

El abandono del jardín o la delimitación de un nuevo espacio narrativo en las novelas de Antonio Gala: El viaje al cuerpo

Clara Cobo*

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen:

El propósito de este trabajo es el estudio del cuerpo femenino en cuanto espacio narrativo en las novelas de Antonio Gala, en las que el cuerpo se erige como el único escenario en el que estos personajes ven posible la realización de la identidad propia.

Palabras clave:

Antonio Gala, jardín, cuerpo, viaje, espacio del significado, identidad.

Abandoning the garden or setting the limits of a new narrative space in the novels by Antonio Gala: The journey to the body

Abstract:

The aim of this work is to study the female body as a narrative space in the novels by Antonio Gala. In his novels the human body is the only setting in which the characters see themselves capable of creating and developing their own identity.

Key words:

Antonio Gala, Garden, Body, Trip, Meaning space, Identity.

1. INTRODUCCIÓN

En las postrimerías de los años setenta y durante los años ochenta, los narratólogos del momento comienzan a prestar especial atención a la relación que se establece entre personaje y espacio narrativos. En *Historia y discurso*, Seymour Chatman incluye su perspectiva sobre el escenario narrativo en su reflexión acerca del personaje. El autor distingue «espacio» y «escenario», definiendo este último como «el lugar y colección de objetos «frente a los cuales» van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones». ¹ Si el «escenario» proporciona la confrontación del individuo de ficción con su entorno, para Mieke Bal, que denomina «marco» al espacio que alberga al personaje, la ubicación del personaje no solo representa sus emociones, sino que «en cierto momento puede influenciar sus estados de ánimo». ² Pero sin duda es Shlomith Rimmon-Kenan quien

otorga al espacio narrativo una funcionalidad determinante en la construcción de los seres de ficción. En el capítulo que dedica a la «caracterización» del personaje, el espacio figura como uno de los principales indicadores de la misma, bien a través del «physical surrounding», p.ej. la ciudad, o bien a través del «human environment», p.ej. la familia. ³ Más adelante, Rimmon-Kenan insiste en el potencial del espacio narrativo como refuerzo de la comprensión de los estados del personaje en el devenir del relato. La autora demanda en su análisis la evaluación de las potenciales relaciones analógicas que pueden producirse entre ambos existentes. ⁴ En cualquier caso, estas reflexiones en torno a la correspondencia «espacio-personaje» no pueden desvincularse de otro enlace muy significativo en la teoría de la narrativa, el que atañe al tiempo y al espacio. Estos lazos son deudores del trabajo de Mijaíl Bajtín realizado a finales de los años treinta del siglo pasado. Teniendo en

Recibido: 26-V-2016. Aceptado: 30-I-2017.

* Licenciada en Comunicación Audiovisual. Residente en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores (Beca extraordinaria de investigación). Dirección para correspondencia: claracoboguijarro@gmail.com

¹ CHATMAN, S. (1978), *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, 1990, p. 148.

² BAL, M. (1985), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, 1990, p. 105.

³ RIMMON-KENAN, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, 2002, p. 68.

⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

cuenta su uso en la teoría de la relatividad, el ruso aplica el concepto de «cronotopo» a su área de conocimiento y, centrándose en el género novelístico, explica que en el cronotopo literario «tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. (...) Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo».⁵ La noción de cronotopo encuadra en primera instancia la relación «espacio-personaje» que trataremos a lo largo de estas páginas; pues el cuerpo, en tanto espacio por excelencia del ser humano, condensa como ningún otro su íntima dependencia una dimensión temporal.

Estas observaciones cobran especial relevancia en el análisis de los protagonistas de la narrativa española de las últimas décadas, cuyas tramas están caracterizadas por la cimentación de la propia identidad de los protagonistas y, en estos casos, el entorno geográfico y socioeconómico resulta determinante para tal fin. Bal sostenía en la década de los ochenta que la relación espacio-personaje más plausible la hallábamos en la novela naturalista por subrayar el impacto del medio en los seres de ficción.⁶ Pero cuando el personaje está «perdido» -como en el caso de la novela posmoderna- ¿Cómo influye el espacio en su búsqueda propia? De acuerdo con M^a del Pilar Lozano Mijares, en la narrativa actual, «ya no se trata de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, reorganizarlo, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él»⁷. Blas Sánchez Dueñas también nos recuerda este común interés por la crisis del sujeto que motiva las líneas argumentales de Almudena Grandes, Esther Tusquets, Maruja Torres, Álvaro Pombo o Antonio Gala entre otros.⁸

Cumplidos los veinticinco años de la entrega del Premio Planeta a Antonio Gala por *El manuscrito carmesí*, novela que inauguró su trayectoria en este género, y habiendo sido nombrado «Autor del año 2016» por el Centro Andaluz de las Letras (CAL), nos sumamos a estas celebraciones viajando de nuevo a su novelística de la mano de sus personajes. El andamiaje narrativo de las novelas de Gala siempre obedece a la progresiva construcción de la subjetividad de sus protagonistas. Todas las estrategias que subyacen a la historia y al discurso narrativo en estos textos persiguen este fin. La subjetivación del espacio formula una etapa muy significativa en dicho cumplimiento. Estos individuos, que no saben quiénes son ni cuál es su lugar en el mundo, necesitan un espacio propio para que pueda efectuarse la realización del «yo». A continuación

estudiaremos cómo en las novelas de Antonio Gala la conquista de la identidad de los personajes pasa por la autoconsciencia del cuerpo en tanto único espacio que consideran «propio». Pero antes de desarrollar estas cuestiones, debemos aclarar que, a veces, no es el cuerpo de uno mismo sino el de un otro, aquel que deseamos habitar.

2. EL JARDÍN ESPACIAL

La configuración del espacio en la novelística de Gala tiene un valor incuestionable para la integración de sus estrategias narrativas. En algunas de sus novelas, la espacialidad se formula ya incluso en el primer paratexto previo al *corpus* del relato. Así, en *Las afueras de Dios*, el primer sustantivo del título indica la existencia de dos espacios. Y en *Más allá del jardín*, el adverbio de lugar indica asimismo cierta comparación entre dos espacios lejanos entre sí. Por otro lado, en *La pasión turca* se hace hincapié en un punto geográfico más connotativo. Siguiendo a Natalia Álvarez Méndez, en primer lugar, hemos de tener en cuenta el acaecimiento de los dos niveles, referencial y simbólico, -ambos presentes ya en estos paratextos- que estructuran las funciones narrativas del espacio en una novela.⁹ En consonancia con sus múltiples funciones, Álvarez Méndez defiende la formulación de un hiperespacio multifuncional:

«(...) El espacio de la ficción se expone no como un mero punto geográfico o zona de sustento de la acción, sino como un espacio con vida propia y, a su vez, vivido. Esto es lo que conforma el verdadero sentido de la narración. (...) Habrá que tener siempre en mente que el espacio novelesco desarrolla una función tanto sintáctica como semántica, referencial, simbólica y, en gran medida, compositiva y estructuradora».¹⁰

Como se ha vislumbrado con los títulos, en las novelas de Gala la trama se presenta dividida en dos espacios simbólicos que aglutinan aquellos referenciales que enmarcan la acción. El primer espacio representa una idea falsa de hogar, mientras que el segundo es un espacio de regeneración. Por lo tanto, frente al *espacio del discurso*, el *espacio del referente* y el *espacio de la lectura*,¹¹ el objeto de análisis será el *espacio del significado*:

«(...) No es sólo un espacio físico o geográfico, sino también un espacio social en el que se desarrolla la existencia de las diversas figuras novelescas y un espacio psicológico que pone de relieve la conciencia de los

⁵ BAJTÍN, M. (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1989, pp. 237-238.

⁶ BAL, M., *Op. cit.*, p. 105.

⁷ LOZANO MIJARES, M^a P., «Claves para el análisis de la novela posmoderna española», PORRO HERRERA, M^a. J. (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España Posmoderna (1975-2000)*, Córdoba, 2005, p. 285.

⁸ SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Búsquedas femeninas de la identidad: *Mientras vivimos*, de Maruja Torres», *Signa* [en línea], 22, (2013), p. 635, <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6369/6102>, consultado el 15-03-2016.

⁹ ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *Espacios narrativos*, León, 2002, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ *Ibid.*, pp. 66-68.

personajes; además de observarse una espacialidad arquitectónica como una espacialidad antorpomórfica». ¹²

En las novelas de Gala se produce la separación de dos espacios geográficos, cuya distancia –el viaje– separa también la identidad ajena y la identidad propia de estos individuos: Granada (Alhambra)/Fez [*El manuscrito carmesí*]; Huesca/Estambul [*La pasión turca*]; Sevilla(jardín)/Gihara [*Más allá del jardín*]; Madrid/Isla de La Palma [*La regla de tres*]; Córdoba (convento)/Madrid [*Las afueras de Dios*]; Málaga/Granada [*El imposible olvido*]; Castilla/Inglaterra-Francia [*El pedestal de las estatuas*] y Madrid-Alhaurín el Grande/Venecia [*Los papeles de agua*]. A partir de los primeros puntos geográficos se instauran determinados espacios sociales que suponen una zona de confort para estos personajes. De alguna manera, su estabilidad socio-económica evidencia más aún su inestabilidad emocional. Todos los protagonistas se muestran dolientes y desorientados ante la «pérdida», bien del reconocimiento o del poder, bien de la juventud o del amor. Por lo tanto, teniendo en cuenta la dimensión simbólica, estos espacios geográficos que a su vez aglutinan hipoespacios sociales también se conforman como espacios psicológicos, subjetivados por aquel que los habita.

Álvarez Méndez sigue a José R. Valles Calatrava, ¹³ quien sostiene que el espacio puede ser objeto de una transformación simbólica a través de la cual puede «corporeizarse». De esta forma, «los ámbitos de actuación pueden convertirse así circunstancialmente y a partir de determinados sucesos en atmósferas opresivas, amenazantes, felices, etc., que envuelven y determinan la actuación y psicología del personaje». ¹⁴ En la narrativa de Gala, el jardín es el paradigma del hipoespacio psicológico que muestra la ambivalencia entre el fracaso emocional y la buena situación social de los protagonistas. Aunque el ejemplo más evidente figura en *Más allá del jardín*, este elemento simbólico aparece explícitamente o implícitamente en todos estos textos narrativos independientemente de los puntos geográficos elegidos en cada novela. ¹⁵ No en vano, el primer capítulo de *El manuscrito carmesí* se titula «A salvo en el jardín». Álvarez Méndez señala el jardín como uno de los lugares simbólicos comunes en la literatura. La

autora se refiere a este espacio como «una parte constituyente de la Naturaleza pero modelada por la mano del hombre que la reduce». ¹⁶ Siguiendo a M^a Amor Martín Fernández, «para Gala, la elección de este locus como universo ficcional de la obra, supone la recepción del patrimonio literario del tópico del jardín y un compromiso de conservación y cuidado». ¹⁷ La investigadora considera que el jardín de Gala representa el *locus amoenus*, el *hortus conclusus* y el *locus agrestis*. ¹⁸ Si el *locus amoenus* lo caracteriza como un lugar placentero, el *hortus conclusus* hace referencia a la muralla psíquica que delimita la cárcel que representa el jardín. El tercero, denominado *locus agrestis*, representa el matiz selvático de este: el apoderamiento de la naturaleza en detrimento de la artificialidad del jardín. La irrupción del *locus agrestis* es el paso previo a la instauración de la última categoría con la que Martín hace referencia a la realidad exterior. Tomando el ejemplo de Palmira Gadea en Ruanda, para Martín Fernández, el *jardín potager* representa un renacimiento metafórico del personaje identificándolo con la tierra germinada. Sin embargo, «la realidad exterior no es otra cosa que la suma de muchos jardines», ¹⁹ por lo que los acontecimientos no dependen del ánimo de renovación del personaje, sino que, de acuerdo con la reflexión de Palmira:

«Hay un orden oculto, que no había descubierto, por debajo incluso de lo que tiene una apariencia atroz: guerras, matanzas, terremotos, catástrofes. (...) Un orden incognoscible porque está más arriba y porque se desentiende del individuo: va mucho más allá de todos los jardines... Ahora comprendo que lo desordenado era el jardín, tan estricto, en que yo cifré mi vida. Porque lo contrario de un río no son las avenidas, ni las grandes riadas, ni los drásticos estiajes. Lo contrario de un río son las presas y los pantanos: las obras del hombre que en su propio provecho, lo detienen, lo trasvasan, lo mutilan...el verdadero orden, invisible, está por encima de todo». ²⁰

Por lo tanto, el traspaso del jardín implica un desplazamiento que condiciona un cambio en personaje y espacio novelescos, mas no siempre es positivo debido a la disposición de nuevas ataduras o de la reorganización de las anteriores. Esta elección vital conlleva la ruptura con

¹² *Ibid.*, p.81

¹³ Además de los estudios de José R. Valles Calatrava, la investigadora tiene en cuenta dos interesantes trabajos sobre el espacio narrativo de Jovita Boves Naves y José Manuel Cuesta Abad para evaluar la interrelación espacio-personaje. Vid. BOVES NAVES, J., *Las interesantes novelas «caribes» de Francisco Ayala: Tiempo y espacio*, Oviedo, 1988; CUESTA ABAD, J. M., «Los espacios de «Fortunata». Dialéctica espacio-refugio/ espacio-prisión», *Actas del Congreso Internacional Galdós: Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Madrid, pp. 477-483.

¹⁴ VALLES CALATRAVA, J. R., *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, 1999, p. 24.

¹⁵ En una entrevista realizada por Emilia Ruíz Martínez con motivo de la publicación de *Los invitados al jardín*, Antonio Gala argumenta esta hipótesis: «En todas las novelas mías la invitación es a salir del jardín. En *Más allá del jardín*, la protagonista se encuentra fuera del jardín. Desideria, protagonista de *La pasión turca*, tiene que marchar a Estambul para encontrarse a sí misma. En estas historias, la salida era del jardín propio» (RUÍZ MARTÍNEZ, E., «En el jardín de Antonio Gala» [entrevista], *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], 21, (2002), [no pp.], http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/a_gala, consultado el 7-04-2014.

¹⁶ ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *Op. cit.*, p. 118.

¹⁷ MARTÍN FERNÁNDEZ, M^a. A., «Literatura y transformación social: el simbolismo del jardín, invitados y excluidos», PADILLA MANGAS, A. (ed.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*, Córdoba, 2011, p. 284.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 284-292.

¹⁹ *Ibid.*, p. 292.

²⁰ GALA, A., *Más allá del jardín*. Barcelona, 1995, p. 463.

todo lo anterior y el olvido de uno mismo para asumir el nuevo orden sin condición alguna.

Este cumplimiento solo lo acatan en su totalidad las protagonistas femeninas de las novelas de Gala (*La pasión turca*, *Más allá del jardín*, *Las afueras de Dios* y *Los papeles de agua*).²¹ Estas mujeres tienen en común su arrojo para adentrarse «suavemente en la sombra»²² que las aguardará tras atravesar el jardín: «La mujer es más capaz de amar que el hombre y de entregarse totalmente. El hombre es más de compartimentos estancos. La mujer es capaz de arriesgarlo todo para que el amor llegue y la satisfaga, y la ilumine, y la mate, si es preciso, con llamas».²³ Así, en *Más allá del jardín*, a pesar de haber defendido su patrimonio, su condición social y su familia modélica, la aristócrata Palmira Gadea viajará a Ruanda y permanecerá allí viviendo en horror de una guerra. Deyanira Alarcón, la famosa escritora que ha decidido olvidarse de sí misma en Venecia, no vacilará a la hora de enfrentarse a mafia italiana en *Los papeles de agua*. Desideria Oliván se supeditará voluntariamente a Yamam en *La pasión turca*, atentando así contra su propia vida. Y, en *Las afueras de Dios*, la hermana Nazaret servirá a su comunidad aun habiendo abandonado el convento y aceptando así su destino. Todos estos personajes demuestran que «su capacidad de renuncia y de generosidad en el amor es mucho mayor que la del hombre». Para Gala, «la mujer está mejor creada para el jardín».²⁴ Así, los personajes femeninos del autor «incorporan» las categorías simbólicas del jardín asumiendo en primera instancia la dicotomía naturaleza/artificio de este espacio. Por lo tanto, el cuerpo femenino, en tanto espacio antropomórfico, emerge asimismo como *espacio del significado* asumiendo las funciones geográfica, social y, sobre todo, la funcionalidad psicológica que representaba el jardín.²⁵ Tal y como sostiene Antonio Garrido Domínguez, el espacio es más que «el mero soporte o el punto de referencia de la acción, es su auténtico propulsor».²⁶

3. EL JARDÍN CORPORAL

En primer lugar, la «desubicación» personal de estos personajes condiciona que no desarrollen completamente un sentimiento de pertenencia con los espacios exteriores. Por ejemplo, Palmira Gadea, en un mismo momento, «vio una Sevilla desfigurada y confusa», y su jardín, «como una imitación, algo no del todo tangible que se interponía entre la vida y ella».²⁷ Por su parte, en *Las afueras de Dios*, la hermana Nazaret compara la ciudad de Córdoba con un enemigo que amenaza «saltar sobre los fosos de un castillo cercado».²⁸ El peligro que supone para ella la vida en la ciudad se opone a la sensación reflejada páginas atrás, cuando Nazaret reconoce que a través de los muros del convento ha sentido el latido de un corazón.²⁹ Asimismo, en *La pasión turca*, pasados tres años desde su enlace con Ramiro, Desideria pasea por zonas desconocidas de Huesca admitiendo «sentirse como un gusano de seda dentro de su capullo».³⁰ Por último, en *Los papeles de agua*, Deyanira abandona Madrid tras la muerte de su hijo para marcharse a escribir el libro que abrirá una brecha en su exitosa trayectoria literaria. El lugar elegido para escribirlo, Alhaurín el Grande, su lugar de origen, tampoco será el sitio donde desee permanecer.

Esta «desubicación» en el entorno se subraya con el «desconocimiento» de su cuerpo, pues también el cuerpo ostenta una función referencial de acuerdo con Álvarez Méndez:

«Las teorías proxémicas han estudiado el modo en que el cuerpo proyecta nuestros valores espaciales y afecta a las relaciones sociales, ya que experimenta y transmite el espacio de forma peculiar. Pero no se debe olvidar, además, que el cuerpo humano ha estado y está muy relacionado con la dimensión espacial, pues desde épocas remotas se ha expuesto como un símil estilístico del espacio. Un espacio que puede ser observado descrito y recorrido,

²¹ No sucede así con los protagonistas masculinos de Gala. Véase el caso paradigmático de Octavio Lerma en *La regla de tres* (1996). El personaje insiste en mantener una relación amorosa con el matrimonio formado por Leonardo y Aspasia a sabiendas de que todos los que le han amado han muerto: «Yo no pretendía la conquista ni la aproximación, ni la asunción de una sola persona sino de dos que componían un matrimonio. Así las cosas, el asunto se transformaba en el más imposible de los imposibles» (GALA, A., *La regla de tres*, Barcelona, 1996, p. 143). Sin embargo, y a pesar de que Leo se muestra reticente a esa unión, Octavio no cesa en su empeño: «[Leo] tenía que corresponder. O más tajante aún. Tenía que enamorarse» (*Ibid.*, p. 141). La actitud egoísta de Octavio es opuesta, por ejemplo, a la de Desideria Oliván en *La Pasión Turca*. La protagonista trata de proteger al ser amado en todo momento, llegando incluso a mentir para evitar que Yamam resulte implicado en un delito de narcotráfico.

²² GALA, A., *Más allá...*, p. 406. Expresión simbólica que Gala utiliza en *Más allá del jardín* para referirse a las consecuencias que deberá afrontar su protagonista habiendo asumido previamente la búsqueda de su propia identidad. Esta metáfora puede extrapolarse a todas las obras del autor protagonizadas por personajes femeninos.

²³ MARTÍNEZ RUÍZ, E., *op.cit.*, [no pp]. Reflexión de Gala en la entrevista realizada por la autora.

²⁴ *Ibid.*, [no pp.]

²⁵ Tampoco la cuestión onomástica es arbitraria. Véase el ejemplo de Palmira. De acuerdo con Ana Padilla Mangas, su nombre «proviene de palmera, aparentemente frágil pero con unas profundas raíces que la sostendrán siempre» (PADILLA MANGAS, A., «Más allá del jardín», PORRO HERRERA, M^a. J. (ed.), *Vivir la historia, contar la vida*, Córdoba, p. 213) Asimismo, sirva de ejemplo el sobrenombre de Nazaret (la seglar Clara Ribalta), cuyo significado atribuido queda explicado en *Las afueras de Dios*: «Eso es Nazaret: el taller en el que se forma un hombre que habla y ríe como un hombre, y que, antes de que uno con Dios es uno con su pueblo» (GALA, A., *Las afueras de Dios*, Barcelona, 1999, pp. 54-55).

²⁶ GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, Madrid, 1993, p. 210.

²⁷ GALA, A., *Más allá...*, p. 55.

²⁸ GALA, A., *Las afueras...*, p. 110.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ GALA, A., *La pasión turca*, Barcelona, 1993, p. 85.

puesto que el hombre ocupa un lugar concreto y se muere a través de él, pero, a su vez, él mismo se constituye como un modelo analógico del universo».³¹

En relación con esta idea, Cándida E. Vivero sostiene que el cuerpo exhibe una «carga identitaria de etnia, religión, geopolítica, lengua, sexo, género y edad. Por lo tanto, el cuerpo o, mejor dicho, el trato que dicho cuerpo recibe, determina su relación con el mundo y condiciona la manera en la que se ve al mundo».³² En el caso de estas protagonistas, la falta de relación con el medio también se hace patente en su propio cuerpo instaurándose en el mismo una doble carencia: la inactividad sexual y la imposibilidad de la maternidad. En *La pasión turca*, la relación sexual entre Ramiro y Desideria resulta fallida desde la noche de bodas a pesar de lo mucho que ella desea a su marido. Es curioso cuanto menos que el despertar sexual de Desideria coincide con su luna de miel en Cartagena de Indias. El descubrimiento de un nuevo paisaje coincide con el de su propio cuerpo:

«Vimos pájaros exóticos, pelícanos grises (comprendí que se llamaban pelícanos), aguas a las que las diferentes clases de corales teñían de matices prodigiosos; un acuario con peces indecibles, con grandes tortugas y pequeños tiburones. Vimos plantas que semejaban vegetales, y plantas que semejaban animales. (...) Ramiro y yo nos miramos con tanta intensidad que el mundo se redujo a nosotros. Yo sentía su mano resbalar, con una suavidad extrema, por el lóbulo de mi oreja, por mi nuca, por mi brazo, y la sentía también en mi corazón. Hasta entonces no había sabido lo que era el deseo».³³

A pesar de que logran consumar el matrimonio, ella llega a anhelar que el viaje de novios termine cuanto antes debido a la escasez de las relaciones sexuales que, meses después, quedarán relegadas a los sábados. Pasado un tiempo, Desideria trata de remediar el fracaso de su matrimonio reorientando su deseo en la experiencia de la maternidad. Pero a diferencia de sus amigas, ella no consigue quedarse embarazada porque Ramiro no es fértil. No obstante, Desideria decide comunicar a sus amistades que es ella quien no puede tener hijos. De esta forma, conscientemente, convierte su cuerpo en una cárcel que le impide proyectar su deseo de ser madre y amante. Asimismo, en *Las afueras de Dios*, el voto de castidad que ha tomado la hermana Nazaret implica el total desconocimiento de su cuerpo. Una tarde, cuando cesa de llover, sale al jardín para

chapotear sobre los charcos con los pies desnudos. A pesar de estar «concentrada en su gozo terrenal e inmediato de salpicarse los hábitos sostenidos a media pierna»,³⁴ la mirada sorprendida de un asilado le recuerda que su comportamiento no es propio de la regla que un día decidió acatar. En ese mismo jardín se está elevando el nuevo edificio del que Diego Bastida -el hombre del que se enamorará Nazaret- es responsable de su construcción.³⁵ Por otra parte, en *Los papeles de agua*, Deyanira Alarcón descubre que su marido y editor es homosexual después de la muerte del hijo de ambos. Se refugia en su trabajo y opta por liberar el deseo sexual a través de la masturbación, lo que ella denomina autosexualidad: «(...) la costumbre de la autosexualidad se había instalado, amplia y cómodamente, entre mis piernas: excelentes trabajos manuales de artesanía pura».³⁶ Por último, Palmira Gadea, protagonista de *Más allá del jardín*, se halla en plena menopausia rozando un estado depresivo. Se plantea un cambio físico pasando incluso por una operación de cirugía estética, lo que sea antes que perder su «condición de mujer».³⁷ Palmira, como el resto de las protagonistas casadas, reconoce que «Willy [su marido] es un hermano» para ella haciendo hincapié en el hecho de que «él no fue nunca un gran amante (...). Y ahora es más mecánico que antes».³⁸ Sin embargo, ella no ha perdido el deseo sexual como denotan sus coqueteos con los amigos de su hijo y la relación que mantendrá posteriormente con un hombre más joven que ella.

En segundo lugar, el cuerpo también se configura como espacio a través del cual se articula un discurso social. La fisonomía acoge y encarna las acciones emprendidas por el individuo y los acontecimientos que le suceden en el devenir del tiempo. De ahí que no pueda evadirse -como sostienen Lluís Duch y Joan-Carles Mèlich desde la antropología- la cuestión del cuerpo:

«Un cuerpo que no es simplemente un artefacto objetivado y objetivable, sino una forma de presencia que, de mejor o peor forma, afecta radicalmente a todos los momentos y todas las situaciones de su existencia, y que, en el transcurso del trayecto biográfico de cada persona, tendrá que expresarse *simbólicamente*. A partir de aquí el cuerpo humano se revela (se va «metamorfoseando» en) corporeidad».³⁹

Dicha funcionalidad simbólica nos hace conscientes de que «el cuerpo humano -o aquello que llamamos «corporeidad»» permite situarnos e instalarnos como

³¹ ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *op. cit.*, p. 142.

³² VIVERO MARÍN, C. E., «El cuerpo como paradigma teórico en literatura», *La ventana. Revista de estudios de género* [en línea], 28, (2008), pp. 70-71, <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana28/teoria3.pdf>, consultado el 13-04-2015.

³³ GALA, A., *La pasión...*, pp. 28-29.

³⁴ GALA, A., *Las afueras...*, p.100.

³⁵ Antes de que comiencen las obras Nazaret lamenta la futura mutilación del jardín, lugar donde posteriormente conocerá a Diego Bastida: «Falta poco para que levanten la dama de noche y los jazmines su olor espeso y cálido. Diferenció, a fuerza de desearlos, el olor carnosos de la madre selva y el olor de puntillas del dondiego (...). Contrastaba el jardín con el universo de deterioro y vencimiento que ahora la rodeaba» (*Ibid.*, p. 19).

³⁶ GALA, A., *Los papeles de agua*, Barcelona, 2008, p. 175.

³⁷ GALA, A., *Más allá...*, p. 87.

³⁸ *Ibid.*, p. 202.

³⁹ DUCH, L. y MÈLICH, J. C., *Escenarios de la corporeidad: Antropología de la vida cotidiana 2/1*, Madrid, 2005, p. 22.

actores o actrices en el mundo –.⁴⁰ Estos investigadores consideran el mundo humano un «mundo representacional» en el que cada «personaje humano» se configura en función de sus relaciones y experiencias. Además, el hecho de que su cuerpo se erija como su única «forma de presencia», lo convierte en el «escenario privilegiado» que le permite la «construcción de múltiples personajes».⁴¹

Teniendo en cuenta todas estas observaciones, los personajes femeninos de Gala también disfrazan la insustancialidad de su vida cotidiana adaptándose o, mejor, aceptando su entorno en cada caso. Resulta muy enfático el uso que hacen de su propia imagen a partir de las vestiduras, las posturas o los gestos que adoptan. Por ejemplo, Desideria Oliván es consciente de que las elecciones de Ramiro han determinado su silencio. Su vestido de novia fue «regalo suyo y a su gusto (...) para mí un poco demasiado impresionante».⁴² Y tiempo después concreta que el diminutivo Desi se refiere al nombre de Désirée, ya que Desideria es «demasiado pueblerino para Madrid».⁴³ Igualmente, en su primera aparición, Palmira Gadea conversa con el hermano de su marido fingiendo «distraerse balanceando su zapato escotado en el pie derecho con el talón desnudo».⁴⁴ Sin embargo, avanzada la charla, se sofoca imaginando recibir un beso de su cuñado, razón por la que «se le escurrió del pie el zapato».⁴⁵ Este y otros detalles alumbran un posible desmantelamiento del artificio creado por Palmira. La caracterización del personaje elaborada en las primeras páginas desvela que la misma mujer que exhibe la esmeralda que «destella en su dedo anular», también oculta «con cuánta ilusión» corta las rosas por las mañanas y cómo cocina «el solomillo y el *mousse* de chocolate» para la comida.⁴⁶ Aún así, la aristócrata se reafirma en su papel al final del capítulo cuando no duda en preguntar al mayordomo por lo que van a comer. En definitiva, ambas aceptan las reglas sociales y los patrones heteronormativos derivados de una falta de autonomía económica y emocional. No obstante,

el desentendimiento de Desideria contrasta con el ensimismamiento de Palmira. La obsesiva fijación en sí misma retrasa el descubrimiento de la infidelidad de su marido y de la depresión que está sufriendo su hijo. Finalmente, la muerte del joven determinará la decisión de Palmira de vender la casa de Santo Tirso y su adorado jardín que tanto esfuerzo implicó su mantenimiento.⁴⁷ Aquello era «el último empujón que siempre es preciso para asir el último influjo de la vida»; para florecer, como un jardín, en «la última primavera».⁴⁸

Por lo tanto, como se ha visto hasta ahora, el cuerpo muestra simbólicamente el estado psicológico de los personajes atribuido igualmente al jardín. De esta manera, el *locus agrestis* articula el deseo sexual de las protagonistas a pesar del bienestar aparente propiciado por el *locus amoenus* que no es sino un *hortus conclusus*. El cuerpo se convierte en una cárcel en la que no pueden satisfacer su deseo personal de realizarse como madres y como amantes. Pero el conocimiento del amado implica el descubrimiento del cuerpo, la asunción de la última función: el *jardín potager*. Este cambio trae consigo el abandono del jardín (Estambul/Venecia/Madrid/Gihara) y un desplazamiento metafórico del viaje interior de las protagonistas. Siguiendo a Domenico Nucera, «se parte para cambiar, (...) uno se aleja de sus propias costumbres para que muera una parte de sí y al mismo tiempo para permitir que nazca una nueva».⁴⁹ El traspaso del jardín es un proceso progresivo que trae el redescubrimiento del propio cuerpo a través del cuerpo del otro. Entonces, con este distanciamiento, la dimensión simbólica del cuerpo abandera no una función metafórica sino expresiva del estado del personaje. Frente a la función caracterizadora del espacio geográfico, el espacio antropomórfico revela *per se* la reubicación del sujeto, que cobra autoconciencia de sí mismo porque desea y se siente deseado. A partir de esa inflexión, el personaje femenino descarta otro espacio que no sea el que se halle vinculado al cuerpo del ser amado.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² GALA, A., *La pasión...*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴ GALA, A., *Más allá...*, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 10-26.

⁴⁷ Palmira y Deyanira inician el viaje a raíz de la muerte de sus hijos; y también Desideria, pues es el suceso que determina que abandone Huesca definitivamente. Además, no pasa inadvertido que, en todas las novelas, los descendientes muertos son varones. De acuerdo con M^a Ángeles Hermosilla, teniendo en cuenta la teoría freudiana, «el deseo fálico [de la mujer] se sustituye por el de tener un hijo» (HERMOSILLA, M^a. A., «La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres», *Lecturas: Imágenes. Revista poética de cine*, 3, [2003], pp. 338). Por consiguiente, con el fallecimiento del hijo, el orden falogocéntrico, lejos de subvertirse, se articula de nuevo en torno al falo del amado (*La pasión turca, Más allá del jardín y Los papeles de agua*). Como hemos visto, en *Las afueras de Dios* sucede al contrario. La muerte del cónyuge precipita el deseo materno de Nazaret quien acogerá a un huérfano. Tiempo después, Nazaret también sufrirá la muerte del hijo adoptivo y, aunque desea su propia muerte, «se incorpora otra vez a la vida, que para ella sólo consistía en un quehacer diario en beneficio de quienes la rodeaban» (GALA, A., *Las afueras...*, p. 349). El *leitmotiv* de la muerte del hijo supone también la muerte de la madre en tanto que el cuerpo femenino representa «el lugar inicial de la existencia» (ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *op. cit.*, p. 143). Así, en estas novelas, en la muerte del hijo va implícita la «resurrección» de la madre.

⁴⁸ GALA, A., *Más allá...*, *op. cit.*, p. 406.

⁴⁹ NUCERA, D., «Los viajes y la literatura», GNISCI, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 2002, p. 286.

4. EL ABANDONO DEL JARDÍN

A lo largo de toda la tradición literaria, el viaje siempre ha funcionado como un correlato del cambio experimentado por el personaje que lo emprende. Nucera indaga sobre la raíz etimológica del verbo «partir», del latín *pars*, es decir, fracción, y argumenta que, a priori, este verbo hace referencia a la muerte. Pero esa misma raíz -añade- articula el verbo «parir», es decir, nacimiento.⁵⁰ Teniendo en cuenta la polisemia del término «partir», el autor también reflexiona sobre el sustantivo «viaje» que, según explica, es deudor del provenzal *viatge*, procedente de *viaticum*, palabra latina que señala las provisiones para el trayecto:

«Para que un viaje sea tal no basta considerar el puro desplazamiento efectuado por un individuo de un lugar a otro, sino que es necesario observar que es lo que ha alimentado su recorrido, cuál ha sido el intercambio que se ha producido en el camino: dicho de otra forma, cómo ha sido recibida y transformada la experiencia del viaje, es decir, el descubrimiento del «lugar otro»».⁵¹

Si bien es cierto que desplazamiento y descubrimiento van de la mano, también lo es que el viaje, si es que llega a producirse, solo es la excusa. El desplazamiento, mejor aún, el desalojo de uno mismo es ineludible para descubrir la identidad propia. La permanencia del recurso del viaje en posmodernidad no hace sino enfatizar la necesidad de recomenzar de los personajes desubicados que presenta la narrativa española actual de acuerdo con Sánchez Dueñas:

«La temática de la huida y el viaje con sus inherentes cargas de alienación, angustia, aislamiento, desconcierto, búsqueda de la identidad y soledad funcionan como eslabón de engarce con uno de los principales rasgos argumentales y parámetros discursivos de la posmodernidad, cual es la crisis del sujeto, los conflictos internos de las personas y las angustias vitales que oprimen las conciencias y las vidas de los individuos en la sociedad».⁵²

Sin embargo, de acuerdo con Sánchez Dueñas, no se nos hurta que el viaje no siempre es placentero. De ahí la última aportación etimológica de Nucera, quien también nos recuerda que la palabra «viajar», en inglés *to travel*, guarda relación con el «sufrimiento» que hallará en el camino aquel que parte.⁵³

Siguiendo al sociólogo Anthony Giddens,⁵⁴ si la crisis del sujeto es interna, el viaje hacia la identidad renovada también lo será. Por ello, la (re)construcción del «yo» es «internamente referencial»:

«La «identidad» del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía. Aquí identidad supone continuidad en el tiempo y en el espacio: pero la identidad del yo es esa continuidad interpretada reflejamente por el agente. (...) La capacidad de utilizar el «yo» en contextos cambiantes, característica en todas las culturas conocidas, es el rasgo más elemental de las concepciones reflejas de la personalidad».⁵⁵

El autor sigue los estudios de la psicoterapeuta Janette Rainwater quien también apuesta por la evaluación del recorrido biográfico propio así como de sus causas y sus consecuencias.⁵⁶ Esta suerte de «autoterapia» revisa el pasado y estructura el futuro del individuo, cuya continuidad del «yo» quedará plasmada en dicha exposición. Si bien esta práctica subsume el control del tiempo por el relator, el control del espacio se efectúa a través del cuerpo, lo que Rainwater denomina conciencia del cuerpo:

«La autora presenta la conciencia del cuerpo como un medio para construir un yo diferenciado, y no para disolver el ego. La experiencia del cuerpo es una manera de cohesionar el yo como una totalidad integrada que le permita decir al individuo: «aquí es donde vivo»».⁵⁷

Por lo tanto, ni siquiera el desplazamiento del individuo procurará el asentamiento de la identidad del «yo». O lo hará siempre y cuando su propia operación reflexiva se proyecte en su cuerpo convirtiéndose este en el único espacio posible para la autoidentificación del individuo. Para Giddens, quien admite que «el yo, naturalmente, esta corporeizado»,⁵⁸ el cuerpo no es sólo una «entidad física que «poseemos»: es un sistema de acción, un modo de práctica».⁵⁹ Además, el cuerpo, en cuanto espacio fronterizo, presenta una contrariedad: es el lugar que mantiene a salvo el «yo», pero también es el territorio que lo hace peligrar, porque el «yo» se expone simbólicamente a través del cuerpo.⁶⁰ Después de todo, el viaje siempre nos conduce hacia la otredad, pero dicha otredad no tiene porque ser un destino geográfico. Tampoco el trayecto finaliza con la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁵¹ *Ibid.*, p. 248.

⁵² SÁNCHEZ DUEÑAS, B., *op. cit.*, p. 633.

⁵³ NUCERA, D., *op. cit.*, p. 249.

⁵⁴ Marcos Roca Sierra propone las teorías de Giddens para el estudio de la construcción indentitaria del sujeto femenino en literatura. Vid. ROCA SIERRA, M., «Espejos y reflejos en la construcción de la subjetividad femenina», PORRO HERRERA, Mª. J. y SÁNCHEZ DUEÑAS, B. (coords.), *Estudios de Literatura Española desde una perspectiva de género*, Córdoba, pp. 241-251.

⁵⁵ GIDDENS, A. (1991), *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, 1997, pp. 72-73.

⁵⁶ Vid., sobre esta cuestión, RAINWATER, J., *Self-Therapy: A Guide to Becoming Your Own Therapist*, Londres, 1989, p. 56.

⁵⁷ GIDDENS, A., *op. cit.*, p. 102.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

llegada pues, quizá, habiendo llegado comienza la verdadera partida. Solo el cuerpo acusará entonces un recorrido que no es geográfico sino biográfico. No olvidemos que el cuerpo es el primer lugar que habitamos. Y también el último.

Cuando los personajes femeninos de Gala emprenden el viaje, el lugar de destino no les despierta una especial emoción. En *Las afueras de Dios*, Nazaret encuentra Madrid nevado, pero este «amable recibimiento» le provoca el llanto no por la «belleza de tanta blancura», sino por su sentimiento de «incomunicabilidad y desamparo». ⁶¹ No olvidemos que ella solicita el traslado para distanciarse de Diego Bastida. En cambio, Desideria se ve obligada a viajar a Estambul, «una ciudad desprovista de embrujo». ⁶² También Deyanira muestra en *Los papeles de agua* cierta desconfianza cuando llega a Venecia. La presencia como un engañoso espejismo, un lugar indudablemente bello que «en silencio se destruye». ⁶³ Palmira es la única protagonista que deja su jardín ilusionada y decidida; pero a pesar de que la hermosura de Kigali «se esforzaba en darle una particular bienvenida», ⁶⁴ la protagonista sueña con la fusión del paisaje ruandés y andaluz: «Ruanda y Santo Tirso eran la misma cosa». ⁶⁵ En el caso de las tres últimas, la percepción de estos lugares cambia con la toma de contacto con los amados -todos ellos extranjeros- quienes encarnarán el verdadero descubrimiento del viaje. La aristócrata piensa que el médico Bernardo Mayer tiene «una voz grave, envolvente y persuasiva. Tanto que, contemplando el paisaje a través de la ventanilla, había momentos en que Palmira se dejaba circundar por su voz». ⁶⁶ En el caso de Desideria, «de repente, una voz masculina, acogedora y profunda, en un castellano con un acento identificable, lo llenó todo». ⁶⁷ Cuando dirige la mirada hacia Yamam, el guía turístico, se marea invadida por la «certeza de que lo más importante de mi vida acababa de sucederme». ⁶⁸ Por último, Deyanira, que pierde el conocimiento con la desnudez de Aldo, dice escuchar la llamada del sexo masculino y con la penetración descubre un nuevo paisaje:

«Vi el mar sereno y a la vez encrespado y tranquilo otra vez (...) y pensé con alegría que mi vida había sido un desierto con oasis fingidos y me perdí en una vegetación rezumante de jugos resbaladizos y sabrosos y había luces que calentaban y turgencias frutales y carnosas y un tronco

duro y tierno no imaginado nunca que mi lengua acariciaba y devoraba mi boca sin que cesase el hambre y sentí el calor y unos sudores compartidos y mi cuerpo era otro y de otro». ⁶⁹

Finalmente, la escritora dice experimentar una suerte de «transmutación» y se abandona a un «mar en el que naufragaba recibiendo de arriba una caliente lluvia» antes de sentirse «anulada y perdida». ⁷⁰ De la misma forma, tras conocer a Yamam, Desideria cambia su impresión sobre Estambul. La descripción de Yamam se mezcla con la que él hace de la ciudad durante una visita panorámica. Además, el primer contacto físico se produce durante una visita guiada a la iglesia de San Salvador de Cora. Cuando el grupo alza la cabeza para admirar unos mosaicos, Desideria responde a un mordisco de Yamam palpando su sexo erguido. Él responde a este gesto añadiendo que «Estambul hay que verlo desde todas partes (...). Aquí lo estamos viendo por detrás. Pero todo él es hermoso». ⁷¹ Al igual que Deyanira, la primera vez que Desideria hace el amor con Yamam siente que su vida se justifica por «haber llegado allí». ⁷² El adverbio de lugar hace referencia al cuerpo del amado, que habiéndolo hallado, paradójicamente, ella se encuentra «perdida y no podría dejar de estarlo». ⁷³ La unión de ambos queda definida como «un país para dos en que sólo cabe uno (...) increíble en cualquier cielo y en cualquier infierno que no sean los suyos». ⁷⁴

El ansiado *jardín potager* se les antoja como un paraíso auspiciado por la unión de los cuerpos de amante y amado. Cuando finalmente Nazaret y Diego inician una relación amorosa y, por ende, una relación sexual, ella dice aprender con el sexo «qué es el cielo según el Apocalipsis y los Salmos y el Cantar de los Cantares». ⁷⁵ En su caso, Deyanira presiente haber hallado un paraíso mutuo: «El cuerpo inolvidable de Aldo... ¿Por qué no me convido hoy ya de que no es un dislate pensar que el Edén verdadero se halla en donde nosotros nos hallamos?». ⁷⁶ Isabel Martínez Moreno incluye la concepción de Gala del espacio edénico en su estudio de la obra dramática de este autor. Lo define como «el territorio del Ideal, cuya conquista justifica la existencia del individuo». ⁷⁷ La investigadora sintetiza el significado de lo edénico en dos conceptos: libertad y plenitud. Entonces, en primera instancia, el cuerpo femenino

⁶¹ GALA, A., *Las afueras...*, p. 178.

⁶² GALA, A., *La pasión...*, p. 94.

⁶³ GALA, A., *Los papeles...*, p. 25.

⁶⁴ GALA, A., *Más allá...*, p. 444.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 442.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁷ GALA, A., *La pasión...*, p. 95.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ GALA, A., *Los papeles...*, p. 234.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁷¹ GALA, A., *La pasión...*, p. 103.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁵ GALA, A., *Las afueras...*, p. 288.

⁷⁶ GALA, A., *Los papeles...*, p. 228.

⁷⁷ MARTÍNEZ MORENO, I., *Antonio Gala. El paraíso perdido*, Madrid, 1994, p. 597.

representa estas nociones no sólo por la consumación del deseo sexual, sino también por el despliegue del sentimiento amoroso que une cuerpo y alma.⁷⁸ Por consiguiente, a las cuatro categorías establecidas por Martín se suma el *jardín edénico*. Por ejemplo, cuando Palmira comienza una vida en común con Bernardo, puede «andar desnuda por la casa, o abrirle desnuda el baño compartido. Ninguno de los dos tenía nada que tapar ante el otro».⁷⁹ Ambos coinciden en una misma percepción del amor, que no consiste en «la reducción del universo al tamaño de unos ojos, ni en la visión de él a través sólo de ellos».⁸⁰ Así, Palmira logra reconciliarse con su propio cuerpo, aceptando el climaterio, aunque desee en silencio tener un hijo con Bernardo.⁸¹ De igual forma, Nazaret hace lo propio con el suyo y, por lo tanto, también con su alma. Junto a Diego toma conciencia de su cuerpo y a través del cuerpo toma conciencia de sí misma:

«Ha sido, en los extremos, yo como nunca; como nadie ha sido yo mi cuerpo. En la solidaridad del amor y el aislamiento desgajado por la muerte, cuando algo de mí quiso expirar, el cuerpo guerreó los más grandes asaltos; cuando algo quiso cerrar los ojos y concluir, mi cuerpo resistió».⁸²

El cuerpo que canaliza el placer sexual y el sentimiento amoroso también metaboliza el dolor de la pérdida y el desarraigo o, en otras palabras, la expulsión del paraíso.

5. EL ABANDONO DEL CUERPO

Tras un breve período de tiempo, el sentimiento de plenitud se extingue en las vidas de Nazaret y Palmira. Ambas tendrán que enfrentarse a la muerte de sus parejas. Diego Bastida sufre un accidente y Bernardo Mayer fallece víctima de la guerra de Ruanda. Estas pérdidas se compensan de alguna manera en ambas tramas cuando, habiendo desaparecido el sujeto masculino, las dos protagonistas se hacen cargo de un bebé huérfano respectivamente. Resulta relevante este desprendimiento del cuerpo para acceder a la experiencia materna. Recordamos ahora la etimología del verbo «partir» que explicamos en líneas anteriores. El renacimiento de Palmira halla su esperanza en la maternidad restaurada, pero el caso de Nazaret es distinto. Es el

fallecimiento repentino de su hijo adoptivo, lo que determina que se restablezca -renovado- el orden anterior a la llegada de Diego Bastida. Ahora, sin hábito y plenamente convencida, Clara Ribalta, a modo de madre migrante, volverá a dedicarse los más desfavorecidos: «que el otro no se ocupe de mí ni de los demás no me afecta: yo no puedo desentenderme de ese otro que son todos, ni negarlo».⁸³ Al contrario que las protagonistas de *La pasión turca* y *Los papeles de agua*, Palmira y Nazaret sobreviven a la muerte de los amados subvirtiendo así el orden falocéntrico a través del cual –a priori- habían reafirmado su identidad.

No podemos obviar el hecho, a diferencia también de Desideria y Deyanira, de que estas dos protagonistas no ostentan el estatuto narrativo en unos relatos orquestados por un narrador homodiegético (yo testigo) en *Las afueras de Dios* y un narrador heterodiegético en *Más allá del jardín*. M^a Ángeles Hermosilla Álvarez hace alusión al legado teórico de Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva, quienes argumentan que el lenguaje expresado desde un cuerpo femenino también es heredero de una cultura patriarcal auspiciada por el falogocentrismo. Hermosilla Álvarez aboga por una nueva significación del lenguaje femenino que asuma una «reconstrucción del orden materno» de acuerdo con Laura Murano⁸⁴ y, en el plano literario -siguiendo a Hélène Cixous- una «escritura femenina con tinta blanca»⁸⁵: «Se trata de «deconstruir» el discurso patriarcal para tomar la palabra con un significado nacido de una experiencia personal de mujer (...)».⁸⁶ En *Las afueras de Dios* y *Más allá del jardín* se reformula la función materna de estos personajes una vez desaparecido el cónyuge. Estas madres participan de una creación ya no biológica, sino biográfica, fruto de una elección propia. Después de una vida al servicio de los más necesitados, Clara Ribalta pasará los últimos años de su vida en una residencia acompañada por un joven voluntario que escuchará su historia y transcribirá sus escritos: «Yo traté a Clara, no a Nazaret. Y por lo tanto se me escapa todo aquello que Nazaret me ocultó, o simplemente no juzgó digno de evocar».⁸⁷ Sin embargo, al final del libro, una hora antes de morir, la anciana Clara regala al narrador testigo un último pensamiento:

«Realiza la verdad dentro de las condiciones de tu vida. Yo no me he retirado nunca...No hay un mundo

⁷⁸ Los opuestos cuerpo/alma formulados en las novelas de Gala nos hace pensar en el cuerpo como espacio fronterizo. Para Álvarez Méndez, las fronteras existentes en la espacialidad antropomórfica adquieren la misma importancia que en la espacialidad arquitectónica (ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *op. cit.*, p. 127).

⁷⁹ GALA, A., *Más allá...*, p. 509.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 504.

⁸² GALA, A., *Las afueras...*, p. 294.

⁸³ *Ibid.*, p. 302.

⁸⁴ Vid., sobre esta cuestión, MURANO, L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma, 1991.

⁸⁵ Vid., sobre esta cuestión, CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, 1995.

⁸⁶ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a. A., «La escritura del cuerpo en la última lírica femenina: La poesía transgresora de María Rosal», ARRIAGA FLÓREZ, M. y ESTÉVEZ SAÁ, J.M. (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, Sevilla, p.111.

⁸⁷ GALA, A., *Las afueras...*, p. 228.

material y otro espiritual: son uno el reflejo del otro; más aún: son uno solo. La única manera de amar al prójimo como a uno mismo es caer en la cuenta de que el prójimo es uno mismo. Yo estuve muy equivocada».⁸⁸

Este párrafo nos indica el final del viaje de Clara, la culminación de la creación de ese *yo entendido reflexivamente* del que hablaba Giddens. Palmira es la única de los personajes protagonistas de Gala que no escribe, pero también la única que verá restaurada la pérdida del hijo. La descendencia del resto, Clara Ribalta incluida, será literaria, fruto de esa «experiencia personal de mujer» que les conduce a la muerte no sin antes haber escrito su propia historia que sus lectores ficticios, a modo de hijos póstumos, velarán por publicar.⁸⁹

Este es el caso de las protagonistas de *La pasión turca* y *Los papeles de agua*. Deyanira Alarcón muere junto a su pareja en el ápice del amor, lo que supone la confirmación póstuma del sentimiento recíproco de los amantes y, por lo tanto, de los ideales de libertad y plenitud que caracterizan el *jardín edénico*. Sin embargo, en *La pasión turca*, Desideria no acusa los ideales de *libertad y plenitud*, sino su pérdida por su elección de un falso paraíso. En este caso, la protagonista no va a superar la fase corporal porque su sentimiento amoroso por Yamam no es recíproco: «Ah, si yo hubiese logrado que el corazón y la cabeza fuesen sexo también, que el alma, esa fondista insobornable fuera sexo».⁹⁰ Desideria relata que cuando está con él se transforma en una loca y que ella, la que escribe, se queda fuera para ser «la prisión en la que [él] entre libremente» y viceversa.⁹¹ En este personaje, la dicotomía cuerpo/alma se resuelve en favor del cuerpo, erigiéndose este como lo único que puede solidificar la unión de amante y amado como reflejan los escritos de Desideria:

«No obstante, cuando reflexiono con serenidad, comprendo que la verdadera unión de dos amantes tendrá

que producirse fuera de la cama, fuera de ese desahucio del sexo, que nos embarga y nos desaloja para que dejemos de habitar nuestro cuerpo y nos instalemos en el cuerpo del otro. Porque yo me acuesto con Yamam cuando él deja de ser Yamam, y él conmigo, lo mismo. Somos ya dos lapas, dos rémoras anónimas, dos ventosas recíprocas, sin proyecto común, sin pasado ni futuro, y también sin memoria... Y así, ¿qué unión puede llegar a producirse? Pero, si no es así, ¿qué otra unión cabe?».⁹²

Pero solo Desideria deshabela el espacio de su propio cuerpo para cedérselo a Yamam para que lo ocupe sin reparo, lo que significará, como veremos, su exclusión del *jardín edénico*. A partir de ese momento, el deseo proyectado sobre el cuerpo de la mujer se reconfigura como únicamente masculino materializándose progresivamente de acuerdo con un acto de posesión. La pérdida de conciencia de su cuerpo conlleva un cambio en la función expresiva.⁹³ El espacio antropomórfico es el último encargado de acusar las decisiones de Yamam en detrimento de las de ella. Por ello, cuando se queda embarazada por segunda vez, ella consiente el aborto.⁹⁴ Sin embargo, cuando él le propone que acceda a la prostitución para su propio beneficio, ella decide marcharse a Madrid, para después arrepentirse y volver «bajo el acatamiento» a su amo.⁹⁵ Esto significa sufrir malos tratos en público y en privado, así como el ejercicio de la prostitución. Para ella, los golpes son «la marca de la felicidad» porque se siente en manos del turco.⁹⁶ No obstante, el apoderamiento definitivo se salda con la ligadura de trompas efectuada a Desideria durante su segundo aborto. Es Yamam quien ordena la extinción de la función genital del cuerpo de Desideria, lo que le produce una infección que la sitúa en la antesala de la muerte. No obstante, como ella «lo ama más que a todo»,⁹⁷ teniendo el cuerpo debilitado, se propone la conquista interior del turco, aunque continúa prostituyéndose para ganarse la vida «cuyo nombre es Yamam».⁹⁸ Finalmente, cuando Yamam conoce a otra mujer y Desideria deja de resultarle útil, éste le pide que

⁸⁸ *Ibid.* p. 396.

⁸⁹ Salvo en *Más allá del jardín*, en todas las novelas de Antonio Gala se efectúa un acto de escritura. Sin embargo, con la excepción de Deyanira Alarcón en *Los papeles de agua*, que repite constantemente su deseo de que nadie conozca el contenido de sus cuadernillos, todos los personajes otorgan un destinatario a sus escritos. Esta asignación de roles de personajes escritores y personajes lectores evidencia en la diégesis el proceso de producción textual que justifica la *fenomenicidad* presente en estas novelas. Además de estos, el andamiaje discursivo se sustenta también en personajes compiladores de estos papeles, que velan por su publicación tras la muerte de sus autores ficticios así como desempeñan una labor hermenéutica en los paratextos previos al cuerpo de las novelas de Gala (advertencias, prólogos e introducciones) para dar fe de la autoría, comentar ciertos cambios incluidos durante el proceso de transcripción o disculpar posibles errores que adjudican a los autores ficticios. Las funciones del prólogo en la novelística de Antonio Gala han sido estudiadas pormenorizadamente por Blas Sánchez Dueñas (Vid. SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Funciones y caracteres del prólogo en la narrativa de Antonio Gala», PADILLA MANGAS, A. (ed.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*, Córdoba, 2011, pp. 299-317).

⁹⁰ GALA, A., *La pasión...*, p. 132.

⁹¹ *Ibid.*, p. 109.

⁹² *Ibid.* p. 107.

⁹³ De nuevo, el espacio arquitectónico recupera su dimensión simbólica para desvelar la psicología del personaje ahora que este ha perdido la autonomía sobre su cuerpo. Desideria empieza a llevar la vida de una mujer de harén y en lo sucesivo perderá el contacto con el espacio exterior (GALA, A., *La pasión...*, p.175). Asimismo, ella rehúsa a apreciar la casa como propia: «no intentaba llevar el piso a mi terreno, ni hacerlo mío; respetaba las cortinitas de falso encaje con un volante que cubrían las ventanas, el espeluznante tresillo de terciopelo labrado (...)» (*Ibid.*, p. 186).

⁹⁴ Desideria no sólo acepta lo que Yamam determina, sino que también comienza a actuar por imitación: «llevaba puesta, cosa que hacía cada vez más, una camisa de Yamam; (...) fumaba sus cigarrillos al mismo tiempo que él, usaba su peine y su cepillo de dientes» (*Ibid.*, p. 198).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 236.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 329-330.

abandone el piso compartido. Esta expulsión es la última y definitiva orden de Yamam. No estar con el amado significa la pérdida de su sitio en el mundo, motivo por el cual Desideria se suicida.

El cuerpo o, como se apuntó al inicio, el trato que el cuerpo recibe determina la posición que ocupamos en el esquema social. La usurpación del cuerpo de Desideria, legitima el poder del hombre en el hogar conyugal como extensión del que ejerce en la sociedad musulmana. Por lo tanto, ni siquiera su propio organismo supone un espacio seguro para ella. La muerte del cuerpo propicia la desaparición de la mujer del universo masculino, pero esto no solo es un sacrificio por amor, sino también su único acto de denuncia posible. En sus cuadernillos, la única herencia que deja junto a su cuerpo sin vida, no existe la consciencia de ese *yo entendido reflexivamente*, sino que únicamente, se muestra el continuo y consciente reclamo de un *tú* que nunca leerá lo que Desideria escribió.

6. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas se ha mostrado cómo la dimensión física del personaje puede constituirse como un espacio narrativo en el que se ordenan los sucesos. Tal y como señalamos, de acuerdo con Natalia Álvarez Méndez, el espacio en el género novelístico aglutina una serie de funciones que, más allá de reflejar una localización, determinan un hiperespacio referencial, social y psicológico con amplio potencial simbólico. En el conjunto de la obra narrativa de Antonio Gala, el jardín emerge como el lugar simbólico por excelencia, comprendido como un lugar fronterizo entre un espacio considerado ajeno y la conquista de un espacio propio. El jardín de Gala representa el artificio en el que se desenvuelve la vida de sus mujeres protagonistas, cuya identidad no se verá realizada hasta que no emprendan un viaje iniciático que las conduzca –tal y como reza uno de los títulos del autor– más allá del jardín. M^a Amor Martín Fernández exploró la simbología del jardín de Gala a través de cuatro tópicos: el *locus amoenus* (espacio placentero), el *hortus conclusus* (espacio cerrado), el *locus agrestis*, (espacio salvaje) y, por último, el *jardín potager* (espacio del renacimiento). A esta relación hemos añadido un último espacio de la mano de Isabel Martínez Moreno, el *jardín edénico* (espacio de plenitud y libertad).

A lo largo de esta investigación hemos establecido un estudio paralelo vinculando dos categorías narratológicas, espacio y personaje, con el fin de demostrar cómo en la novelística de Gala el cuerpo femenino se revela también *espacio del significado*. La dimensión física de las protagonistas hospeda una dimensión simbólica a través del despliegue de las funciones geográfica, social y psicológica atribuidas al jardín a través de los tópicos

estudiados. Estos *locus communis* se reflejan en la espacialidad antropomórfica –«Yo me miro en el jardín como en un espejo»,⁹⁹ dice Palmira Gadea– recreando así un jardín corporal. El cuerpo, como el jardín, supone la frontera entre el individuo y el mundo; entre lo propio y lo ajeno; entre la muerte y la vida. El abandono del jardín o la toma de conciencia de su cuerpo, supone para los personajes femeninos de Gala una búsqueda del paraíso en los brazos del ser amado, siendo la conjunción de ambos cuerpos el único espacio en el que desean hospedarse. Los espacios geográficos exteriores y los espacios arquitectónicos interiores atestiguan la incursión de las protagonistas en un nuevo orden anteriormente desconocido. Pero sólo el cuerpo, último espacio del amor que justifica la realización del «yo» en estas novelas, acusa las acciones y los acontecimientos de los personajes en su viaje de ida a la vida. Y en su viaje de vuelta a la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *Espacios narrativos*, León, 2002.
- BAJTÍN, M. (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, 1989, pp. 237-409.
- BAL, M. (1985), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, 1990.
- BOVES NAVES, J., *Las interesantes novelas «caribes» de Francisco Ayala: Tiempo y espacio*, Oviedo, 1988.
- CHATMAN, S. (1978), *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, 1990.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, 1995.
- CUESTA ABAD, J. M., «Los espacios de «Fortunata». Dialéctica espacio-refugio/ espacio-prisión», *Actas del Congreso Internacional Galdós: Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*, Madrid, pp. 477-483.
- DUCH, L. y MÉLICH, J. C., *Escenarios de la corporeidad: Antropología de la vida cotidiana 2/1*, Madrid, 2005.
- GALA, A., *La pasión turca*, Barcelona, 1993.
- _____, *Más allá del jardín*, Barcelona, 1995.
- _____, *La regla de tres*, Barcelona, 1996.
- _____, *Las afueras de Dios*, Barcelona, 1999.
- _____, *Los papeles de agua*, Barcelona, 2008.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo*, Madrid, 1993.
- GIDDENS, A. (1991), *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, 1997.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a. A., «La escritura del cuerpo en la última lírica femenina: La poesía transgresora de María Rosal», ARRIAGA FLÓREZ, M. y ESTÉVEZ SAÁ, J.M. (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglo germánicos, hispánicos y mediterráneos: Una*

⁹⁹ GALA, A., *Más allá...*, p. 186.

aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica, Sevilla, 2005, pp. 109-125.

_____, «La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres», *Lecturas: Imágenes. Revista poética de cine*, 3 (2008), pp. 337-358.

-LOZANO MIJARES, M^a P., «Claves para el análisis de la novela posmoderna española», PORRO HERRERA, M^a J. (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España Posmoderna (1975-2000)*, Córdoba, 2005, pp. 283-294.

-MARTÍN FERNÁNDEZ, M^a A., «Literatura y transformación social: el simbolismo del jardín, invitados y excluidos», PADILLA MANGAS, A. (ed.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*, Córdoba, 2011, pp. 281-299.

-MARTÍNEZ MORENO, I., *Antonio Gala. El paraíso perdido*, Madrid, 1994.

-MURANO, L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma, 1991.

-NUCERA, D., «Los viajes y la literatura», GNISCI, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 2002, pp. 241-290.

-PADILLA MANGAS, A., «Más allá del jardín», PORRO HERRERA, M^a J. (ed.), *Vivir la historia, contar la vida*, Córdoba, pp. 209-221.

-RIMMON-KENAN, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, 2002.

-RAINWATER, J., *Self-Therapy: A Guide to Becoming Your Own Therapist*, Londres, 1989.

-ROCA SIERRA, M., «Espejos y reflejos en la construcción de la subjetividad femenina», PORRO HERRERA, M^a J. y SÁNCHEZ DUEÑAS, B. (coords.), *Estudios de Literatura Española desde una perspectiva de género*, Córdoba, pp. 241-251.

-RUÍZ MARTÍNEZ, E., «En el jardín de Antonio Gala» [entrevista], *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], 21, (2002), [no pp.], http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/a_gala, consultado el 7-04-2014.

-SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Funciones y caracteres del prólogo en la narrativa de Antonio Gala», PADILLA MANGAS, A. (ed.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*, Córdoba, 2011, pp. 299-317.

_____, «Búsquedas femeninas de la identidad: *Mientras vivimos*, de Maruja Torres», *Signa* [en línea], 22, (2013), pp. 621-645, <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6369/6102>, consultado el 15-03-2016.

-VALLES CALATRAVA, J. R., *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, 1999.

-VIVERO MARÍN, C. E., «El cuerpo como paradigma teórico en literatura», *La ventana. Revista de estudios de género* [en línea], 28, (2008), pp. 57-87, <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana28/teoria3.pdf>, consultado el 13-04-2015.