo, la ruptura con Mauricio ha sido en realidad producto de la aparición de otro personaje, Carlos y, por consiguiente, el personaje de Soledad Puértolas se libera de una relación que ha perdido su razón de ser, para entrar en otra de la que tampoco logra extraer la comunicación anhelada. Aunque en un principio Carlos funciona como liberador, como personaje que adentra a la protagonista en la edad adulta y que la desposee de la carga de ese primer novio al que admirar y en el que no confiarse - “Acababa de dar un paso hacia el mundo desconocido. Aún respiraba el olor a incienso quemado, aún me sentía lleno de luz. Era como si se hubiera levantado, en un escenario oscuro, un pesado telón y hubiera aparecido un paisaje deslumbrante, lleno de colores, de música, de luz, de olores nuevos. En ese paisaje, yo era distinta. Mi papel aún estaba por determinar.” (pág. 140) - precisamente la ruptura con Carlos, sumirá a la protagonista en una depresión que la hará retroceder al núcleo familiar como bálsamo de las heridas del corazón, como lugar del que poder volver a arrancar. Y es que Carlos y Mauricio, finalmente, son las dos caras de un mismo personaje, incapaz de ofrecerle a la heroína una relación sincera. Ambos se descubren como personajes impostados: “Nunca hacíamos planes juntos ni imaginábamos un futuro en común. Para Carlos, hacer planes era perder el tiempo.” (pág. 175), “-Sin explicaciones, ése es el trato.” (pág. 178). Pero no hay nada de verdad en ello. Carlos, en realidad, tiene una novia con la que acabará teniéndose que casar y tal como descubre el lector, es más un estafador emocional que alguien que apuesta por el amor libre: “Carlos había sido atrapado, pero la culpa era enteramente suya. Jamás decía la verdad, siempre andaba así, con medias verdades, escondiéndose de todo el mundo.” (pág. 202). Así pues, esos dos novios o amantes de primera juventud no consiguen ayudar al personaje principal de *Cielo nocturno* a situarse en el mundo sino que más bien parecen demostrarle que esa sensación de diferencia que la ha acompañado desde niña, va a perpetuarse en su vida adulta, algo que vienen a corroborar también relaciones ulteriores: “Los hombres que las protagonizaron me dieron, todos, en el momento mismo de la aventura, la sensación de que no les importaba demasiado saber quién era yo.” (pág. 228)

El otro, en tanto posible pareja vital y no sólo sentimental, se convierte en fallido interlocutor⁴⁵³, como también lo habían sido esas compañeras de colegio con las que, en realidad, se acentuaba la sensación de diferencia, de aislamiento: “...me esfuerzo por pertenecer al grupo, por hablar como ellas, hablar de las mismas cosas (...) Pero quiero estar con ellas, ser una más (...) que no me dejen al margen.” (pág. 78). A diferencia de la Andrea de *Nada*, el personaje de Puértolas no tiene una Ena a la que aferrarse y que le sirva de guía emocional. Están las Dolores Peña que le invitan a salir los domingos después de misa, las Concepción Aínsa que la sorprenden con invitaciones a fiestas como si existiese una amistad que el personaje no reconoce, “...Concepción sonrió y comprendí que pensaba que éramos amigas.” (pág. 83), pero esa misma extrañeza ante la invitación, rige en todas las relaciones que el personaje establece con su entorno. Por tanto, comunión difícil con el otro, marcándose así una constante más en las protagonistas de estas novelas.

Tampoco la protagonista de *Julia de Ana María Moix* hallará comunicación alguna con ese otro de su misma edad y de su mismo ambiente, llamado en principio a actuar de alter-ego o de espejo con el que poder avanzar en la evolución hacia la edad adulta. La relación de Julia con sus hermanos no es fácil. Hay una amplia diferencia de edad, son varones y, sobre todo, la tensión entre los padres traspasa el dormitorio conyugal e invade toda la casa, incluidas las relaciones entre los hermanos. Aunque en algunas páginas asoma una cierta camaradería entre los tres, como en las escenas en las que Rafael y Ernesto organizan una representación teatral, “Y aquella noche durmió en el cuarto de los chicos.” (pp. 87-88), el personaje de Julia siempre aparece alejado del mundo de sus hermanos y no son ellos quienes puedan ayudarla a romper con esa Julita que la aprisiona. La relación con Rafael es la más rica y compleja:

⁴⁵³ Desde luego y no sólo en el caso de *Cielo nocturno*, sino en muchas otras obras de la narrativa de Soledad Puértolas, no he podido corroborar la tesis que Francisca GONZÁLEZ ARIAS defiende en “La poética del otro en los cuentos de Soledad Puértolas.” *Turia*, nº 100, (pp. 180-191), según la cual los personajes de Puértolas encontrarían en el otro un refugio a la soledad y la inhóspita realidad del mundo circundante. En mi modesta opinión, gran parte de las narraciones de Puértolas transmiten una profunda soledad y aislamiento de sus personajes tanto protagonistas como secundarios.

Rafael emerge de los recuerdos de Julia como una figura compleja. Ella, celosa del dominio que su enfermedad le otorga, había deseado su muerte. (...) Con el tiempo, sin embargo, ella llegó a creer que Rafael era el único que la había querido de veras.⁴⁵⁴

En los momentos en que Rafael enferma de gravedad, la complicidad entre ellos crece:

A mediodía, el sol daba de plano en la galería. Rafael, en su sillón, comentaba con Julia las noticias discográficas recibidas a través de su programa radiofónico preferido: Discomanía. (pág. 146)

Algunas veces, cuando Julia se hallaba en la biblioteca para estudiar, Rafael se iba con ella...(pág. 147)

Un día me iré, le dijo durante el último paseo que dieron juntos. ¿A dónde? A París, respondió Rafael. (pág. 149).

Desaparecido Rafael, con su hermano Ernesto, sin llegar a esa comunicación de inquietudes intelectuales ni a compartir gustos por películas o música como hace con Rafael, nace una cierta complicidad. Al fin y al cabo, Ernesto cubre a su hermana en sus visitas a Eva y jamás la traiciona. Si se destapan esas visitas provocando el intento de suicidio de la protagonista es por una torpe casualidad: “Lo siento, chica: ya te dije que se descubriría el pastel.” (pág. 228). Como también ella ha cubierto a su hermano en las reuniones con sus amigos:

Cuando los amigos de Ernesto empezaban a llegar al estudio, Julia se marchaba a casa. Ernesto le pedía: Quédate, tonta, son divertidos. Sin embargo, cuando aparecía Luis, Ernesto la llamaba aparte para decirle: Julia, Luis y yo tenemos que hablar, puedes... (pág. 175).

Pero ni Ernesto ni Rafael son nunca posibilidades reales de comunicación ni ayuda auténtica en la evolución de Julia. Los otros personajes masculinos que aparecen en la novela tampoco tienen viabilidad alguna como alternativa a su incomunicación. La crítica ha insistido en la homosexualidad del personaje, aunque quizás, lo determinante

⁴⁵⁴ NICHOLS, Geraldine C., “El desdoblamiento psíquico como factor dinámico en *Julia*, de Ana María Moix” en PÉREZ, J. W. *Novelistas españolas de la postguerra española*. Ob. Cit., pág. 122

en ese aspecto es más que un posible lesbianismo (el hermano mayor, Ernesto, sí se presenta con un personaje con una tendencia sexual clara), la condición asexual en la que queda estancada Julia: “Julia, ensimismada, casi cataléptica, asexual.”⁴⁵⁵; “Julia is alienated from heterosexual and unready for homosexual contact.”⁴⁵⁶

En esa apreciación del otro sexo como enemigo juega un papel esencial Víctor, un personaje que temporalmente se corresponde con esa otra escena recurrente en la novela de Moix en la que el lector encuentra a Julita con su jersey marinero, sentada en una acera, aguardando infructuosamente el regreso de esa madre siempre ausente. Víctor, por un lado, “...is another man- one approved by her mother but not by her father- who seems to make the most powerful impression on Julia’s early years. Víctor, a friend of her cousin Arturo and admirer of her mother.”⁴⁵⁷ Un personaje que, disfrazado de admirador de la madre, finalmente se revela como posible homosexual reprimido, pederasta y violador en potencia o en la práctica. Su acercamiento a Julita provoca en ella un rechazo que no acaba de identificar: “Julita se sentía mal con Víctor. Se ahogaba de calor, la angustiaba estar sentada encima de Víctor y que éste la abrazara para enseñarle cómo los osos devoraban a sus víctimas.” (pág. 64) y finalmente, ese encuentro “...involves a rape, or something like a rape.”⁴⁵⁸

Aunque no queda claro en la narración hasta qué punto Víctor agrade a Julita, lo que es evidente es que la escena es de una violencia sorda y asfixiante:

...porque ella cayó en la arena bajo la fuerza de los golpes de Víctor. No dirás nada, idiota (...) no se atrevía a respirar porque el olor del cuerpo de Víctor la mareaba, la arena le quemaba la espalda y la cabeza, y gritaba y golpeaba a Víctor (...) Alargó un brazo y notó las púas del erizo bajo su mano. Lo cogió, y lo aplastó contra la espalda de Víctor, que respiraba muy fuerte. (pp. 66-67).

⁴⁵⁵ NICHOLS, Geraldine C. Ob. Cit., pág. 114

⁴⁵⁶ JONES, Anny Brooksbank, “The Incubus and I: Unbalancing Acts in Moix’s *Julia*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXII, n° 1, pág. 81 (“Julia queda alienada de la heterosexualidad y no está lista para el contacto homosexual.”)

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 76 (“...es otro hombre, un hombre que su madre aprueba pero su padre no, que provoca en la primera infancia de Julia la más fuerte de las impresiones. Víctor, amigo de su primo Arturo y admirador de su madre...”)

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 76 (“...implica una violación o algo parecido a una violación.”)

No hay que olvidar que Julita tiene seis años cuando ocurre esa escena que la novela recoge en apenas dos páginas pero que, asociada, como he comentado, a la recurrente espera de Julita en la calle bañada por el inclemente sol del verano mediterráneo, podría decirse que vuelve una y otra vez a la mente de la narradora y a ojos del lector. Tal como apunta Andrew Bush, “...the terrible moment is narrated simply, as if by a child who has no understanding of the sexual motivation, she comprehends, baldly, the violence of the act.”⁴⁵⁹ Infancia violentada y abuso silenciado -Julia jamás contará lo sucedido con Víctor - “Pero... ¿te has caído por las rocas? La subió al patín. Arturo le preguntaba: ¿Cómo te has caído?, ¿has pisado algún erizo? Julita se sentía mareada, bañada en sudor, sin entender qué le preguntaba Arturo y sin poder responder.” (pág. 67)- la idea del contacto carnal con el otro sexo le provoca un rechazo absoluto. Con Carlos, el que había sido íntimo amigo de su hermano Rafael y por quien siente una cierta simpatía después de morir su hermano, la relación termina inevitablemente cuando éste intenta besarla: “Sintió el contacto húmedo de la boca de Carlos apretando la suya, y el estómago se le revolvió. Le dio un empujón y echó a correr.” (pág. 224). También son náuseas lo que le provoca su abuela cuando le hace preguntas insidiosas sobre la tarde en el cine con ese Carlos con quien, en realidad, ni siquiera ha estado:

La abuela, con sus preguntas y sus insinuaciones, la había colocado frente a una pantalla de cine en la cual se proyectaba una secuencia repugnante protagonizada por ella y por Carlos. Notó un gusto nauseabundo en la boca y un calor sofocante en la cabeza. (pág. 178).

⁴⁵⁹ BUSH, Andrew, Ob.Cit., pág. 142 (“...el terrible momento se narra de manera simple, como si lo explicara una niña que no entiende la motivación sexual, pero que entiende, claramente, la violencia del acto.”)

Sólo Andrés, ese acompañante sumiso y respetuoso que aparece al arrancar la novela de Moix, tiene un pequeño espacio en la vida de Julia. Pero un espacio casi mecánico, como si se tratase de una pieza que encaja sólo en la superficie de su vida, sin poder penetrar en ella en modo alguno:

Pero no quería a Andrés (...) Entonces sentía cierta ternura por Andrés, aunque seguía odiándole por todo, por meterse en sus cosas (...) Por ser amable con ella, preocuparse por ella, porque ella, Julia, sabía que en cierto modo Andrés la adivinaba y era consciente de que prodigándole su cariño y protección, sin agobio, sin palabras, sin pactos, sin promesas, sin pedirle nada, ella nunca rechazaría su presencia. (pág. 32).

Andrés nunca despertará en ella la atracción de los personajes femeninos, unos personajes que ya he analizado en el apartado anterior y que, sustitutos del cariño materno, no lograrán darle el empujón para alejarse de esa infantil Julita. Por último, sus iguales femeninas le servirán también de experiencia de asilamiento. Sirva sólo el ejemplo del personaje de Lidia, casi un prototipo de crueldad, envidia y maldad adolescente en unos pasajes que hoy en día ilustrarían cómo el acoso escolar tiene una larga tradición en la historia de la adolescencia universal: “A veces Lidia se enfrentaba con Julia, se apoderaba de sus libros, libretas y carpeta y los colocaba en el pupitre contiguo...” (pág. 183). Resulta llamativo cómo un encuentro casi íntimo con Lidia le provoca la misma reacción de angustia y asfixia que la tentativa de beso de Carlos o la mera idea de ese beso: “Lidia se le acercó; le puso una mano sobre el hombro y con la otra empezó a acariciarle los cabellos (...) Lidia tenía mucha más fuerza (...) le pareció que el aire no llegaba a sus pulmones y que iba a ahogarse. Suéltame, pidió.” (pág. 187). El acoso de Lidia crece, “Lidia y sus seguidores la acosaron de nuevo con burlas, aún más encarnizadas. A menudo aparecían notas insultantes en la mesa de los profesores, y la acusaban a ella. (pág. 188) y Julia, finalmente abandonará el colegio sin denunciar el trato injusto. Del mismo modo que nunca contó la violencia de Víctor sobre ella, tampoco relatará a nadie el maltrato al que le ha sometido Lidia.

Pero, ¿es que hay interlocutor posible para Julia? “Pain and silence, the threat of violation by men and the threat of separation from women...”⁴⁶⁰ resume E. Bergmann al referirse a las relaciones que establece Julia y que la condenan, efectivamente, a la más absoluta soledad: “No sentía dolor, ni pena, ni ganas de llorar, sólo rencor contra sí misma por haberse dejado derrotar y por una soledad que prometía ser eterna.” (pág. 191)

⁴⁶⁰ BERGMANN, Emilie, Ob. Cit., pág. 151. (“Dolor y silencio, la amenaza de la violación por parte de los hombres y la amenaza de separación con respecto a las mujeres...”)

4.7. Interiores claustrofóbicos frente a exteriores como libertad.

“Era preciso abandonar la habitación- que representaba, por otra parte, el único lugar seguro de que disponía, la única fortaleza donde atrincherarme, donde pisaba un terreno del que era dueña en cierto modo, - y aventurarme a ciegas a través de las escaleras y corredores largos, desconocidos...”

Carmen Martín Gaité, *El balneario*

El contraste entre el exterior y el interior no funciona en todas las novelas como antítesis entre reclusión y libertad. Así, en el caso de las novelas de Clara Janés y de Nuria Amat, precisamente el interior se transforma en esa habitación donde tejer la obra literaria y en ambas, Pedralbes, como espacio cerrado e impermeable supone más un refugio que un encierro y la recuperación de ese espacio infantil y absolutamente propio, se configura como una vía necesaria para la evolución de las protagonistas. De ahí que haya optado por dejar fuera de este apartado estas dos novelas, más relacionadas con la habitación creadora que con el interior asfixiante que pretendo describir en este capítulo. También dejo de lado *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel, puesto que sus páginas no reflejan un universo de interiores opresivo, sino que Isabel y Elena entran y salen de las casas de la una y de la otra con una alegre libertad adolescente, con la misma libertad con la que entran en casa de Piedita o pasean por las tiendas del barrio. En el caso de Josefina Aldecoa, Soledad Puértolas, Ana María Moix e Irene Gracia, el hogar en el que habitan los personajes principales sí juega un papel más coercitivo y salir de él supone, casi siempre, una cierta liberación. Pero también es verdad que en todas estas novelas el hogar tiene una representación ambivalente y no siempre asfixiante, algo que, sin embargo, sí resulta mucho más evidente en las tres novelas ganadoras del Nadal y en las que, por tanto, más me extenderé en este apartado.

En *La Casa Gris de Josefina Aldecoa*, la importancia de las paredes entre las que va a vivir Teresa, la protagonista, es lo suficientemente relevante como para que dé título a la novela y abra y cierre la narración: “La Casa, agobiante y oscurecida por el tiempo, el humo y las lluvias, se me viene encima al avanzar por el paseo.” (pág. 9) relata Teresa en la primera página y con una imagen similar se cierra la novela: “A mis espaldas queda la Casa, gris, maciza, endurecida por el humo y las lluvias.” (pág. 294). Esas dos imágenes hacen pensar inmediatamente al lector en otras casas literarias y, como la Casa (con mayúsculas, para dejar clara su autoridad, su peso, su poder) de Aldecoa, también británicas: la casa a la que llega la joven segunda esposa de Maxim de Winter en *Rebecca* de Daphne du Maurier y, por supuesto, la mansión de Thornfield en

Jane Eyre de Charlotte Brönte. Para llamar a la puerta de esa casa gris de Aldecoa, Teresa debe utilizar un “llamador de posada o convento” (pág. 9) y en estos dos símiles se encuentra ya el papel que ese lugar representará para la protagonista: un lugar de paso, como una posada, y un lugar cerrado y habitado exclusivamente por mujeres, como un convento. Y como tal, esa Gray House que nombra Miss Lancaster en un momento de la novela, será para Teresa tanto opresión como refugio: “En la Casa hay una atmósfera tranquila, todo marcha tan ordenadamente; cada cosa a su hora, en silencio. Por eso, al entrar a formar parte del movimiento rítmico de la Casa se pierde la sensación del tiempo.” (pág. 58), reflexiona Teresa y después de un largo paseo por las calles londinenses durante el que pierde el rumbo, “La Casa está aquí, enseguida.” (pág. 60), como faro al que llegar antes de naufragar. O, en otras ocasiones, como lugar que la retiene y le impide ir más allá:

A mis espaldas imagino el jardín, verde y mojado, sin carretilla y sin hamacas. Las piedras viejas del salón brillan más grises que el aire, y el río es negro, espejante, como un pozo hondo. Fuera de la ventana, a mis espaldas, empieza Londres, las calles otoñales y adustas, los cristales empañados de los pubs y las salas de té. (pág. 248).

Ese papel que la casa juega para Teresa, lo desempeña también para el resto de sus inquilinas. Cada una de esas mujeres que habitan ese hogar femenino en el Londres de postguerra, como si de un convento efectivamente se tratara, ha convertido su habitación en hogar más o menos provisional, celda de libertad como mujeres independientes y solitarias que son en esa residencia y, a la vez, celda de encierro: “La idea de refugiarse en su habitación a las ocho y media de la noche le dio escalofríos. Imaginó lo que iba a suceder. Daría vueltas por el cuarto solitario.” (pp. 15-16) medita Delia Soto; “Encerrada allí, olvidada de la Casa y sus habitantes y el mundo que empieza puertas afuera.” (pág. 22), eso es la habitación del torreón para Helen Hutkins; Marjorie Dewey, por su parte, anhela recorrer las calles de ese Londres al que ha viajado en busca de la aventura de su vida, “La aventura la atraía.” (pág. 39) pero se siente al mismo tiempo incapaz de abandonar su habitación: “Vaciló un momento, midiendo sus fuerzas, y abrió la puerta de su habitación.” (pág. 41); “Isoline gasta mucho dinero. No en la calle, porque apenas sale, sino dentro de la Casa.” (pág. 51);

“Para Joan fue un alivio comprobar la absoluta independencia de que podía disfrutar en la Casa.” (pág. 67); “La habitación de Miss Lancaster es abigarrada. Tiene algo de restos de naufragio, de almacén provisional de muebles recién retirados de una casa en ruinas, muebles que van a ser llevados a otra parte porque su transitorio refugio no les sirve...” (pág. 134). Sí, efectivamente, la casa les supone a las mujeres que allí viven ese hogar provisional y permisivo en el que recomponer las piezas en las que se han partido como supervivientes de una guerra reciente y, a la vez, ese lugar que como refugio en el que aburrirse y aguardar (muchas veces no se sabe muy bien qué) acaba convirtiéndose en encierro involuntario.

Frente a la casa, un Londres de postguerra se extiende como posibilidad más que como certeza. Teresa deambula por las calles de Londres pero nunca acabamos de verla compenetrada con la ciudad, como si esos exteriores, tal como vengo de afirmar, fueran opción pero no concreción. En una conversación entre Teresa y Thomas, su amigo inglés, ésta le comenta: “-Thomas, ¿no te parece que Londres es una ciudad muy masculina? Cuadrada, angulosa, maciza, fuerte. Una ciudad hecha por hombres.” (pág. 193). Y aunque Thomas lo desmiente y afirma la feminidad de una ciudad en la que las mujeres tienen un peso esencial, lo cierto es que Londres sigue pareciendo a ojos del lector, como un paraíso de libertad inalcanzable. O quizás, más bien, como una ciudad convaleciente de una guerra:

La calle, ancha, hermosa, céntrica, que fue alegre, o por lo menos tranquila, se queda atrás con sus dos filas de muñones reverdecidos, su solar visitado por los niños que buscan algo en silencio. Al final de la calle hay una iglesia intacta, fuera del área muerta (...) A la izquierda queda la calle muerta, antes de la iglesia, y el jardín de las tumbas, limitado y cerrado por éstas. (pp. 116-117)

Esa cierta sensación de desolación que acompaña a los paseos solitarios de Teresa por la ciudad y parecen devolverle, una y otra vez, al refugio de la casa, es algo que no sólo transmite el hilo narrativo de su voz, sino también se transmite desde la perspectiva de otros personajes. Así, para Lucila también Londres parece ser sólo un marco posible a una vida sujeta a las cuatro paredes de ese hogar-cárcel: “Del río viene un aire fresco, con una olorosa mezcla de humo y árboles mojados. Desde la ventana,

abierta en la fachada principal de la Casa, se ve el puente.” (pág. 11); lo mismo ocurre con la estudiante canadiense, Marjorie Dewey, tal como he señalado al hablar de su relación casi agorafóbica con la ciudad: “Marjorie pensaba en las calles de Londres, extrañamente llenas de luz en estos días, sofocantes de polvo negruzco, impuras y sucias, vagamente hermanas por unos momentos de las calles de las ciudades meridionales.” (pág. 36). Por consiguiente, foráneas y británicas, todas ellas mujeres habitantes de un Londres de postguerra, parecen anhelar lo que la gran urbe representa y temerlo a un tiempo, como si la libertad estuviese al alcance de la mano, pero se alejase al hacer el gesto de asirla.

En *Cielo nocturno de Soledad Puértolas*, los interiores, sin esa carga profundamente opresiva de otras novelas, sí tienen un carácter eminentemente femenino y la evolución personal queda, sin duda alguna, supeditada a salir de ellos. Para empezar, la novela, como la de Josefina Aldecoa, se abre con una casa. En esta ocasión la casa tiene la carga simbólica de un pasado remoto para la protagonista, reciente para los adultos que la rodean, el pasado previo a la guerra, un esplendor provinciano perdido, el de la familia Moraleda, casa en la que mucho después, la protagonista vivirá el despertar a la vida adulta: “Almacén Moraleda. Pronunciaba en voz baja las palabras como si fueran un conjuro (...) era casi una leyenda (...) Los Moraleda se habían arruinado, pero algunos miembros de la familia aún vivían en el piso principal del número cuatro de la cuesta de la Bodega Alta...” (pp. 7-8). La casa Moraleda juega por tanto un doble papel: por un lado forma parte de las fantasías de una niña que observa un mundo al que no pertenece:

Al deseo imposible de asomarme a los balcones y miradores del edificio donde vivían las familias de compañeras mías de colegio, mientras imaginaba cómo serían los pisos por dentro, y los amueblaba mi fantasía con grandes cómodas y aparadores, mesas y sillas de maderas preciosas... (pág. 95)

Por otro, es el lugar donde se convierte en mujer adulta a través de las relaciones sexuales con Mauricio: “En ese escenario me inicié en el lenguaje privado y carnal del

amor.” (pág. 113) y donde, paradójicamente, puede contemplar por fin el esplendor desaparecido de la casa Moraleda, como si la casa fuese el símbolo de la oposición entre las fantasías infantiles y la realidad del mundo adulto:

En las alfombras, las cortinas y las tapicerías raídas, en los marcos de plata salpicados de manchas oscuras y los innumerables objetos que cubrían los muebles, las mesas de todos los tamaños, los aparadores y escritorios, faltos de lustre, rayados, incluso desvencijados... (pág. 124).

Y los escenarios físicos van a seguir teniendo importancia en la evolución vital de la protagonista. Por un lado, está el contraste entre el hogar familiar y el exterior. El hogar es doméstico y femenino, dominado por la figura de la madre y por la figura de Modesta, la sirvienta que reina en la cocina: “En la puerta de la cocina, mi madre se detiene. Es el territorio de Modesta...” (pág. 58), un mundo al que el padre no llega a nunca a pertenecer. La protagonista sabe que ese tampoco va a ser su lugar. Ella no va a seguir el modelo de esa madre de carácter apacible, entregada a la costura en un rincón de la casa, un rincón interior, oscuro, en la zona destinada a las tareas del hogar:

En casa se oye, al otro lado de la cocina, el ruido de la máquina de coser. El pedaleo de mi madre. La aguja subía y bajaba mientras los dedos de mi madre iban empujando la tela. (...) Pasaba muchas horas en aquel cuarto, junto a la ventana, ante la máquina. (pág. 49).

Ni ese espacio va a ser el suyo, ni tampoco el que mucho después logrará conquistar su madre, como si la única evolución posible de la generación precedente a la protagonista fuese pasar de una zona de la casa a otra mejor:

Nos sentábamos junto al balcón del comedor, que se había convertido en el lugar preferido de mi madre. Era allí donde había instalado su cesto de costura y la máquina de coser, que siempre había estado en la parte de atrás, en el cuarto estrecho contiguo a la cocina (...) El nuevo lugar era mucho más amplio y luminoso que el viejo rincón junto a la ventana que daba al patio de vecindad donde se respiraban los olores de las cocinas y se escuchaban las voces, los gritos de los vecinos, la música de las radios, los ruidos de las lavadoras. (pág. 212).

De ese interior doméstico saldrá la joven protagonista para iniciar su vida adulta, una marcha forzada por el expediente disciplinario de la universidad desde luego, pero que la conduce a una casa que se describe en términos muy distintos al hogar familiar, una casa de estudiantes, lejos del centro pequeñoburgués del hogar de sus padres: “Fui a parar a una casa de las afueras, al borde mismo del desierto.” (pág. 196), “Mi nueva casa se encontraba en un barrio de casas bajas, casi un pueblo. Estaba rodeada de un jardín que nadie cuidaba.” (pág. 197). Ese contraste entre el hogar familiar y la casa de Benarés, en la que la protagonista reside cuando se cierra la novela, se da también en relación a otros escenarios de la novela, como el pueblo de los abuelos, Estremera, donde “No tenía que pedir permiso. Siempre había allí niños de mi edad...” (pág. 62) o las excursiones al río con los primos Azogue: “-¿no conocía el embarcadero? ¿Es que mi padre no me había llevado nunca a dar una vuelta en barca por el río?” (pág. 67). Espacios abiertos y libres frente a la domesticidad cerrada del hogar.

Un contraste que funciona también en ese otro mundo que domina la vida infantil de la protagonista, el del colegio de monjas, un interior que de nuevo, sin ser opresivo, funciona como núcleo cerrado, aislado del mundo real, “Siempre había tenido la impresión de que cuanto acontecía dentro del colegio no tenía mucha relación con el mundo exterior.” (pág. 93), antítesis del futuro: “Hablamos del colegio, nos quejamos de las monjas, de su rigidez, del silencio, de la continua vigilancia. Vislumbramos la vida que nos espera cuando los años del colegio se terminen. Contamos los años, los meses, los días.” (pág. 77). Y concluye: “El tedio y el aburrimiento en el que estaba envuelto el orden meticuloso de los días quedarían encerrados en las aulas, en los pasillos, en el jardín.” (pág. 92). Sin embargo, el abandono de ese espacio no implica su olvido. Como si desprenderse de su significado fuese más difícil que salir de esa “cárcel del tiempo.” (pág. 93), al avanzar la novela, cuando la protagonista se entera por su antigua compañera Concepción de que el colegio ha dejado de existir físicamente, lo lamenta:

Lamenté que ya no existiera el viejo caserón ni el enorme jardín de las procesiones y los recreos (...) lamenté un poco, no haber recorrido el jardín ni los largos pasillos encerrados una vez más, ya vestida de calle, ya fuera del colegio. No haber podido

comprobar cómo era el colegio visto desde fuera (...) Como si el escenario fuera más importante de lo que era, como si, al desaparecer, se hubiera llevado con él algo mío. (pág. 147-48).

Como el Estremera de *Cielo nocturno* y la libertad que implica para su protagonista, también Julia en la novela de **Ana María Moix**, vive ese contraste entre la constricción de la vida familiar en la ciudad y la mayor libertad de la vida de campo cuando se traslada a vivir con su abuelo Julio. Tanto en el caso de la novela de Soledad Puértolas, donde el escenario del pueblo de los abuelos no deja de ser una breve referencia en la evolución del personaje, como en el caso de *Julia*, donde transcurren años vitales para su educación, el espacio abierto del campo actúa como oposición al lúgubre interior de los pisos de ciudad. En el caso de Moix, la figura de don Julio es en realidad quien encarna esa apertura: “Una de las cosas que voy a enseñar a mi nieta es demostrarle que puede vivir sin que nadie gobierne sus actos.” (pág. 101), pero es cierto que el paisaje y la naturaleza juegan también un papel importante a la hora de transmitir ese contraste con la ciudad:

Las ramas de los árboles blanqueaban por la nieve y el barro se había helado. Julita, por orden del abuelo, se fijó en la belleza del paisaje y el color del cielo (...) El cielo se veía muy azul, con nubes algodonosas, y el sol deslumbraba al reflejarse en la nieve. (pp. 104-105).

Al evocar los años que Julita vive con su abuelo, la naturaleza parece ser el marco perfecto para la placidez y la dicha:

Recordaba aquellos cinco años como un largo y tranquilo paseo por los bosques (...) El tiempo fluía ni despacio ni aprisa. De repente desaparecía la nieve y Julita notaba el calor. El verano llegaba con naturalidad, sin asombrarla. (pp. 127-28).

Frente a esa calma felicidad, la Julia que narra desde el momento presente el relato, vive encerrada en un espacio del que no puede escapar, ese dormitorio con el que se abre la novela y en medio del cual se despierta acosada por recurrentes pesadillas. Es un lugar que la perturba físicamente: “Odiaba su habitación, el papel floreado de las

paredes, las complicadas molduras del techo que se retorcían en los rincones y en el centro” (pág. 34), pero del que no sólo es incapaz de salir, sino que es incapaz incluso de modificarlo mínimamente: “Desde hacía años la habitación era la misma, y los objetos también. La monotonía de aquel dormitorio le resultaba desesperante.” (pág. 155). Pero es como si esa Julita que le impide abandonar su infancia infeliz actuara en lugar de la Julia de veinte años que fuma en su habitación, “En lo referente a los cambios en su dormitorio, Julia, aunque harta de él, no se atrevía a pedir nada. Cualquier innovación, por pequeña e insignificante que fuera, le daba miedo.” (pág. 156). El dormitorio funciona, por tanto, como representación de esa prisión psicológica en la que se halla el personaje y por consiguiente, también en la novela de Ana María Moix el espacio físico adquiere la simbología de cárcel de donde no poder escapar, aunque sea una cárcel en la que el personaje entra voluntariamente.

El hogar familiar también se convierte en un lugar del que es necesario salir en *Fiebre para siempre*. Aunque en la novela de Irene Gracia ese hogar queda supeditado a la potente figura paterna y es su sombra la que domina la casa más que el espacio físico en sí, me parece interesante señalar cómo hay un continuado contraste entre el hogar y la ciudad como alternativa a ese ambiente impregnado de la insana figura paterna. La ciudad de Barcelona y sus posibilidades, por negativas que sean (bares, boxeo, drogas, alcohol, peleas...), se ofrecen siempre como una alternativa a la condena que supone seguir al lado del monstruo que domina el hogar y, a su vez, una alternativa a la locura de Mateo. Así, Frida y Mateo parecen salvarse juntos en esas noches en las que empiezan a vivir como pareja, siempre de noche, siempre respirando la libertad de no entrar:

Volvíamos a casa muy tarde, flotando entre los faros de los coches y las nieblas matutinas (...) Sí, música era lo que yo necesitaba para sentir el aliento del día y la noche y el furor de vivir. Estar prendida a la música y deslizarme por las aceras como si mis zapatos rojos estuviesen unidos a dos diabólicos patines... (pág. 191)

Pero Mateo se niega a llevarme a casa, y desde el Paseo Marítimo nos vamos paseando hasta las Ramblas, entre diablos chisporroteantes y hogueras ya casi consumidas. En las Ramblas vuelvo a sentirme borracha de felicidad. (pág. 195).

Y por último, ese viaje en moto lejos de la ciudad, como último intento de liberación imposible: “En seguida escapan de la ciudad, con el niño adormilado y cobijado entre los dos.” (pág. 200). Sin embargo, las huidas no son nunca para siempre. Mateo no podrá escapar a ese hogar familiar que le apresa y antes de iniciar su último y definitivo viaje, necesita destruir literalmente esa casa de la infancia que ahora sabe, además, mancillada. La madre ha muerto de manera repentina y Mateo “...con determinación maníaca, me expresó su deseo de vivir en la casa de nuestra madre. En ella lo dejé, solo entre las sombras.” (pág. 238). Y esas sombras de una infancia recuperada desde una edad adulta teñida de desesperación, acaban por invadirle:

Solo en la casa del delito, cada vez más apesado entre los detritus de su segunda infancia...Mateo busca pistas entre los objetos de nuestros padres, olfatea presencias pasadas (...) Coge el reloj de cuco y lo tira al fuego. Quema el tiempo, quema muebles, quema vida (...) Mira los álbumes de fotos fotografías, buscando el estigma familiar. Las quema, y quema también el pretencioso retrato al óleo de nuestro padre (...) arden también las fichas de ajedrez, el tablero, el libro de familia... (pp. 241-242).

Puesto que “dentro de la casa, la atmósfera se hace irrespirable.” (pág. 242) a Mateo sólo le queda la opción de abandonarla y sumirse en un recorrido alucinado por la ciudad que desembocará, finalmente, en su muerte.

Ese hogar de relaciones difíciles y personajes que proyectan la sombra de su poder por todos los rincones que Mateo necesita hacer arder en *Fiebre para siempre*, guarda ya muchas semejanzas con el ambiente mucho más asfixiante que aparece en *Nada*, *Entre visillos* y *Primera memoria*, donde los interiores sí juegan un papel fundamental en la narración. Así, especialmente en *Nada*, pero también en *Entre visillos*, el espacio físico en el que viven las protagonistas es un espacio claustrofóbico, un hogar que se transforma en cárcel de la que parece imposible escapar. Un papel semejante juega la casa de la abuela Práxedes en *Primera memoria* de Ana María

Matute, aunque en este caso, la joven Matia, por las circunstancias excepcionales en que viven todos los habitantes del pueblo, puede salir y entrar con mayor libertad que Andrea de la casa de la calle Aribau o Natalia de su casa gobernada por la tía Concha y su hermana Mercedes.

El espacio íntimo transformado en lugar cerrado y asfixiante del que los personajes pugnan por huir ha sido habitualmente tratado por la crítica feminista como metáfora de la opresión de la mujer en las sociedades patriarcales o como su modo de expresar las dificultades creativas femeninas en un entorno que las relega, sistemáticamente, a la oscuridad. En un libro de gran interés, aunque centrado primordialmente en la literatura anglosajona del siglo XIX, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar analizan ya desde el título de la obra *-La loca del desván*⁴⁶¹ - el papel que juega el espacio físico en la narrativa escrita por mujeres:

...las heroínas que de forma característica habitan casas misteriosamente intrincadas o incómodamente sofocantes suelen considerarse capturadas, encadenadas, atrapadas e incluso enterradas vivas. Pero otros tipos de obras escritas por mujeres – novelas de costumbres, cuentos domésticos, poemas líricos- también muestran la misma preocupación por las limitaciones espaciales. De las melodramáticas mazmorras de Ann Radcliffe a los salones espejados de Jane Austen, de los desvanes embrujados de Charlotte Brontë a las camas con forma de ataúd de Emily Brontë, las imágenes de reclusión reflejan la incomodidad de la escritora, su sentimiento de impotencia, su temor a habitar lugares lejanos e incomprensibles.⁴⁶²

Son novelas que se inscriben en una tradición que se remonta a la literatura española femenina del siglo de Oro, en la que ya se recoge esa simbología del espacio mínimo, claustrofóbico, oscuro en el que la voz femenina se ve obligada a luchar por hacerse oír.

⁴⁶¹ La temática del espacio es una constante en el análisis de las obras literarias y es imprescindible citar una de las obras de referencia esenciales, *La poética del espacio* de Gastón Bachelard. En lengua castellana, contamos con la edición del Fondo de Cultura Económica con traducción de Ernestina de Champourcín del año 1965 (el libro se reeditó en el año 2000)

⁴⁶² GILBERT, S. M. y GUBAR, S. Ob. Cit., pág. 97

En *Nada de Carmen Laforet*, la casa familiar de la calle Aribau juega un papel esencial en la novela: no sólo es el reflejo de la decadencia que vive la familia de Andrea, sino que es también la red de relaciones humanas que marcará el crecimiento de la protagonista, una red de la que procurará escapar desde las primeras páginas y que sólo logrará al cierre de la historia. Antes mismo de que se abra la puerta de ese piso de la calle Aribau a la que la joven Andrea llega “con toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación” (pág. 12), la narradora ya anuncia lo que se esconde detrás de esos cerrojos que se descorren: “Luego me pareció todo una pesadilla” (pág. 13). Y esa pesadilla se desarrolla en un lugar físico concreto, descrito en términos descarnados. Para empezar, el ambiente que se respira es de entrada asfixiante: “En toda aquella escena había algo angustiado, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido” (pp. 14-15). Y así es, como se verá en la evolución de la trama: la familia de Andrea desprende angustia (hasta su tía se llama Angustias) y en ella el aire que se respira hace tiempo que ha dejado de ser un aire oxigenado. La podredumbre en la que los seres que habitan el piso de la calle Aribau se han quedado estancados, es la única sustancia de la que parecen alimentarse. Ese aire cerrado llena todas las estancias. Así, “en el manchado espejo del lavabo (...) se reflejaba el bajo techo cargado de telas de araña” (pág. 17) y el cuarto de baño “parecía una casa de brujas” (pág. 17), la habitación destinada a Andrea, “parecía la buhardilla de un palacio abandonado” (pág. 18) y la joven recién llegada no se atreve a meterse en esa cama “parecida a un ataúd.” (pág. 19). Esas camas en forma de ataúd ya estaban presentes en autoras como Emily Brontë⁴⁶³ y , como he apuntado, son sinécdoque de espacios claustrofóbicos que constituyen una continuidad de una larga tradición literaria femenina que puede remontarse, en lengua española, hasta María de Zayas:

En un aposento, el último de toda la casa, donde, aunque hubiese gente de servicio, ninguno tuviese modo ni ocasión de entrar en él, en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron (...) pusieron a la pobre Inés, no dejándole más lugar que

⁴⁶³ Por no citar la cuentística popular que hace dormir eternamente en ataúdes blancos a Blancanieves o la Bella Durmiente, a la espera de un príncipe que las libere de ese sueño mortal.

cuanto pudiese estar en pie (...) y la tabicaron (...) Hecho esto, cerraron el aposento, y la llave la tenía la mala y cruel cuñada...⁴⁶⁴

Como el personaje de María de Zayas, Andrea entra, a la fuerza, en un aposento lleno de muebles viejos, sillones destripados, cuadros torcidos y olores putrefactos. Ha entrado en un mal sueño y para salir, debe franquear una puerta cuya llave guarda, no la “mala y cruel cuñada” sino el trasunto de la madrastra del cuento de hadas: su tía Angustias que intentará, infructuosamente, encerrar a Andrea en su espacio.

La crítica se ha hecho eco de las semejanzas que guardan esos opresivos interiores de *Nada* con la tradición de la novela gótica: “David William Foster and others have pointed out the affinity of the tenebrous house on Aribau Street and its phantasmal, degenerate inhabitants with the stock setting and characters of the Gothic tradition.”⁴⁶⁵ Pero también es cierto que esa tradición de la que parece beber la narración que sitúa la acción en el interior de la casa familiar, podría ser no la de la novelística gótica sino la del hispánico esperpento o, como se ha señalado también, la del tremendismo:

Nada is likewise full of expressionistic imagery; in fact, it is the grotesque element of the text that has led many critics to associate it with tremendismo. These descriptions are characterized by the predominance of dark tones and bizarre or distorted forms.⁴⁶⁶

Sea como fuere, lo cierto es que los interiores de *Nada* son lúgubres y claustrofóbicos: “Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros...” (pág. 13); “...y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido.” (pp. 14-15); “Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas

⁴⁶⁴ ZAYAS, María de, *Desengaño quinto o La inocencia castigada* en *Desengaños amorosos*. Madrid: Real Academia Española, 1950, pág. 283.

⁴⁶⁵ ORDÓÑEZ, Elizabeth J. Ob. Cit., pág. 45 (“David William Foster y otros críticos han señalado la afinidad de la tenebrosa casa de la calle Aribau y sus habitantes degenerados y fantasmales con la ambientación y los personajes de la tradición gótica.”)

⁴⁶⁶ BRUNER, Jeffrey. Ob. Cit., pág. 251. (“Asimismo, *Nada* está plagada de imaginario expresionista; de hecho, el elemento grotesco del texto ha hecho que muchos críticos la asocien con el tremendismo. Estas descripciones se caracterizan por la preponderancia de tonos oscuros y formas extrañas o distorsionadas.”)

conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza.” (pág. 17); “...en este ambiente de gentes y de muebles endiablados.” (pág. 19).

De las casas de las brujas y de los lugares endiablados, los niños procuran huir, al igual que de la desesperanza y, mucho más, del féretro de la muerte. Así que Andrea, a lo largo de toda la novela, intentará escapar a la calle Aribau, como si de la protagonista de un cuento de hadas atrapada en la cabaña de la bruja del bosque se tratase. Y, por consiguiente, el ambiente opresivo de la casa, acrecentado por el papel que juega la tía Angustias, hace que Andrea busque, con ansia, la vida soñada en el mundo exterior. Si dentro de la casa, objetos y gentes resultan deprimentes, el exterior debe guardar algo de belleza y felicidad.

Además, para Andrea, antes del viaje, Barcelona ha quedado ligado al espacio de libertad y, comprensiblemente, quiere vivirlo: “Una mañana de otoño en la ciudad, como yo había soñado durante años que sería en la ciudad en otoño: bello, con la naturaleza enredada en las azoteas de las casas y en los troles de los tranvías...” (pág. 43). Aunque el ambiente sórdido de la calle Aribau ya parece haber extendido sus tentáculos hasta la calle ya en las primeras escenas de la novela: “...y sin embargo, me envolvía la tristeza (...) Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea.” (pág. 43). Tal como señala Rosa Navarro en su estudio crítico de la novela: “...la ciudad es sólo un escenario por donde camina Andrea, no el de sus vivencias más hondas; éste lo forma otro espacio, cerrado, opresivo: la casa de la calle Aribau.”⁴⁶⁷ Barcelona sería por tanto, un mero marco, un paisaje, un fondo sobre el que se mueven los personajes, pero el escenario donde se reproduce el drama es el de la casa, el de los interiores donde vive la familia de Andrea.

Y lo mismo ocurre con el universo estudiantil. Continuando con el estudio crítico de Rosa Navarro:

Con la Universidad sucede lo mismo que con Barcelona: está, pero o puede apesarse, se desvanece tras unas mínimas referencias (sus claustros de piedra, su reja, su puerta). Casi ni existen las aulas, ni los profesores ni lo estudios.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ NAVARRO DURÁN, Rosa. Introducción a *Nada* de Carmen Laforet. Ob.Cit., pág. 9.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 16

Pero el mundo de la universidad es el exterior y es también el de la amistad de Ena, así que salir fuera de la casa es imperativo para sobrevivir. Tal como señala Servodidio: “Spatial expansion is yoked to independent action in defiance of rules and social sanctions.”⁴⁶⁹ Sólo alejándose del interior opresivo del hogar al que ha llegado Andrea en Barcelona, podrá realmente acariciar la libertad que tanto anhela. Al comienzo de la segunda parte de la novela, desaparecida Angustias del mapa, Andrea pasea por Barcelona describiéndola a lo largo de varios párrafos desde la óptica de un personaje que se siente nacer a la vida:

Por primera vez me sentía suelta y libre en la ciudad, sin miedo al fantasma del tiempo. (pág. 113)

Entonces supe lo que deseaba: quería ver la Catedral envuelta en el encanto y el misterio de la noche. Sin pensarlo más me lancé hacia la oscuridad de las callejas que la rodean. (pp. 114-15).

Andrea va dando sucesivos pasos para estar el máximo tiempo posible fuera de la casa de la calle Aribau, dejándose acoger por la ciudad:

...la hora del mediodía es la más hermosa en invierno. Una hora buena para pasarla al sol en un parque o en la Plaza de Cataluña (...) Prefería mi vagabundeo libre. (pp. 124-25)

La temprana primavera mediterránea comenzó a enviar sus ráfagas entre las ramas aún heladas de los árboles. Había una alegría deshilvanada en el aire... (pág. 135).

Finalmente, será la intrusión del mundo interior en el exterior o, más bien, la incorporación de ese mundo externo, libre, esperanzado que representa la figura de Ena, al mundo sórdido y claustrofóbico del hogar familiar de Andrea, lo que desencadene la actuación de la protagonista de *Nada* y su toma de posición en el mundo adulto.

⁴⁶⁹ SERVODIDIO, Ob. Cit., pág. 63. (“La expansión espacial está ligada a la acción independiente de las reglas y de las sanciones sociales.”)

Si Andrea aspira a huir de un interior que, tal como ha quedado claro, destila la más absoluta tenebrosidad, las protagonistas femeninas de *Entre visillos* y no específicamente Natalia, también parecen anhelar escapar más allá de esos visillos que las encorsetan. Es evidente que nada tiene que ver la sordidez de los interiores de *Nada* con la claustrofobia más psicológica de la casa de Mercedes, Julia y Natalia. Pero también es obvio que en la novela de Carmen Martín Gaité el interior vuelve a ser un lugar de encierro aunque, a veces, también, de refugio. En este último caso, además, las jóvenes protagonistas realmente carecen de la libertad que Angustias intentaba negarle a Andrea. Porque lo cierto es que Andrea sí puede disfrutar de una cierta independencia, muy a pesar de su tía, pero no así los personajes femeninos de *Entre visillos* quienes han hecho suyo el discurso dominante que las relega a desempeñar su función únicamente en el interior de los hogares. Siguiendo a Lipman⁴⁷⁰, la novela podría leerse como una autobiografía ambiental que pretende retratar esa España de postguerra en la que, lejos del ambiente que se respiraba en los años previos a la contienda y lejos también de esa libertad extraña de la que goza, Andrea en la Barcelona de los primeros cuarenta de *Nada*, fruto no sólo de su condición familiar, sino también de la confusión y las circunstancias extremas que fuerzan, por encima de todo, a la supervivencia, el ámbito de actuación femenino ha quedado ya, después de varios años de aleccionamiento franquista, circunscrito exclusivamente al hogar. Así, las jóvenes de la novela de Martín Gaité han quedado aprisionadas en ese mirador desde el que observar la vida sin participar, un mirador de grandes ventanales desde el que se ve la calle, pero no se está en ella, un mirador, además, protegido de las miradas externas por esos visillos que correr levemente para asomarse, sin ser vistas, al transcurrir de una vida ajena:

De aquel mirador verde decían las visitas que era un coche parado, que allí sabía mejor que en ninguna parte del mundo el chocolate con picatostes (...) En la habitación del mirador estaba todo muy limpio. Allí se barría y se quitaba el polvo lo primero (...) El mirador quedaba en la parte de acá que era donde se estaba, donde la radio, el costurero y la camilla (...) Tenía en la pared un azulejo representando el Cristo del Gran Poder de Sevilla... (pág. 16)

⁴⁷⁰ BROWN, J. L. "One autobiography..." Ob. Cit.

El mirador de la casa de Mercedes, Julia y Natalia es la habitación desde la que ver el mundo y donde el mundo entra sólo cuando se descorren las cortinas: “Descalza se desperezó junto al balcón (...) Natalia levantó un poco el visillo.” (pág. 13). Y la cuestión es, ¿cómo acceder a ese mundo que transcurre fuera de los ventanales? Las mujeres de postguerra, que han visto sus vidas relegadas al espacio interior, no dejan de ser las jóvenes de mediados del siglo XX y, por consiguiente, a pesar del ambiente opresivo de la España del momento, les resulta difícil aceptar con satisfacción el papel que les ha asignado la sociedad:

Los chicos y las chicas de postguerra, fuera cual fuera la ideología de sus padres, habían vivido una infancia de imágenes más movidas y heterogéneas, donde junto a la abuela con devocionario y mantilla de toda la vida, aparecían otra clase de mujeres, desde la “miliciana” hasta la “vamp”, pasando por la investigadora que sale con una beca al extranjero y la de los mítines...⁴⁷¹

Las mujeres, reflejadas en la novela de Martín Gaité en un amplio abanico tipológico, como bien plantea M^a Celia Fornes⁴⁷², han perdido su identidad tradicional de sumisión a la cultura masculina y, tal como mencionaba al hablar de Elvira, no han encontrado una fórmula alternativa. Y en la búsqueda de esa alternativa se pierden, tambaleándose por las calles de una ciudad de provincias que, a diferencia de la Barcelona de Andrea en *Nada*, se convierte en continuación física del encierro hogareño. Quizás sea la capital de provincias de la novela de Carmen Martín Gaité el exterior más opresivo de todas las novelas analizadas. Ninguna Barcelona, ni la de Laforet, ni la de Moix, ni, por supuesto, la de Janés, Amat o Gracia, se convierte en ojo escrutador de las protagonistas. Tampoco, como se ha comentado ya, el *Barrio de Maravillas* de Chacel ni, claro está, el Londres de postguerra de Aldecoa. Tampoco esa capital de provincias en la que transcurre la vida de la protagonista de *Cielo nocturno*, parece ejercer ese asfixiante control sobre sus habitantes. Incluso la joven Matia encuentra escapatoria a la mirada controladora de su abuela y de los poderes dominantes en la isla donde transcurre *Primera memoria*:

⁴⁷¹ MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Anagrama. 1987, pág. 26

⁴⁷² FORNES, M.C. Ob. Cit.

...the creation of severely circumscribed geographic and domiciliary spaces, the repeated usage of enclosure images such as windows, walls, doors, and glassed-in balconies, symptomatic body-soul disconnect experienced by the women characters, and references to an evasion or fleeing of the town's restrictive boundaries.⁴⁷³

Así, en *Entre visillos*, toda la ciudad parece multiplicar los ojos que vigilan y cuentan y juzgan. Quizás por eso, el interior de las casas es cárcel, pero al mismo tiempo tiene la siniestra contradicción de ser también refugio del exterior. Porque el mundo exterior es una ciudad plagada de miradores con cortinas a medio descorrer desde las que se observa a los jóvenes y, sobre todo, a las jóvenes. Frente a esas miradas inquisidoras, “El dueño de la pañería había salido a la puerta y estaba inmóvil (...) mirando al chico que allí delante, bajo su vigilancia, sacudía en la luz una pieza de tela (...) las saludó sin moverse, con un gesto del mentón.” (pág. 14), el hogar se convierte en ocasiones en el único lugar viable, aunque signifique la renuncia a la libertad. Y, en realidad, ni siquiera ese hogar se libra de la mirada ajena. Cuando Elvira y su pretendiente se asoman al balcón, éste teme esos ojos que juzgan las vidas ajenas: “-No. Lo decía por ti. Pero además no está bien que estemos aquí asomados, Elvira, puede pasar alguien.” (pág. 125). Y es que la casa sumida en el luto de don Rafael Domínguez en la que languidece una Elvira que se mueve entre la depresión, el hastío, la abulia y conatos de desesperación histriónica, es uno de los más claros ejemplos de opresión en la novela de Carmen Martín Gaité y, en muchas ocasiones, hace pensar al lector en ese encierro mucho más trágico de las hijas de Bernarda Alba en la obra de García Lorca⁴⁷⁴.

Elvira se levantó a echar las persianas y se acordó de que estaría por lo menos año y medio sin ir al cine. Para marzo del año que viene, no. Para el otro marzo. Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratase

⁴⁷³ GAGLIARDI, T. D. Ob. Cit., pág. 432 (“...la creación de espacios geográficos y domiciliarios profundamente limitados, el uso repetido de imágenes de encierro, como ventanas, paredes, puertas, terrazas acristaladas, y síntomas de la desconexión entre el alma y el cuerpo experimentados por los personajes femeninos, así como referencias a la evasión o la huida de los restrictivos límites de la ciudad.”)

⁴⁷⁴ Dice Bernarda Alba en el acto primero de la obra “En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar.” GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra. 2005.

del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película. A eso se llamaba el alivio del luto. (pág. 114)

Olía a cerrado. A la madre le gustaba que estuvieran los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. Es una casa de luto- había dicho. (pág. 122).

Más allá de ese balcón cerrado, las posibilidades, pero también limitadas:

Elvira se asomó al balcón y respiró con fuerza (...) Enfrente estaba la tapia del jardín de las clarisas, alta y larga, perdiéndose de vista hacia la izquierda (...) De niña, ¡qué grande le parecía la calle, los árboles qué altos! Y el misterio, el miedo de perderse, el deseo también. (pp. 122-23).

Pues aunque Elvira se perdiese, no podría escapar a unos espacios exteriores y públicos que en esa capital de provincias, son una prolongación de la mirada escrutadora de la sociedad que controla el pequeño mundo de la narración: desde la iglesia, “-Pues oye, ¿sabes tú quién me ha parecido una chica que venía de comulgar?” (pág. 14), comentan las jóvenes después de misa o, cuando Julia ya se ha confesado y la narración toma la perspectiva de unos ojos que la observan⁴⁷⁵; el casino, donde todos miran para ver o para observar si son vistos, “Continuamente entraba gente nueva. Las muchachas recién llegadas fingían una altiva mirada circular como si buscasen a alguien...” (pág. 67) o donde todos escuchan, atentos a cualquier movimiento nuevo, distinto: “Todas las parejas de aquella banda habían estado pendientes de la conversación.” (pág. 103); las terrazas, las calles, el cine, las vías de escape de las protagonistas ofrecen una misma imagen de encierro. Incluso la animadora del Casino, a pesar de considerarse ajena a la sociedad a la que divierte, es incapaz de no hacer referencia a esas miradas: “-Que nos miran, ¿verdad?- dijo en voz alta y destemplada-. No, si no me extraña. Aquí la animadora, lagarto, lagarto, y los que van con ella, igual, cosa perdida. Anda, vámonos, que miren a su padre.” (pág. 79):

Las repeticiones de personajes, de circunstancias, de emplazamientos apuntan a una repetición de los papeles femeninos, todo lo cual establece limitaciones que contribuyen

⁴⁷⁵ “La vieron entrar en el banco con la mirada recogida...” (pág. 84)

a la sensación de sofoco y de inescapabilidad del mundo configurado para la adolescente.⁴⁷⁶

La única manera de escapar es realmente huir, como hará Julia al final de la novela y como, sorprendentemente, hará hasta el mismo Pablo Klein quien, auténticamente libre para moverse por el mundo, se marchará sin despedirse. Mientras tanto, quien permanece en esa capital de provincias (aunque sea sólo de momento), la protagonista adolescente, Natalia, sólo puede proyectarse fuera de las murallas que parecen cercar la ciudad o el ambiente en el que ella se mueve, imaginándose elevada por encima del espacio en el que se encuentra: “Se debía ver bien la pista desde aquella barandilla de arriba, se verían pequeñitas las cabezas. Y mejor todavía asomarse desde un avión que planeara encima de este hormiguero. O más alto, desde la torre de la Catedral.” (pág. 69), imagina Tali cuando se queda a solas en el casino con Manolo Torre. O cuando sube con su hermana a la torre de la catedral en uno de los momentos más emotivos de la novela, le comenta: “¿Verdad que se está muy bien tan alto?” (pág. 73). En *Entre visillos*, por tanto, el personaje protagonista no encontrará esa habitación propia de Woolf que, sin embargo, sí hallarán personajes futuros de Carmen Martín Gaité y, muy especialmente, la protagonista de *El cuarto de atrás*. Allí, la autora salmantina otorga ese espacio particular que el personaje de Natalia sólo puede anhelar:

As might be expected, a strong dichotomy between public and private life in postwar Spain emerges in the novel. But here it is the public space which is oppressive and the private which is liberating for women. Only within the four walls of the home and within the family might women be allowed to relax, to speak and act freely.⁴⁷⁷

Y es que para Carmen Martín Gaité resulta esencial vital y creativamente el encuentro de ese espacio interior:

⁴⁷⁶ RIDDEL, M. del C., Ob. Cit., pág. 107

⁴⁷⁷ DAVIES, C., Ob. Cit., pág. 240 (“Tal como era de esperar, en la novela emerge la fuerte dicotomía entre la vida pública y privada que se daba en la España de postguerra. Pero aquí es el espacio público el opresivo y el privado el liberador para las mujeres. Sólo entre las cuatro paredes del hogar y de la familia, las mujeres podrán, quizás, permitirse relajarse y hablar y actuar libremente.”)

La vivienda supone uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos y los sueños, nos suministra material de recuerdo. De cómo seamos capaces de habitar, día a día, nuestro rincón del mundo dependen las energías que nos lleven a salir de él y la fuerza poética con que lo añoremos más tarde, como una síntesis de lo inmemorial. Sin la casa y sus consejos de continuidad, el hombre sería un ser fundamentalmente disperso.⁴⁷⁸

De ahí que esos interiores no sean la auténtica cárcel de las protagonistas de *Entre visillos*, aunque tampoco puedan ser, como en el caso de las protagonistas futuras comentadas, lugar de creación y libertad.

Volviendo al anhelo de Natalia, el personaje de Martín Gaité sospecha que más allá de ese primer círculo externo todavía dominado por los ecos del hogar, hay un mundo mucho más amplio donde poder desarrollarse con libertad y creatividad. Es algo que también intuye Matia en *Primera memoria* y, en su caso, la libertad la buscará en espacios abiertos, en exteriores que puedan escapar a la mirada escrutadora de doña Práxedes. La casa de la abuela resulta para Matia, desde su llegada, un lugar tan desolado y descorazonador como el piso de la calle Aribau para Andrea en *Nada*:

Recuerdo bien el frío de la pared estucada, y la pantalla rosa de la lámpara (...) Habituéndome a la penumbra, localicé, uno a uno, los desconchados de la pared, las grandes manchas del techo, y sobre todo, las sombras enzarzadas de la cama, como serpientes, dragones, o misteriosas figuras que apenas me atrevía a mirar. (pág. 17)

Nunca vi un cuarto de baño como el de la casa de la abuela: una grande y destartalada sala con extraños muebles de madera oscura y de mármol. El enorme lavabo, con su gran espejo inclinado (...) Un ruido lúgubre barboteaba en las deficientes cañerías de agua (...) La bañera era vieja y desportillada (...) En las paredes resaltaban manchas de herrumbre y humedad formando raros continentes, lágrimas de vejez y abandono. (pp. 65-66).

Como en otras novelas, el interior claustrofóbico está vigilado también por un personaje femenino que ejerce de guardián de la protagonista y que le impide su desarrollo en libertad. Pero en el caso de la novela de Matute, la protagonista tiene el

⁴⁷⁸ MARTÍN GAITE, Carmen. "El espacio habitable." *El Sol*, 6 de octubre de 1990. Recogido en *Agua pasada*, Ob Cit., pp. 282-83

apoyo de un igual, su primo Borja, taimado y traidor, sí, pero cómplice en la voluntad de escapar a los ojos de doña Práxedes:

Y empecé a conocer aquella casa, grande y extraña, con los muros de color ocre y el tejado de alfar, su larga logia con balaustrada de piedra y el techo de madera, donde Borja y yo, de bruces en el suelo, manteníamos conversaciones siseantes (...) Así, los dos, en la logia- que a la abuela no le gustaba pisar, y que sólo veía a través de las ventanas abiertas- hallábamos el único refugio en la desesperante casa, siempre hollada por las pisadas macizas de la abuela, que olfateaba como un lebrél nuestras huidas al pueblo... (pág. 21).

Efectivamente, al igual que la claustrofobia hogareña que en *Entre visillos* se trasladaba a las calles y a los lugares de encuentro social de la ciudad, el control de la mirada de la casa familiar de *Primera memoria* se extiende más allá de los muros de la casa y controla la vida del pueblo que le rodea:

Sentada en la mecedora o en el sillón de cuero negro con clavos dorados, la abuela enfilaba sus gemelos de raso amarillento con falsos zafiros, y jugaba a mirar. (pág. 31)

...y seguramente la abuela espiaría desde su gabinete con sus gemelos de teatro (...) Allí estaría, como un dios panzudo y descascarillado, como un enorme y glotón muñecazo, moviendo los hilos de sus marionetas (...) Ella lo envolvía con su mirada dura y gris, impávida. Sus ojos, como largos tentáculos, entraban en las casas y lamían, barrían, dentro de las habitaciones, debajo de las camas y las mesas. (pág. 55).

Conforme avanza la novela, el poder de la abuela es real y rebasa su territorio doméstico, extendiéndose por el pueblo del que ella es, en definitiva, dueña. Como gran patriarca, doña Práxedes, fría, inmovible, poderosa, omnipresente, controladora, cruel, (un personaje que vuelve a evocarnos a Bernarda Alba), todo lo ve, todo lo oye, todo lo huele:

Para escapar y que no oyera nuestros pasos, teníamos que descalzarnos. Pero la maldita descubriría, de repente, cruzando el suelo, nuestras sombras alargadas. (pág. 21).

Salíamos siempre por la puerta de atrás. Nos pegábamos al muro de la casa, hasta desaparecer del campo visual de la abuela, que nos creía dando clase. (pág. 31).

Borja y Matia intentan huir de una mansión familiar opresiva y asfixiante, en la que incluso las habitaciones del abuelo muerto, el único lugar que guarda algún atractivo o algo de misterio para los dos primos, son descritas por Matia como un rincón atávico:

Borja pudo entrar en las habitaciones cerradas del abuelo- había en la casa una vaga y no confesada superstición, como si el alma de aquel hombre cruel flotase por sus tres habitaciones contiguas (...) y por el agujero del cristal abrió el pestillo. Se hundió en la oscuridad verde y húmeda de tiempo y tiempo... (pp. 33-34).

Sin embargo, los exteriores abiertos y naturales que se le ofrecen a Matia al mismo tiempo que son la única vía de escape al control matriarcal de la abuela y a la abulia existencial de su tía, se presentan generalmente con descripciones agresivas y violentas. Tal como apunta Joan L. Brown: “Sus descripciones transforman símbolos corrientes de la naturaleza, particularmente las flores y el sol, en símbolos de discordia grotesca entre la protagonista y el mundo.”⁴⁷⁹ Riddel también ha señalado la importancia de esas descripciones de la naturaleza desde una percepción casi temerosa:

Las características del paisaje y las condiciones climáticas del Mediterráneo, la luz cegadora, el mar fluorescente, las flores brillantes, las pitas agudas, contrastan con las descripciones del paisaje de la península que Matia recuerda.⁴⁸⁰

Es llamativo cómo ese sol cegador de la isla de Matia guarda enormes similitudes con el sol que ciega a Julia en la novela de Ana María Moix cuando sufre el ataque violento de Víctor en las rocas de una playa también mediterránea. Así, los recuerdos de Matia la llevan a: “...un viento caliente y bajo, un cielo hinchado como una infección gris...” (pág. 24); “...la tierra cobriza (...) las piedras blanqueando como enormes dentaduras, una sobre otra, abiertas sobre el mar que allá abajo se rizaba.” (pág. 25). Incluso los rincones a donde escapan los primos y donde se juntan con otros muchachos de la isla en sus aventuras pre-adolescentes, despiertan en Matia sensaciones negativas:

⁴⁷⁹ BROWN, Joan L., “Unidad y diversidad en *Los mercaderes* de Ana María Matute”, en PÉREZ, Janet W., *Novelistas españolas de la postguerra*. Ob. Cit., pág. 22

⁴⁸⁰ RIDDEL, M. del C., Ob. Cit. pág. 74

Siempre me pareció que había en la cala algo irremediable, como si un viento de catástrofe la sacudiera. (pág. 32)

El sol, muy cerca de mí, levantaba un fuego extraño del árbol, de las hojas, de las redondas pupilas del gallo. Alcé los ojos y el cielo no era rojo, como parecía, sino, más bien un techo de hojalata mojado por la lluvia. (pág. 68)

Mientras Natalia subía al campanario de la catedral de la ciudad que protagoniza *Entre visillos*, Matia, en cambio, cuando mira al cielo, sólo ve un techo, una imagen que ejemplifica, a mi parecer, claramente, la sensación de opresión que tiene la protagonista aún fuera del interior asfixiante de la casa de su abuela. Esa sensación opresiva se agudiza más por estar la acción situada en una isla. El mar, amenazante, rodea a Matia y las posibilidades de escapatoria, aunque siempre han sido remotas, en su imaginación cuasi infantil se vuelven nulas: "...el mar producía una sensación de terror, de inestabilidad. Como si fuera una amenaza redonda, azul, mezclándose al viento y al cielo, donde se perdían universos resplandecientes, o ecos repletos de un gran miedo." (pág. 98). Matia no es la protagonista de la Isla de Nunca Jamás ni, desde luego, la Sirenita de Andersen. No podrá ser Wendy, como tampoco podrá salvar al príncipe del tradicional cuento de hadas. En la isla donde habita la protagonista de *Primera memoria*, hay que abandonar los relatos de la infancia: "...Pero vivíamos en otra isla. Se veía, sí, que en la isla estábamos como perdidos, rodeados del pavor azul del mar y, sobre todo, de silencio. Y no pasaban barcos por nuestras cosas, nada se oía ni se veía: nada más que el respirar del mar." (pág. 101)

4.8. Voz y espacio propios. Individuación.

“¿Soy libro? ¿Obra? ¿Mujer? ¿Madre? ¿Novela?

Nuria Amat, *Escribir y callar*

“Fugarse de la vida propia es cosa de pura juventud”

Carmen Laforet, “Fuga primera”. *Cuentos completos*.

Después de haber analizado los siete ejes que definen las novelas de referencia como *bildungsroman*, este último apartado viene a configurar, en sí mismo, la finalidad auténtica del proceso de escritura y el destino de la heroína de cada una de las novelas analizadas, es decir, la consecución de la individuación o, dicho de otro modo, el hallazgo de ese espacio propio que convierta a las protagonistas en individuos. Pasar de ser objeto a ser sujeto, finalidad última del héroe del *bildungsroman*, tiene una connotación específica cuando de ese objeto no se espera que deje de serlo ni siquiera cuando llega a la edad adulta.

A través del arte Elena e Isabel en *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel; adoptando un papel activo que le permita distanciarse de su familia Andrea en *Nada* de Carmen Laforet; sin interlocutor alguno o, más bien, abandonada por él, pero decidida a continuar sus estudios a pesar de la oposición familiar y social Natalia en la obra de Carmen Martín Gaité; incapaz de enfrentarse al poder establecido por la abuela Práxedes y condenada a la traición Matia en *Primera memoria* de Ana María Matute; rodeada de las mujeres que habitan *La Casa Gris* y en oposición o semejanza a sus formas de vida, se posiciona Teresa en la novela de Josefina Aldecoa; a través de la búsqueda de la muerte como única liberación posible para la protagonista de *Julia* de Ana María Moix; mediante el posible viaje a un lugar distinto a la capital de provincias donde acaba de morir su primera juventud, la protagonista sin nombre de *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas; recuperando la infancia de Pedralbes para reubicarse en ese mundo dominado por el padre ausente en *Jardín y laberinto* de Clara Janés; regresando al torreón de la escritura y la soledad desde el que contemplar la ventana de la infancia, en *La intimidación* de Nuria Amat; y, por último, desgajándose física y espiritualmente de la presencia del hermano muerto en *Fiebre para siempre* de Irene Gracia. Todas y cada una de las protagonistas de estas novelas, dan un paso en una dirección determinada que las sitúa, individuos únicos y solitarios, ante el mundo.

Elena e Isabel avanzan por las páginas de *Barrio de Maravillas* alejándose progresivamente de esa cuasi infancia con la que arranca la novela para convertirse en aspirantes a estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, aspirantes a artistas, a creadoras, a modificadoras del mundo a través de la creatividad artística. Vuelvo a recalcar la importancia de que la novela se abra con una visita al Museo del Prado que sirve a las jóvenes, recién entradas en la adolescencia, para descubrir asombradas el lugar que alberga todas las artes, evocadoras perfectas de la realidad y que les descubren cómo aprehenderla. Así es cómo quieren acercarse al mundo y asirlo Isabel y Elena, el mundo real y el imaginado, a través de ese arte que puede proyectar mediante el lienzo, mediante el mármol o la piedra, mundos que existen y que no han existido. Y dentro de esas posibilidades artísticas, las formas clásicas son las que les dan el molde con el cual afrontar esa aprehensión. Se puede afirmar, sin ningún género de dudas que la formación de las protagonistas de *Barrio de Maravillas*, más allá de sus relaciones con doña Laura y Piedita, con Luis o con Montero, con sus padres respectivos y con esas amigas que aparecen y desaparecen de la acción como meras comparsas de los personajes principales, es la formación artística de dos adolescentes en busca de la perfección estética, algo que puede derivarse de tan múltiples opciones creativas que la dificultad radica en elegir cuál. Pero independientemente de cuál sea el arte escogido para lograr esa perfección, lo que es evidente es que la búsqueda de la excelencia se reflejará, a su vez, en la prosa de Rosa Chacel, es la aspiración tanto de Elena como de Isabel:

Aspirar a aquella pureza, a aquella grandeza. Profesar en eso, tomarlo tan en serio como para..., ¡era demasiado! Porque además de hacer aquello, lo inaudito era no hacer ninguna otra cosa, no pensar en el porvenir, no tener en cuenta los tiempos, cada día más difíciles...(pág. 329).

Y es que el dilema, o el germen del dilema, ya está ahí. Esa búsqueda artística por encima de todo, convierte a Elena e Isabel en intelectuales sujetas a la estética, tal como apunté ya en el análisis de la vocación artística de las protagonistas y en ese adjetivo con el que le califican sus amigos, “estetas” y, de algún modo, las convierte en

vampiresas de la realidad, buceadoras en ella para el crecimiento artístico e intelectual⁴⁸¹, un reproche que, injusto o no, funciona como un espejo en el que las protagonistas deben mirarse y al que deben responder a través de un posicionamiento en el mundo que la novela no desvela y que se recogerá en la segunda y tercera parte de la trilogía de la que, como sabemos, *Barrio de Maravillas* es sólo primera parte. Esa actitud ante los acontecimientos históricos que ocupan el final de la novela - el estallido de la Gran Guerra, “-¡Fíjate en el periódico que lleva ese hombre! Han matado a alguien en Sarajevo.”, (pág. 333) - y, por tanto, la actitud en definitiva ante el mundo, es la gran incógnita vital de Elena e Isabel. De momento, el lector las deja rumiando su papel de “estetas”, entregadas a la belleza artística y buscando esa luz que las ilumina una y otra vez a lo largo de la novela y, una y otra vez, se les escapa; meditando sobre qué papel habrán de desempeñar como artistas, pero también como protagonistas de la Historia: “Estamos empezando un capítulo de la Historia. Eso quiere decir que vamos a estar hechos la pascua por tiempo indefinido. Es bastante irritante el dilema.” (pág. 334). El papel que jugarán, será, probablemente, ese que les hace definirse a sí mismas como “camaradas decadentes” (pág. 348), comprometidas con el arte y su perfección y comprometidas, también, con la realidad que se impone con la fuerza de la tremenda violencia de una guerra que en *Barrio de Maravillas* es sólo antesala de la que determinará vitalmente a los personajes de la trilogía y, por supuesto, a Rosa Chacel.⁴⁸²

⁴⁸¹ Salvando distancias de contexto, qué gran semejanza con una escena de *La montaña mágica* de Thomas Mann en la que Madame Chauchat le reprocha a Hans Castorp, el héroe del *bildungsroman* que constituye la gran obra del autor alemán, “...usted no tiene otra preocupación que la de enriquecer su espíritu.”, MANN, Thomas, *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa. 2010, pág. 873

⁴⁸² Tal como señala Rodríguez Fischer al analizar la influencia de la filosofía orteguiana en la obra de Rosa Chacel, los personajes de la autora vallisoletana están muy lejos de la deshumanización y todos y cada uno de ellos, anhelan un proyecto vital único y auténtico: “Y crea así un personaje en el que pensamiento y vida corren paralela e indisolublemente (...) Un personaje que se plantea la tarea del conocimiento en toda su amplitud, tarea a la que se une la del existir: la vida como proyecto, la obligación de elegir, la conformación de un destino (...) Lejos de la “deshumanización”, tenemos ante nosotros un personaje lanzado a la búsqueda de la identidad propia mediante un dilatado y conflictivo proceso mental, un “alma” que reflexiona sobre el yo, la soledad, la circunstancia, la vocación creadora, el destino, la muerte...Y este personaje es, ante todo, conciencia y voluntad” RODRÍGUEZ FISCHER, A. “El magisterio de Ortega en Rosa Chacel.” Ob. Cit., pág. 573. Aunque la autora del artículo habla de la primera novela de Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, considero que la descripción del personaje es extensible a las protagonistas de *Barrio de Maravillas*.

La culminación del proceso de individuación o de la formación de Andrea en *Nada* desempeña un papel fundamental en la novela no sólo para ella, sino para algunos de los personajes más importantes que la circundan. El lector ha asistido a su progresivo alejamiento de la casa de la calle Aribau y a sus sucesivos intentos de encontrar su lugar, primero a través de la amistad con Ena y, después, una vez ésta se involucre en una relación con el tío Román, a través de algunos de sus compañeros de facultad. Es precisamente cuando Andrea sale de la fiesta en casa de los Pons consciente de que no es ese el lugar que le permitirá convertirse en una persona independiente emocionalmente y con voz propia, cuando el personaje observador y pasivo se convierte en sujeto y actúa. En esos momentos, Ena ya está sumergida en la relación con el tío de Andrea, una relación que ha iniciado con la curiosidad morbosa de saberle el gran amor de su madre y con el ímpetu caprichoso de una adolescente a la que nadie le niega nada. Cuando Andrea se encuentra con la madre de Ena y ésta le pide a la amiga de su hija que le ayude a distanciarse del tío Román, en realidad Ena ya ha empezado a desligarse de esa figura, cubierto su anhelo, satisfecha su curiosidad, agotado su deseo. No es su madre la que salva a Ena. Ni siquiera Andrea. El personaje de la amiga de Andrea con su mirada irónica que se conoce desde que el lector entra en contacto con ella, está muy lejos de dejarse apresar por la figura de Román, como si ella sí poseyese esa fuerza de la que carecen otros personajes femeninos en la novela, incluida la protagonista. Sin embargo, la intervención melodramática de Andrea la obliga a huir de la buhardilla: “No sé qué desviación de mi fantasía me hizo pensar en su negra pistola cuando mi tío acentuaba su sonrisa. Fue una cuestión de segundos. Me abracé a él como una loca y le grité a Ena que corriese.” (pág. 258)

¿Qué esconde la intervención de Andrea en la relación de su tío Román y su amiga Ena? ¿Se mueve desinteresadamente en favor de su amiga para alejarla de una figura que ella conoce como pernicioso? ¿Hasta tal punto puede haberle conmovido el relato de Margarita? ¿Son los celos desesperados de saber juntos a dos seres que ha admirado y que ha ayudado, involuntariamente, a entrar en contacto, habiendo quedado ella en un plano inexistente para ambos? ¿Cuáles son los motivos últimos que hacen que Andrea suba las escaleras hacia la buhardilla de su tío e irrumpa en medio de una

acalorada discusión entre éste y su amiga? Como comentaba, Andrea se ha mantenido durante toda la novela al margen de los acontecimientos de la calle Aribau. Ella ha sido una mera espectadora. Muy en la línea de los protagonistas del *bildungsroman*, Andrea observa, pero no actúa, mira y toma nota de los actos de los demás, pero se mantiene muda. Con una pasividad asombrosa deja que se sucedan a su alrededor las discusiones, los gritos, las riñas, las escenas violentas que gobiernan la casa. Su mirada es fría, casi gélida. En más de una ocasión es acusada por sus familiares de no tener sentimientos. Sin embargo, repentinamente, Andrea actúa. Las esperanzas de Andrea de romper el círculo opresivo, claustrofóbico y enfermo de su vida familiar se han roto completamente con la entrada de Ena en la casa de Aribau. Ni siquiera lo único hermoso que ha encontrado fuera de ese angustiante núcleo ha quedado a salvo. Parece como si Andrea necesitase verlo con sus propios ojos, ser observadora también de esa traición que le ha jugado el destino que ella creía estar construyendo con su vida universitaria. La cárcel ha extendido sus tentáculos hasta su reducido espacio de libertad. Y Andrea parece rebelarse, como si liberando a Ena del tío Román, se liberase a ella misma, como si por fin prevaleciese la verdadera finalidad de la novela que no es otra que el proceso de aprendizaje de Andrea en su camino para convertirse en ser real, independiente, individuo: “lo que prima es la pugna de una adolescente por ser, por llegar a ser.”⁴⁸³ Y así resulta ser. Sin embargo, en la novela las dos amigas parecen pactar una interpretación de la actuación de Andrea como fruto de un amor desinteresado: “... Y además, como yo sé que me quieres tanto, con tal fidelidad... Como yo a ti, no creas” (pág. 262) le dice Ena a Andrea y añade: “La verdad, Andrea, es que en el fondo he apreciado siempre tu estimación como algo extraordinario, pero nunca he querido darme cuenta. La amistad verdadera me pareció un mito hasta que te conocí...” (pág. 262). En realidad, considero que la reacción de Andrea es su posicionamiento activo en el mundo o, por lo menos, en el pequeño mundo en el que puede actuar de algún modo. No se trata tanto de salvar a Ena como de salvarse a sí misma, de hacer algo, cualquier cosa, que pueda modificar, de algún modo, el curso de los acontecimientos:

⁴⁸³ RODRÍGUEZ FISCHER, A. “Dieciocho años áridos.” *Cuadernos Cervantes*, 1, marzo 1995, pág. 76.

On the surface, Andrea's dramatic intervention is the product of her own misunderstanding, but considering her psycho-adolescent development throughout the novel, her act is profoundly more significant"⁴⁸⁴.

Su acto es en realidad un "active attempt to interrupt fate's circular trend, a phenomenon which apparently affects Ena as well."³⁴⁸ El acto, además, tiene la feliz consecuencia de que arrastra no sólo a Ena lejos del tío Román, sino a Andrea fuera del círculo opresivo de su familia, un círculo donde ha entrado de lleno la tragedia, tal como se intuye desde las primeras páginas de *Nada*, con el suicidio de Román casi al final de la novela:

With the advent of Ena's invitation to join her in Madrid, the young heroine's fortunes suffer an abrupt and positive change (...)The possibility of freedom of choice and the chance to acquire a sense of centrality in time and space is directly yoked to the new place that awaits her (...) The threat of circularity is thereby dissipated with the promise of a new beginning.⁴⁸⁵

Si tengo que posicionarme en alguna de las dos vertientes críticas con respecto al final de *Nada*, los que consideran que la novela es un libro pesimista que describe la progresiva desilusión de una joven adolescente en un ambiente hostil, frente a los que ven la obra como una historia positiva en la que se relata el paso de la adolescencia a la edad adulta, mi postura es claramente en favor del segundo postulado. Así, la conducta activa e intervencionista de Andrea marca su entrada en el mundo adulto, su posibilidad de modificar su entorno y anuncia así un nuevo periodo en la vida de la protagonista: "...aquella partida me emocionaba como una liberación" (pág. 294) narra Andrea antes de abandonar la casa de la calle Aribau. Al alba le aguarda un coche y un viaje, símbolo

⁴⁸⁴ MASTRO, M. P. Del Ob. Cit. pág. 63 ("Superficialmente, la intervención dramática de Andrea es producto de su falta de comprensión, pero si consideramos su desarrollo psicológico de adolescente a lo largo de la novela, su acto es mucho más significativo a un nivel más profundo.")

Traducción cita: "...intento activo de interrumpir la tendencia circular, un fenómeno que también parece afectar a Ena.")

⁴⁸⁵ SERVODIDIO, M. D'A. Ob. Cit., pág. 70 ("Con la buena nueva de la invitación de Ena a reunirse con ella en Madrid, la fortuna de la heroína sufre y abrupto y positivo cambio (...) la posibilidad de la libertad de elección y la oportunidad de adquirir un sentido de centralidad en el tiempo y espacio está directamente ligada al nuevo lugar que la aguarda (...) La amenaza de circularidad se disipa con la promesa de un nuevo comienzo.")

siempre de un comienzo. Andrea se libera del interior asfixiante de una adolescencia pasiva, en busca de su propio espacio en libertad.

En el artículo *Los malos espejos*, publicado en la revista *Triunfo* en el año 1972 y recogido en el libro *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, **Carmen Martín Gaité** escribe:

He llegado a pensar que, si se profundizase con tesón y buena fe en los conflictos psicológicos que zarandean y esclavizan a la mayoría de las personas de nuestro entorno, se descubriría que por debajo de los dispares argumentos enhebrados con mayor o menor lucidez o sinceridad para explicar el propio malestar, late (desvinculados de esas historias que el paciente petrifica, al contarles, condenándose a su yugo) un último motivo unánime de infelicidad: esa sed de que alguien se haga cargo de la propia imagen y la acoja sin someterla a interpretaciones, un terreno virgen para dejar caer muerta la propia imagen, y que reviva en él.⁴⁸⁶

Más tarde, en *El cuento de nunca acabar*, afirma:

Porque la primera cosa que constatamos es que el verdadero héroe siempre está solo y acomete la lucha contra el entorno a contrapelo de los obstáculos, o bien sacando recursos de su inventiva y de su fortaleza o bien meditando sobre su incapacidad de hacerlo. Pero siempre orgulloso de esa soledad que lo diviniza. Independientemente de que el final que tengan las aventuras en que él mismo se mete o le enredan los demás sea o no sea feliz, lo que nos descubre es que sus bazas no eran tan distintas de las nuestras y que de cualquier desventura se puede sacar partido sólo con convertirla en materia de narración. En el momento en que comprendemos esto, ya estamos en disposición de agarrar las riendas de nuestra vida y empezarla a protagonizar. Es el comienzo de la narración egocéntrica.⁴⁸⁷

Considero que estas dos afirmaciones están ya reflejadas en el final de *Entre visillos*. Natalia acaba la novela sola y sin interlocutor. Su hermana Julia se sube a un tren que la lleva lejos de la vida que ambas han compartido y en ese tren se aleja también de la capital de provincias ese interlocutor frustrado que ha sido Pablo Klein. Aquel que podía haberla ayudado a enfrentarse a los obstáculos que encuentra para

⁴⁸⁶ MARTÍN GAITE, Carmen, *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino. 1982, pág. 17

⁴⁸⁷ MARTÍN GAITE, Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*. Ob.Cit., pág. 71

situarse en el mundo tal como ella ansía, se marcha cobardemente, sin concederle siquiera la posibilidad de una despedida. Tal como afirma Inmaculada de la Fuente, Pablo Klein obedece a un perfil que se repite en las novelas de Carmen Martín Gaité:

Las figuras masculinas creadas por Carmiña son seres que acompañan e indagan, pero no siempre son compactas, mientras sus heroínas, aunque sean frágiles y busquen el encuentro con el hombre, defienden con ahínco su identidad y salen adelante solas.⁴⁸⁸

Y efectivamente, aunque el lector debe abandonar a Natalia sola en el andén y llorando - “Seguí diciéndole adiós con la mano, hasta que la vi pararse en el límite del andén, sin dejar de mirarme. Se le caían las lágrimas.” (pág. 260) relata Pablo Klein en los últimos párrafos de *Entre visillos* - intuye que la joven protagonista de la novela saldrá adelante. Son los ojos de Natalia los que apuntan en esa dirección. En la cita que acabo de recoger, en esa mirada fija en el interlocutor que le da la espalda y la abandona. Unas líneas más arriba, también en su mirada: “Me miraba a mí, sobre todo, los ojos llenos de luz en la cara pequeña...” (pág. 260). Esa mirada, esos ojos, esa luz, son una perfecta metáfora de la determinación de una voluntad que no va a quebrarse, resumen el futuro de una adolescente que perseguirá su meta con ahínco. Y es que a pesar de quedarse “en el límite del andén”, es decir, en el límite del comienzo de la vida, en el límite de la libertad, en el límite en el que las vías le indican que ella no ha podido subir todavía al tren que la conduciría al mundo real en el que poder realizarse y, a pesar de que quedarse llorando la marcha de ese amigo que la abandona sin más, el lector intuye que Natalia, algún día, también se subirá a ese mismo tren camino de otra ciudad, menos claustrofóbica, menos exasperante, más cercana a un espíritu que anhela crecer en libertad. Mientras tanto le quedará su pequeño cuarto donde poder continuar escribiendo su diario, el refugio íntimo de su alma solitaria. Y el torreón de la catedral desde el que divisar la vida que le espera más allá de los muros de la ciudad de su infancia, el torreón de ese edificio emblemático que deja de vislumbrarse en las últimas palabras con las que se cierra la novela: “Con la niebla, no se distinguía la Catedral.” (pág. 260).

⁴⁸⁸ FUENTE, I. de la. Ob. Cit., pág. 188

La traición y la cobardía son el rito de iniciación que debe pasar Matia para convertirse en adulta y con el que se cierra *Primera memoria*. Durante toda la novela, Matia ha ido avanzando en el progresivo deterioro de su ingenuidad: la guerra y los ecos de sus atrocidades, las hostilidades y los rencores entre los vecinos, la hipocresía y falsedad de Borja, la abulia de su tía, la muerte del padre de Manuel, el descubrimiento de la verdad del origen de Manuel y de la otra verdad, la que esconde las cartas de Emilia... Pero es Manuel el eje alrededor del cual se teje la evolución de Matia. Antes de él, ha estado la figura de su padre, Jorge de Son Major, la que ha dominado los sueños de libertad de la protagonista:

Si había alguien a quien mi primo admiraba de lejos era a Jorge de Son Major. Deseaba imitarle, ser algún día como él. Que se contaran de él algún día cosas como las que oíamos de aquel misterioso pariente nuestro, que vivía al final del pueblo, en la esquina del acantilado, retirado y sin ver a nadie (...) Jorge de Son Major fue un tipo raro, un aventurero que dilapidó su fortuna de un modo absurdo-según la abuela-en extraños y pecadores viajes por las islas. (Pp. 46-47).

Sin embargo, la deseada visita a su casa como entrada en un mundo prohibido que los adolescentes creen mágico, “El Jardín de Son Major se nos ofreció, al fin. Era muy umbrío, por culpa de la altura de los muros.” (pág. 163), presente a lo largo de toda la novela y que sólo logran hacia el final de la misma, se convierte en el penúltimo paso en la formación como adulta de Matia. Como Andrea en *Nada* descubre en los ojos del tío Román la miseria, la crueldad y el abandono moral de alguien que ha perdido la esperanza, también Matia ve en Jorge de Son Major los estragos de la vida que no ha salido tal como uno esperaba: “Pero, ¿cómo podía doler tanto su mirada?” (pág. 172) se pregunta Matia observando los ojos crueles de Jorge de Son Major. Parece que las palabras que la abuela Práxedes utilizará más adelante para referirse a él son realmente las acertadas: “¿No ves que es un ser grosero...arbitrario y amargado? ¿No te das cuenta que es un pobre hombre, enfermo y solo?” (pág. 180). De ahí que la nobleza en la novela sólo quede, finalmente, representada por Manuel. Y de ahí que la traición de Borja y el silencio cómplice de Matia signifiquen, en realidad, el ataque a esa posibilidad de nobleza, el ataque a la lealtad. Si Matia sólo ha conocido la posibilidad

de sentirse querida a través de Manuel, “Le hubiera querido ajeno al mundo entero- a mí, incluso-, antes de saberle ligado a alguien que no fuera yo.” (pág. 191) y sólo en su relación con él ha intuido la posibilidad de una comunión espiritual con un otro real y no circunscrito a las páginas de un cuento, “Es posible que la mayor parte de nuestros encuentros se redujeran casi siempre a un monólogo por mi parte, o a un largo, cálido e inexplicable silencio, que nos acercaba más que todas las palabras.” (pág. 192), traicionarle (aunque es cierto que tiene pocas opciones de que le crean si cuenta la verdad), supone una traición a sí misma. La mentira de Borja, quien acusa a Manuel de haberle obligado a robar a su abuela tras ganarse la confianza del joven hijo de Jorge de Son Major, irrumpe con tal fuerza que vence cualquier intento de rebeldía de Matia. La protagonista calla, “Una gran cobardía me clavaba al suelo”, (pág. 209). Y su silencio es el pasaporte de entrada al mundo de los adultos. No hay vuelta atrás. Cuando al día siguiente corre a Son Major para reclamar ayuda de Jorge, nadie contesta a su llamada. La tía Elvira le mira “con la sonrisa fofa”, (pág. 211), restándole importancia a las consecuencias que sobre Manuel tendrá la acusación de Borja. Es la mañana en que Borja y Matia deben partir a sus respectivos colegios. Matia dice adiós a esa isla pequeña en la que se ha despertado a una vida nueva, más perversa, menos límpida, más cargada de sentidos que deberá ir descifrando. La misma Ana María Matute lo define así: “Es la isla. Perder la isla”⁴⁸⁹. Es la mañana de la nueva era, una era en la que lo que fue juego dejó de serlo para siempre: “Y de pronto estaba allí el amanecer, como una realidad terrible, abominable.” (pág. 211). Así es, el amanecer a la edad adulta ha comenzado. Manuel ha sido traicionado por Borja con la complicidad de Matia y ya nada volverá a ser como antes para esa joven que se creyó rebelde fumando a escondidas, participando en los juegos algo salvajes de los niños del pueblo, hablando mal, corriendo por el acantilado o soñando en conocer a Jorge de Son Major. Ni siquiera puede conservar su reducto infantil al que nunca había querido renunciar: su muñeco Gorogó, fiel compañero de esa infancia solitaria, se ha esfumado como se ha esfumado la fe en la justicia de los mayores:

⁴⁸⁹ MATUTE, Ana María. Entrevista concedida a Pedro Manuel Villoria en *ABC*, 25 de junio de 2000.

(No existió la isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran horribles los cuentos. Además, había perdido a Gorogó. (pág. 211)

Sí, Gorogó, el muñeco negro, el deshollinador, “el último baluarte de la niñez perdida de Matia”⁴⁹⁰, se pierde en el pasado que la joven aprendiz de adulta debe dejar atrás.

También la novela de Soledad Puértolas parece trazar un gran círculo que se cierra sobre sí mismo. El lector ha llegado a las últimas páginas de *Cielo nocturno* y esa protagonista sin nombre a la que ha acompañado a lo largo de más de doscientas páginas, la niña a la que ha visto estudiar en el colegio de monjas, intentar aprender a tocar la guitarra con Melchor Daroca, visitar el taller de costura de Luisa Abelló, aventurarse en el río con sus primos Azogue, tomar el aperitivo junto a Dolores Peña en el Miami o en el Jamaica al salir de misa, bailar con Mauricio y amarle más tarde, aventurarse en conflictos políticos en la universidad y abandonar el domicilio familiar, está a punto de empezar una aventura nueva que no es otra que la aventura de la edad adulta:

La novela *Cielo nocturno* (2008) es un *bildungsroman*. Presenta la lucha física y emotiva de una adolescente sin nombre que se va convirtiendo en mujer joven (...) Intenta navegar por una realidad en la que no cabe. Sus padres no entienden a la hija sensible e inteligente que aspira a conseguir de la vida más que lo ofrecido por la realidad. Busca un camino medio con poco entusiasmo (...) Cuando consigue salir, lentamente, de ese estado frágil, encuentra una energía nueva para seguir con la vida; y posee hasta un nuevo empeño en enfrentarse con las dificultades de la vida (...) Decide ahora que su poder reside dentro de sí misma.⁴⁹¹

El punto de inflexión en su decisión con respecto al futuro, lo marca la muerte de Mauricio. El que fuera su primer amor, aquel joven con el que bailó su primer baile con sus primeros zapatos de tacón, ha muerto “...atrapado en el mundo de la droga. Se murmuraba que se trataba de la heroína.” (pág. 230) y esa esquela, esa muerte trágica

⁴⁹⁰ MAS, J. Ob Cit. pág. 12

⁴⁹¹ DINONNO INTEMANN, Marguerite. “La búsqueda de la solidaridad en las novelas de Soledad Puértolas.” *Turia*, nº 100, pp. 168-69

provoca en la protagonista de la novela esa “necesidad de la distancia” (pág. 242) de la que habla en los últimos párrafos del libro. “Con la muerte de Mauricio había concluido algo.” (pág. 242) afirma la narradora. Y lo que ha concluido es, sin duda, la etapa previa a la madurez y la protagonista ha entrado, definitivamente, en la edad adulta. No es el inminente aprobado que podría permitirle decir adiós en breve a la universidad. Ni su pseudo independencia económica y vital que la mantiene alejada ya de esas zonas de la ciudad en las que transcurrió su infancia y la han llevado a vivir en las afueras, en un lugar donde echa las cartas del tarot y se respira entera libertad. Lo que marca el fin de su etapa adolescente y de primera juventud es esa esquila “...en el mes más solitario del año.” (pág. 230).

Después de visitar a la familia del antiguo amor caído en desgracia y de tener ese encuentro inexplicable con Sebastián, el hermano de Mauricio, en el que constata, de nuevo, la imposibilidad de comunicación con el otro, Soledad Puértolas conduce a su protagonista, obedeciendo, como decía, a una estructura circular de la novela, a los primeros momentos del relato. La voz de la protagonista evoca las primeras escenas que se nos han contado para que, también el lector, recupere a esa niña que se detenía, en la primera página, frente a los abandonados almacenes Moraleda y se dejaba seducir por la visita de unas tías lejanas, modernas, libres. El episodio recuperado por una protagonista ya adulta, a punto de partir (o no, puesto que el final de la novela es abierto y el viaje de su narradora es tan sólo una posibilidad), no es el de la presencia de esas tías de San Juan de Luz, esos modelos femeninos de independencia y de mundanal libertad, sino el de su marcha:

De pequeña, cada vez que las tías de San Juan de Luz regresaban a su casa y a su negocio, después de haber pasado unos días con nosotros, desordenando mi cuarto, llenándolo de ropa y de perfume, y revolucionando nuestros pequeños hábitos familiares con los suyos, me invadía el deseo de recorrer el mundo, de marcharme yo también, todo lo lejos que pudiera, del escenario que ellas acababan de abandonar de nuevo. Pero aquellos deseos míos de la infancia, con el tiempo, habían sido olvidados, sustituidos por otros. (pág. 240).

Recuperar a esa niña que sueña con partir o que mira, invadida por la curiosidad y por la sensación de misterio, esa ciudad que se condensa en el almacén abandonado,

“Me vi delante del Almacén Moraleda, camino del colegio, en la fría mañana de invierno...” (pág. 241), es la misión de la narración de *Cielo nocturno*. Porque sólo recuperándola, puede la protagonista desgajarse realmente de ella, identificarla y así, dejarla atrás, emprendiendo ella también el viaje, real o simbólico, de su vida adulta: “...y donde yo me quedaba soñando con destinos desconocidos, lugares lejanos donde descubrir algo que no sabes qué es hasta que lo ves porque está dentro de ti y no lo puedes reconocer hasta que no está fuera, como si fuese un reflejo de tus sueños.” (pág. 241). Dentro de ella está esa niña que sueña con viajar. Y sólo buceando hasta ella, algo que constituye la finalidad última del relato de *Cielo nocturno*, podrá decirle adiós para volar a territorios donde el Almacén Moraleda sea, de verdad, sólo un recuerdo.

Teresa, eje conductor de la narración en *La Casa Gris*, ha viajado a Londres para pasar una corta temporada pero, al final de la misma, debe tomar una decisión sobre su futuro profesional, una decisión que, sin embargo, pronto se descubre difícil: “Es necesario que de una vez decida si debo dedicarme o no a la carrera que he elegido, en libre elección, sin coacciones externas que pudieran justificar o explicar este despego y esta falta de interés por...” (pág. 118). En una conversación con Thomas, ese amigo británico a quien conoce durante la travesía hasta Inglaterra, le pregunta: “- Y tú, ¿qué piensas hacer en España, Teresa, cuando vuelvas?” (pág. 196). Londres y el trabajo en la casa, son para Teresa, por tanto, un alejamiento necesario de su entorno para poder meditar sobre su vida, pero al regresar, hay una decisión que determinará su paso a una vida adulta y que, de algún modo, Londres parece posponer: “-Ahora estoy en una tregua. Y a la vez en una encrucijada. Cuando los meses de Inglaterra terminen, tendré que decidir.” (pág. 196) responde Teresa a la pregunta de su amigo. Y la decisión de Teresa no parece sólo tener que ver con su destino profesional sino con un destino más bien vital: “...¿qué más da el olvido de la soledad, logrado por la compañía de otra soledad, una compañía en zapatillas si quieres, que el olvido de la soledad logrado a fuerza de huida, barcos mochila...?” (pág. 197) sigue reflexionando Teresa en una de las pocas escenas en las que el lector vislumbra algo del interior del personaje. Porque

es cierto que, de todas las protagonistas leídas y analizadas, la de la novela de Aldecoa es de la que menos recorrido vital llega a conocer el lector y, también, de la que menos vislumbramos su interior. No se habla de su infancia ni de su adolescencia, no se descubre su origen ni su pasado. No se sabe cuáles son esas coacciones que la han alejado de España, ni se acaba de descubrir cuál es la razón última del desinterés de Teresa hacia aquello que considera que debe motivarla:

...no sé si me interesan las plantas tropicales, no sé si me interesa buscar otro sitio para trabajar en algo serio y no perder el tiempo. (pág. 118)

No entramos en los invernaderos que dejan ver desde fuera su flora exótica, temible. Afortunadamente nadie insinúa que yo, como especialista, debo de sentirme muy interesada. Yo como persona estoy abrumada de tanta riqueza vegetal, pero como naturalista me siento tan desgraciada que el paseo se me amarga un poco. (pp. 119-20)

No quiero pensar en lo que haré, en lo que estoy haciendo. No quiero recordar que Londres está lleno de bibliotecas, museos de ciencias naturales privados... (pág. 196).

El lector sólo tiene algunas pinceladas del mundo interior de Teresa, como su reflexión acerca de las opciones vitales que acabo de citar o sus miedos después de que una de las trabajadoras de la casa, Emily, entre en su habitación presa de un ataque de nervios. Pero lo que el lector va intuyendo y se confirma al final de *La Casa Gris*, es que a lo largo de la novela, la evolución de Teresa o la formación que le da Londres, no le permitirá tomar decisión alguna sobre esa dirección que debe tomar su vida. Cuando acaba la novela, el lector sólo sabe que Teresa sigue cargada de dudas: “Sé que en este año, en cuanto vuelva, debo decidir lo que voy a hacer.” (pág. 289) escribe Teresa por carta presuntamente a sus padres la víspera de abandonar Londres. Lo que el lector sabe es que su aprendizaje ha sido, por encima de todo, vital y que su conocimiento del alma humana y especialmente, del alma femenina, es lo que ha marcado su formación londinense. Con las maletas hechas y cargada de recuerdos físicos, “No he comprado muchas cosas, pero las maletas se niegan a aceptar todo lo que quiero meter en ellas.” (pág. 268), Teresa todavía fantasea con la posibilidad de quedarse, sin motivación ni nostalgia, tan sólo con la certidumbre de que podría ser una opción: “Si me quedara aquí necesitaría unas botas o algo así y un impermeable amarillo. Me compraría sin dudar un

impermeable amarillo y parecería una inglesa más.” (pág. 269). Sin embargo y tal como estaba previsto, Teresa se marcha y la narración se cierra cuando ella se aleja de *La Casa Gris*: “Empiezo a andar.” (pág. 294). No sabemos qué le deparará el futuro a su llegada a España, como poco hemos sabido a lo largo de la novela sobre la raíz de sus dudas o su intermitente tristeza. En realidad, el personaje de Teresa es, más allá de una joven en un proceso madurativo, una mirada que va madurando y que permite al lector entrar en esa casa habitada por tantos mundos como personajes trabajan o viven en ella. Teresa nos presta sus ojos para entrar en las dependencias de esa mansión de tonos grises que alberga la realidad de una serie de mujeres al comenzar la década de los cincuenta del siglo pasado en una ciudad que se recupera de una tremenda guerra.

De todos los personajes trabajados, probablemente el de Julia en la novela de **Ana María Moix** es aquel para el cual el futuro se antoja más oscuro y menos esperanzador. Del resto de protagonistas, el lector intuye un porvenir, más o menos abierto, más o menos proyectado al mundo adulto, con obstáculos salvables o no, pero susceptibles de ser enfrentados. En el caso de la novela de Ana María Moix, el relato se cierra sobre sí mismo en un círculo fatídico del que la protagonista no puede escapar, devolviendo al lector a la realidad de esa larga noche que es, al fin y al cabo, la auténtica duración de la novela:

Julia is a disturbing first novel, written when Moix was twenty-one. It is an account of a sleepless night, in which Julia looks back over the events and relationships leading up to her attempt at suicide at the age of twenty.⁴⁹²

Esa noche de insomnio ha permitido a Julia recuperar a esa Julita eternamente prendida de su interior, pero en este caso, a diferencia de, por ejemplo, ese recuerdo final de la protagonista de *Cielo nocturno* que evoca a una niña yendo o volviendo del

⁴⁹² JONES, Anny Brooksbank, Ob. Cit., pág. 73 (“*Julia* es una turbadora primera novela escrita por su autora cuando ésta contaba sólo veintiún años. Es el relato de una noche de insomnio durante la cual Julia echa la vista atrás y rememora los hechos y las relaciones que la han llevado a su intento de suicidio a los veinte años.”)

colegio de monjas y parada ante unos almacenes abandonados y que le permite crecer más allá de ella, no hay escapatoria para Julia que seguirá atenazada por la niña que fue y de la que no logra desembarazarse. Insomne y aterrorizada en la cama por los mismos fantasmas de su infancia, “Las pesadillas eran siempre las mismas, imágenes que se repetían continuamente. No, no quería recordar las de antes, las que soñaba de pequeña (...) Pero ahora ya no tenía cinco años, ni diez...” (pág. 9-10), no es capaz de hacer frente a sus miedos y aunque queda patente que en su intento de suicidio hay mucho de venganza infantil hacia el entorno opresor que la circunda - “Algo la roía por dentro: incluso en aquellos momentos la horrorizaba pensar en la reacción de Mamá, de Papá y de la abuela Lucía. Ya no presenciaba los gritos, los reproches. Se vengaba de ellos y al mismo tiempo de ella misma, de su cobardía.” (pág. 230)- lo cierto es que para Julia no hay más escapatoria que la muerte. Porque aunque ha sobrevivido a esos dos botes de píldoras que, significativamente, son el de su madre y el de su abuela, ha quedado sumida en una depresión que la aleja de cualquier posibilidad de evolución en dirección alguna: “Sólo deseaba dormir, dormir, diez, doce, cuantas horas le fueran posibles (...) ¿Para qué levantarse de la cama?” (pág. 237). Como se ha visto en apartados anteriores, Julia no ha podido salir de su habitación de infancia y continúa atrapada en la inmovilidad de sus paredes. Asexuada, asustada, sola después de que su familia, una vez más, condicione sus relaciones y la aleje de Eva, la posibilidad de proyección futura a la que se aferra desesperadamente, Julia no tiene opciones: “Corría desesperada hacia un muro insalvable que retrocedía a medida que ella avanzaba. Nunca lograría derribarlo, ni correr hacia otra dirección.” (pág. 229). Efectivamente, su problema es esa otra dirección que no se concretiza ni se define, ese otro espacio alternativo al cuarto en cuyo armario se esconden los miedos infantiles que no logra vislumbrarse en ningún momento y que, cuando se intuye, es atajado por un entorno incapaz de ofrecerle posibilidades de crecimiento. No hay espacio propio para Julia, no hay espacio en el que convertirse en individuo – una imposibilidad que aparecerá, de manera recurrente, en gran parte de la narrativa de Ana María Moix⁴⁹³ - y, aunque el lector de la novela no puede saberlo, el lector de Moix sí sabe que está condenada a no encontrarlo.

⁴⁹³ “No hay salida (...) estoy abocado a la infelicidad...” dice el narrador de “Dedicatoria” uno de los

Podría resultar tramposo utilizar otras novelas en las que se retoman personajes de éstas para corroborar planteamientos que no pueden extraerse de sus páginas. *Barrio de Maravillas* es sólo la primera entrega de una trilogía, como también lo era *Primera memoria*. No he justificado la evolución de Elena o de Matia a partir de esas otras novelas donde vuelven a aparecer como adultas plenas, pero sí es cierto que la obra de un autor es un conjunto de muchas piezas y enriquece el análisis de unas, establecer relaciones con otras. Aunque *Julia* no es la primera entrega de trilogía alguna, lo cierto es que en *Walter, ¿por qué te fuiste?*⁴⁹⁴, la segunda novela de Ana María Moix en la que relata la entrada de los personajes de la generación de Julia en la edad adulta a través del personaje de Lea, prima de Julia, el lector averigua que la protagonista de la primera novela de Moix, acaba internada en una institución hospitalaria donde hallará la muerte:

Julia is hospitalized anew, and without further details in the novel, one can only surmise that she is suffering from psychological and not physiological causes (...) Ismael visits Julia's institution twice, and the second time he finds that she has already died...⁴⁹⁵

Cuando se cierra *Julia* esa muerte, de algún modo, ya está presente. De momento, una muerte en vida: "...hoy no te levantes, no te levantes de la cama nunca más, estás enferma; o, sí, levántate, empieza un nuevo día para ti, un día monótono, aburrido, irreal." (pág. 238).

Tampoco hay proyección futura para Mateo en *Fiebre para siempre*, ni escapatoria, ni salvación. La narración de Frida se abre augurándonos la imposibilidad de Mateo de escapar a la fatalidad de un destino maldito: "Yo fui la primera en ver en él algo que los demás no veían, y la última en aceptarlo. Por eso ya era demasiado tarde

relatos de *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*, conjunto de cuentos que Ana María Moix publica al año siguiente de la publicación de *Julia*. Cita extraída de MOIX, Ana María. *Ese chico pelirrojo al que veo cada día*. Barcelona: Lumen. 2002, pág. 63

⁴⁹⁴ MOIX, Ana María, *Walter, ¿por qué te fuiste?* Barcelona: Lumen. 2002.

⁴⁹⁵ BUSH, Andrew, Ob. Cit., pág. 150 ("Julia está hospitalizada de Nuevo y aunque no se nos dan más detalles en la novela, uno llega a la conclusión de que está ahí por causas psicológicas más que fisiológicas (...) Ismael visita dos veces la institución donde está Julia y en la segunda visita descubre que ha muerto.")

cuando descubrí en su mirada aquel brillo fatal...” (pág. 9). Ese niño azul que precedió a los protagonistas, “Antes de que naciera, mi madre había parido un niño azul que se ahorcó con su propio cordón umbilical y que debía haber llevado el mismo nombre que él: Mateo.” (pág. 10), y que vino al mundo sólo para partir de él, acaba arrastrando a Mateo consigo y parece guiarle en su búsqueda de un espacio propio en el que sólo puede reinar la muerte. La fascinación de Mateo por ese niño que debiera haberse llamado como él y que no llega a respirar la vida es sólo una de las muestras de su fascinación por la muerte. Niño azul, ángel maligno que sobrevive milagrosamente a una caída al vacío, entregado a la pasión del boxeo y arrastrado una y otra vez a ese espacio del ring que es salvación, “Tú no puedes dejar de pelear, y si ahora te vuelves atrás, ese monstruo al que tanto temes seguirá tus pasos y te impedirá vivir...” (pág. 155) pero que, finalmente, se convierte en su condena a muerte, Mateo se sabe destinado a crecer y a convertirse, con los años, en asesino del niño que fue. Pero en su caso, a diferencia del de Frida, no es capaz de sobrevivir a ese niño ni adaptarse a vivir en la piel de ese asesino de la infancia, igual que ese niño precedente que ni tan siquiera se aventuró a vivir: “...todos, al crecer, nos convertimos en infanticidas de nosotros mismos (...) y quizá desde su limbo adivinó lo penoso que resulta ser un animal condenado a cargar en vida con su propio cadáver.” (pág. 11).

Si *Fiebre para siempre* es la recuperación de una infancia que les ha sido arrebatada a sus protagonistas, “-Nos han cambiado la infancia.” (pág. 236) afirma Frida, secundada por las palabras de esa figura secundaria y que apenas se hace visible en la novela, la de Berta, la hermana pequeña: “Nos la han destrozado. Ya no sirve para nada.” (pág. 236) y la voz narrativa de Frida le permite a ésta fundirse de nuevo con la niña que fue y, sobre todo, con el hermano al que amó por encima de todas las cosas, también es el relato de cómo uno de esos niños desposeídos no pudo superar la pérdida. Así, la novela se convierte en la narración de cómo sobrevivir al paso a la vida adulta o, por el contrario, de cómo no hacerlo. Los dos hermanos (y la pequeña Berta, rezagada, casi invisible) son, tal como sueña Frida en una de sus pesadillas después de hablar con Mateo por teléfono, dos enanos prisioneros en Auschwitz, condenados a convertirse en objetos de los experimentos de Mengele. Juntos, Mateo y Frida son capaces de escapar,

de saltar las alambradas, de adentrarse en el bosque. Efectivamente, Frida y Mateo son capaces de huir de la Bestia, del padre opresivo y cruel, de la casa donde gobierna una “sombra negra” (pág. 153), saltar los muros que custodian su infancia, adentrarse en la adolescencia y en la juventud. Pero al igual que en el sueño, Frida es capaz de subirse al árbol de la vida y escapar a los fantasmas que les cercan. Mateo no. Muere, como en el sueño “...tendido sobre la hierba roja, con los ojos rojos como sus verdugos, inmensamente abiertos hacia el cielo.” (pág. 220). Frida, sin embargo, sobrevive. Después de haber vivido a la sombra del poder arrebatador del boxeador, “...como a mí me gustaba llamarle- como le llamaré siempre...” (pág. 10), de haberse fusionado con él hasta el punto de vivir sus experiencias como si fuesen las suyas propias, “Es el problema de proyectarse en otro: todo acaba pareciéndonos ajeno; nuestra memoria del tiempo y de las cosas, y hasta nuestro propio cuerpo.” (pág. 126), de haberse dejado arrastrar a la noche de su locura y haberse convertido en hombre y mujer - “-Pasarán los años y serás la misma y serás la única- le susurró él, y Frida se acercó, y apoyó en él la cabeza, hasta notar sus latidos. Éste es el ritmo que ha acompañado mi vida, lo quiera reconocer o no, y éste el metrónomo que la seguirá guiando, pensó y creyó que sus brazos y sus manos le hacían sentirse más segura dentro de su piel, pues parecían una prolongación de los suyos.” (pág. 205), Frida logra desgajarse de ese hermano siamés en espíritu y de ese modo, sobrevivir: “...me costaba despegarme de aquel paisaje tras el incendio; pero sé que me incorporé y recuerdo cuándo vi por última vez su rostro.” (pág. 252). Y como superviviente que es, sabe que debe dejar atrás el recuerdo de aquel que, finalmente, la abandonó en su lucha por la vida: “Pensaré en él siempre que vea ruinas, y cuando no piense en él será porque sigo pensando en él. Ruinas en lugares inhóspitos y vacíos, o ruinas en lugares paradisíacos. Ruinas de casas y ruinas humanas.” (pág. 284).

La vida adulta no es el paraíso de la infancia, aunque ésta haya estado teñida por la sombra de la Bestia, pero Frida ha elegido entrar en ella. La vida adulta puede asemejarse a la desmemoria y a la atonía, puede asemejarse a la muerte también. Pero Frida está ahí y desde ese estado afebril, es capaz de evocar un tiempo en el que la

fiebre dominó sus días: “Nos hemos hecho adultos, gentes con sueldo y con ley, con suelo bajo los pies y con muerte en las entrañas.” (pág. 302).

De todas estas novelas, hay dos, *Jardín y laberinto* y *La intimidación*, en las que la evolución de los personajes y la búsqueda que se convierte en hilo conductor de la narración, sin ningún género de dudas, están determinadas por la recuperación del paraíso perdido de la infancia. Paraíso remoto por lo perdido y tangible por su concreción física y ubicable. Porque para que las dos protagonistas de estas dos novelas logren dar con un espacio de verdad propio, les es indispensable la recuperación de ese espacio perdido de sus infancias que además, en ambos casos, adquiere una significación casi mítica, he querido dejar su análisis para el final de este apartado. Y es que ambas me parecen condensar, en sus páginas, en su estructura, en ese jardín o casa de Pedralbes idolatrados y perdidos para siempre, la esencia de lo que he querido exponer en este apartado y, en un sentido más amplio, en esta tesis. Individuación, sí, pero sólo a través de la memoria de la infancia, sólo a través de la aprehensión de lo que se fue y se dejó de ser para poder, con más o menos seguridad, situarse ante el mundo en un espacio propio y con una voz propia.

Jardín y laberinto se abre con una imagen poética de gran hermosura, la de una flor de jacinto en un recipiente transparente y que, por tanto, deja ver sus raíces:

“Toda luz es la de una vela que, colocada sobre la mesa, ilumina la flor, de modo que puedo ver su color rosa intenso, el verde esmeralda de sus hojas duras y hasta la turbia transparencia de sus raíces inmóviles detrás del cristal.” (pág. 9).

Observar esa flor alumbrada por una vela es una metáfora del viaje que va a iniciar la narradora y que no es otro que arrojar luz, a través de la escritura, sobre sus propias raíces, recuperar no sólo su “vida subterránea” (pág. 10), aquella que circulaba internamente por la niña y adolescente que fue, sino también la vida terráquea, aquella presidida, precisamente, por el jardín de Pedralbes: “Todo se encuentra en el jardín”

(pág. 11); “Todo, todo se encontraba en aquella casa, en aquel jardín...” (pág. 13)⁴⁹⁶. El jardín en Janés, como la flor, es un espacio hermoso pero perecedero, puro pero encerrado en sí mismo, un espacio que la narradora, ahora evocadora de ese mundo perdido, siempre se empeñó en abandonar: “...sin embargo, yo quería escapar para conocer el mundo. Y así lo hice, y llegó un día en que me arranqué también a mí misma, como a una página, de la vida.” (pág. 13). Si arrancarse de ese jardín y de esa casa es arrancarse de sí misma, recuperarlos será, aunque sea en ese punto “próximo a la locura” (pág. 12) del que nos habla la voz narrativa al arrancar el relato, una forma de recuperar la vida. Observar las raíces, iluminar el origen, recuperar la infancia y a través de ella, reinterpretar el mundo:

Tal vez cuando se es pequeño se detectan cosas muy determinadas, acaso vinculadas a la infancia, o sencillamente se mitifica y se fabula sobre los demás y sobre uno mismo; se establece la imagen del mundo, de modo que ese período de la vida queda siempre latente, al acecho, y regresa indefinidamente... (pp. 27-28)⁴⁹⁷

Despertar ese mundo latente es la misión de la narración de *Jardín y laberinto* y a ella se entrega la autora, repasando los personajes que poblaron su infancia, los olores, las imágenes, las formas, las sensaciones físicas de ese jardín mágico del que la protagonista fue arrancada, primero a través de la muerte repentina del padre y, después, a través del exilio al que le somete la madre al abandonar Pedralbes y trasladarse al centro de Barcelona, lejos de un mundo que, además, perecerá con el crecimiento de la ciudad, “En los años que han transcurrido desde la muerte de mi padre, ha cambiado todo (...) Aquí, en la gran ciudad, el aire es un veneno...” (pág. 51) y lejos del aire de Pedralbes, la que era “una promesa de realidad” (pág. 73), se convierte en ciudad asfixiante, angustiosa, hostil, opresiva: “Muntaner obligaba a recluirse en uno

⁴⁹⁶ El jardín, como espacio simbólico en *Jardín y laberinto*, me hace pensar, inevitablemente, en otros jardines míticos de la narrativa escrita por mujeres que, sin tener una relación directa con la obra de Clara Janés, evocan imágenes muy similares. Me refiero a la obra de la escritora cubana Dulce María Loynaz, *Jardín* (hay edición de Seix Barral del año 1993) o, más cercana geográfica y temporalmente, la inacabada novela de Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*. De esta última obra se puede encontrar una edición del año 1997 editada por la Fundació Mercè Rodoreda en lengua catalana y en lengua castellana en la editorial Seix Barral del año 1989.

⁴⁹⁷ Qué gran semejanza tienen estas palabras con reflexiones de Rosa Chacel sobre la infancia, tal como quedó recogido en su obra *Desde el amanecer*, Ob.Cit.

mismo...” frente al “espacio abierto, fértil para la contemplación del mundo, mi peculiar modo de aprendizaje a ser naturaleza.” (pág. 57). Reaprender a contemplar el mundo y a estar en él a través del análisis, de nuevo, de ese pasado del que Clara Janés se siente desgajada, es la voluntad última de la narración y se convierte en finalidad lograda:

Mirar hacia el propio interior, y esto es lo que estoy haciendo desde que empecé este texto, y por esto mismo lo escrito no son más que trozos de mi misma (...) pedazos que me constituyen...Pero acaso ahondando sin desfallecer. (pp. 144-45).

No desfallecer, alejarse de ese precipicio de la locura con el que arranca el relato, recuperar el “desesperado anhelo de sobrevivir.” (pág. 145) al ser capaz de entonar ese planto por el padre muerto, que es planto también por el Pedralbes perdido, recuperable sólo a través de la palabra: “...el frescor del rocío sobre el prado y las hojas de los rosales, el olmo plateado, los nenúfares, el diminuto estanque, el pozo de piedra...” (pág. 148), imágenes, olores, sabores, sonidos de una infancia que se dejó atrás y que *Jardín y laberinto* evoca para que la narradora se atreva a “seguir, seguir ardientemente” (pág. 148), continuar viviendo, “Así que hay que seguir, hacer un acto de fe en el futuro aunque acechen otras voces.” (pág. 145), avanzar por la vida con la flor de jacinto completa, pétalos, hojas, raíces. Un avance que viene a ser representación no sólo de la iniciación personal sino de la iniciación del hombre al mundo:

Podríamos hablar de distintos tipos de iniciación, así la iniciación erótica, y sería un campo muy interesante, o la social y política. Los sucesos de la época- y de la historia- no son ajenos al poeta, sino todo lo contrario. El poeta, ahondando en sí mismo, llega al centro del hombre, de lo común a los hombres, y asume su voz.⁴⁹⁸

Otro Pedralbes mítico y que la narración busca recuperar es el de Nuria Amat en su novela *La intimidad*. Y también, como en el caso de Clara Janés, el relato de la

⁴⁹⁸ JANÉS, Clara. Entrevista concedida a Mariarosa Scaramuzza Vidoni y publicada bajo el título “Imágenes y metáforas identitarias en Clara Janés.” En PERASSI, E. y REGAZZONI, S. *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Renacimiento. 2006. pp. 354-55

novela de Amat se constituye como una recuperación de un espacio mitificado y, a la vez, una recuperación de la propia narradora quien se reconstruye a través de la palabra. Como afirma Virginia Trueba⁴⁹⁹, “...*La intimidad* impide desligar su historia de su propio discurso: *La intimidad* no puede decirse de otra manera a como lo hace el texto que conocemos, su historia es su discurso.” Y la historia de su protagonista es la historia del aprendizaje de ese discurso propio, que se inicia en el relato en el Pedralbes de la infancia y se cierra habiendo regresado a ese mismo espacio: “Todo mi mundo formaba parte de ese pequeño cuadrilátero llamado mi ventana.” (pág. 10) anuncia la narradora en los primeros párrafos de la novela. Y en los últimos: “...la ventana privilegiada de mi cuarto de Pedralbes tiene siempre la persiana levantada y corridos los visillos. Como entonces, siempre aguardando algo.” (pág. 284). La ventana a la que se asomaba de niña, se ha convertido ahora en ventana que observar y el lugar observado, en atalaya desde la que mirar. Es evidente que la carga simbólica de este juego de espejos es tremendamente poderosa. Pero también es cierto que en el mundo creado en la novela, la protagonista regresa físicamente a ese espacio del que partió.

Por el camino, ha leído la voz de su madre, ha sucumbido al deseo de fundirse con ella, “La memoria de su no existencia permanecería viva en mí hasta el día en que fuera a reunirme con ella, bajo su misma tumba.” (pág. 80) en un intento de suicidio que se queda sólo en intento, “Elegí una mala salida. Salí por la ventana y caí al vacío. Sobre el césped del jardín de la casa de mi madre. Pude haberme matado. O quién sabe si no morí temporalmente.” (pág. 84); ha sido aspirante a bibliotecaria de tantas bibliotecas como conoce; ha perdido la biblioteca paterna, “Mi padre legó su biblioteca a mi hermano, el monje cisterciense, con la vana idea de que sus libros serían cuidados.” (pp. 173-74); ha contraído matrimonio con un personaje literario, Pedro Páramo, con Carles Riba, el nieto de un poeta que yace en el cementerio muy cerca de la tumba materna; ha explorado el centro de una ciudad que de niña, sólo intuía de lejos, “Barcelona. Una ciudad de domingos; pero sin días de semana: un lugar donde ni los lunes, ni los martes, ni los miércoles existían...” (pág. 35); ha sido paciente en un sanatorio y ha formado parte de “...un grupo selecto de mujeres proscritas (...) mujeres

⁴⁹⁹ TRUEBA, Virginia. “La escritura de la intimidad.” *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, nº 19. 2000.

que teníamos en común pensamientos distraídos y actos distraídos (...) mujeres a las que había que apartar temporalmente de la vida para tapar con el olvido los pequeños actos heroicos que habían sido capaces de llevar a cabo.” (pág. 125); ha sido objeto de un estudio psiquiátrico-literario de una tal doctora Cohen sobre la locura de la mujer que escribe y, finalmente, ha regresado a la esquina donde se erigía su casa de la infancia, primero como paciente (la casa que se alza frente al torreón de Pedralbes donde habita la niña protagonista es un sanatorio mental) más tarde, como inquilina (Carles Riba le hace entrega de las llaves de ese sanatorio ya abandonado al final de la novela y en él se instalan), como poseedora auténtica de ese espacio recuperado. La brillante imagen de la narradora instalada en el punto de partida, pero al otro lado, se convierte así en una forma poética de situar a la protagonista en el mundo adulto: “Contemplada desde la clínica, mi casa, que yo creía grande, parecía un insecto. Frágil. Insuficiente (...) Con una sola excepción. La ventana de mi dormitorio.” (pág. 254).

Así, a pesar de que la mirada adulta empequeñece el hogar mitificado de la infancia, lo que sigue siendo inmenso es la capacidad de observar, la mirada de una niña anhelante de literatura y vida. Ese anhelo, esa mirada, no se ha hecho más pequeña. Ha seguido creciendo. Y lejos ya de esa “...niña con blusa de color claro, rebeca roja y flequillo mal cortado.” (pág. 284) y transformada en la “señora blanca” encerrada en el torreón de su locura o de su escritura, la Nuria adulta hace uso de una mirada distinta y de una voz que ya le es propia. Desde esa nueva ventana en la que ya no es una “niña que mira y aguarda” (pág. 284), toma la palabra:

...la protagonista sabe ya cómo escribir la vida, pues no de otra cosa se trata: planear sobre ella, dar vueltas una y otra vez en un orden estrictamente interior, volver y revolver entre imágenes que fueron sustentando el camino (...) Mezclarlo todo: la realidad contemplada que no se comprende aún y el mismo proceso de absorberla...⁵⁰⁰

Toma la palabra porque la vida que no se comprende se ha vuelto más comprensible y porque una vez absorbida, el lugar que ocupar ya no es el de una niña asomada a la ventana de esa casa paraíso que es Pedralbes, sino el de una mujer adulta, más o menos cuerda, más o menos loca, dispuesta a contarla, con voz propia, convertida

⁵⁰⁰ RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, Crítica de *La intimidad*. Ob. Cit., pág. 127

en “escritora a secas”, como la definió Juan Goytisolo en la crítica a dos de sus obras⁵⁰¹.

⁵⁰¹ GOYTISOLO, Juan, Crítica de *Deja que la vida llueva sobre mí* y *Poemas impuros* de Nuria Amat en *El País. Babelia*, 29 de marzo de 2008.

5. APÉNDICE. CONEXIONES Y CORRELACIONES

5.1. Otras novelas y autobiografías de formación escritas por mujeres

A la hora de escoger las novelas que han constituido el corpus de estudio de esta tesis doctoral, tuve ocasión de leer otras que podrían haber formado también parte del mismo y que querría señalar a continuación. Algunas de ellas las aparqué porque el número de diez novelas me pareció ya suficientemente representativo y porque, por supuesto, las limitaciones personales, de espacio y de tiempo, me impedían acometer el estudio de más obras. Tal es el caso específico de dos autoras, a mi entender, algo olvidadas por la crítica literaria contemporánea como son Helena Quiroga con *La soledad sonora*, publicada en el año 1949 y ópera prima de la autora que más tarde, ganaría el premio Nadal en el año 1950 con *Viento del norte*; y Dolores Medio y su *bildungsroman* *Nosotros, los Rivero*, obra que también ganó el Premio Nadal en el año 1952.

Obras más recientes y que corren en paralelo a algunas de las analizadas, son *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets (1978), casi alma gemela generacional de Ana María Moix y a quien, precisamente, esta última dedica su novela *Julia*; de Adelaida García Morales, *El sur seguido de Bene*, obra publicada en el año 1985 en la editorial Anagrama pero que ya antes había conocido el éxito de crítica y público a través de su adaptación cinematográfica de la mano de Víctor Erice; algunos de los títulos más reconocidos de Rosa Montero⁵⁰² como *Temblor* (1990) o *Bella y oscura* (1993), novelas que, a diferencia de muchas de las analizadas y citadas, se corresponden a una etapa creativa de madurez de la autora y no a sus primeras incursiones literarias, época en la que, sin embargo, también hallaríamos posibles novelas de formación, como su ópera prima, *Crónica del desamor* (1979), por ejemplo; o la tan poco conocida Mercedes Soriano con su novela *¿Quién conoce a Otto Weininger?* (1993), un libro duro y demoledor que, como su autora, ha caído en el olvido.

⁵⁰² CUBILLO, Ruth., *La narrativa de Rosa Montero: la construcción de la identidad en tres protagonistas femeninas. Una lectura a partir de la bildungsroman*, http://reflexiones.fcs.ucr.ac.cr/documentos/80_1/la_narrativa.pdf

Otras, como es el caso de Díaz-Mas y su obra *Como un libro cerrado* (2005) o Fernández Cubas y *Cosas que ya no existen* (2000) me parecieron más ensayísticas que novelísticas y consideré que podrían abrir un frente distinto o una investigación futura sobre el ensayo autobiográfico enmarcado en los años específicos de formación.

Especialmente motivador e interesante me resultó también la interrelación entre las obras que estaba analizando y las escritas en lengua catalana por autoras contemporáneas a las mismas, como Carme Riera, Montserrat Roig o, por supuesto, Mercè Rodoreda. Me parece especialmente enriquecedor un posible estudio sobre esas conexiones entre las novelas estudiadas y algunas de estas autoras mencionadas como, por supuesto, la estudiadísima *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) de la primera, así como también, probablemente, *Jo pos per testimoni les gavines* (1977); *L' hora violeta* (1980) de la segunda, muy interrelacionada, claro está, con las dos novelas precedentes, *Ramona adéu* (1972) y *El temps de les cireres* (1976); y, finalmente, cualquiera de los grandes títulos de la autora catalana más estudiada desde la perspectiva de la creatividad femenina, desde *La plaça del diamant* (1962) hasta *El carrer de les camèlies* (1966) pasando, por supuesto, por *Mirall trencat* (1974).

Por último, no quisiera dejar de citar otras autoras, quizás menos reconocidas por la crítica literaria y con un sesgo más comercial, pero que también han tratado la formación del personaje adolescente en sus obras, como es el caso de Laura Freixas y su recientemente publicado título *Los otros son más felices* (2011); Clara Sánchez con títulos como *El palacio varado* (1993) o *Desde el mirador* (1996) ; Blanca Riestra con su novela *La canción de las cerezas* (2001); Luisa Castro y *Viajes con mi padre* (2003); Almudena Grandes con *Las edades de Lulú* (1989) o *Malena es un nombre de tango* (1994), ambas novelas de crecimiento o iniciación; o, ¿por qué no? Lucía Etxebarría con su ópera prima *Amor, prozac, curiosidad y dudas*, (1997) y Marta Rivera de la Cruz con *Que veinte años no es nada* (1998).

Todas estas autoras y sus obras presentan, como algunos de sus títulos ya indican, muchas de las temáticas analizadas a lo largo de esta tesis.

5.2. Más allá de los géneros. El *bildungsroman* en la literatura española actual.

Tal como he comentado en la introducción a mis ejemplos de *bildungsroman* en la narrativa española del siglo XX, no pretendo haber cubierto, ni de lejos, el grueso de las novelas de formación que ha dado la literatura contemporánea en nuestro idioma y en nuestro país, menos aun habiendo circunscrito el estudio a las novelas escritas por mujeres. Considero que son ejemplos interesantes y enriquecedores para el estudio de este género literario, pero evidentemente, soy consciente de que aproximarse al *bildungsroman* es adentrarse en una forma de narrar que puede aplicarse a muchas otras novelas. Por supuesto, el *bildungsroman* da sus frutos a lo largo del siglo XX en otras obras y, claro está, continúa presente en la producción novelística de autores actualmente en activo. Mi intención ha sido cubrir algunas de las muestras del género y dejo la puerta abierta a aquellos que quieran seguir adentrándose en el mismo a través de otras obras.

Siguiendo con esta afirmación, queda abierto, por tanto, el análisis de muchas novelas creadas por algunos de los grandes nombres de las letras españolas de actualidad: *Todas las almas* de Javier Marías (¿ficción autobiográfica?); *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina (¿implicación personal; autobiografía; destino individual; coincidencia de nombres reales y nombres de ficción?); *El guitarrista* de Luis Landero (2002) (¿evocación de sus años de aprendizaje; mimesis entre autor y narrador?); *El novio del mundo* de Felipe Benítez Reyes (1998), (¿picaresca postmoderna; ironía feroz frente al aprendizaje de esa imposible comunión con el mundo?); o *Días del desván* de Luis Mateo Díez (2001), (¿espacios íntimos a través de los que recuperar la infancia perdida?).

También sería francamente interesante analizar la influencia del gran *bildungsroman* de la segunda mitad del siglo XX en la cultura occidental, que no es otro que *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger, novela que, sin ninguna duda, ha tenido que influir en las obras más recientemente publicadas, tanto o más que los

referentes clásicos que he citado al iniciar esta tesis⁵⁰³. La sombra que la novela del autor americano proyecta sobre la creación de toda una generación de escritores que comienzan a escribir a finales del siglo XX y, por supuesto, también en esta primera década del siglo XXI, no es en realidad más que un reflejo de la inmensa influencia que la narrativa americana ha ejercido en la producción novelística en nuestra lengua. Sirva de referencia, la reflexión sobre las novelas de Ray Loriga, *Lo peor de todo* (1993) y de Alberto Fuguet, *Mala onda* (1991) -ambas óperas primas- que realiza Adelaida Caro Martín⁵⁰⁴.

Y es que en muchas ocasiones, esas primeras novelas de muchos de los autores que ahora copan las novedades de narrativa que se publican en nuestra lengua, han sido calificadas de *bildungsroman*, novela de iniciación, formación, aprendizaje. Quizás porque en esas primeras novelas vuelcan los autores un contenido más autobiográfico y porque, de todo el contenido autobiográfico de la vida de uno, el fin de la infancia, la difícil adolescencia, el paso en definitiva a la edad adulta es uno de los momentos más relevantes a la hora de enfrentarse a la hoja en blanco de una primera novela. Con lo cual, simplemente quiero apuntar que la denominación de novela de formación tiñe un porcentaje elevadísimo de óperas primas y el género, en definitiva, abarca un sinnúmero de títulos.

Volviendo a lo que ya planteaba en el prólogo a esta tesis, ¿no es al fin y al cabo la novela, por definición, el género literario en el que se cuenta la historia de un

⁵⁰³ Con el título “Del desarraigo a la poesía” recoge la obra *Agua pasada* (op. cit.) el artículo que Carmen Martín Gaité publicó en Diario 16 el 2 de octubre de 1978 con motivo de la publicación en lengua española de *El guardián entre el centeno* (Madrid: Alianza Editorial, 1978), pp. 223-25. Me parece oportuno citar la primera parte del artículo ya que en ella la autora salmantina recoge la esencia del periodo vital que refleja, casi siempre, el *bildungsroman*: “En los umbrales de la adolescencia, en esa etapa transitoria, fulgurante e ingrata en que por primera vez se descubre que el infierno no está en uno mismo, sino en los encontronazos contra las aristas de los demás, el ser humano es más sabio y más profundamente rebelde de lo que volverá a serlo jamás en adelante, atiborrado de experiencias, razonamientos y estudios. A lo que ha entendido, anhelado y odiado en esta etapa tendrá que volver indefectiblemente los ojos de adulto siempre que quiera analizar las raíces de su inconformismo para recuperarlo en estado puro. Sólo cuando ya ha pactado, de una manera o de otra, con la vulgaridad y la hipocresía, cuando su protesta se ha amortiguado y adulterado, podrá revivir, mediante evocaciones literarias, aquella sensación diferente de rechazo progresivo a todo cuanto en su entorno le pareció estúpido, inauténtico y vulgar. Y revivirá también la impotencia que acompañaba a esta primera náusea infantil.”

⁵⁰⁴ CARO MARTÍN, Adelaida, *América te lo ha dado todo*. Berlín, Lit. Verlag Dr. W. Hopf, 2007.

personaje que empieza la narración de un modo y acaba la misma convertido, siempre, en alguien diferente?

Así pues, se identifiquen después muchas de las novelas denominadas como tales, con el *bildungsroman* más estricto o no, el caso es que todas esas novelas están esperando ser analizadas desde el prisma de esta forma narrativa a la que he querido dar un mayor espacio en el inmenso corpus crítico de la literatura española moderna y contemporánea.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de las casi cuatrocientas páginas que finalmente ocupa este trabajo de investigación, he procurado dar buena cuenta de la veracidad de los presupuestos de los que partía a la hora de comenzar la tesis y que quedaron establecidos en el planteamiento de la misma:

En primer lugar, he tratado de demostrar que el género literario conocido como *bildungsroman* o novela de formación, así como sus variantes más o menos cercanas también conocidas como novelas de aprendizaje, ha sido un género que ha sobrepasado los límites de su origen en la Alemania de Goethe y en la Irlanda de Joyce, para encontrar una continuidad de enorme riqueza en la literatura contemporánea y, concretamente, en la literatura española contemporánea escrita por mujeres.

En segundo lugar, a partir de los ocho bloques temáticos que configuran la estructura de esta tesis, he pretendido demostrar las enormes similitudes temáticas que se dan entre las distintas novelas que he escogido como objeto de este trabajo de investigación. El poderoso origen biográfico de los hechos narrados, la búsqueda de la mejor forma de dar salida a la vocación artística, la conciencia de ser de un modo u otro diferente, la influencia decisiva de la ausencia o la presencia de los padres, la necesidad de un modelo a seguir en muchas ocasiones fallido, la desesperada o esperanzada búsqueda de un interlocutor con el que adentrarse en el mundo adulto, la inevitable fuerza del continente físico en el que se desarrolla la acción y ese anhelo de hallar un modo de expresión y de vivencia propias, son ejes alrededor de los que se estructuran todas y cada una de las novelas y creo haber dejado constancia de ello a lo largo de estas páginas. Ha resultado, sin duda, fascinante, hallar tal grado de similitud entre algunos pasajes de una y otra novela, así como constatar que las emociones evocadas por algunas escenas narradas por distintas autoras son prácticamente idénticas. Entre diez novelas de autoras absolutamente únicas y de ningún modo intercambiables, considero que apoya el origen de esta tesis, descubrir esos paralelismos a la hora de relatar, por

ejemplo, esos modelos femeninos que, en muchos casos, sí parecen obedecer a un patrón común, o esa extrañeza entre las compañeras de aula que acompaña a todas y cada una de las protagonistas que deben asistir a una clase escolar, por recoger aquí únicamente dos ejemplos de las vivencias compartidas por los personajes que protagonizan las novelas.

En tercer lugar, la especificidad de la individuación femenina y de la narración como forma de concienciación⁵⁰⁵, me parece un factor determinante a la hora de abordar las novelas. No es el único ni es el más importante, pero sí es inherente al proceso formativo de las protagonistas de las diez novelas, como es inherente la dificultad añadida que acompaña a la condición femenina para realizar un camino formativo libre y capaz de conducirle a un espacio propio.

En cuarto lugar, las diez novelas se caracterizan por ese protagonismo del yo como narrador, de la voz interna, de la perspectiva única, del punto de vista circunscrito a los ojos de aquel que se forma y el resto de personajes y de escenarios, supeditados a esa heroína/héroe alrededor del cual se configura la trama. Aunque no todas las novelas optan por la primera persona, sí optan todas ellas por dar protagonismo a la perspectiva de la persona en formación, a excepción de dos novelas que ya he definido en su introducción como esencialmente corales, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité y *La Casa Gris* de Josefina Aldecoa. Sin embargo, incluso en el caso de las novelas corales que menciono, la perspectiva de Natalia o de Teresa en las novelas de Martín Gaité y Aldecoa respectivamente, determinan, en ambos casos, el arranque y cierre de la novela. Podemos afirmar que, pese a que la narración la marca la llegada y partida de Pablo Klein a la ciudad de provincias donde se desarrolla *Entre visillos*, lo esencial acaba siendo el efecto de dicho personaje en aquellas muchachas que se cruzan con él y, por supuesto, en el personaje en formación que es Natalia. Y, en el caso de Teresa, ya he señalado cómo la narración corresponde a su estancia en Londres: con su llegada se abre el relato y con su marcha se cierra. Por consiguiente, estamos ante novelas todas ellas

⁵⁰⁵ CIPLIJAUSKAITÉ, B. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* Barcelona: Anthropos. 1994

en las que el yo se convierte sino en protagonista (prácticamente la totalidad de las novelas), siempre es, sin duda, un yo testigo⁵⁰⁶.

Todo ello me permite, por último, aventurar que quizás la novela de formación sea la primigenia expresión de la individualidad del novelista en tanto artista, su primer medio de expresar esa voz propia inherente a la búsqueda de todo creador, esa voz poética única. Como dice Nuria Amat en su ensayo *Escribir y callar*, ya citado en esta tesis, “El escritor que no tiene el propósito de inventar un lenguaje propio en su escritura no es escritor.”⁵⁰⁷ Pudiera ser que el novelista, a la hora de crear ese lenguaje que quiere que sea sólo suyo, encontrase, a través del relato de esa búsqueda que le convirtió en adulto y, tarde o temprano, también en escritor y artista y creador, la mejor fórmula para definir su posicionamiento ante el mundo y, a su vez, ante la literatura de la que quiere formar parte. Y el relato de esa búsqueda es, en realidad, el género al que he dedicado esta tesis.

⁵⁰⁶ Utilizo en este caso las categorías establecidas por Norman Friedman en “Point of View” (1955) *Form and meaning in fiction*. Athens: The University of Georgia. 1975, extractos en SULLÀ, E., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. 1996, pp. 78-87

⁵⁰⁷ AMAT, Nuria, *Escribir y callar*, pág. 80

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS ANALIZADAS

- ALDECOA, Josefina, *La casa gris*. Madrid. Alfaguara. 2004
- AMAT, Nuria, *La intimidad*. Madrid. Alfaguara. 1997
- CHACEL, Rosa, *Barrio de Maravillas*. (1976) Madrid. Castalia. 2004
- GRACIA, Irene, *Fiebre para siempre*. Barcelona. Planeta. 1994
- JANÉS, Clara, *Jardín y laberinto*. Madrid. Debate. 1989
- LAFORET, Carmen, *Nada*. Barcelona. (1945) Destino. 1988
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*. (1957) Barcelona. Destino. 1994
- MATUTE, Ana María, *Primera memoria*. (1960) Barcelona. Destino. 2001
- MOIX, Ana María, *Julia*, Barcelona. (1970) Lumen. 2002
- PUÉRTOLAS, Soledad, *Cielo nocturno*. Barcelona. Anagrama. 2008

OTRAS FUENTES DE LAS AUTORAS ESTUDIADAS

ALDECOA, Josefina

- Los niños de la guerra*. (1983) Madrid. Anaya. 1999
- La enredadera*. Barcelona. Seix Barral. 1984
- Porque éramos jóvenes*. Barcelona: Anagrama. 1985
- Historia de una maestra*. Barcelona: Anagrama. 1990
- Mujeres de negro*. Barcelona: Anagrama. 1994.
- La fuerza del destino*. Barcelona: Anagrama. 1997

En la distancia. Madrid: Alfaguara. 2004

AMAT, Nuria

Pan de boda. Barcelona. La Sal Edicions de les Dones. 1979

El ladrón de libros. Barcelona. Muchnik. 1988

El libro mudo: las aventuras del escritor entre la pluma y el ordenador. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. 1994

Todos somos Kafka. Barcelona: Reverso, 2004

Poemas impuros. Barcelona. Bruguera. 2008

Deja que la vida llueva sobre mí. Barcelona. Lumen. 2008

Escribir y callar. Madrid: Siruela, 2010

Entrevistas

Entrevista con Margarita RIVIERE. *La Vanguardia*, 6 de marzo de 1997

Entrevista con Arcadi ESPADA. “Las dos casas.” *El País*, 31 de enero de 2005

Entrevista con Xavi AYÉN. *La Vanguardia*, 29 de marzo de 2008

CHACEL, Rosa

“Chinina Migone” (1928) en FREIXAS, Laura Ed. *Madres e hijas*. Barcelona, Anagrama. 1996

Estación. Ida y vuelta (1930). Madrid. Cátedra. 1989.

Memorias de Leticia Valle. (1945). Barcelona. Lumen. 2000

Desde el amanecer. (1972) Madrid. Debate. 1993

Acrópolis. Barcelona. Seix Barral. 1984

Ciencias naturales. Barcelona. Seix Barral. 1988

Autobiografía intelectual. Anthropos, nº 85, (pp. 16-27), junio 1988

Obra completa. Volumen III. Artículos. Valladolid. Fundación Jorge Guillén. Junta de Castilla y León. 2000.

GRACIA, Irene

Hijas de la noche en llamas. Barcelona. Planeta. 1999

Mordake o la condición de infame. Madrid. Debate. 2001

El beso del ángel. Madrid. Siruela. 2011

JANÉS, Clara

Antología personal 1959-1979. Madrid. Rialp. 1979

Lapidario. Madrid. Hiperión. 1988

Los caballos del sueño. Barcelona: Anagrama. 1989

Espejos de agua. Vitoria. Bassarai. 1997

La voz de Ofelia. Madrid. Siruela, 2005

Entrevistas

Entrevista con Isabel Martínez Moreno. *El Mundo*. 6 de mayo de 1990

Entrevista concedida a Mariarosa Scaramuzza Vidoni y publicada bajo el título "Imágenes y metáforas identitarias en Clara Janés." En PERASSI, E. y REGAZZONI, S. *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Renacimiento. 2006

LAFORET, Carmen

La isla y los demonios. Barcelona: Destino, (1952) 1991.

La mujer nueva. Barcelona. Destino (1955) 1975.

Mis páginas mejores. Barcelona: Gredos. 1956.

Carta a Don Juan. Cuentos completos. Palencia: Menos Cuarto. 2007

Puedo contar contigo. Correspondencia con Ramón J. Sender. Edición a cargo de Israel Rolón Barada. Barcelona. Destino. 2003

Página web de la autora: www.carmenlaforet.com

MARTIN GAITE, Carmen

La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas (1973) Barcelona. Destino. 1982

El cuarto de atrás (1979) Madrid: Siruela, 2009

El cuento de nunca acabar (1983) Madrid. Siruela.2009

Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona. Anagrama. 1987

Retahílas. Barcelona: Destino, 1988

Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española. Madrid: Espasa-Calpe. 1988

Agua pasada. Barcelona: Anagrama. 1991.

Nubosidad variable. Barcelona: Anagrama, 1992.

Cuentos completos y un monólogo. Barcelona: Anagrama, 1994

Esperando el porvenir. Madrid: Siruela, 1994

El libro de la fiebre. Madrid: Cátedra, 2007.

Correspondencia con Juan Benet. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 2011

MATUTE, Ana María

Los Abel. Barcelona. Destino. (1948) 1995

Luciérnagas. Barcelona. Destino. (1955) 1993

Los soldados lloran de noche. Barcelona. Destino. (1964) 1997.

La trampa. Barcelona. Destino. (1969) 1994

La torre vigía. Barcelona. Lumen. (1971) 1997

Fiesta al Noroeste. (1953) Madrid: Cátedra. Edición de José Mas. 1999

Paraíso inhabitado. Barcelona. Destino. 2008

Discurso de la autora leído con motivo de la recepción del Premio Cervantes 2011 el día 27 de abril de 2011

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ana/Maria/Matute/inventa/vive/elpepucul/20110427elpepucul_3/Tes

Entrevistas

Entrevista con Pedro Manuel VILLORIA. *ABC*, 25 de junio de 2000.

“Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia.” Entrevista realizada con Michael Scott DOYLE. *ALEC*, 10 (1985)

MOIX, Ana María

“Ronda de noche” en FREIXAS, Laura Ed. *Madres e hijas*. Barcelona, Anagrama. 1996

Ese chico pelirrojo al que veo cada día. Barcelona: Lumen. (1971) 2002

Walter, ¿por qué te fuiste? Barcelona. Lumen. (1973) 2002

De mar a mar. Epistolario. Edición de Ana Rodríguez Fischer. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

De mi vida real nada sé. Barcelona: Lumen. 2002

Manifiesto personal. Barcelona: Ediciones B. 2011

Entrevistas

“Entredós. Transgredint el periodisme amb Ana María Moix.” Entrevista con Montse BARDERI. *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*. Universitat de Barcelona. Barcelona. Número 9. 2003

Entrevista con Víctor M. AMELA *La Contra* de *La Vanguardia*, 08 de noviembre de 2011

PUÉRTOLAS, Soledad

“La hija predilecta” en FREIXAS, Laura Ed. *Madres e hijas*. Barcelona, Anagrama. 1996

Recuerdos de otra persona. Barcelona: Anagrama. 1996

Con mi madre. Barcelona: Anagrama. 2001

Historia de un abrigo. Barcelona: Anagrama. 2005

Discurso íntegro del ingreso en la RAE en <http://www.abc.es/20101122/cultura-libros/puertolas-discurso-201011220025.html>

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Libros

ACOSTA, E. *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona: Lumen, 2007

ALLOTT, M.F. *Novelists on the novel*. London: Routledge and Paul. 1959

AMORÓS, A. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid: Gredos. 1972

AMORÓS, C. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. 2006

AZAÑA, M. *El jardín de los frailes*. Madrid: Alianza. 1997

AZUA, F. de, *Lecturas compulsivas*. Barcelona: Anagrama. 1998

BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 2002

BAJTIN, M.M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores México. 2009

BAROJA, P. *Camino de perfección*. En *Obras Completas*. Vol 6. Madrid: Biblioteca Nueva. 1946-1951

BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964

BAYARD, P., *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Barcelona: Anagrama. 2008

BEAUVOIR, S.d. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra. 2005

BRADBURY, MALCOLM & MACFRALANE, *Modernism. 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1976

BROWN, J.L. *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: University of Delaware Press. 1991

- BUCKLEY, J. H., *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1974
- BURUNAT, S. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid: José Porrúa Turanzas. 1980
- CABALLÉ, A. (Ed.) *Lo mío es escribir. Siglo XX. La vida escrita por las mujeres IV*. Barcelona: Círculo de Lectores. 2003
- CARO MARTÍN, A. *América te lo ha dado todo*. Berlín: Lit. Verlag Dr. W. Hopf, 2007
- CEREZALES, C. *Música blanca*. Barcelona: Destino. 2009
- CEREZALES, A. *Carmen Laforet*. Madrid: Ministerio de Cultura. 1982
- CIPLIJAUSKAITÉ, B.
 —*La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthropos. 1994
 —*La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2004
- CROCE, B. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1962.
- CROSS, G. *James Joyce: An international perspective*. New Jersey: Barnes & Noble Books. 1982
- DAVIES, C. *Spanish Women Writing (1849-1996)*. London: The Athlone Press. 2000
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, Iris M. (coords) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I. Barcelona: Anthropos. 1999
- DOSTOIEVSKI, F.
 —*El adolescente*. Barcelona: Juventud. 1966.
 —*Diario de un escritor*. Madrid: Páginas de Espuma. 2010.
- DUPLÁA, C., *Memoria sí, venganza no en Josefina R. Aldecoa*. Barcelona: Icaria Editorial. 2000.
- ECO, U.
 —*Lector in fabula*. Barcelona: Lumen. 1981
 —*Obra abierta*. Barcelona: Ariel. 1984.
 —*La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen. 1994

- ERIKSON, E. *Identidad, juventud y crisis*. Madrid: Taurus. 1992
- ERLICH, V. *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Barcelona: Seix Barral. 1974
- FREIXAS, L.
 —(Ed.) *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama. 1996
 —*Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000
- FREUD, A. *Psicoanálisis del desarrollo del niño y del adolescente*. Barcelona: Paidós. 1992.
- FREUD, S. *Totem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial. 2011
- FRIEDMAN, A. J. *The Turn of the Novel*. New York: Oxford University Press. 1966
- FUENTE, I. D. L. *Mujeres de la postguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta. 2002.
- GARCÍA LORCA, F. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra. 2005
- GARCÍA TORTOSA, F. y DE TORO SANTOS, A. R. D. (ed.) *Joyce en España (II)*. A Coruña: Universidad de A Coruña. 1997
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S. *La loca del desván*. Madrid: Cátedra, 1984
- GOETHE, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra. Edición de Miguel Salmerón. 2000.
- GOMIS, L. y PÉREZ, J. *La cocina literaria. 63 novelistas cuentan cómo escriben sus obras*. Barcelona: El Ciervo. 2003
- GULLÓN, G. (ed.) *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1974
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a A. *La prosa de Manuel Azaña*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1991
- HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative. The Metaphysical paradox*. London and New York : Methuen. 1984.
- IÁÑEZ, E. *Historia de la literatura. El siglo XX: la nueva literatura. Vol. 8*. Barcelona: Bosch. 1993
- JOHNSON, R. *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain. 1900-1934*. Lexington: The University Press of Kentucky. 1993

- JOSIPOVICI, G. *The World and the Book*. London: Macmillan. 1971
- JOYCE, J. *Retrato del artista adolescente*. Madrid: Alianza Editorial. 1989
- KRISTEVA, J. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil. Collection "Tel Quel" 1969
- LACAN, J. *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós Ibérica. 1991.
- LARROSA, J., *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Madrid: Laertes. 1998
- LEVIN, H.
 —*Perspectives of Criticism*. Cambridge: Harvard University Press. 1950.
 —*James Joyce. Introducción crítica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1959.
 —*The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. London: Oxford University Press. 1966.
- LLOVET, J. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2007.
- LODGE, D.
 —*Language of fiction*. New York: Routledge & K. 1966
 —*Consciousness and the novel*. London: Penguin Books. 2003.
- LÓPEZ-CABRALES, M.del M. *Palabras de mujeres*. Madrid: Narcea. 2000
- LUKÁCS, G. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1989.
- MANN, T. *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa. 2010
- MARAVALL, J. A. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel. 1990.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J. (ed.) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. 1998
- MARTÍNEZ RUÍZ, J. AZORÍN. *La voluntad*. Madrid: Castalia. Edición de E. Inman Fox. 1989
- MAYANS NATAL, M.J. *Narrativa española de postguerra*. Madrid: Pliegos. 1991
- MASANET, L. *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Editorial Hispanoamericana. 1998

MOLINA MARTÍNEZ, J. L. *Anticlericalismo y literatura española en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia. 1998.

MUSIL, R. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral. 2007

ORDOÑEZ, E. J. *Voices of Their Own*. London: Bucknell University Press. 1991

ORTEGA Y GASSET, J.

— *Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente. 1956

— *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial. Revista de Occidente. 1991.

— “Meditaciones sobre el Quijote” en *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Taurus, 2004

PAINTER, G. D. *Marcel Proust. Biografía*. Barcelona: Lumen. 1992

PARDO BAZÁN, E.

— *El cisne de Vilamorta. Obras Completas. Tomo II*. Madrid: Aguilar. 1973

— *La Quimera*. Barcelona: PPU. Edición de Marisa Sotelo Vázquez. 1992

PÉREZ, J. W. *Novelistas españolas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa. 1983

PÉREZ DE AYALA, R. *A.M.D.G.* Madrid: Cátedra. Edición de A. Amorós. 1995

PIAGET, J. y INHELDER, B. *Psicología del niño*. Madrid: Ediciones Morata. 2000

PROUST, M.

— *En busca del tiempo perdido*. Madrid. Alianza Editorial. 1991

— *Sobre la lectura*. Palma. José J. de Olañeta, Editor. 2011

RHYS, J. *Ancho mar de los sargazos*. Barcelona: Anagrama. 1998

RICO, F. *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Madrid: Destino. 2003

RIDDEL, M. del C. *La escritura femenina en la postguerra española*. New York: Peter Lang Pub. Inc. 1995

RILEY, E. C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica. 2004

- ROMÀ, R. *Ana María Matute*. Madrid: Epesa. 1971
- SAFRANSKI, R. *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets. 2011
- SALMERÓN, M. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2002.
- SANTA CECILIA, C. G. *La recepción de James Joyce en la prensa española: 1921-1976*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997.
- SANZ VILLANUEVA, S.
- Historia de la novela social española. 1944-1975*. Madrid: Alhambra, 1980.
- La Eva actual*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y cultura. 1998
- La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos. 2010.
- SHOWALTER, E.
- The New Feminist Criticism*. New York: Pantheon. 1985
- A Literature of their Own* Princeton: Princeton University Press, 1998
- SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Barcelona: Random House Mondadori. 2007.
- SPIRES, R.C. *Beyond the metafictional mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky. 1984
- SULLÀ, E. (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. 1996
- SWALES, M. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press. 1978
- VALENTE, J. A. *Joyce y su obra*. Barcelona: Dopesa. 1978.
- VILANOVA, A.

—*De la objetividad al subjetivismo*. Madrid : Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Enseñanza Superior e Investigación. 1968

—*Novela y sociedad en la España de postguerra*. Barcelona: Lumen. 1995

VILLANUEVA, D.

—*Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar. 1992

—(ed.) *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, 1994

WALES, K. *The Language of James Joyce*. London: Macmillan. 1992.

WOLLENDORF, L. *Literatura y feminismo en España (s.XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, 2005.

WOOLF, V. *Una habitación propia*. Barcelona: Booket. 2010

Artículos académicos, prólogos, introducciones, capítulos de libros y reseñas

AGUADO, N. “Esculpiendo las palabras. Clara Janés. *Lapidario*”. *La Vanguardia*, 1 de septiembre de 1989.

ALFARO, J.M.

—“Martín Gaité, Carmen. *Entre visillos*.” *Ínsula*, nº 138-9, mayo 1958.

—“Chacel, Rosa. *Barrio de Maravillas*.” *ABC*, 4 de julio de 1976

AMORÓS, A. Introducción a PÉREZ DE AYALA, Ramón. *A.M.D.G.* Madrid. Cátedra. 1995

ANDREU, A. G. “Huellas textuales en el *bildungsroman* de Andrea”, *Revista de Literatura*, LIX, 118, 1997

ARIAS ARGÜELLES-MERES, L. “Azaña y Ortega.” *Ínsula*, nº 526, oct.1990

ARKINSTALL, C.. “Painting History: Ekphrasis, Aesthetics and Ethics in Rosa Chacel’s *Barrio de Maravillas* and *Acrópolis*.” *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXXIX, nº 3, oct. 2005

ARNÁIZ, J. "Irene Gracia y las alas de gasa. Irene Gracia, *El beso del ángel*." *La razón*, 18 de mayo de 2011.

AUBERT, P. "El proyecto de Manuel Azaña (1911-1924)" *Ínsula*, nº 563, noviembre 1993

AYALA-DIP, J. E. "Murmullo sutil. Josefina Aldecoa. *La Casa Gris*" *El País. Babelia*, 29 de octubre de 2005

BAJTÍN, M.M. "El cronotopo" y "La palabra en la novela" en Sullà, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. 1996

BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. "Retratos del artista adolescente: James Joyce y Ramón Pérez de Ayala" en *The Grove. Working Papers on English Studies*, nº 5. Grupo de Investigación Hum. 0271 de La Junta de Andalucía. 1998

BARRIOS, N. "Gracia, Irene. *Fiebre para siempre*." *El País Tentaciones*, 10 de febrero de 1995

BECCIÚ, A. "Raíces de Rulfo. Nuria Amat, *Juan Rulfo. El arte del silencio*." *El País. Babelia*, 31 de enero de 2004

BERGMANN, E. "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development." *ALEC*, nº12, 1987.

BOBES NAVES, M^a d. C. "Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala." *Ínsula*, nº 404-405, jul-agosto 1980.

BOFILL, R. "Puértolas, Soledad. *Cielo nocturno*." *El Ciervo*, nº 688-689, julio-agosto 2008

BRIGARD, A. de. "Paso en falso. Puértolas, Soledad. *Cielo nocturno*" *Arcadia*, nº36, sept.1998

BROWN, J.L.

— "Unidad y diversidad en Los mercaderes de Ana María Matute", en PÉREZ, Janet W., *Novelistas españolas de la postguerra*. Madrid: Porrúa. 1983

— "One autobiography, twice told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*" en *Hispanic Journal*, vol. 7, nº 2, Spring 1986

BRUNER, J., "Visual art as narrative discourse: the ekphrastic dimension of Carmen Laforet's *Nada*" *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 18, nº 1-2, 1993

BUSH, A., "Ana María Moix Silent Calling" en BROWN, J. L. *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: University of Delaware Press. 1991

CABALLÉ, A. "Desde entonces." *Anthropos* nº 85, junio 1988

CANO, J.L. "Matute, Ana María. *Primera memoria*". *Ínsula*, nº 161, abril 1960

CASTRO, P., "Amat, Nuria. *La intimidación*" *ABC*, 4 de julio de 1997

CONTE, R.

—"El Olimpo de la memoria como género literario. Rosa Chacel y su *Barrio de Maravillas*." *El País*, 16 de mayo de 1976

—"La vida enmasacarada: Rosa Chacel- José María Guelbenzu" *Ínsula*, nº 356-7, julio-agosto 1976

—"La inocencia en los infiernos. Leticia en el *Barrio de Maravillas*" *Revista de Occidente*, 3ª época, nº 10-11, agosto-sept. 1976

CRISPIN, J. "Rosa Chacel y las Ideas sobre la novela". *Ínsula*, nº 262, sept. 1968

DALMAU, M., "Gracia, Irene. *Fiebre para siempre*" *Lateral. Revista de Cultura*, nov. 1994

DE LA ROSA, J. M. "Notas para un estudio sobre la novela del siglo XX. Rosa Chacel.", *ABC*, 25 de octubre de 1969

DELGADO, M., "Bajo el mismo cielo nocturno." *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 697-698, julio-agosto 2008.

DI BENEDETTO, C. "Soledad Puértolas: autobiografía y ficción." *Turia*. nº 100, nov. 2011-feb. 2012

DINONNO INTERMANN, M.. "La búsqueda de la solidaridad en las novelas de Soledad Puértolas." *Turia*, nº 100, nov 2011-feb. 2012

DOMINGO, J.. "Moix, Ana María. *Julia*." *Ínsula*, nº 287, oct. 1970.

EGIDO, A. "Desde el amanecer: la memoria omnisciente de Rosa Chacel." *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 390, dic. 1981

FERNÁNDEZ, D. “El final del verano” *Turia*, nº 100, nov.2011-feb. 2012

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.

—Crítica de *Nada*. *ABC*. 12 de agosto de 1945.

—Crítica de *Entre visillos*. *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1958

—Crítica de *Primera memoria* de Ana María Matute. *ABC*, 3 de abril de 1960.

—“¿Es la niñez un paraíso perdido? Ana María Matute, *Primera memoria*”
La Vanguardia, 13 de abril de 1960

FERRER SOLÀ, J. “Ramón Pérez de Ayala: casticismo y modernidad en la generación de 1914.” *Ínsula*, nº 563, nov. 1993

FORNES, M.C. *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres*. Tesis doctoral. UCM. 1987

FOSTER, D.W. “*Nada* de Carmen Laforet.” *Revista Hispánica Moderna*, año XXXII, nº 1-2-enero-abril, 1966,

FOX, E. I. Introducción a MARTÍNEZ RUÍZ, J. AZORÍN. *La voluntad*. Madrid. Castalia. 1989

FRIEDMAN, N. “Point of View” (1955) *Form and meaning in fiction*. Athens: The University of Georgia. 1975, extractos en SULLÀ, E., *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. 1996

FUENTES, Carlos. “La sombra dilatada de Kafka” Prólogo a *Todos somos Kafka* de Nuria Amat en *El País. Babelia*, 25 de septiembre de 2004.

GAGLIARDI, T. D. “Determined, Detached and Drowning: The Use of Rhetoric of Enclosure in Carmen Martín’s Gaité *Entre visillos*” *Letras Peninsulares*, XVI, nº 2-3. Fall/Winter 2003-2004.

GARBISU BUESA, M., “1944: La Estafeta literaria, el Nadal y Laforet” *Ínsula*, nº 696, dic.2004

GARCÍA-AGUAYO, G. “*El jardín de los frailes* versus *A.M.D.G.*” *Ínsula*, nº 526, oct. 1990

GONZÁLEZ ARIAS, F., “en “La poética del otro en los cuentos de Soledad Puértolas.” *Turia*, nº 100, nov 2011-feb. 2012

GOYTISOLO, J., Crítica de *Deja que la vida llueva sobre mí* y *Poemas impuros* de Nuria Amat, *El País. Babelia*, 29 de marzo de 2008.

JANÉS, C.

—“Rosa Chacel y la luz.” *El País*, 05 de enero de 1977

— “La nueva novela de Rosa Chacel” en *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas. 1987*. Barcelona: Anthropos. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de las Letras Españolas. 1990.

—“Rosa Chacel y la libertad.” *Revista Salina*, nº14, 2000.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. "Carta a Carmen Laforet". *Ínsula*, nº 25, 15 de enero de 1948.

JONES, Anny Brooksbank, “The Incubus and I: Unbalancing Acts in Moix’s *Julia*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXXII, nº 1, Jan. 1995.

JORDAN, B. “Narrators, readers and writers in Laforet’s *Nada*.” *Revista Hispánica Moderna*. XLVI, nº 1, junio 1993

JULIÁ, S. “Política como arte y moral.” *Ínsula*, nº 526, oct. 1990.

KINGERY, S. “Writing Away the Distance: Letters Between Ana Maria Moix and Rosa Chacel.” *Hispanic Journal*. Vol. 23, nº 2, otoño 2002.

KRONIC, J. W. “La narrativa de Carmen Martín Gaité: escalas y contextos” en *Al encuentro de Carmen Martín Gaité*, Giffree, E. M. (coord.) Universidad de Barcelona. 1997

LEVIN, H., “The Quixotic Principle: Cervantes and other Novelists.” en *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Morton W. Bloomfield, (ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970

MARCO, J. M. “Un señorito en apuros. Manuel Azaña y *El jardín de los frailes*.” *Quimera*, nº 38, mayo 1984.

MANRIQUE SABOGAL, W.

—“El yo asalta la literatura.” *El País. Babelia*. 13 de agosto de 2008

—“Autores en penumbra.” *El País. Babelia*. 17 de septiembre de 2011

MARÍAS, J.

—“Camino hacia la novela”, *ABC*, 30 de mayo de 1953

—“Rosa Chacel”. *ABC*, 22 de octubre de 1998

MARTÍN NOGALES, J. L. Crítica de *Jardín y laberinto* de Clara Janés. *El Mundo*, 6 de mayo de 1990.

MARTÍNEZ RUÍZ, J. AZORÍN, "Réspice a Carmen Laforet". *Destino*, Barcelona, 21 de julio de 1945

MASOLIVER, J. R., Crítica de *Nada* de Carmen Laforet. *La Vanguardia*, 01 de junio de 1945

MASOLIVER RÓDENAS, J.A.

—“La base sexta contra Ana María Moix.” *Camp de l’Arpa* 9: 9-12, 1974.

—“Una figura de lo cotidiano. Clara Janés, *Los caballos del sueño*.” *La Vanguardia*, 1 de septiembre de 1989

—“Sobre los ángeles. Irene Gracia, *El beso del ángel*.” *Cultura/s. La Vanguardia*, 23 de agosto de 2011

MASTRO, M. P. del. “Cheating Fate: Female Adolescent Development and the Social Web in Laforet’s *Nada*,” *Hispanic Journal*, vol. 18, Spring, 1997,

MIRÓ, E. Crítica de *Baladas del dulce Jim*. *Ínsula*, nº 279, feb. 1970.

MOIX, A.M. “Literatura hecha biografía. Nuria Amat, *La intimidad*.” *El País Catalunya*, 13 de marzo de 1997.

MORET, Z. “La loca, la lectora y contar la vida en *La intimidad* de Nuria Amat.” en VILLALBA, Marina (coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española*. Universidad de Castilla la Mancha. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. 2000

NAVARRO DURÁN, R. Introducción a *Nada* de Carmen Laforet. Barcelona: Destino. 1995

NICHOLS, G. C. "El desdoblamiento psíquico como factor dinámico en *Julia*, de Ana María Moix" en PÉREZ, J. W. *Novelistas españolas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa. 1983

ODARTEY- WELLINGTON, D. "De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets." *Anales de literatura contemporánea española*. XXV, nº 2, 2000

OLEZA, J. "La génesis del realismo y la novela de tesis" En L. Romero Tobar ed. *El siglo XIX, II*, en V. García de la Concha, *Historia de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe. 1998.

PÉREZ FIRMAT, G. "Carmen Laforet: The Dilemma of Artistic Vocation", en BROWN, Joan L., *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: University of Delaware Press. 1991

POZUELO YVANCOS, J.M. Crítica de *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas en *ABC Cultural*, 31 de mayo de 2008

QUIÑONES, F. "Días sin brillo, años de desesperanza: la narrativa de Josefina R. Aldecoa" en *Lectora* 1 (1995) Barcelona: GRC Creació i Pensament de les Dones (Universitat de Barcelona)

RIERA, C. Prólogo a *Carta a don Juan. Cuentos completos* de Carmen Laforet. Palencia: Menos Cuarto. 2007

RODRÍGUEZ FISCHER, A.

—*La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral. Abril 1986

— "Cronología intelectual de Rosa Chacel." *Anthropos* nº 85, junio 1988

—"El mito en *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel" *Barcarola* nº 30, junio 1989

—"El magisterio de Ortega en Rosa Chacel" en SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (coord.) y CRISTINA CARBONELL, Marta (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, II*, Barcelona: PPU, 1989

—"Rosa Chacel y su circunstancia" en *Rosa Chacel, Premio Nacional de las Letras españolas 1987*. Madrid: Anthropos. 1990

—"Dieciocho años áridos." *Cuadernos Cervantes*, 1 de marzo 1995

- “Hacia una nueva novela: Rosa Chacel” en DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, Iris M. (coords), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Barcelona: Anthropos. 1998.
- Crítica de *La intimidad*, Barcelona. *Archipiélago*, nº. 30, 1997
- Introducción a *Barrio de Maravillas* de Rosa Chacel. Madrid: Castalia. 2004
- Crítica de *La Casa Gris* en *Letras Libres*, enero de 2006
- “Del lugar y el tiempo de Ana María Matute.” En *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Abril 2011

RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. “El humanismo griego en Ramón Pérez de Ayala.” *Ínsula*, nº 404-405, julio-agosto 1980

SALMERÓN, M. Introducción a GOETHE, J. W. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra. 2000.

SANTOS, C. Crítica de *Fiebre para siempre* de Irene Gracia. *ABC Cultural*, 18 de noviembre de 1994.

SANZ VILLANUEVA, S. Crítica de *La Casa Gris*. *El Mundo. El Cultural*, 10 de noviembre de 2005.

SCHYFTER, S. E. “La mística masculina en *Nada* de Carmen Laforet” en PÉREZ, Janet W. *Novelistas españolas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa. 1983

SENABRE, R. Crítica de *Cielo nocturno* en *El Mundo El Cultural*, 26 de junio de 2008

SERVODIDIO, M. d’A. “Spatiality in *Nada*”, *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, nº 5, 1980

SOTELO, M., “La Quimera de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética.” en SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (coord.) y CRISTINA CARBONELL, Marta (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, II*, Barcelona: PPU. 1989

TALBOT, L. K.. “Female Archetypes in Carmen Martín Gaité’s *Entre visillos*.” *ALEC*, vol. 12 1-2, 1987.

THOMAS, M. D. “Symbolic Portals in Laforet’s *Nada*.” *Anales de la novela de postguerra*, vol. 3, 1978

TRUEBA, V. “La escritura de la intimidad.” *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, nº 19, 2000.

USANDIZAGA, A., *Influencias religiosas en la obra de James Joyce*. Tesis doctoral. Barcelona, 1976.

VÁZQUEZ, J. “Vida y literatura en el ensayo de Soledad Puértolas.” *Turia*. nº 100, nov. 2011-feb.2012

VILA-SANJUÁN, S. Crítica de *Los caballos del sueño* de Clara Janés. *La Vanguardia*, 21 de abril de 1989

ZAYAS, María de, “Desengaño quinto o La inocencia castigada” en *Desengaños amorosos*. Madrid. Real Academia Española, 1950

Referencias electrónicas

AZAÑA, M. Citado en MARICHAL, J. *Presencia de Giner*, artículo publicado en la revista de la Residencia de Estudiantes,
<http://www.residencia.csic.es/bol/num5/giner.html>

BERGMAN, Emilie L. “Mothers and daughters in Transition and Beyond.” University of California. Berkeley, en:
http://ies.berkeley.edu/pubs/workingpapers/OP-9-Mothers_and_Daughters.pdf

CALLES, J. M. “Un siglo de camino de perfección.” *Espéculo*, nº 22. Dic 2000, en
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/baroja.html>

CUBILLO, Ruth., “La narrativa de Rosa Montero: la construcción de la identidad en tres protagonistas femeninas. Una lectura a partir de la *bildungsroman*” en
http://reflexiones.fcs.ucr.ac.cr/documentos/80_1/la_narrativa.pdf

FERRO, M. “*Perversión del aprendizaje violento en el Tratado 1º de Lazarillo de Tormes*.” *Espéculo*, nº 23, marzo-junio 2003, en
<http://www.ucm.es/especulo/numero23/lazarill.html>

GUILLÉN, Claudio, “De influencias y convenciones.” En *Teorías de la historia literaria: ensayos de teoría*. Barcelona: Espasa-Calpe. 1989
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-influencias-y-convenciones-0>

MARICHAL, J. “Presencia de Giner”, Revista de la Residencia de Estudiantes. Nº 5, abril 1998. En <http://www.residencia.csic.es/bol/num5/giner.htm>

MARTÍNEZ, I. “El moderado no tiene quien le escriba.” El Nacional. 18 de marzo de 2000, en http://www.analitica.com/biblioteca/ibsen_martinez/moderado.asp

MAYOCK, Ellen., “Enajenación y retórica exílica en *Julia* de Ana María Moix”, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/mayock.htm>

MAYORAL, Marina, «La Quimera, o la crueldad del artista», en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico : Consorcio, 1997, pp. 211-221. Consultado en Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-quimera-o-la-crueldad-del-artista-0>,

MINARDI, A. E. “Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en *Nada* de Carmen Laforet”, *Espéculo*, nº 30, julio-octubre 2005, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>

MOREY, M. *La formación del pícaro*. Revista Páginas Centrales. 2001, en <http://www.lacentral.com/LaCentral.html>

OLEZA, J. “La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo.” *Compás de Letras*, nº 3, 1993, en <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/disyuntiva>

PAATZ, A. “Perspectivas de diferencias femeninas en la obra literaria de Carmen Martín Gaité.” *Espéculo*, nº 8, marzo-junio 1988 http://www.ucm.es/info/especulo/cmaite/a_paatz1.htm

REDONDON, A. Comentario a *Historias de Artamila*, en <http://www.holycross.edu/departments/mlle/ecibreir/matute.htm>

REQUENA, C. “La mujer en los textos de Rosa Chacel.” *Espéculo*. ° 21, julio-octubre 2002, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html>

TRUEBA, Virginia, *Nuria Amat, la salvación de la literatura en* www.literateworld.com/spanish/2002/entrevistas/feb/entreconnuria.html, en: <http://www.catedramdelibes.com/archivos/000148.html>

