

**EL ESPACIO COMO CONSTRUCTOR DE LA
IDENTIDAD EN LA NARRATIVA DE MERCÉ
RODOREDA, CARMEN MARTÍN GAITE Y
ALMUDENA GRANDES**

Rosa M^a Calero Jurado

DIRECTORAS: M^a Ángeles Hermosilla Álvarez y M^a Paz Cepedello Moreno

Universidad de Córdoba

TITULO: *El espacio como constructor de la identidad en la narrativa de Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes*

AUTOR: *Rosa M^a Calero Jurado*

© Edita: UCOPress. 2022
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: El espacio como constructor de la identidad femenina en las novelas de Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes

DOCTORANDA: Rosa María Calero Jurado

INFORME RAZONADO DE LAS DIRECTORAS DE LA TESIS

La tesis que presenta la doctoranda parte de la constatación de que el feminismo representa una de las corrientes más influyentes de pensamiento contemporáneas, en la medida en que su principal objetivo es transformar la tradición y alterar las estructuras sociales que marcaron nuestra historia pasada. En este ámbito, la literatura ha sido un fértil campo en el que investigar el influjo de esa tradición patriarcal, no solo porque refleja el estado de opresión en el que ha vivido la mujer hasta nuestros días, sino también porque se le da el lugar apropiado a numerosas escritoras españolas que, durante la historia literaria, se han visto marginadas y fuera de sitio a causa de su género.

Una de las cuestiones que la teoría literaria feminista investiga con más interés es la posibilidad de que la literatura trasluzca un sujeto de mujer. En este sentido, hay que pensar en el predeterminado papel que las mujeres escritoras se encontraban en la tradición cultural hasta muy adentrado el siglo XX, un lugar relegado al hogar como esposa, madre y ama de casa. Por eso, lo femenino, hasta hace poco, ha sido una construcción cultural dirigida por el patriarcado. Sin embargo, siguiendo las teorías de las feministas francesas, la identidad sexual no es biológica, sino que responde a una posición cambiante del sujeto.

El propósito de esta investigación ha sido analizar los espacios narrativos, desde una perspectiva de género, de una serie de novelas seleccionadas de tres autoras bien dispares entre sí: Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes. De este modo, la tesis demuestra que los espacios serán clave en la formación de la identidad de las mujeres protagonistas de las novelas elegidas y muestra que en la literatura escrita por mujeres es posible reconocer una voz que proviene de un cuerpo sexuado que trata de construir una determinada identidad.

El trabajo presentado parte de destacados estudios que han abordado el espacio en la novela, como los de J. R. Valles Calatrava y Natalia Álvarez Méndez entre otros, en combinación con los planteamientos teórico literarios feministas que se han ocupado de las posibilidades que el discurso, como construcción cultural, ofrecía a las escritoras para evidenciar su situación de otredad. Entre los componentes del discurso literario, el espacio, en los textos

analizados, se revela como un elemento esencial en la configuración de la identidad femenina.

La tesis ha avanzado para la consecución de los objetivos planteados:

1. El análisis de las estructuras narratológicas de las obras seleccionadas para abordar con rigor la construcción del espacio narrativo y su influencia en las protagonistas femeninas.
2. La consideración del proceso gradual y ascendente de las protagonistas de las novelas de Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes y si culminan o no en un movimiento de autodeterminación y emancipación dentro del sistema social marcado por el patriarcado.
3. El reconocimiento del espacio narratológico como trasunto de las identidades que las mujeres protagonistas se forjan o no y los momentos de involución que se producen en la historia del feminismo.
4. La constatación de que la literatura de mujer muestra una voz que proviene de un cuerpo sexuado y que trata de construir una identidad diferenciada y propia.

En cuanto a la metodología seguida, es preciso recordar esta ha supuesto un trabajo de significativa complejidad porque se han manejado y casado presupuestos teóricos de diferentes escuelas, a saber, la narratología, la poética de la ficción, la pragmática y la fenomenología además de la teoría literaria feminista francesa.

La tesis ha dado lugar a las siguientes publicaciones:

“La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes”, *El hilo de la fábula*, N.º 19, 2019, pp. 83-95.

“La construcción del sujeto femenino a través del espacio narrativo en dos novelas contemporáneas”, *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, VIII/1, 2020, pp. 47-58.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 25 de abril de 2022

Firma de las directoras

Fdo.: HERMOSILLA ALVAREZ MARIA ANGELES - 06959771V
Firmado digitalmente por HERMOSILLA ALVAREZ MARIA ANGELES - 06959771V
Fecha: 2022.04.26 10:33:32 +02'00'

Fdo.: CEPEDELLO MORENO MARIA DE LA PAZ - 52558306V
Firmado digitalmente por CEPEDELLO MORENO MARIA DE LA PAZ - 52558306V
Fecha: 2022.04.26 10:08:42 +02'00'

RESUMEN

El espacio narrativo es un elemento muy complejo y con gran trascendencia en el análisis narratológico, ya que determina importantes interacciones con otros códigos ideoculturales y extratextuales. El objetivo de este estudio es analizar la configuración del discurso espacial, en tanto que localización y ámbito de actuación, siguiendo los estudios de Valles Calatrava, y cómo este revela una imbricación manifiesta en la construcción del sujeto. Concretamente, la investigación se centra en la construcción del sujeto femenino desde la perspectiva de la *differance* francesa con el objetivo de comprobar que ciertos escenarios serán determinantes para romper con el discurso patriarcal hegemónico y contribuir en la formación de nuevo orden simbólico a través de diversos sujetos femeninos representativos de la narrativa de Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes.

ABSTRACT

Narrative space is a very complex element of great importance in narratological analysis, as it determines key interactions with other ide-ocultural and extratextual codes. The main aim of this research is to analyse the configuration of spatial discourse, as a location and sphere of action, following the studies of Valles Calatrava, and how this reveals a manifest imbrication in the construction of the subject. Specifically, the research focuses on the construction of the female subject from the perspective of French *differance* with the aim of proving that certain scenarios will be decisive in breaking with the hegemonic patriarchal discourse and contributing to the formation of a new symbolic order through various female subjects representative of the narrative of Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité and Almudena Grandes.

Aclaración

La poesía dice: tú o yo. Pero no habla de ti de mí.

Dice tú o yo, pero es tú y yo y él y ella

y todos y cada uno de nosotros,

pues en cada pronombre hay una suma.

Multitud de identidades se comprenden

en la aparente y apaciguada singularidad.

La poesía dice yo, tú, él, ella...

y a todos y a cada uno de nosotros nos designa

borrando los contornos de las almas.

Todos y cada uno

somos incluidos y explicados.

Todos somos a la vez ella, él, tú y yo.

Ana Rossetti, *Llenar tu nombre*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. PRELIMINARES TEÓRICOS	11
1.1. Hacia una definición de espacio ficcional	11
1.2. La relación del espacio con el resto de elementos narrativos	13
1.2.1. La responsabilidad espacial en la novela: voz y focalización.....	13
1.2.2. Tiempo y espacio: una relación de dependencia	17
1.2.3. Los habitantes del lugar: personaje y espacio.....	19
1.2.4. Espacio y ficcionalidad.....	20
1.3. El espacio como sistema.....	21
1.4. El espacio narrativo como constructor de la identidad femenina en la escritura de mujeres	24
1.4.1. Teorías literarias feministas	27
1.4.2. Una tipología de la narración escrita por mujeres	30
1.4.3. La función del espacio en la construcción de la identidad femenina.....	34
2. EL ESPACIO URBANO COMO LA TRAMPA DE LA IDENTIDAD FEMENINA	42
2.1. El paso de la adolescencia a la madurez desde un espacio doméstico familiar: <i>Aloma</i> ...	45
2.1.1. El jardín como espacio de refugio y narrador de los acontecimientos	46
2.1.2. La casa familiar o la trampa de la inocencia.....	51
2.2. La plaza del diamante o el embudo opresor de la identidad femenina.....	56
2.2.1. La invasión del espacio privado como reflejo de la pérdida identitaria.....	57
2.2.2. La localización espacial configurada a través de diferentes espacios exteriores de Barcelona.....	62
2.2.3. Natalia – Colometa – Señora Natalia.....	66
2.3. La búsqueda de un espacio propio: <i>La calle de las Camelias</i>	68
2.3.1. Espacios transitorios hacia la búsqueda del padre	69
2.3.2. La conquista femenina de los espacios urbanos: una reivindicación.....	79
3. CARMEN MARTÍN GAITE Y LOS ESPACIOS PARA LA DESOLACIÓN Y EL RECUERDO	84
3.1. Entre visillos: un espacio para la desolación	87
3.1.1. La ciudad como testimonio de la desolación social.....	89
3.1.2. Un espacio común que encarcela a las mujeres	94
3.2. Doble viaje interior: <i>El cuarto de atrás</i> como representación teatral.....	101
3.2.1. Un escenario teatral representado en la novela.....	104

3.2.2. Un espacio para el refugio: el cuarto de atrás y la isla de Bergai, dos caras de una moneda	113
3.3.1. El doble juego de la memoria: el espacio y el tiempo como rememoración	120
3.3.2. El espacio público como reconocimiento de la identidad.....	126
4. La dicotomía entre la libertad para vivir una pasión amorosa y el papel femenino tradicional en Almudena Grandes	131
4.1. Diversos modelos de mujer y un problema identitario común: Atlas de geografía humana	134
4.1.1. El mapa geográfico de un cuerpo sexuado	135
4.1.2. Hacia una identidad aceptada	150
4.2. Los espacios que auguran la libertad: <i>Inés y la alegría</i>	155
4.2.1. Madrid, el Valle de Arán y Toulouse, una salida hacia la libertad.....	157
4.2.2. Un espacio central para toda la trama: la cocina	161
4.3. Los márgenes espaciales: La madre de Frankenstein.....	168
4.3.1. La España enjaulada	170
4.3.2. Un lugar donde esconder lo que no puede ser visto	173
CONCLUSIONS.....	182
BIBLIOGRAFÍA.....	185

INTRODUCCIÓN

Las investigaciones sobre género propuestas por el feminismo académico son material indispensable en los Estudios Culturales. Uno de sus objetivos principales es mostrar la hegemonía patriarcal para su consecuente deconstrucción. Esta forma de discriminación, en la que la mujer representa la alteridad, como denunciara Simone de Beauvoir (1999), ha sido fielmente reflejada por los estudios abordados por la teoría literaria feminista, cuyo objetivo es analizar las conexiones entre texto, género e identidad.

A través del análisis literario podemos ver cómo las identidades de género se forman mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde a la ley del padre, por lo que la identidad femenina queda definida no como sujeto, sino como objeto. La imposibilidad para las mujeres de construir una identidad propia nos muestra una realidad donde, culturalmente, la mujer queda construida en función de los parámetros masculinos, pero no como sujeto independiente¹.

Dentro de los planteamientos feministas de los Estudios Culturales, el feminismo de la diferencia trata de mostrarnos cómo se configuran los discursos de poder en la construcción de la identidad. Para ello, autoras como Julia Kristeva (2003) o Luce Irigaray (2009) utilizan herramientas del psicoanálisis para acercarse a los textos literarios² y mostrar el proceso de construcción de las identidades patriarcales en los diversos modelos de mujer. Por su parte, Hélène Cixous (1995) denuncia lo que denomina “pensamiento binario machista” donde se integran una serie de oposiciones dicotómicas donde la mujer vendría a representar siempre el lado de la pasividad y el elemento masculino el polo de la actividad. A partir de este reconocimiento es posible alejarse de los “sujetos genéricos y universales” hegemónicos propios del androcentrismo para dar cabida dentro del relato al sujeto mujer que enuncia el mundo desde su propia voz.

¹ Simone de Beauvoir expone en su afamada obra *El segundo sexo*—cómo la dominación masculina atribuye a los hombres la libertad, el poder de la producción y la trascendencia, mientras que la mujer aparece encadenada a un esencialismo naturalista cuyo fin es sostener esa idea del hombre hacedor. Esta construcción dominante se sistematiza con el rol de género asociado “naturalmente” a las mujeres, que históricamente han sido relegadas a lo privado.

² El feminismo de la diferencia parte de una base lacaniana rectificadora para dar cabida a un imaginario femenino más independiente, construyéndose así los diferentes “modelos” o sujetos de mujer.

Para que emerja ese sujeto, sustentado sobre una identidad diferenciada de mujer, estas autoras apuestan por la creación de un nuevo orden simbólico y una de las herramientas que utilizan para ello es lo que denominan la “escritura femenina” (o “écriture féminine”), como sugiere Cixous (1995: 61), que puede ser adoptada tanto por hombres como por mujeres y es capaz de analizar ese estado cambiante del sujeto hasta lograr su propia construcción e identidad.

En esta investigación, el objetivo es analizar la creación de ese orden simbólico a través del discurso con el que se construye el espacio narrativo, pues a través de la escritura literaria la mujer ha sido capaz de reflejar su situación en el mundo. En ella, el lenguaje es una herramienta fundamental para deconstruir el orden impuesto y crear una alternativa simbólica diferente. La narrativa es un modo de expresión idóneo para esta tarea, pues no hay que olvidar que el acto de narrar implica el desarrollo de una posición y una responsabilidad del sujeto y, dentro de la narración, el espacio ayuda a la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante y su constitución precisa de un sujeto que lo ocupe. De este modo, la relación resultante del sujeto con el medio será la base de su identidad.

Estas cuestiones serán tratadas en el primer capítulo de este trabajo, donde se realiza un acercamiento teórico al espacio narrativo. Este es uno de los elementos narratológicos más complejos y con mayor trascendencia, pues su relación con el resto de elementos (voz, personajes, acontecimientos, tiempo) es múltiple. Autores como Zoran (1984), Bachelard (1965) o Ricardo Gullón (1980) han realizado numerosas investigaciones acerca de los espacios simbólicos, metafóricos o han establecido oposiciones binarias que permiten evidenciar las imbricaciones existentes entre estos espacios y su influencia en el plano ideológico o psicológico. Al mismo tiempo, Weisgerberg (1978) ya mostró cómo el espacio afecta sobre todo a los acontecimientos y a los personajes, configurando la identidad de estos. De esta manera, no solo se trata de un discurso de información situacional, sino que establece una serie de funciones distribucionales o sintácticas que se corresponden con los hechos y con los actos de los personajes. Por tanto, como se comprobará a lo largo de este estudio, el espacio tiene una relación metonímica con los personajes pues consigue proyectar su situación emocional.

De esta manera, se pretende abordar aquí el análisis espacial de una selecta representación de la narrativa de tres autoras de reconocido prestigio en nuestras letras y comprobar su influencia en la construcción de una identidad que conlleve un orden simbólico alejado de la dominación masculina. Además, también se pretende evidenciar si estas transformaciones de la historia del feminismo han sido lineales o no.

La primera autora a la que nos acercaremos será Mercé Rodoreda. Nacida en Barcelona en 1908, se trata de una de las más reputadas escritoras en su lengua materna, si bien menos conocida fuera de las fronteras catalanas. Aunque ha sido la narrativa la que le ha valido mayor celebridad, su producción literaria abarca todos los géneros. La Guerra Civil española marcará tanto su trayectoria vital como literaria, pues después de abandonar su tierra y emprender el exilio, cesa su producción artística. Sin embargo, antes de su marcha ya será conocida por *Aloma*, su novela de juventud, en la que nos presenta a una joven que no conoce la realidad circundante y cuya situación de “encierro” en su hogar la lleva hacia un proceso de maduración inesperado.

Tras su vuelta a España, se produce su actividad literaria más reconocida. Así, además de la ya citada, se han elegido las novelas *La plaza del Diamante* y *La calle de las Camelias* para completar el análisis de su narrativa. En ambas, las protagonistas se encuentran sometidas al patriarcado representado por los hombres que ocupan sus vidas, lo que las lleva a una búsqueda incansable de sus propios espacios.

El tercer capítulo estará dedicado a Carmen Martín Gaité, una de las autoras más consagrada de la literatura española. Aunque su dedicación literaria se inicia en el franquismo, la mayor parte de su producción se contextualiza en los primeros años de la democracia, por lo que encontramos en ella ciertas aspiraciones universalistas propias de la época. En este contexto, las protagonistas de sus novelas tratarán de encontrar esa identidad propia que las aleja del modelo que han observado en sus madres y que les ha sido impuesto en su educación. Ya en *Entre visillos* (1957), su primera novela, se muestra cómo la vida de las jóvenes se desarrollaba tras la ventana, es decir, en ese espacio doméstico del que no debían salir.

Sin embargo, con la democracia, las protagonistas de Martín Gaité comienzan a recorrer un camino hacia la libertad que ahora podían tratar de conquistar. De este modo, se analizará el ejercicio de rememoración que se lleva a cabo tanto en *El cuarto de atrás* como en *Irse de casa*. Esta última representa el final de ese recorrido, en el que

la mujer por fin consigue explorar otros espacios y lugares y ser dueña de su propia vida.

Finalmente, el cuarto capítulo estará dedicado a Almudena Grandes, recientemente fallecida. Reconocida escritora no solo de obras literarias sino también de artículos periodísticos, es una de las personalidades más reconocidas en la vida cultural y política de nuestro país. Su vasta obra parte de la exploración de la sexualidad y el cuerpo humano como espacio íntimo, vedado hasta entonces, sobre todo para las mujeres con obras como *Atlas de geografía humana*. Sin embargo su trayectoria literaria gira hacia la recuperación de la memoria histórica a través de la colección de Episodios dedicados a la Guerra Civil y la dura postguerra que sufrió el pueblo español durante los años de la dictadura franquista. De entre los seis libros que componen esta colección, el último no ha sido publicado, se han elegido *Inés y la alegría* y *La madre de Frankenstein* por la significación que los espacios ejercen en las mujeres que protagonizan estas novelas.

La elección de estas tres novelistas ha estado motivada por diversos criterios relacionados con la trayectoria de cada una de ellas. Mercé Rodoreda fue de las pocas escritoras que pudo regresar del exilio y, además, en los últimos años ha alcanzado gran notoriedad más allá de las letras catalanas. Con respecto a Carmen Martín Gaité, se trata de una reconocida autora que desarrolla su carrera durante el franquismo y la transición, es decir, una época en la que el ejercicio de este oficio por parte de las mujeres no estaba bien visto. Finalmente, Almudena Grandes se consolida como escritora ya en democracia, aunque la Guerra Civil y la dictadura posterior adquieren gran importancia como telón de fondo en muchas de sus obras, pero también como acontecimientos que influyen en la trama y en los personajes.

De este modo, aunque distantes en el tiempo, Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes tratan en sus obras la situación de la mujer en el franquismo desde diferentes contextos. Por lo que las obras analizadas han sido seleccionadas no solo por este protagonismo femenino, sino también por la importancia y la influencia que el espacio narrativo ejerce sobre ellas.

En definitiva, no se persigue encuadrar a estas autoras dentro de un rígido marco literario feminista sino analizar en sus obras la construcción de una identidad de género a través de los espacios que forman parte de su vida y mediante los que se produce su

autorrealización. Las tres desarrollan sus novelas en un contexto común, aunque expuesto de modo diferente: la guerra civil española y la postguerra.

1. PRELIMINARES TEÓRICOS

1.1. Hacia una definición de espacio ficcional

A pesar de que la dimensión espacial es una parte fundamental de la imaginación del ser humano y así es considerado desde Aristóteles, la teoría literaria no había mostrado demasiado interés por su estudio en la novela como parte sustancial de esta, ni había contemplado la necesidad de discernir con precisión sus fundamentos organizativos. De este modo, la reflexión teórica sobre el espacio en la novela, frente a otros componentes del relato como la trama o la instancia narradora, permaneció prácticamente en el olvido durante los años en los que el estructuralismo estaba en auge. Será en la década de los 80 del siglo XX cuando se atiende de manera más sistemática a esta categoría del texto narrativo, partiendo de los planteamientos filosóficos de Leibnitz, Kant y Hegel y gracias a un nuevo abordaje del relato que “se basa en el eclecticismo, tanto en lo relativo a las fuentes como al procedimiento epistemológico y a su aplicación ontológica a la novela” (DE JUAN GINÉS, 2004: pp. 23-24).

No obstante, y previo a este desarrollo teórico relativamente reciente, ha de subrayarse la importancia de la aproximación al espacio que plantea Gaston Bachelard, en 1957 con *La poétique de l'espace*. Bachelard encontraba que “La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante” (1965: p. 19), y se planteaba que:

“para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (1965: p. 9).

No obstante, teorizar acerca del espacio en la novela, supone un ejercicio complejo ya que, generalmente, se ha estudiado en relación con el resto de elementos narrativos y así lo han defendido numerosos autores como M. Bal (1990) o Weisgerber (1978). Para este último, “el espacio de la novela en el fondo no es más que un conjunto de relaciones dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que esta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos” (1978: p. 9). Con todo, si hay un elemento con el que comúnmente se ha relacionado al espacio, ese es el tiempo. Las causas que motivan este íntimo encuentro se deben, principalmente, al tradicional carácter temporal del género novelesco, pero también a la exitosa teoría del “cronotopo” desarrollada por M. Bajtin a partir de la

teoría de la relatividad de Einstein y que se convertirá en clave para el estudio formal y semiótico de la novela: “vamos a llamar cronotopo a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1991: p. 237).

Más allá de la propuesta de Bajtin, hay autores como J. Frank cuyas consideraciones teóricas son relativas no tanto al concepto de espacio en sí sino, más bien, a las formas de construcción literaria de la novela que califica de espaciales. Frank acuña el concepto de *spatial form*, en “Spatial Form in Modern Literature” (1952), para referirse a la forma de aquellas novelas que en un instante de tiempo acumula distintas acciones que pueden percibirse, pero no contarse, simultáneamente. Las acciones, pues, no se aprehenden en su consecución temporal sino espacial. Sin embargo, este tratamiento del espacio tiene un cariz metafórico, pues se interpreta como el lugar en el que se desarrolla la acción y no tiene en cuenta que solo en el espacio, el tiempo logra convertirse en entidad visible y palpable, como destaca Zoran (1984).

De este modo, parece que el espacio no consigue plasmarse por sí mismo, sino que, por el contrario, necesita ser transitado o habitado para destacar su importancia en el texto. Como ya hemos visto, el tiempo es su correlato más consagrado, pero también se relaciona con asiduidad con los personajes, como bien defienden Bobes Naves – “la novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean” (1985: p. 199) – y R. Gullón – “son las gentes quienes refuerzan el ‘carácter’ del espacio, y este quien contribuye decisivamente a configurarles” (1980: p. 55)–.

Por otra parte, cabe mencionar los estudios sobre espacio antropológico de Poulet, quien añade al estudio bajtiniano la teoría del círculo³, complementada con la aportación fenomenológica de Bachelard acerca del “espacio feliz”⁴. Además de autores como Lotman y Mitterand, quienes abordan el espacio material, es decir, la geografía y topografía propia de cada novela construida a través de la dialéctica entre los distintos contrastes o polaridades espaciales.

³ Se trata de presentar esta figura geométrica como categoría espacial del significado que cambia a lo largo de la historia de la literatura. En POULET, Georges: *Les Métamorphoses du cercle*, París, Plon, 1961.

⁴ Bachelard habla de la “fenomenología de la imaginación poética” para referirse a los espacios en los que las imágenes o efectos de la imaginación subjetiva son el objeto de análisis. Así, el “espacio feliz” es sinónimo del espacio-refugio, es decir, lugares ensalzados, ansiados o amados.

Podemos concluir que la teoría todavía no ha conseguido establecer una definición unívoca del espacio narrativo. A pesar de ello, siguiendo los presupuestos desarrollados en su tesis, coincidimos con de Juan Ginés en la idea de que esta debe introducir dos nociones fundamentales: por un lado la de “presentador”, pues se necesita una voz que perciba el lugar o lugares y que puede ser tanto el narrador, los personajes o una combinación de ambos; y, por otro, el “medio”, es decir, el sistema de la lengua, pues la palabra es la única forma que tiene el texto de construir los lugares presentados y/o transitados por el narrador o los personajes.

1.2. La relación del espacio con el resto de elementos narrativos

Después de realizar un acercamiento al estudio del espacio a lo largo de la historia y las diferentes perspectivas teóricas, queda patente la dificultad de conseguir una definición completa si no se la relaciona con el resto de elementos narrativos. Así lo hemos anotado con la aportación de Weisgerber.

Por este motivo, se ha decidido atender a la relación del espacio con cada uno de los elementos narrativos que componen la novela en unas breves notas, ya que no es el objeto de esta investigación realizar un estudio pormenorizado de él. Ya Natalia Álvarez, en su libro *Espacios narrativos*, defiende que “hay que estudiar el espacio sin dejar atrás los acontecimientos ordenados lógicamente o cronológicamente, los personajes que experimentan cambios y realizan hechos que dan lugar a la historia, y el tiempo. Unidos todos los elementos, surgirá la trama” (2002: p. 27). Asimismo, habrá que tener en cuenta que el espacio se fundamenta como soporte de la estructura narrativa, por lo que dará lugar a la coherencia y la cohesión textuales, así como a la organización del material novelesco.

1.2.1. La responsabilidad espacial en la novela: voz y focalización

El concepto de “focalización” se ha tratado en numerosas ocasiones y buena cuenta de ello muestran autores como P. Lubbock (1968), N. Friedman (1955) o Todorov (1965). La clasificación recogida por el formalista ruso es en la que se basa G. Genette

para establecer su sistema⁵, el más conocido y repetido en los diferentes análisis narratológicos.

Con respecto al espacio, este no existe en la novela de forma apriorística, sino que su aparición en el discurso depende del narrador. Este adopta una determinada perspectiva o visión de su alrededor, lo que se denomina “focalización espacial”⁶. De esta manera, el narrador puede ser más o menos explícito o decidir cierto grado de objetividad con su alrededor y con el lugar que quiere describir. Sin embargo, este puede ceder su palabra a algún personaje, que toma la competencia narrativa y ocasionalmente se convierte en narrador cumpliendo la “función de control” determinada por G. Genette (1989), ya que participa en la organización interna del discurso.

Por tanto, podemos afirmar que el narrador es el gran configurador del espacio narrativo, ya que su función consiste en delimitar el espacio de la historia para convertirlo en discurso, es decir, realiza la presentación de los lugares y establece las reglas que mantienen estas unidades espaciales para dar coherencia al texto. Esta tarea está determinada por el tipo de narrador que esté configurado en el relato⁷ y su capacidad para presentar el espacio. No obstante, también podemos encontrarnos obras en las que la revelación del espacio se muestra desde diferentes perspectivas, pues el narrador puede optar por compartir esta tarea con algún personaje, lo que dota al relato de mayor verosimilitud.

El espacio ficcional no existe sin discurso, por lo que solo cobra vida cuando es habitado por personajes y objetos que lleven a cabo sus acciones, pero necesitan del narrador que los introduzca en el discurso para que, desde una perspectiva pragmática, el lector complete el proceso semiótico y los dote de un significado. A este respecto, de Juan Ginés habla en su estudio sobre el espacio del “*narrador objetivista*”, aquel que

⁵ Genette denomina *focalización cero o relato no focalizado* al conocido como narrador omnisciente en tercera persona y que conoce todo acerca de sus personajes, *focalización interna* para el narrador que sabe lo mismo que cualquiera de uno varios de sus personajes (esta a su vez se divide en fija, variable y múltiple) y *focalización externa* o relato *objetivo* para aquel narrador que sabe menos que cualquiera de sus personajes.

⁶ De Juan Ginés establece en su tesis doctoral, titulada *El espacio en la novela española contemporánea*, esta denominación para definir “el ángulo en el que se sitúa el agente que presenta un espacio para dar cuenta de este último” (p. 63-64), e insiste en no confundirla con la instancia narrativa de focalización, punto de vista o modo de la narración que siguen las clasificaciones de Jean Pouillon y Gerard Genette.

⁷ Siguiendo la teoría de las actitudes narrativas de G. Genette, diferenciamos entre *narrador heterodiegético* o que se encuentra ausente de la historia y *narrador homodiegético* o que está presente como personaje en la historia que cuenta.

“evitará lo más posible la dotación de un significado determinado a los espacios” (2004: p. 153), es decir, los describe de forma neutra para que su contenido semántico sea el suyo propio y no lo que se percibe de ellos.

El narrador *heterodiegético* se sitúa fuera de la ficción y no participa en la historia narrada. Utiliza la tercera persona para relatar y puede ser omnisciente, en términos de Óscar Tacca (1973), o de conocimiento relativo. En el caso del narrador omnisciente, su conocimiento llega hasta la totalidad de lugares presentados en la novela, incluso a aquellos a los que los personajes no tienen acceso o este es limitado. Al mismo tiempo, la presentación de estos espacios puede ser simultánea porque se puede alternar la descripción del narrador con la de algún personaje o varios de ellos. Por tanto, su presentación del espacio suele ser ilimitada, pormenorizada y diversa.

Con respecto al narrador *homodiegético*, se ubica en el interior de la historia. Presenta un conocimiento limitado de su alrededor, pues su percepción y dominio dependen del principio de “*focalización*”, por lo que solo tiene conocimiento de lo vivido o de aquello que le ha sido referido. Así, necesita involucrar a intermediarios para conocer la totalidad de los espacios de la historia. Según de Juan Ginés: “al convertirse en observador, su menor capacidad de presentar el espacio respecto al narrador omnisciente la suple dando relevancia a todos los signos semánticos que influyen en la constitución del espacio” (2004: p. 157).

Sea como fuere, cabe la posibilidad de encontrarnos un narrador cuyo principal objetivo sea la exposición de las diferentes acciones que conforman la historia y no muestre especial interés por los lugares donde estas se desarrollan. En este caso, la función del espacio pasa a ser sencillamente la de marco contextual, por lo que su contenido semántico es prácticamente inexistente. En este sentido, W. Booth introduce el concepto de “*distancia*” para referirse “al grado de alejamiento, físico o conceptual, del narrador respecto a los demás elementos que intervienen en el relato” (DE JUAN GINÉS, 2004: p. 176). De Juan Ginés va un paso más allá y habla de la “*distancia espacial restrictiva*” del narrador para referirse al “alejamiento físico o valorativo que establece en su discurso respecto del componente espacial con el que se desvincula del compromiso hipotético de ofrecer la información necesaria para no crear vacíos semánticos” (2004: p. 177).

R. Gullón también estudia esta distancia que puede hacerse manifiesta entre narrador y espacio, pero no solo la trata de manera física, sino que introduce la percepción psicológica, ya que la conducta y/o la actitud del personaje puede estar determinada por su posicionamiento en el espacio, algo que se refleja a la perfección en las novelas analizadas, como veremos más adelante. En consecuencia, esta distancia también influye en el proceso de recepción, pues el acercamiento del narrador al espacio de la historia provee al discurso de mayor información para que el lector reconstruya con facilidad aquello que se representa y su semántica. Por el contrario, una mayor distancia entre narrador y espacio supone la escasez de unidades espaciales, que repercutirá en el proceso de extrañamiento. Así lo defiende el propio autor:

“El modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador-narración-lector. Una acumulación de detalles realizada para que el lector se sienta en terreno familiar, reducirá la distancia entre él y lo narrado [...] Si el propósito del narrador es, por el contrario, presentar lo contado en forma insólita, desfamiliarizadora, la distancia automáticamente será mayor; al sugerir una lectura menos convencional, nos alejará del texto” (1980: p. 19).

En definitiva, el análisis de los espacios presentes en una novela implica no solo relacionarlos internamente sino también analizar la capacidad de comprender el comportamiento del ser humano que, como narrador o personaje, es catalizador del mundo representado.

Por otro lado, es fundamental analizar cómo se realiza la descripción del espacio y los factores que intervienen en él. Así, Natalia Álvarez (2002) introduce en su estudio acerca del espacio, la importancia de la perspectiva como uno de los elementos principales para la visión espacial, pues constituye un modo peculiar de descubrir el mundo. También presta especial atención a los sentidos, desde los que se perciben y se pueden recrear espacios narrativos, el olor que recuerda al lugar de la infancia, el gusto que inspira lejanas sensaciones, etc. Esta idea está basada en los postulados de M. Bal, para quién:

“Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor medida, a la presentación del espacio [...] Las percepciones táctiles no suelen tener mucho significado espacial. El tacto indica contigüidad [...] La percepción táctil se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos.” (1990: p. 102)

A partir de estos sentidos, M. Bal presenta dos tipos de relaciones entre personajes y espacios: el *marco* o espacio en el que se sitúa o no un personaje, y la forma en la que se llena ese espacio, es decir, los objetos que se pueden encontrar en él. De manera que, de la percepción de los espacios a partir de los sentidos, sobre todo de la vista, se desprende una gran carga simbólica.

1.2.2. Tiempo y espacio: una relación de dependencia

El tiempo es un elemento substancial en la creación de la novela, ya que es el encargado de organizar y establecer las referencias de la historia de manera cronológica. Del mismo modo, el espacio se manifiesta gracias a los personajes y a las acciones que se suceden en él. Por tanto, De Juan Ginés (2004: p. 252) establece en su tesis que el cronotopo bajtiniano posibilita el estudio y análisis de la novela desde dos puntos de vista, por un lado, hay que tener en cuenta las circunstancias particulares de la obra en función de su contexto; y, por otro, esto ayuda al acercamiento crítico de cualquier obra en particular.

Ciertamente, no se puede negar la relación existente entre el espacio y el tiempo narrativos pues, según la teoría plasmada por Bajtin en sus estudios, el espacio en estado puro no existe, necesita del tiempo para desarrollarse en el seno de la ficción y constituir un espacio que se acerque a la realidad del mundo posible de la novela. En otras palabras, podemos decir que es la temporalidad la que dota de verosimilitud las vivencias que sucedan en esos espacios. De la misma forma, el tiempo se mide a través del espacio y de sus categorías. Sin embargo, el resto de elementos que conforman la estructura de la novela, como pueden ser los personajes o el narrador, están también relacionados con el espacio y el tiempo, hasta el punto de provocar retrasos o incluso detenciones en el ritmo narrativo: cuando el narrador se para a describir un escenario, por ejemplo.

M. Bajtin fue el encargado de acuñar el concepto de “*cronotopo*” en los años treinta, en cuya consideración las coordenadas espaciales y temporales establecen relaciones en la novela. Además, establece su aplicación en el campo literario a partir de la constitución formal y del contenido de la obra literaria. Lo define de la siguiente manera:

“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se

convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” (1989: p. 237-238)

En este sentido, Natalia Álvarez expone que “el cronotopo desempeña [...] una función semántica o temática y compositiva, puesto que contribuye a organizar los argumentos principales del material narrativo dotándoles de significación y vida propia en la ficción; estableciendo una esencial relación entre la obra y la realidad” (2002: p. 170). Por tanto, no se representan de igual manera los acontecimientos significativos y los hechos de menor importancia dentro de una obra. La narración de la trama se conforma, así, por una serie de acontecimientos ordenados lógicamente o cronológicamente, además de los personajes, el espacio y el tiempo. A través de este último, el autor los sitúa en unos límites determinados de la ficción, por lo que ese tiempo ya no es una medida física y real sino que será un tiempo reformulado mediante el proceso creador. En este sentido, puede suceder que las coordenadas temporales hagan referencia a la realidad, pero al inscribirse dentro de la narración se vuelven ficticias. Por tanto, es posible que en una novela se presente la visión de un tiempo o una época real, que se inserte dentro de nuestras categorías históricas, pero habrá que tomarla como invención e imaginación creadora, por muy fiel que sea con la realidad.

Así, también hay que establecer el tiempo como elemento estructural de la novela de ficción, pues pertenece a la lógica del texto, no a la real. Dentro de esta lógica, hay que tener en cuenta el “tiempo psicológico”, definido por primera vez por Benveniste – junto a los otros cuatro tipos– y que Natalia Álvarez (2002: p. 177-178) desarrolla en su libro para comprender la magnitud de la dimensión temporal en la ficción, ya que cada ser percibe el tiempo de una manera particular y propia, algo que influirá en las narraciones y en las percepciones de los hechos de la historia. Por ello, el autor y el lector toman el tiempo como marco de referencia para transmitir y comprender respectivamente los acontecimientos que se sucedan en la obra.

Con todo, el concepto de cronotopo no está limitado al estudio genérico o histórico de la novela, tampoco el de una obra aislada, sino que Bajtin especifica que pueden darse un número ilimitado de cronotopos, manteniendo entre ellos una relación de pertenencia, en el marco de una novela o en el de la creación completa de un autor. De este modo, en referencia a De Juan Ginés, el cronotopo se convierte en un instrumento idóneo para “estudiar las actividades del ser humano como elemento social, pues la obra

literaria recoge la vida y la historia en función de las coordenadas espacio-temporales, desplegándolas a través del cronotopo artístico” (2004: p. 254). Esta perspectiva analítica es la que se va a llevar a cabo en este estudio para, así, identificar cómo es el proceso de construcción de la identidad femenina en las protagonistas de las novelas elegidas teniendo en cuenta que se trata de autoras próximas, pero dispares en el tiempo y que sitúan sus obras en contextos socio-históricos perentorios no solo para la historia de España, sino también para la evolución del rol de la mujer en la sociedad.

1.2.3. Los habitantes del lugar: personaje y espacio

El personaje es el elemento de la novela en el que convergen todos los demás, es decir, a través de él transcurren tiempo, espacio y otras funciones para dar un contenido semántico unitario a la trama. Con respecto a su relación con el espacio, Chatman defiende que “sólo a través del personaje puede el espacio manifestar su naturaleza, cobrar significado” (1990: p. 148-155).

El espacio existe porque hay personajes que transitan en él, por lo que cobra significado gracias a ellos. De este modo, son los personajes los encargados de moldear esos lugares que pervivirán a lo largo de la historia o no en función de las influencias e inclinaciones de aquellos. Sin embargo, el espacio no es necesariamente anterior al personaje, sino que puede ser creado por este o manifestarse a la vez. Por tanto, esta relación entre espacio y personaje impulsa la trascendencia narratológica, ya que adentrarse en ciertos espacios supone conocer la personalidad de los personajes, los motivos por los que realizan una determinada acción, sus reacciones, etc. A este tenor, expone Bobes Naves:

“Cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación.” (1985: p. 210)

De Juan Ginés (2004: p. 96) sigue a Bobes Naves y reflexiona acerca de esos lugares en los que el personaje se siente seguro, ha desarrollado su vida o los que él ha contribuido a forjar, por lo que se siente parte integrante de un sistema. En este sentido, en muchas novelas se podría hablar del hogar como refugio, convirtiéndose en el remanso de paz de vidas ajetreadas o agotadores esfuerzos. Sin embargo, también puede ocurrir lo contrario, que la casa se vuelva en contra de su dueño convirtiéndose así en un espacio de conflicto en el que el personaje luche contra sí mismo.

En adición, este investigador también habla de espacios opresores u hostiles, que aumentan la tensión dramática de la trama, pues conducen al protagonista a una lucha interior que pondrá de manifiesto su capacidad de adaptación. Estos lugares pueden llegar a convertirse en una amenaza para el propio personaje, por lo que puede sentirse derrotado o aniquilado. Todas estas influencias espaciales en los personajes producen cambios psicológicos y, como consecuencia, un cambio en sus percepciones del mundo. La situación de desarraigo resultante lleva a los personajes a perder su identificación con los espacios propios y su propia identidad, por lo que deberán volver a comenzar el proceso de asentamiento en un nuevo espacio con el fin de regularizar la pertenencia a un mundo determinado y al dominio sobre el espacio mismo al que pueden vincularse metonímicamente, como veremos en el análisis de las novelas seleccionadas.

1.2.4. Espacio y ficcionalidad

Afirma Ricardo Gullón que “el espacio inventado existe a partir de la invención misma” (1980: p. 2), es decir, se trata de un elemento narrativo que dota a la obra literaria de cierta objetividad y, sobre todo, verosimilitud. No obstante, no podemos perder de vista que su propia construcción está dentro de la ficción literaria, pues “no es el reflejo de nada sino de la invención de la invención que es el narrador” (GULLÓN, 1980: p. 2), lo mismo que sucede con el resto de categorías narratológicas. De este modo, aunque tome como modelo la realidad circundante del mundo objetivamente comprobable, se alejará de esta en numerosos detalles y establecerá el grado de ilusión realista con que el receptor aprehenderá el sistema espacial correspondiente a la historia y la dotará de coherencia. Así lo defiende Tomás Albaladejo: “El espacio es un elemento sólidamente implantado en la estructura de conjunto referencial y es, a la vez, escenario y dinamizador de la ficción como plano de distribución extensional de seres, estados, procesos e ideas.” (1992: p. 48)

Los lugares que aparecen en una novela pueden remitir a la realidad objetiva y si el receptor lo identifica, la ilusión realista aumenta. No obstante, puede que el lector nunca haya transitado por esos lugares o que sean mundos totalmente imaginarios sacados de la mente del autor. Para Gullón, “las alusiones a otros espacios son válidas en cuanto la creación trasciende la letra y permite instalarse en la realidad de lo imaginario” (1980: p. 2).

A este respecto podemos hacer extensible el “grado de indeterminación” de Ingarden (1983), pues estos lugares no conocidos o una representación parcial de ellos por parte del autor suponen lugares de “indeterminación” para el lector. Sea como fuere, la recepción también depende de las características semánticas con las que se construyen las unidades espaciales en el discurso y de las asociaciones culturales que lleve a cabo el lector, es decir, del diálogo que se establece entre autor y lector.

En resumen, la teoría de la ficcionalidad aborda dos cuestiones fundamentales y ambas están relacionadas con el espacio en menor o mayor grado. Por un lado, es vital que se establezca el pacto narrativo entre autor y lector, esta situación comunicativa se puede ver beneficiada por la construcción del espacio y el acercamiento del narrador a ellos, como ya se ha anotado. Por otro, y no menos importante, se debe atender a las dimensiones lógico-semánticas de la ficcionalidad, es decir, a los mundos posibles que se construyen en una obra literaria y que consiguen cumplir con el horizonte de expectativas creado en la mente del lector.

1.3. El espacio como sistema

Como se ha anotado en el primer apartado de este capítulo, la definición de espacio narrativo debe incluir dos conceptos necesarios, a saber: el presentador, ya que debe ser percibido por el narrador o/y los personajes, y el medio, pues solo puede presentarse en el discurso a través de la lengua. No obstante, esta definición también debe incluir el principio fundamental de este elemento narrativo y es su configuración como sistema de lugares regidos por un conjunto de relaciones específicas.

Para abordar la sistematización del espacio en la novela debemos atender, en primer lugar, a los estudios sobre las esferas conceptuales de Zoran (1984). Este autor diferencia entre *unidades espaciales*, *complejo espacial* y *espacio total*. Con *unidades espaciales*, el autor alude a los “lugares” o localizaciones exactas, y a la “zona de acción”, una realidad abstracta que se relaciona con los acontecimientos. Estas unidades conforman la segunda esfera, es decir, el *complejo espacial*, la información exacta que el discurso proporciona. Tanto las *unidades* como el *complejo* espaciales atienden al espacio como unidad narrativa dentro de la novela. Sin embargo, se necesita establecer una relación entre estas unidades espaciales y el mundo representado, por ello el autor

incluye la tercera esfera: el *espacio total*, un concepto que va más allá del nivel topográfico, pues se encarga de introducir inferencias, isotopías, etc, es decir, se ocupa del texto propiamente dicho. De esta manera, la teoría de Zoran abarca, por primera vez, al proceso semiótico.

Sin embargo, la teoría de este autor se centra en el análisis de la información textual que configura el espacio de manera aislada, por lo que Bobes Naves introduce una novedad que establece una imbricación semiológica, pues relaciona y destaca la importancia de las “unidades espaciales con significado”. Así pues, parte de las relaciones que el sistema espacial de una novela establece con otros componentes sintácticos, concretamente con los personajes, y analiza el significado que estos lugares tienen para los actantes de la historia. Según de Juan Ginés: “este método de aplicación semántica coincide con el hecho de que el espacio narrativo se configura a partir de dos aspectos complementarios: objetivo, como producto de la dimensión y naturaleza de los componentes u objetos espaciales; y subjetivo, como vinculación al sujeto que lo habita” (2004: p. 70).

Junto a la gran aportación de Bobes Naves, el análisis de los textos trabajados en este estudio se ha llevado a cabo siguiendo la sistematización del espacio de Valles Calatrava. Este, de la misma manera que Bobes Naves, se basa en la teoría de las esferas de Zoran, de manera que distingue entre dos espacios: el relacionado con el marco y emplazamiento donde se desarrollan los hechos y los personajes; y, por otro lado, la disposición de ese espacio en el discurso, cuya relación se establece con los elementos narrativos que conforman el texto. A pesar de diferenciar metodológicamente dos espacios, Valles Calatrava establece tres planos espaciales de acuerdo a cada uno de los estratos textuales:

Estrato textual	FÁBULA	INTRIGA	DISCURSO
Ordenación	Cronológica	Narrativa	Discursiva
Dimensión textual	Funcional	Escénica	Verbal
Plano espacial	Situacional	Actuacional	Representativo
Actividad espacial	Localización	Ámbito de actuación	Configuración espacial
Unidad espacial	Situación	Extensión	Espacio

Así, diferencia entre: *localización*, como el lugar donde se encuentran los personajes y ocurren los hechos; *ámbito de actuación*, como marco escénico por donde

se mueven los personajes y suceden los acontecimientos; y la *configuración espacial*, el elemento narrativo.

En primer lugar, Valles Calatrava habla de localización o “emplazamiento donde acaecen los hechos y se sitúan los personajes” (2008: p. 185), es decir, lo que conocemos como el “locus o el “topos”. Se relaciona con las “determinaciones semánticas”, es decir, las “coordenadas espacio-temporales como elementos reforzadores del carácter de ese modelo de mundo” (2008: p. 185). Por tanto, realzan la verosimilitud de los personajes y los acontecimientos, al mismo tiempo que contribuyen a la ficcionalidad textual de la realidad.

Natalia Álvarez (2002), por otra parte, llama a este plano “dimensión situacional”. Para ella, se trata del lugar físico constituido como objeto que el escritor percibe y que traslada al discurso literario para convertirlo en parte de la obra. Su función es localizadora y referencial, por lo que esta parte del espacio es la encargada de la descripción que sitúa al lector en un lugar conocido, es decir, que puede reproducir alguna zona geográfica de la realidad. Sin embargo, cuando este espacio es insertado en el discurso textual se carga de significado y resulta producto de la ficción. Por ello, el espacio solo tiene vigencia en el propio texto, pues es producto de la imaginación del narrador.

A continuación, Valles relaciona la actividad espacial con la intriga, lo que forma parte de una dimensión escénica que afecta a la ordenación narrativa de los acontecimientos y su ejecución procesual, de manera que los personajes transitan y se desplazan a través de ellos. Según el autor, este ámbito de actuación puede corporeizarse, es decir, “adoptar una significación mayor al transformarse de modo simbólico” (2008: p. 193) convirtiéndose así en lugares opresivos, felices, etc. Natalia Álvarez lo renombra como “dimensión discursiva” y lo relaciona con el espacio de la historia o del significado. Se trata de la dimensión más compleja, ya que “es el espacio que el autor conforma a través de palabras y que puede ser real o no, aunque siempre será ficcional porque es fruto de su imaginación” (2008: p. 80). Está conformado por dos tipos, el espacio de la historia, en la que se enmarcan los personajes, y el espacio de la trama o la fábula, el espacio del narrador. Así, existen varios tipos de espacios, los estereotipados, el espacio único o el que se desglosa en otros concretos, el detallado, los simbólicos, los fronterizos, el espacio de la ciudad o de la casa, etc.

Es evidente que esta “dimensión actuacional” o ámbito de actuación mantiene una relación metonímica con los personajes, ya que evidencian “las imbricaciones existentes entre determinados espacios o posiciones y su conceptualización en otros códigos supraliterarios, culturales e ideológicos” (2008: p. 190). Así, este estudio se centrará en el análisis de estos lugares o ámbitos de actuación en las novelas elegidas de Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes para demostrar cómo existe esa influencia del espacio en la construcción del sujeto narrativo, en este caso, de una identidad femenina diversa.

Finalmente, y al igual que Zoran, Valles habla de la construcción del espacio en el texto, es decir, de la configuración espacial, plano que relaciona con el discurso y que “resulta de las operaciones verbales y codificadoras que, discursivamente, producen un diseño concreto en el texto narrativo del espacio y que ofrecen ciertos signos verbales (topónimos, sustantivos con referencialidad de lugar, verbos de situación o de movimiento, etc.) y operaciones narrativas (como la descripción)” (2008: p. 187).

De forma paralela, Natalia Álvarez rebautiza a este plano con el nombre de “dimensión discursiva” y lo relaciona con el espacio del significante o del discurso, es decir, el conjunto de signos acumulados en el texto. Se refiere al espacio hipertextual, ya que se trata del lugar que ocupa el significante o el discurso. Se puede definir como “el conjunto de signos (diálogo de los personajes, figuras estilísticas, contexto, etc.) que se articulan en el discurso textual y que, además, le servirán de apoyo” (2002: p. 74). Este concepto es muy importante porque a través de él se percibe la importancia del proceso de la construcción de la historia.

1.4. El espacio narrativo como constructor de la identidad femenina en la escritura de mujeres

La historia de la literatura no ha sabido incorporar hasta la fecha, a pesar de los innegables avances, las obras de autoría femenina, muchas de ellas ignoradas y otras premeditadamente ocultadas, en condiciones de igualdad con las firmadas por autores que son la práctica totalidad del canon. Con frecuencia, además, las escritoras que se atrevieron a expresar sus vivencias tuvieron dificultad en encontrar un discurso adecuado que les permitiera plasmar sus emociones y sentimientos pues esto, en primer lugar, no eran universalizables y, en segundo lugar, no siempre se correspondían con lo

esperado y permitido por la sociedad que asignaba a la mujer los papeles incuestionables de madre, ama de casa y esposa⁸.

En la segunda mitad del siglo XX, el régimen franquista y la Iglesia establecieron que la vida de la mujer debía asentarse sobre dos pilares fundamentales: la obediencia al esposo y la obligación de perpetuar su estirpe. Estas imposiciones traían como consecuencia, casi inevitable, la reclusión de la mujer en el espacio doméstico y la anulación de su vida en el espacio público⁹. Las estructuras y formas de relación de la sociedad derivadas del patriarcado conllevan, desde un punto de vista literario, que las escritoras que se han atrevido a coger la pluma, en su mayoría, lo hayan hecho para escribir un tipo específico de discurso (narrativa rosa o infantil) alejado de las prácticas de la alta literatura de la época (GONZALEZ DE SANDE, 2010). Esto justifica, entre otras razones, la escasa presencia femenina en las letras de posguerra.

Con todo, atendiendo a las palabras de Sánchez Dueñas (1985), el siglo XX trajo un gran cambio en lo referido a la representación de la mujer en la sociedad. Esta nueva visibilidad femenina se ha desarrollado desde la intensa lucha pacífica y, con ella, se han conseguido ocupar nuevos espacios vedados para la mujer y hacer que sea posible el planteamiento de nuevos modelos sociales, políticos y culturales en los que la mujer tenga una representación más activa. De este modo, según este estudioso de la literatura femenina en España, los años 60 fueron muy prolíferos para los estudios feministas y se publican numerosos textos en los que las mujeres vienen a denunciar los paradigmas mentales de las sociedades patriarcales.

En este sentido, la entrada al siglo XX supuso una auténtica revolución (NIEVA DE LA PAZ, 2009), pues la mujer empezó a integrarse en casi todos los ámbitos de la sociedad. Sin embargo, siguen existiendo desigualdades entre hombres y mujeres que aún persisten y que hacen que la mujer siga ocupando un lugar secundario, en el siglo XXI.

Según la Real Academia Española de la lengua, el feminismo es el “movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres”. Sin embargo, existen

⁸ Este modelo de mujer era el que divulgaba la Sección Femenina de Falange Española, dirigida por Pilar Primo de Rivera. A este respecto, Carmen Martín Gaité dedica un capítulo (“El legado de José Antonio”) en su estudio acerca de los *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), pp. 55-73.

⁹ Así lo refleja Carmen Martín Gaité en su estudio acerca de los *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

numerosas teorías dependiendo del momento histórico y de las ideologías imperantes en cada momento de la historia o que otorgan más importancia a unos aspectos u otros y estos han sido estudiados desde diferentes disciplinas. Por tanto, de acuerdo con la revisión realizada por Sánchez Dueñas en su libro *Literatura y feminismo* (2009), no existe una definición general y unos presupuestos epistemológicos comunes que actúen como base referencial del estudio disciplinario de género.

Sin embargo, esta pluralidad de perspectivas de los estudios feministas no supone un escollo, sino que los dota de gran diversidad de referentes, lo que ha hecho que se cuestione no solo el orden simbólico tradicional, sino también las construcciones teóricas y culturales patriarcales desde muchos ámbitos. De esta manera, el análisis literario desde una perspectiva de género elaborado por el investigador cordobés concluye afirmando que el objetivo mantenido por el pensamiento feminista desde sus comienzos se basa en “transgredir el orden simbólico patriarcal cuya asfixiante red de relaciones e interconexiones han conformado una tela de araña androcéntrica imposible de traspasar” (2009: p. 13), además de establecer un nuevo orden social y cultural autónomo femenino desde el que se desvelen las claves del mundo occidental actual.

Leer como mujer o escribir como mujer conforma una experiencia diferente y las teorías feministas tratan de hacerlo visible, pero para ello hay que investigar y transformar las consecuencias que tendría la política patriarcal que opone lo masculino y hegemónico a lo femenino y marginal. En este sentido, Lola Luna, desde presupuestos deconstruccionistas (CULLER, 1984), defiende que la forma de representación de la mujer está íntimamente ligada con su forma de percepción, pero la plasmación femenina en la literatura no le ha dado la oportunidad de exponerse y describirse conforme a su ser y a su identidad, lo que ha afectado a su percepción propia. Por tanto, la imagen descrita de la mujer en nuestra historia ha sido falseada, según palabras de Sánchez Dueñas (2008: P. 121) y a juicio de Lola Luna, ha sido percibida y construida por los varones.

De este modo, el feminismo, como ideología, ha puesto de manifiesto una serie de teorías que han obligado a reelaborar tradiciones sociales, lo que ha conllevado una transformación y revisión de numerosos ámbitos, lo que ha llegado también a la literatura. De modo que, la literatura de mujer tiene ahora un nuevo objetivo añadido que trata de conformar un nuevo modelo de sociedad y unas estructuras renovadas para

deconstruir las redes entrelazadas por los hombres y su dominio, con los que se consiguió que las mujeres perpetuaran su dependencia absoluta hacia ellos tanto en el entorno familiar, como en el social.

1.4.1. Teorías literarias feministas

Para llevar a cabo el estudio literario desde el planteamiento teórico-literario feminista, es necesario sintetizar los movimientos y propuestas más destacados en el ámbito anglosajón como el francés.

En primer lugar, la teoría feminista ha tenido en Francia una de las corrientes más fructíferas en lo que a reflexión sobre el discurso literario de género se refiere. El primer hito de esta corriente lo marca, como se sabe Simone de Beauvoir (1999) y su teoría sobre la identidad asignada. Según esta autora, la identidad viene marcada por el hombre de modo que suele ser asignada, pues el patriarcado ha representado a la mujer como inmanencia –al hombre como trascendencia–, convirtiéndose en el objeto o el “otro” del hombre, un tema muy recurrente y extendido en la literatura femenina de nuestro país.

El feminismo de la diferencia ha sido uno de los encargados de sentar las bases teóricas e ideológicas para romper con este sistema patriarcal y dar paso a la construcción de un discurso subjetivo propio de mujer en la literatura (HERMOSILLA ÁLVARES, 2008, pp. 39-40). Esta teoría fue desarrollada en Francia por Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva¹⁰, quienes sostienen que el “orden simbólico”¹¹ es patriarcal, es decir, obedece a la ley del padre. Si tenemos en cuenta que las identidades humanas, femeninas o masculinas, se forman gracias a la socialización y al modelo de los padres, en la mayoría de sociedades este es predominantemente masculino, por lo que la identidad de la mujer seguirá formándose en torno a los esquemas repetidos de la sociedad en la que ella es objeto y no sujeto (PORRO HERRERA, 1995). Por tanto, se margina lo femenino frente a lo masculino, una realidad que estas autoras pretenden eliminar recordando el estado preverbal, esto es, la etapa preedípica, en la que la madre y el hijo se comunican a través del cuerpo. Es lo que J. Kristeva denomina “período semiótico”.

¹⁰Estas tres autoras formaron “Politique et psychanalyse”, en el que unieron la teoría marxista con el psicoanálisis de Lacan, un grupo muy cercano al Mouvement de Libération des Femmes de mayo del 68.

¹¹ Para el psicoanálisis significa la adquisición por el lenguaje de los aspectos sociales y culturales.

En la misma línea, Hélène Cixous partiendo del feminismo de la “difference” o diferencia, llamará “escritura femenina” al estilo de mujer y no a la firma de los textos que realizan la ruptura de la oposición entre lo masculino, expresado en términos de acción, razón y actividad física, frente a lo femenino representado por la pasividad, el sentimiento o la privacidad.

Así, la revelación de la verdadera identidad se consigue a través de la acción y del discurso, pues ellos muestran quiénes somos y qué somos. Sin embargo, no conviene olvidar que la condición sexual y la identidad no se corresponden directa y mecánicamente, sino que dependen, entre otras cosas, de la cultura, la religión, la ideología o la experiencia vital de la persona en su interacción con los otros y en su propio hacer.

Con respecto a las teorías procedentes del ámbito anglosajón, cabe destacar, en primer lugar, a una de las autoras fundamentales en el estudio de la literatura de mujer: Kate Millet (1995). Gracias a su perspectiva teórica, se desarrolla una línea de análisis que toma como eje central el contexto sociocultural pasado y presente para desentrañar las claves literarias de género. Para Millet es necesario analizar el contexto sociocultural en el que se gesta el texto, pues a través de él se determinan los motivos que se esconden bajo la ficción literaria. De esta manera, los discursos de ficción se entienden como mensajes que pueden aspirar a concienciar a la sociedad y transformar, así, las relaciones entre esta y el poder.

Aunque aborda diferentes aspectos de la literatura escrita por mujeres, Millet se interesa especialmente por el tema de la opresión que sufre la mujer como consecuencia de unas relaciones de poder de orden patriarcal que se manifiestan en todos los estratos de la sociedad y que puede llevar a engaño a las mujeres de clases sociales altas quienes corren el peligro de sentirse a salvo de esta situación discriminatoria y opresiva. Ella misma afirma:

“La estratificación de las clases sociales origina peligrosos espejismos acerca de la situación de la mujer en el patriarcado, debido a que, en ciertas clases, la posición sexual se manifiesta bajo un cariz muy equívoco. En una sociedad en la que la posición depende de factores económicos, sociales y educacionales, puede parecer que algunas mujeres ocupan una posición superior a la de determinados varones. Y, sin embargo, un análisis detenido de esta cuestión demuestra que no ocurre así. [...] La literatura de los treinta últimos años describe un impresionante número de situaciones en las que la casta de la masculinidad triunfa sobre la posición social de la mujer adinerada o incluso culta.” (1995: p. 88- 89)

Kate Millet y Mary Ellman fueron las primeras en adentrarse en una de las cuestiones de la creación literaria relativas a la feminidad más importante llamada “imágenes de mujeres”. De acuerdo con la definición que de ella realiza Sánchez Dueñas (2008: p. 119), esta corriente de estudio se ocupa de la detección y el análisis de las tipologías, estereotipos, personajes, arquetipos, iconografía e imaginarios contruidos culturalmente alrededor de la figura de mujer en la literatura. Entre ellas, las “figuras de lo femenino” que se han establecido como míticas o más repetidas son: la bruja, la prostituta, las viudas, las doncellas, la soltera, la madre, las alcahuetas, etc. Sin embargo, estos modelos femeninos son los que caracterizan los elementos y singularidades que más interesa resaltar al sistema patriarcal. De esta manera, queda constatada la teoría de que la imagen de mujer sea una proyección imaginaria y simbólica, que se aleja de lo real y es consecuencia de una reflexión especular del yo masculino que se ve afirmado y reforzado.

En consecuencia, Mary Ellman confirma que lo realmente reproducido en las creaciones artísticas y en el resto de manifestaciones culturales han sido unos ideales femeninos y unos arquetipos perfectamente definidos para que fuesen dignos de elogio, estima e imitación o, por el contrario, de rechazo, burla y censura.

Dentro del ámbito anglosajón hay que mencionar la aportación de Elaine Showalter, quien encuentra tres formas de escritura vinculadas con la mujer: femenina, feminista y de mujer. Esta triple separación, en palabras de Redondo Goicoechea, es válida “no tanto para indicar las características femeninas de las obras, sino el menor o mayor grado de conciencia de ser mujer que expresan en las mismas” (2001: p. 30). B. Ciplijauskaité es la encargada de traducir y realizar una crítica hacia estos tres modos de acercamiento a la literatura de mujer. Así, la primera categoría, denominada *femenina* es “la que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal y como existe” (1988: p. 15). En otras palabras, engloba las experiencias femeninas que marcan la adopción de las conductas determinadas y reservadas para el género femenino. Se relaciona con una actitud muy cercana a la experiencia y a los sentimientos de la vida, es decir, el punto de vista desde el que se mira la vida. Los temas más repetidos serían la maternidad, el cuerpo, las sensaciones uterinas, los cambios biológicos, los sentimientos, las pasiones, las experiencias personales, etc.

La segunda categoría es la *feminista*, en la que ya se ha tomado conciencia de la diferencia y la opresión de la sociedad para con la mujer, por lo que se declara en rebeldía. Se trata de los postulados que luchan cultural y políticamente a través de los textos para demostrar y denunciar las experiencias personales en el seno de los contextos patriarcales. Su punto de partida es la subversión, la crítica y la lucha contra los órdenes establecidos, mediante lo que se realiza un discurso que ponga de manifiesto las opresiones de la tradición y ofrezca soluciones.

Finalmente, la tildada con el calificativo *de mujer*, que indaga desde la propia realidad personal y el autodescubrimiento. De manera que se ponen de manifiesto los aspectos más biológicos del ser humano, pues tanto la mujer como el hombre y sus maneras de ver la vida y relacionarse son también influyentes. Esta teoría es privativa de cada uno de los sexos, ya que cada cuerpo (femenino o masculino) sufre unos cambios, procesos y sensaciones que únicamente pueden ser vividos por cada uno de los sexos.

No se puede pasar por alto el papel de Toril Moi (1988), quien realiza una recopilación acerca de los estudios publicados hasta el momento. Ella se basa en las corrientes críticas francesas y angloamericanas. De manera que contrapone los parámetros psicoanalíticos, lingüísticos, represivos y deconstructivistas de una corriente, con los componentes lingüísticos marxistas, textuales, opresivos y expresivos de la otra. Además, pone de relieve la lucha común que ambas plantean para rescatar y reafirmar los aspectos género-textuales que caracterizan las creaciones femeninas y que han sido coartadas por la cultura patriarcal.

1.4.2. Una tipología de la narración escrita por mujeres

Teniendo en cuenta el volumen y la diversidad de la narrativa escrita por mujeres en nuestra historia literaria, la tarea de establecer un corpus en el que se inscriban sus líneas características resulta problemática. La novela femenina ha recorrido una amplia temática, desde la escritura testimonial hasta la crítica social, pasando por el realismo. Sin embargo, el tema más repetido entre las mujeres escritoras es el de la libertad, donde se subraya la necesidad de un aprendizaje en este campo, llegando al despertar de la conciencia.

Este tipo de novela de concienciación comprende numerosos aspectos y etapas en la vida de una mujer, entre los que B. Ciplijauskaité (1988: p. 37-38) propone los

siguientes: concienciación por medio de la memoria, el despertar de la conciencia de la niña (con más énfasis en los años juveniles), la aceptación de lo que significa ser mujer, la madurez como ser social y político, y el momento de la llegada a la auto-afirmación. No obstante, también existen otras temáticas complementarias y que aparecen en repetidas ocasiones en la escritura de mujer, pues resultan relevantes para su identidad. Se trata de la relación entre madre e hija, la maternidad desde el punto de vista de la madre y la técnica del “espejo de generaciones”¹².

De esta manera, las novelas del despertar de la conciencia de la niña exponen las experiencias que se van sucediendo durante la infancia de una mujer y mediante las que se advierten las dificultades que la sociedad presenta para ellas. En el estudio de B. Ciplijauskaitė (1988: p. 41) se destaca el gran número de obras basadas en la crítica a la educación (religiosa) a la que eran sometidas las chicas de la época y que, en lugar de despertar la conciencia, tiende a acallarla. Por otro lado, muchas novelas están dedicadas al paso de la adolescencia a la edad adulta como mujer, un proceso que está íntimamente relacionado con la experiencia sexual. No obstante, según ha anotado esta autora (1988: p. 46), en gran parte de esta narrativa aparece el tema de la mujer independiente, pues la emancipación sigue siendo una cuestión importante para el debate. A pesar de ello, para complementar esta autosuficiencia, es necesario que la mujer sea reconocida profesionalmente y todavía se ve obligada a aceptar normas y códigos sociales de la vida pública impuestos por el hombre, que se verán truncados durante el transcurso del siglo XX y el inicio del siglo XXI.

La concienciación político-social también reproduce esta lenta maduración global. Así, esta investigadora se basa en los estudios de Doris Lessing y Christa Wolf para estructurar la nueva novela femenina. Ellas hablan de la “subjetividad objetiva” (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1988: p. 66-67) que, según la primera, consiste en la idea de no poder escribir sobre uno mismo, sino que hay que tener en cuenta el contexto social porque es el que marcará la visión del mundo y las circunstancias. Al mismo tiempo, Wolf se expresa en términos similares, pues literatura y compromiso social están

¹² Un ejemplo del llamado “espejo entre generaciones” está en las protagonistas de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité. En esta obra encontramos a la tía de Natalia como representante de la moral burguesa que predominaba en la época y que había sido y sería enseñada a todas las niñas y jóvenes; Elvira denuncia la situación de opresión que vive la mujer, pero no consigue deshacerse de su tradición y su educación para ser completamente libre. En último punto del proceso de libertad y autoafirmación de la identidad de mujer se encuentra Natalia, la gran protagonista de la historia, quien puede ser la que realmente salga del ambiente patriarcal que la rodea y consiga encontrar su identidad.

íntimamente ligados para ayudar al ser humano en su autorrealización. Sin embargo, debe destacarse que en numerosas ocasiones la preocupación social está íntimamente ligada a la cuestión del propio “yo”.

Asimismo, la identidad femenina no puede separarse de su marco temporal, es decir, habrá que tener en cuenta el contexto histórico y social del siglo XX para estudiar el discurso de las mujeres que escribieron en ese momento.

Con todo, debemos atenernos a la afirmación de B. Ciplijauskaitė en el inicio del capítulo dedicado a exponer los procedimientos narrativos que podrían aceptarse como propios de la literatura de mujer: “la mujer sigue buscando su lenguaje” (1988: p. 204). Numerosas investigadoras han intentado establecer el corpus de lo que sería el lenguaje propiamente femenino, pero este no está todavía reconocido como tal, aunque muchos estudios y obras nos indiquen lo contrario. Se trataría de rastrear rasgos de una subjetividad femenina en la narrativa española del siglo XX, lo que se llevará a cabo en el análisis del espacio en la narrativa de las tres autoras elegidas para esta investigación.

Este planteamiento nos lleva a seguir el último capítulo ya nombrado de la investigadora lituana (1988: p. 204-225), para quien el procedimiento más repetido entre las escritoras para crear este discurso diferente es la subversión de todos los elementos de la novela, desde los temas a los modelos estilísticos y lingüísticos, pasando por las tradiciones literarias. Y aquí es donde juega un papel esencial el espacio fictivo.

En lo referente al discurso textual y al lenguaje utilizado, en este sentido, la forma elegida será la inversión y la ironía, dos elementos muy relacionados con la deconstrucción. La protesta contra las convenciones fijas desplaza el foco de atención de la palabra escrita a la hablada, que implica espontaneidad. De este modo, se pretende desligar la palabra del intelecto, para así actualizarla y llevarla al momento presente. También el aspecto oral apunta hacia la creación épica, creándose la epopeya de la mujer donde cada lector puede intervenir. Las palabras sueltas e inconexas permiten que surjan nuevos nexos de unión para el receptor.

Antes de llegar a la palabra, la autora que quiere hacer hablar a sus personajes se enfrenta al problema de la entonación. Hasta hace poco se trataba de un tono de sumisión, deseoso de la aprobación de la autoridad y con notas maternas. Ahora la

mujer se ha hecho más visible profesionalmente y tiene que actuar en público, por lo que necesita adoptar un discurso aseverativo, lleno de fuerza e incluso una expresión agresiva ante la frustración. Por ello, nos encontramos con un léxico que se transforma gracias a la irrupción del lenguaje sexual, ahora más atrevido y realista. Se trata de un lenguaje que ya no es marginal, usando palabras propias del varón y lleno de neologismos. También, como se anotaba anteriormente, se introduce la ironía, a menudo patriarcal, pero utilizada por la mujer no para con los demás, sino para cuestionarse a sí misma y superar situaciones adversas y evolucionar en su proceso de transformación.

Con frecuencia, las escritoras utilizan la primera persona para narrar la historia, ya que es una buena manera de romper con las normas establecidas de la novela clásica. Sin embargo, no se trata de un “yo” autoritario y admirador de sí mismo, sino de un “yo” indagatorio que mira a su alrededor. Asimismo, se renuncia a la estructura tradicional, optando por finales abiertos y tampoco se usa la trama lineal.

Por otro lado, la perspectiva múltiple es utilizada en numerosas ocasiones en la literatura femenina. Se trata de una técnica que facilita la incorporación en el relato de distintas voces narradoras en menoscabo, muchas veces, de la preminencia de la voz del personaje femenino protagonista. También es frecuente el uso del desdoblamiento, que lleva siempre a la introspección y al auto-examen, lo que está íntimamente relacionado con el monólogo interior –propio de la narración en primera persona– pero no tanto en forma de preguntas sino como desafío.

Con respecto a los protagonistas de las obras narrativas femeninas, cabe destacar la escasa aparición de personajes masculinos, ya que, de acuerdo a las premisas de la “sororidad” y el “afidamento” (LAGARDE, 2012), en su mayoría son grupos de mujeres amigas o de la misma familia, o una sola mujer que cuenta su historia. Por otro lado, también es interesante el problema que empieza a crearse con el concepto de “protagonista”, pues en muchas novelas se entrecruzan las vidas de varias mujeres que son personajes principales de la obra sin que haya preponderancia de unas sobre otras.

Dos elementos, que presenta un tratamiento muy singular en la novela escrita por mujeres son el tiempo y el espacio. El primero, vivido de manera característica por los personajes femeninos, lleva a algunas autoras a utilizar estructuras circulares. Con relación al espacio, las narradoras se decantan por los interiores y, entre ellos, la casa emerge como refugio ya que supone el espacio privado donde podrán dar rienda suelta a

su libertad, lejos de las miradas de la gente. También hay que destacar el mundo de los sueños y ensueños, donde imaginar y dibujar la libertad ansiada. A estos lugares atenderemos de manera pormenorizada a continuación a través de su análisis en las obras seleccionadas de Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes.

En definitiva, estas particularidades, que se repiten en las novelas femeninas de nuestro tiempo, influyen en el proceso de elaboración de una narrativa y de una identidad de mujer en la que cada autora sea capaz de reconocerse y establecer una dialéctica con el texto. Una literatura de mujer que no se asienta solo en sus protagonistas femeninas, sino en un discurso narrativo distinto, en el que los elementos de la narración, entre ellos el espacio, están fuertemente semiotizados y vinculados a la búsqueda de la propia identidad.

1.4.3. La función del espacio en la construcción de la identidad femenina

Como ya se ha anotado en apartados anteriores, el espacio es un elemento narratológico muy rico y con numerosas perspectivas sistemáticas por su imbricación con todos los elementos que forman la novela. En consecuencia, las funciones del espacio, pues, también se presentan diversas, en la medida en que ejercen de escenario de la acción, agente de la historia y proveedor de la coherencia del texto.

Al mismo tiempo, el espacio se presenta de varias formas y puede funcionar de diferentes maneras a partir de la relación que se establece entre el texto y el receptor durante la actividad de la lectura. Así lo expone Darío Villanueva:

“en ningún otro aspecto del texto narrativo se advierte con mayor intensidad ese esquematismo, y se configura un 'lector implícito' más lleno de competencias que en el de la construcción de los espacios, y, efectivamente con respecto al lector implícito, la configuración espacial no sólo es utilizada en el texto en muchas ocasiones como factor esencial concreto para orientar una determinada estrategia lectora [...] sino que, en todos los casos, se revela como uno de los elementos que ofrece mayores posibilidades de cooperación interpretativa e implementación significativa al lector, que debe imaginar los aspectos espaciales no descritos, contrastar con su experiencia personal los lugares conocidos, etc.” (1989: p. 43)

Esta “cooperación interpretativa” es la función del espacio a la que se atiende en esta investigación pues pretendemos poner el foco sobre su función metonímica sobre la evolución de los sujetos, ya que la semántica de estos lugares hará que su significado trascienda el espacio textual y vaya más allá del propio texto, de manera que se convierta en “mecanismo traductor de las psicologías del personaje” (LLARENA, 1995: p. 5).

Para ello, no debemos pasar por alto el sentido del “habitar” de Heidegger (2003), quien expone su idea de “ser-en-el-espacio” dándole sentido al verbo como un “estar en un lugar determinado”, reconociendo que “los hombres no existen de modo arbitrario en el mundo sino que están ligados a él a través de un vínculo de confianza tal como el que une el alma al cuerpo y el que religa lo expresado con su expresión” (BOLLNOW, 1969: p. 248). En este sentido el espacio desempeñará un papel primordial en el devenir de los personajes en la novela, de la misma manera que influye en nuestros estados más primarios. Así, hombre y espacio, personaje y geografía literaria, formarán un “continuum” racional que hace manifiestas las conductas del primero en función del segundo, o viceversa. Sin embargo, ¿dónde queda la mujer en todo este proceso?

Como ya se ha venido desgranando, la historia de la literatura no ha sido demasiado benevolente con el sujeto femenino, pues han sido escasamente representadas y de hacerlo ha sido de manera estereotipada. A tenor de esta constatación, G. Colaizzi (1990), influida por los planteamientos de Luce Irigaray y Teresa de Lauretis, manifiesta la oposición que el estructuralismo de Lévi-Strauss, con la división del trabajo como base de su teoría del parentesco, y el psicoanálisis lacaniano, que ha sexualizado el sujeto con atributos masculinos y ha considerado la mujer como el negativo especular de los valores que el hombre representa, han manifestado frente a las nociones de subjetividad y significación en lo referente a la posición de las mujeres. Consecuentemente, Cepedello Moreno defiende lo paradójico de esta realidad, pues la mujer “en tanto sujeto teórico, está ausente y, como sujeto histórico, prisionera de la cultura de los hombres.” (2020: p. 302)

Así, nos encontramos ante un problema “fundamental”, según Judith Butler (2001: p. 34), para la política feminista, ya que los sistemas jurídicos de poder producen a los sujetos, de manera que la identidad es un efecto de las prácticas discursivas (2001: p. 51). Como bien ha defendido Antonio Campillo Meseguer, “hasta finales del siglo XVIII, las diferentes formas de dominación habían intentado naturalizar los diversos tipos de identidad” (2001: p. 223). Y hasta la llegada de las teorías filosóficas postmodernas no se atenderá con mayor profundidad la politización y la historización de la identidad personal. Así, plantean que “el sujeto es una creación lingüística inseparable de las relaciones sociales entre individuos” (CAMPILLO MESEGUER, 2001: p. 225-226).

Marc Angenot también hace referencia a la existencia de un discurso social (1984: p. 13) constituido por los mecanismos que, en una sociedad determinada, organizan lo decible, lo narrable, y lo opinable que, aunque a priori diverso, manifiesta una homogeneidad general. De este modo, nos encontramos ante un sistema binario en el que el discurso hegemónico simbólico femenino se reduce a la naturaleza, el cuerpo, los afectos, la subjetividad y lo privado, en oposición a lo masculino, en el que se asienta la cultura, lo abstracto, la razón, la objetividad y lo público. Hélène Cixous (1995: pp. 13-14) denunciará este planteamiento completamente patriarcal considerándolo “la prisión del lenguaje machista” pues, en este sentido, la mujer siempre va a ser el segundo término en el pensamiento occidental logocéntrico.

A este respecto, Hannah Arendt defiende que el reconocimiento social y político de la mujer solo se puede conseguir en el ámbito público, pues este es el espacio donde concurre la pluralidad y donde se produce la realidad a partir de este entrelazamiento de individuos. De este modo, se establecen los cimientos de una sociedad y se reflejan las diferencias de las identidades personales. Así, la identidad de una persona se articula narrativamente, pues se hace necesario el acto de contar la historia individual para optar al reconocimiento de su singularidad. En palabras de Arendt:

Acción y discurso están estrechamente relacionados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta planteada a todo recién llegado: <<¿Quién eres tú?>> Este descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos. Sin embargo, la afinidad entre discurso y revelación es mucho más próxima que entre acción y revelación [...] En todo caso sin el acompañamiento del discurso, la acción no solo perdería su carácter revelador, son también su sujeto, como si dijéramos: [...] la acción sin discurso ya no sería acción porque no habría actor, y este, el agente de los hechos, solo es posible si al mismo tiempo pronuncia palabras.” (1974: p. 237)

La misma idea es defendida por B. Luczak, para quien “la organización del espacio es una de las prácticas –colectivas o individuales– que expresan la base de la identidad y la relación del sujeto con el medio” (2011: p. 12). Si una persona es privada de este espacio público se está coartando no solo la posibilidad de ver y oír a los demás, sino también de verse y oírse a sí misma, por lo que “la destrucción de este efecto de realidad supone la disgregación del mundo común lo que tiene efectos devastadores sobre la identidad, ya que sustituye el plural por el singular” (GUERRA PALERMO, 1999: p. 50). Y este ejercicio positivo de la identidad como autonomía y autorrealización es el que le ha sido arrebatado a las mujeres en tanto han sido apartadas de este espacio

público y relegadas a un espacio privado en el que se han quedado encerradas en la subjetividad de una experiencia limitada.

Por tanto, la primera tarea pasa por superar las consecuencias de un discurso social hegemónico binario a partir de la conquista de unos espacios que le han sido otorgados tradicionalmente al hombre. Como bien afirma M.^a Elena Barroso, “la mujer occidental viene des-plazándose de espacios periféricos hacia otros, centrales” (2001: p. 2) lo que conlleva una transformación de la “semiosfera” cultural –en términos de Lotman–, en tanto que la fábula o la historia del relato sociohistórico asignada a la mujer muda hacia un nivel jerárquico superior que provoca la reubicación del otro signo del sistema, el hombre. Este cambio de “emplazamiento en el microsistema cultural”¹³ hace necesario el cambio en la sintaxis del relato o, mejor aún, da paso a un relato completamente nuevo. En este sentido, los espacios también serán re-elaborados o re-novados, por lo que los elementos actanciales de la sintaxis darán una nueva semántica al texto.

En esta investigación, el objetivo es analizar la creación de un nuevo orden simbólico a través del discurso con el que se construye el espacio narrativo, en tanto que la mujer ha sido capaz de reflejar su situación en el mundo gracias a la escritura literaria. El lenguaje, en este sentido, es una herramienta fundamental para deconstruir el orden impuesto y crear una alternativa simbólica diferente, por lo que la narrativa se muestra como un modo de expresión idóneo para esta tarea. No hay que olvidar que el acto de narrar implica el desarrollo de una posición y una responsabilidad del sujeto, entendiéndolo como la escritura del yo o nosotros. El espacio, como elemento narrativo, ayuda a la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante y su constitución precisa de un sujeto que lo ocupe. Por tanto, de la relación sujeto y medio resultará la base de su identidad y así la define Campillo Meseguer: “una invención del propio sujeto, precisamente la invención de sí mismo como sujeto libre y responsable” (2001: p. 227).

¹³ M. Ángel Vázquez Medel en su artículo “Del escenario espacial al emplazamiento” en *Sphera Pública* nº 0, Murcia, Diego Martín, 2000, pp. 119-135 habla del “emplazamiento en el microsistema cultural” para referirse a la reubicación del signo masculino en el sistema tras el desplazamiento que las mujeres están experimentando en las últimas décadas. Según la escala estimativa cultural el hombre debe “llenar reductos que la mujer ha ido des-ocupando” y moverse hacia un nivel funcional inferior, pero se resiste debido a la situación de poder que venía ocupando tradicionalmente.

Es por ello por lo que la construcción del espacio en la novela ha de entenderse no solo como un discurso de información situacional, sino que establece una serie de funciones distribucionales o sintácticas que se corresponden con los hechos y con los actos de los personajes. Esto se traduce en el establecimiento textual de una relación metonímica entre el espacio y los personajes que lo ocupan en la medida en que aquel proyecta su situación emocional.

Para poder contrastar esta idea, que es una hipótesis de partida, además de la sistematización del espacio de Valles Calatrava a la que nos hemos referido y los postulados deconstruccionistas desarrollados por el feminismo de la diferencia anotados, debemos tomar el espacio como símbolo y atender al metalenguaje que se trasluce en su construcción discursiva. Para ello será necesario partir de planteamientos de carácter fenomenológico como el propuesto por Bachelard y su teoría de los “lugares felices”, pero también por Lotman y su estudio acerca de las “polaridades espaciales”¹⁴. La propuesta de este último se basa en una serie de oposiciones fundamentales en la presentación del mundo y sus complejidades. Una de ellas alude al exterior en contraposición con el interior, realidades que se muestran habitualmente en los espacios fictivos. Atendiendo a las obras que nos atañen, el contexto social y político en el que se ubican, desde la Guerra Civil a nuestros días, el espacio construido y habitado será el interior, que se articula a través de una mirada que va de dentro hacia fuera. Sin embargo, esta realidad irá transformándose en algunas autoras con la llegada de la democracia a nuestro país, de manera que esa mirada desde el espacio interior será un prelude del espacio exterior que deberán conquistar para construir una identidad propia y diferenciada de mujer. La toma de posición y posesión del espacio serán clave para la construcción de la voz del sujeto y, por tanto, de su identidad.

Sin embargo, también vamos a encontrar protagonistas cuyas creadoras son más contemporáneas que se repliegan al espacio interior, pues como afirma Margarita Almela: “el espacio público puede llegar a significar una agresión y sus personajes femeninos se defenderán a veces del mundo exterior mediante un sistemático repliegue hacia el interior, a resguardo de los otros” (2013, p. 17).

¹⁴ Lotman estudia las oposiciones que se dan en el espacio narrativo a través de lo que llama “polaridades espaciales”, es decir, “categorías abstractas que organizan geoméricamente el espacio fictivo”. Así, diferencia entre horizontalidad – verticalidad, dentro – fuera, interior – exterior. El estudio de Lotman se ha tomado del libro de M^a Teresa Zubiaurre: *El espacio en la novela realista: paisajes, pinturas, perspectivas* (2000).

Otra de las polaridades espaciales a las que Lotman hace referencia es la que opone la ciudad y el medio rural. B. Luckzak afirma que “el espacio urbano es un terreno particularmente interesante para quien quiera buscar instrumentos y caminos hacia la comprensión de los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante” (2011: p. 25). Este gran espacio novelesco que supone la ciudad ha sido un elemento de gran importancia desde el realismo del siglo XIX, convirtiéndose incluso en un personaje más. Se trata de un escenario que, generalmente, ha sido descrito por hombres y que, en el caso de ser percibido y verbalizado por mujeres se ha tornado en ambivalente, laberíntico e incluso asfixiante. Sennet, va más allá y afirma que en la vida urbana se vislumbra “la oportunidad de encontrar aquella particular categoría del otro que es el desconocido” (2000: pp. 287-288).

Además de estas oposiciones, hay que destacar dos elementos claves en la construcción de los espacios narrativos en la literatura de mujer. Por un lado, la ventana se presenta como el lugar interior desde el que mirar hacia el exterior, es decir, se trata del símbolo de la frontera que divide el espacio reservado a las mujeres desde el que se vislumbra el exterior o espacio público al que corresponden los hombres según la tradición y que, como veremos, las mujeres deberán recorrer y conquistar para construir su identidad. Así, Elisabetta Sarmati presenta a la ventana como símbolo catalizador “de deseos de recogimiento” y, al mismo tiempo, representa la “liberación y autorrealización” (2013: p. 301).

Por otro lado, el espejo también es un elemento clave, pues se trata de un objeto que rellena el espacio y en el que el propio lugar se refleja junto con el sujeto que lo presenta y se mira en él. Foucault, lo reconoce como un elemento utópico, pero que reúne todas las características de una heterotopía¹⁵ porque crea un espacio virtual en el que el sujeto se vuelve a ver con ojos nuevos o bajo la mirada del “otro”. Esta mirada del “otro que no soy yo” está muy relacionada con la “otredad” a la que alude G. Colaizzi, quien reflexiona acerca del papel de las mujeres en la sociedad como sujetos, en tanto que mercancías, “que funcionan como un espejo del valor del hombre”, pues suponen un “producto fabricado del trabajo de los hombres” (1990: p. 18).

¹⁵ Para Foucault, las heterotopías son los espacios que representan, replican e invierten.

El espejo, según la teoría psicoanalítica, comprende un fenómeno que consiste en el paso del registro de lo imaginario a la dimensión de lo simbólico¹⁶ “para remarcar el rol determinante y estructural de la intersubjetividad en la formación identitaria del sujeto” (VENZON, 2019: p. 465). Lacan será quien haga algunas de las aportaciones más destacadas a este concepto en su ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo* (2009) en 1963, donde desarrolla la teoría del “stade du miroir” (o “estadio del espejo”), esto es, la idea de que el niño, en la primera etapa de vida, no es capaz de coordinar sus movimientos y se percibe de manera fragmentaria, pero ante el espejo se reconoce como unidad, lo que compensa su falta de control motor y su visión fragmentaria. No obstante, la primera identificación resulta completamente “imaginaria”, pues esa imagen está proyectada hacia afuera sobre una superficie ajena y, por tanto, es “otra” (RECALCATI, 2016: p. 21). En otras palabras, la identidad del sujeto se configura como un “yo-ideal” desde el inicio de su vida y esa alteridad supone una personalidad ficticia que influye en el desarrollo del individuo.

Por otro lado, la capacidad reflectante del espejo hace que su función se pueda definir como “prótasis”, ya que el ojo humano puede extender su campo visual y advertir tanto lo que está a sus espaldas como aquello que no es visible. Al mismo tiempo, también aporta la visión completa de la propia imagen a la persona que se mira en él, ya que de otra manera no se consigue una visión integral. Aquí, cobra especial importancia el rostro. De acuerdo con Emma Martinell Gifre, “la mirada del espejo determina que se tenga una imagen [...] muy diferente de la que se percibe a través de la mirada directa” (1996: p. 122).

Según el punto de vista fenomenológico, el espejo “no interpreta los objetos” (ECO, 1988: p. 18), sino que es el observador quien altera esa percepción. Así, “el reflejo nunca está libre de connotaciones personales” (VENZON, 2019: p. 467). Lo mismo sucede con los lugares, de manera que la apariencia objetiva del espacio se modifica de acuerdo a la percepción emotiva del personaje¹⁷.

Sin embargo, el problema de la identidad del sujeto no se resuelve en el espejo, pues la superación de lo imaginario es necesario para aceptar que “no hay imagen de identidad, reflexividad, sino relación de alteridad fundamental” (LACAN, 2009: pp.

¹⁶ Lugar del Gran Otro Lacaniano y de la Palabra. Véase. LACAN (1946).

¹⁷ Ejemplos de ello veremos en *Irse de casa* y *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité.

354-355). Desde el punto de vista del psicoanálisis, la imagen del espejo no constituye una identidad real, sino que supone un reconocimiento por parte de “otro”, lo que implica una abstracción que necesita de un medio de transición o interlocutor, papel que desempeña la palabra.

En definitiva, a lo largo de este análisis se podrá constatar cómo la construcción del discurso espacial no solo es un símbolo que establece una serie de funciones distribucionales o sintácticas que se corresponden con los hechos y con los actos de los personajes, sino que, lo que más interesa en esta investigación, va más allá y supone un metalenguaje en el que se establece una relación metonímica entre el propio espacio y los personajes. La conquista de ciertos espacios, el reconocimiento del sujeto a través de su reflejo y el de su alrededor y la aceptación del espacio privado harán que estos sujetos femeninos inicien el tránsito hacia lo simbólico y la construcción de un nuevo orden.

2. EL ESPACIO URBANO COMO LA TRAMPA DE LA IDENTIDAD FEMENINA

Entre las autoras que mejor han sabido construir un discurso de mujer en su narrativa se encuentra Mercé Rodoreda¹⁸. Esta escritora nacida en Barcelona en 1908 no ha sido debidamente reconocida en la historia de las letras hispánicas, pero sí es una de las escritoras con más prestigio en lengua catalana. Como bien afirma Sergi Doria (2008: 171), “su biografía es la crónica de una autoexigencia que tiene a la novela como principio y fin. Entre ambas cotas, un largo camino de perfección, con paradas en el relato breve, la poesía y la pintura.”

Rodoreda pasó su infancia y adolescencia en un conocido barrio barcelonés llamado Sant Gervasi de Cossoles, donde su abuelo y su madre influyeron de una manera muy positiva en su vida y, además, esta casa, con jardín, de la niñez se tornará en mito del paraíso infantil al que siempre querrá volver (NADAL, 2008: p. 282). Por tanto, al igual que sucede en su vida¹⁹, los espacios serán elementos de gran importancia en sus obras literarias, sobre todo en sus novelas. Sin embargo, esta relativa vida armoniosa se truncará a causa de su matrimonio concertado con un tío materno, del que nace un hijo, y que la autora siente como imposición. Por ello, la escritura se vislumbra como huida necesaria ante la realidad que se le ha impuesto como esposa y madre de familia. Estos serán los años en los que escriba *¿Soy una mujer honrada?* (1930), *Del que no se puede huir* y *Un día en la vida de un hombre* (ambas de 1934). Sin embargo, estas primeras novelas²⁰ serán rechazadas por la autora, por su baja calidad literaria, quien considera *Aloma* (1937) el comienzo de su trayectoria como escritora.

Además, en estos años, comenzó a participar activamente en la vida pública y cultural de Barcelona con colaboraciones en periódicos. Sin embargo, tras la Guerra Civil y la victoria del bando nacional, la escritora tiene que huir a Francia en 1939, junto

¹⁸ M.^a Ángeles Cabré le dedica un capítulo a su trayectoria literaria en su libro *A contracorriente: escritoras a la intemperie del siglo XX* (2015: pp. 139-170).

¹⁹ La relación entre la vida de la autora y sus novelas abre un tema de investigación de gran interés, pero que no tiene cabida dentro de este estudio. Para un rastreo de cuestiones relativas a la “autoficción” son de notable interés los estudios de Manuel Alberca, en su artículo “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en *Autobiografía en España: un balance*, Fernández, C. y Hermosilla, M. A. (eds.). Madrid, Visor, 2004, págs. 235-255 y su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

²⁰ Véase la tesis doctoral de Carles Cortés Orts titulada *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

con otras importantes personalidades de la intelectualidad y la política catalana. Durante este exilio, Mercé Rodoreda sufrió los momentos más tristes de su vida, ya que se encontraba lejos de su familia, sobre todo, de su hijo y también de su tierra. Como consecuencia, su actividad literaria se verá interrumpida y no será retomada hasta 1959, cuando empieza la composición de *Jardín junto al mar*, una obra escrita entre este año y 1966. No obstante, durante el período de maduración de esta novela, publicará dos de sus obras más importantes: *La plaza del diamante* (1962) y *La calle de las camelias* (1966), gracias a las que se alzará con numerosos premios literarios, como el Premio Sant Jordi de Novela en 1966 y el Ramon Llull de novela en 1969.

Ya en 1972 vuelve a España donde pasará seis años viviendo con Carme Manrubia, amiga de la época de la guerra, en el chalet de esta ubicado en Romanyá de la Selva hasta que en 1979, se construye su propia casa (VILLALONGA, 2008: p. 87). Este lugar será donde experimente una vuelta a sus orígenes hasta su muerte en 1983.

Su trayectoria vital se verá reflejada en sus textos, que suelen tener una trama apoyada en los acontecimientos históricos, sobre todo en la Guerra Civil española y la postguerra, que han marcado intensamente su vida. Además, hay que destacar la singularidad de su lenguaje, nutrido de la tradición realista, pero enriquecido con una dimensión simbólica característico de la autora. Con estos mimbres discursivos el espacio narrativo en las novelas rodoredianas no solo marcará de manera trascendental el desarrollo de los acontecimientos, sino que influirá tangencialmente en las protagonistas de sus obras. Los personajes femeninos suelen ser mujeres que, al igual que la autora, se enfrentan a una sucesión de vicisitudes a lo largo de su vida y deben superarlas para conseguir edificar un discurso propio que les proporcione una identidad que rompa con la tradición patriarcal imperante. Para Bou, “lo más característico de su obra es la creación de una prosa innovadora, con sombras y silencios, con una aptitud especial para retratar las ondulaciones de un alma femenina.” (2004: p. 149)

No obstante, la propia autora se desmarca de una postura feminista de su obra con las siguientes palabras: “creo que el feminismo es como un sarampión. En la época de las sufragistas tenía un sentido, pero en la época actual, que todo el mundo hace lo que quiere, me parece que no tiene sentido el feminismo” (ARNAU Y OLLER, 1991: p. 19). Sin embargo, sus textos destacan por el modo en que construye una subjetividad femenina que permite la ruptura con la tradición patriarcal y la subvierte, configurando

una voz propia. Más que una novela, se acercan más a la crónica biográfica de diferentes mujeres que experimentan situaciones extremas y hacia las que su entorno no muestra ningún tipo de sensibilidad. Por tanto, bajo estas historias, se percibe un especial mensaje de mujer.

En primera instancia, esta realidad es transmitida al lector a través del nombre por el que se presenta a los personajes centrales de la historia. En el caso de las tres novelas seleccionadas para este análisis, se trata de tres mujeres que, además, desempeñan el papel de narradoras. Siguiendo la teoría de la identidad asignada de Simone de Beauvoir, quien se basa en la filosofía existencialista de Sartre, la mujer se ha convertido en el “otro” del hombre y, por ello, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus acciones. En términos existencialistas, la ley del padre presenta a la mujer como inmanencia y al hombre como trascendencia. Así, las tres novelas de Rodoreda muestran cómo el hombre anula la identidad de las protagonistas borrando uno de los signos que singulariza al individuo, su nombre. Tanto Aloma como Natalia (*La plaza del Diamante*) sufren la imposición de una denominación que no han elegido. Aloma será el nombre que su tío le asigne a la protagonista de la novela de este mismo título, mientras que Colometa empezará a ser llamada así desde el momento en el que conoce al Quimet, quien no es sabedor de su verdadero nombre: Natalia. En el caso de Cecilia Ce., la protagonista de *La calle de las Camelias*, su nombre aparece en un papel unido a sus ropas cuando la encuentran abandonada siendo un bebé. La familia adoptiva decide respetarlo por ser, quizás, deseo de la familia biológica. Sin embargo, al final de la novela, la protagonista acude a visitar al sereno que la descubrió y este le cuenta cómo ese nombre fue elección suya.

Así, las tres protagonistas van a ser desprovistas de un rasgo identitario desde el inicio de su relato, acto que se consumará a lo largo de sus experiencias vitales y, sobre todo, de los espacios que ocupen a lo largo de sus historias. Este recorrido entre diferentes lugares públicos y privados influirá tanto en la aniquilación total de esa voz propia, como en la recuperación y la (re)construcción de un discurso propio de mujer alejado de imposiciones masculinas, como veremos en el siguiente análisis.

2.1. El paso de la adolescencia a la madurez desde un espacio doméstico familiar: *Aloma*

Gracias a esta novela, Mercé Rodoreda se inicia en la escritura de novela, ya que, hasta entonces, se había dedicado a los relatos. Fue publicada en 1938, tras ser galardonada con el premio Creixells en 1937. Sin embargo, la autora la reescribe en su madurez (1969). Como sucederá con el resto de su obra, *Aloma* se desarrolla en la Barcelona de los años 30 y en ella tienen especial relevancia los espacios urbanos, así como los jardines, espacios que siempre obsesionarán a la autora.

Se trata de una novela cuyo narrador heterodiegético relata la historia de la joven Ángela, a la que, como ocurrirá con Natalia y Cecilia –protagonistas de las siguientes obras que se analicen en este trabajo–, se la llama con un nombre distinto del que sus padres eligieron para ella al nacer. En este caso, como acabamos de mencionar, Aloma es el nombre que su tío, un gran lector de Ramón Llull, considera idóneo para referirse a la criatura:

“Se llamaba Aloma porque así lo quiso un tío de su madre. Era un hombre extraño al que todo el mundo respetaba y que había envejecido de pronto, encerrado en una casa, con una manta sobre las rodillas. Leía a Llull después de cenar, bien arrellanado en su butaca, mientras sus amigos, que iban a visitarle dos noches por semana, jugaban al ajedrez. Él no jugaba nunca. Leía:

<<Todas las condiciones que Evast deseaba en su mujer se encontraban en Aloma, y quienes buscaban mujer para Evast conforme a su voluntad quedaron convencidos de las buenas costumbres de Aloma.>>

Al salir de la iglesia, una vez concluida la ceremonia, dijo:

–He dejado que los padrinos hicieran lo que quisieran y la criatura se llama Ángela, Rosa y María; yo siempre la llamaré Aloma. Es un bello nombre y lo primero que necesita una muchacha es llevar un nombre bonito. Si queréis darme una alegría, llamadla así.

A su madre le gustó y a la hora del refresco acalló la algazara:

–No gritéis tanto, que Aloma duerme.” (RODOREDA, 1990: p. 12)

La obra se centra en los últimos momentos de adolescencia de una joven huérfana, que vive con su hermano mayor, su cuñada y su sobrino tras perder a su padre y vivir el suicidio de su hermano Daniel, con el que estaba muy unida. A pesar de formar parte de la clase social acomodada de la Cataluña de la época, la situación económica en la que viven no es tan afortunada, después de la muerte del progenitor y la protagonista nunca ha acudido al colegio, por lo que apenas sabe leer ni escribir. Su vida transcurre fundamentalmente dentro de la casa familiar, donde se ocupa de los cuidados de su pequeño sobrino Dani.

Así, se narra el paso de la adolescencia a la madurez de la protagonista a través del descubrimiento de la sexualidad. Aloma pasa de ser una joven inocente, a la que le asusta casi todo a su alrededor y que vive de su imaginación a afrontar la muerte de su sobrino, la pérdida de su casa de la infancia y un embarazo no deseado a causa de las relaciones con el hermano de su cuñada.

Por tanto, nos encontramos ante una protagonista joven y soñadora que vive encerrada en un espacio doméstico familiar que le evita conocer la realidad exterior. Ni siquiera piensa en conquistar un espacio público que la abrume y que le es hostil. Así, los espacios estarán cargados de simbolismo en esta obra de Rodoreda, como se verá a continuación.

2.1.1. El jardín como espacio de refugio y narrador de los acontecimientos

El tiempo cronológico durante el que se desarrollan los acontecimientos de esta novela comprende exactamente un año. Este elemento narrativo también cobrará especial relevancia en el relato, pues las referencias temporales están relacionadas con el estado del jardín. De modo que este espacio tendrá una relevancia simbólica tanto para la historia como para la configuración del personaje de Aloma.

La dimensión espacial de esta novela está formada por dos lugares de actuación fundamentales para el desarrollo madurativo que experimenta la protagonista: por un lado, la casa familiar en la que convive con su hermano, su cuñada y su sobrino y, por otro, el jardín que forma parte de esta casa y que supone un referente donde interseccionan la temporalidad y la espacialidad del relato. De este modo, a partir de las diferentes referencias y/o descripciones del jardín, el lector, por una parte, puede vincular el desarrollo de la historia a cada una de las estaciones del año y, por otra, detectar la dimensión simbólica que el jardín posee y que está vinculada a la configuración del personaje que da título a la novela.

Así, el relato comienza con la descripción de la puerta que da acceso a la casa a través del jardín:

“La verja, más amplia, dejaba pasar mejor el aire y parecía que los árboles se habían dado cuenta de ello. El naranjo, de naranjas agrias como la hiel, tenía las hojas más verdes. Los rosales daban más rosas. Era una lástima que por aquella calle no pasara nunca nadie. Terminaba dos jardines más allá en una pared alta, el viento apenas movía las hierbas que nacían junto a las piedras y había un gran sosiego, como si cada día fuese domingo.” (RODOREDA, 1990: p. 11)

Como se observa, la verja simboliza la frontera entre el espacio privado doméstico y el espacio público abierto que supone la calle. Sin embargo, no se trata de una calle alegre y rebotante de vida, sino que la calle en la que vive Aloma está tan vacía como ella misma. Así, el único refugio de vitalidad para ella será el jardín, donde las plantas muestran la belleza de su eclosión, lo que nos indica que el tiempo del relato es cercano a la primavera.

El simbolismo de la primavera es bien conocido: es la época del año del florecimiento y el renacer. Además, muchos animales realizan sus cortejos durante esta estación y el frío invierno da paso al buen tiempo, al deleite y al amor. Es en este contexto temporal donde se produce la muerte de la gata que ha ocupado su jardín y de la que se trata al inicio de la novela, como satélite anticipador de lo que le sucederá a la protagonista. Se trata de una gata que “vive” en el jardín de la casa de Aloma. El uso que el animal hace de este espacio es el de escondite, pues es allí donde acude para dar a luz a sus crías, ejercicio que se repite con mucha asiduidad. La protagonista, aunque nunca se acerca al animal, la vigila en la distancia y observa como acude diariamente para ocuparse de sus camadas. Sin embargo, su apariencia le preocupa, porque en poco tiempo ha empeorado. Finalmente, descubre que el motivo de sus numerosos partos y de su débil aspecto es un gato que la persigue constantemente con el fin de aparearse. Poco después la encuentran muerta en la calle.

“El otro saltó al jardín una tarde de frío y viento. Era blanco y negro, espléndido, de cuello fuerte y piel lustrosa. Se fue acercando poco a poco a la gata y Aloma, que los observaba desde la ventana, vio que la gata iba apartándose. Intentó encaramarse al naranjo, pero estaba acabada y se puso a vomitar con grandes convulsiones. El gato no la dejaba en paz. Era una persecución tenaz y los maullidos se confundían con el silbar del viento. Pronto se hizo completamente de noche y Aloma cerró la ventana. Se sentía mareada.

Al día siguiente encontraron la gata tendida en la calle, yerta. El vigilante la había matado de un garrotazo entre las orejas mientras estaba pariendo.” (RODOREDA, 1990: p. 15)

De la misma manera que aparece el gato que abusa del animal que vive en el jardín, un nuevo personaje entra en escena para convivir durante un tiempo con la familia. Se trata de Robert, el hermano de su cuñada Anna, quien vivía en Buenos Aires y llevaba varios años sin visitar a su hermana. Desde el anuncio de su llegada, la joven

protagonista parece estar obligada a enamorarse de él y el mismo²¹ día de su recepción se establece entre ellos una relación especial que comienza en el jardín:

“[...] Cuando llegaron a la verja Robert dio una rosa a Coral. Aloma no se había dado cuenta siquiera de que la hubiera cogido. Era una de las últimas rosas de té que se habían abierto junto al jazmín y, a la luz del farol, parecía blanca. Sintió que se le encogía el corazón. Las rosas eran suyas, que las regaba: suyas y de nadie más. Coral se acercó la flor a los labios y la mordió; después alargó la mano a Robert, un poco alzada para que no tuviese más remedio que besarla. Aloma hubiera querido volatilizarse.

Una vez Coral se hubo marchado, Robert la tomó por el brazo y le dijo:

–Me gustas más tú.

Se sintió desfallecer.” (RODOREDA, 1990: p. 48)

Durante su estancia en Barcelona, la figura de Robert empieza a despertar el interés de la protagonista, ávida de afectos tras las desgracias familiares que había padecido. Estas circunstancias, además de la inexperiencia de la joven, la impulsan hacia los brazos de Robert. Todo comienza una noche después de volver del cine, una de las pocas salidas al espacio público que experimenta Aloma a lo largo de la historia.

“–¿Por qué no nos quedamos un rato en el jardín?

–Como quieras.

Del gallinero emanaba un fuerte olor a cosa fermentada y caliente. Bajaron los tres escalones de detrás del surtidor. En aquel trozo de jardín había más árboles y las ramas eran más espesas. En las casas del Putxet no se veía ni una ventana con luz.

–Todo el mundo debe de estar ya en la cama –dijo Aloma–. Tal vez sea mejor que nos vayamos a dormir; es muy tarde.

Regresaron hacia la entrada y se pararon un momento debajo de la morera.

[...]

Le pareció que la miraba y se acercó a la vidriera. Mientras esperaba que Robert abriese sintió olor a jazmín.” (RODOREDA, 1990: pp. 76-77)

Después de esta salida, Robert y Aloma deciden quedarse en el jardín antes de irse a dormir. Como siempre, este espacio será el preludio de algún acontecimiento de envergadura para la vida de la protagonista. La morera debajo de la que se quedan parados simboliza el muérdago navideño en el que, según la tradición, una pareja debe besarse. Lo mismo sucede con el olor que percibe del jazmín, aun sin florecer. Así, después de esta reconfortante estancia en el jardín se produce entre ellos el primer beso.

De la misma forma, el jardín también hará la función de anunciador del encuentro sexual que poco después se produce entre ellos. Tras la explosión del verano que se

²¹ Sobre la significación del amor en esta novela véase HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: “Narrativa femenina e identidad: el tratamiento del tema amoroso”, *Identidades culturales*. M. A. Hermosilla y A. Pulgarín (eds.), Universidad de Córdoba, 2001, pp. 93-95.

produce el día de San Juan, la pareja vuelve de las fiestas que se celebran en Barcelona y a su paso por el jardín, Aloma percibe algo especial en la vegetación:

“Hacia bochorno y una rama de hiedra iba restregando la pared poco a poco como si estuviese medio dormida. Le entró un poco de temor. Todo le parecía misterioso: la hiedra que se movía, la casa tan quieta, los claveles a cada lado del surtidor, las flores que iban cayendo del jazmín. Habría querido decir algo y no pudo.

La puerta de su cuarto estaba abierta. Se quedó de pie en el umbral.

–Aloma.” (RODOREDA, 1990: p. 93)

De nuevo, las plantas del jardín avisan a Aloma del especial acontecimiento que está a punto de acontecer, que no está descrito en el relato, sino que está simbolizado en el movimiento imperceptible de la hiedra, el exótico olor del jazmín y el color rojo de los claveles. Sin embargo, el encuentro sexual que se produce entre los amantes resulta insatisfactorio para la protagonista, quien se siente tan repugnante como las gardenias que adornaban su vestido de la noche anterior:

“Cuando se hizo de día y se encontró sola en la cama sintió lástima de sí misma. Se pasó una mano por el vientre, por el hombro... Se tocó los labios doloridos. Como si estuviera borracha miró a su alrededor. Por los postigos entornados entraba una dulce claridad. Se levantó a tientas, fue hasta el armario, sacó la llave, la volvió a meter. Todo le hacía compañía, todo estaba como siempre: las paredes, la bombilla que colgaba triste del techo despintado, las baldosas de sencillo dibujo que se sabía de memoria. Puso bien el vestido que había dejado de cualquier manera sobre el respaldo de la silla. Las gardenias, ajadas y negras, daban asco... y ella. [...]

Se puso la bata y fue a Abrir la ventana porque necesitaba respirar un poco de aire limpio. Le dieron ganas de asomarse por el antepecho, de mirar al jardín, pero no pudo. Le daba vergüenza que sus árboles la viesan. Era como si acabase de salir de una especie de muerte. (RODOREDA, 1990: pp. 93-94)

Este acontecimiento consentido avergüenza a la joven Aloma, pues las condiciones sociales e ideológicas de la época impedían que las relaciones sexuales fuera del matrimonio. Este sentimiento experimentado por la protagonista se refleja en su visión del jardín, pues ya no es capaz de mirarlo de la misma manera:

“[...] Se quedó de pie junto a la ventana, observándole, y cuando oyó que cerraba la verja salió al jardín. Las gallinas se habían acomodado a la sombra. Dentro del surtidor se habían abierto algunos nenúfares amarillos. Sentada en el pretil, tocó uno y después escondió la cara entre las manos. No osaba a mirar el sol como cuando era niña, porque decían que sólo lo podían mirar los que no cometían ningún pecado.” (RODOREDA, 1990: p. 99)

A partir de entonces, la vida de Aloma empeora. Cuando el verano se encuentra en su máximo apogeo, su vida comienza a desmoronarse: Robert no le presta demasiada atención, se siente avergonzada al tener que ir por obligación a ver el ajuar de novia de

su amiga María Baixeres y su hermano sufre un desvanecimiento en la calle. La situación asfixia a la protagonista de la misma forma que la temperatura de la época estival, por lo que acude al jardín, pero, como proyección de su estado anímico, tampoco encuentra ya el alivio que en días pasados:

“Hacía un calor sofocante. El grillo, perdido entre la hierba, cantaba sin parar. Aloma cruzó el jardín y subió al banco. El terreno de enfrente estaba oscuro y apenas se discernía la casa abandonada. Si uno pudiese escoger su propia vida... Se estuvo un rato quiera con los brazos apoyados encima de la pared. Se veían pocas estrellas. ¡Si al menos aquel grillo parase de cantar! Pensó en los crisantemos y saltó del banco para mirarlos: tendría que apuntalarlos con cañas porque crecían aprisa y, en la época de las lluvias y de los muertos, si las flores arrastraban por el suelo se enfangarían.” (RODOREDA, 1990: p. 108)

Esta salida al espacio de su refugio también es un preludio de la tragedia que ocurrirá al final del verano. El otoño le traerá la muerte de su sobrino Dani y la pérdida de su casa y, ante una nueva situación de angustia, Aloma decide acudir nuevamente al jardín, pues, aunque ya no suponga un lugar de amparo, sí que resulta ser un espacio de entretenimiento en el que no pensar en preocupaciones mayores.

“No paró en toda la tarde. Necesitaba cansarse. Encaramada a una escalera iba metiendo entre los listones del enrejado los brotes del jazmín que colgaban. Arrancó las hojas viejas de las violetas, se acercó a mirar los crisantemos: ya se habían abierto los primeros. Por último, limpió el surtidor. Cuando estaba a punto de terminar se levantó el viento. El cielo tenía un azul desmayado. Al otro lado del campo, el perro del viejo Cabanes, como si lo matasen, se puso a aullar.” (RODOREDA, 1990: p. 132)

Finalmente, la llegada del invierno supone el apartamiento de la joven de su jardín porque al no poder conservar la casa familiar, todos deben mudarse a un piso de alquiler para pagar las deudas contraídas por su hermano. La nueva vivienda será un espacio interior en el que no dispondrá de ese limitado espacio público que supone el jardín y gracias al que Aloma no necesita conquistar el espacio urbano de Barcelona a lo largo de la historia.

[...] El jardín era lo que más pena le daría tener que abandonar. El piso tenía dos balcones y, en los balcones, las plantas no se dan bien. Miró por la ventana la casa abandonada; hacía pocos días que había visto a aquella gente. Seguramente volvían a vivir al lado. El padre llevaba a cuestas un saco, le chico un haz de leña menuda. La muchacha, más sucia que nunca y desgreñada como una bruja, llevaba unas faldas cortas que por delante se le subían porque tenía el vientre muy abultado. No recordaba quién le había contado que el padre había querido matarla porque el marido la había abandonado después de dejarla encinta.” (RODOREDA, 1990: p. 147)

Así, de nuevo ese lugar de su preferencia será un reflejo de la realidad a la que deba enfrentarse Aloma ya que de la misma manera que observa a la familia que ha vuelto a la casa de al lado, la familia ahora acude a ocupar otro espacio doméstico con la misma

situación que observa: ella está embarazada de Robert y este se marcha de nuevo a Buenos Aires, donde una mujer lo espera.

En definitiva, el jardín lejos de ofrecerle refugio a la protagonista, ha sido el anunciador de los terribles acontecimientos que han ido aconteciendo en su vida. Según Bárbara Luczack (2011: p. 96), “los jardines y los parques no permiten a los protagonistas salvarse en el marco de un mundo regido por el tiempo cíclico y, por tanto, renovable, ya que está <<contaminado>> del tiempo progresivo, que lleva el germen de la destrucción.” Por tanto, el jardín de la casa familiar de Aloma constituirá un refugio semi-público para la protagonista, quien apenas sale a la calle a lo largo de la novela, pero este no la ayudará a iniciar la construcción de un discurso propio que la lleve a una identidad de mujer autónoma.

2.1.2. La casa familiar o la trampa de la inocencia

Como se ha venido anotando, la historia de Aloma transcurre fundamentalmente en la casa familiar en la que ha crecido. Se trata de un espacio doméstico propiedad de su padre que, al morir, lo deja en herencia a su hermano Joan, pues su hermano Daniel se suicida antes del inicio del relato y la protagonista es demasiado pequeña cuando su padre fallece. A este espacio también corresponde el jardín al que se ha hecho alusión en el apartado anterior.

Así, de la misma forma que el jardín se revela como un elemento más de la narración, pues anuncia muchos de los acontecimientos acaecidos en la vida de la protagonista, la casa supone el paraíso de la infancia. En otras palabras, la casa será el elemento espacial correspondiente al ámbito de actuación más importante en la novela, pues en él se desarrollan los acontecimientos más significativos para el paso de la adolescencia a la edad madura de la protagonista.

“Se fue a abrir las ventanas y a deshacer las camas. [...] El invierno había sido triste. Siempre encerrados en casa, sin nada para distraerse, sin que nunca pasase nada. Las tardes en el comedor, remendado ropa. El niño no podía ir al colegio todavía porque no bastaba el dinero. ¿Qué valía que la casa fuese suya? Quizá hubiera sido mejor venderla y alquilar un piso pequeño. A buen seguro que les habría sobrado dinero para comprar todo lo que les hacía falta. Hasta entonces sólo les había ocasionado gastos: derechos reales, plusvalía, censo, impuestos de mejoras... Pero era su casa y estaba segura de que no podría vivir en otra. Allí había nacido y crecido; había pasado toda su vida entre aquellas paredes.” (RODOREDA, 1990: p. 28)

Salvo al jardín, un espacio exterior pero situado dentro de su territorio, la protagonista no siente la necesidad de salir de la casa en la que ha crecido y donde se desarrolla su vida, atendiendo a su sobrino y realizando las tareas del hogar. Ella misma afirma no sentirse cómoda cuando sale de este espacio durante mucho tiempo: “Ya tenía ganas de estar en casa. Siempre tenía ganas de salir y cuando hacía un rato que estaba fuera anhelaba volver a ella. Le gustaba muy poco la gente y todo la cansaba.” (RODOREDA, 1990: p. 40)

Este paraíso infantil se va transformando con la llegada de Robert, pues ya no será un refugio de inocencia sino que supondrá un símbolo del alma humana y sus conflictos. No hay que olvidar que Aloma es una joven de dieciocho años que ha desarrollado su vida prácticamente encerrada en esa casa, por lo que sus angustias vitales, propias de la edad, se producen a través de ensoñaciones idílicas. Así, se siente ofendida cuando Robert plantea la idea de que tanto ella como su cuñada salgan al cine. Sin embargo, pronto ese sentimiento se torna en interés hacia lo desconocido.

“–La idea ha sido de Robert. Dice que le dais pena, siempre encerradas en casa.

Aloma sintió que se le encendían las mejillas. ¿Pena? ¿Por qué tenía que darle pena? De pronto su irritación se esfumó: al fin y al cabo Robert la compadecía porque era digna de compasión. Más bien tendría que agradecersele. Estaba medio muerta de sueño, pero le habían entrado muchas ganas de salir con él.

–Si Anna no quiere venir, podemos ir Robert y yo.

Si hubiese tenido la certeza de que diciendo que ella tampoco quería ir Robert pensaría que se encontraba bien encerrada en casa y que no le necesitaba para nada... <<Pero es capaz de creer que me da apuro salir sola con él y me encontrará ridícula.>> Coral salía siempre que quería, e iba a bailar y al teatro sin dar explicaciones.” (RODOREDA, 1990: pp. 73-74)

Al mismo tiempo, Aloma intenta repetir los moldes femeninos de Coral, una joven soltera y de clase alta, amiga de la familia, que hacía una vida independiente y autónoma aparentemente y de la que la protagonista sentía envidia porque despertaba el interés de todos los hombres.

El deseo de salir de esa trampa en la que comienza a convertirse el espacio doméstico también aparece cuando Anna y Dani se trasladan durante una temporada al campo para mejorar la salud del pequeño.

“Al cabo de una semana, mientras preparaba las maletas de Anna y Dani, le entraron ganas de irse con ellos. Hacía años que no había estado en aquella masía, pero era como si aún viese los campos dorados y el color azul de las montañas. De los repletos graneros emanaba un olor caliente. La bodega era fresca, con unas cubas tan grandes que había que verter el vino desde el

tejado, levantando la trampa. Muy cerca había una iglesia y los chiquillos de los apareceros siempre miraban por el ojo de la cerradura para ver si los muertos decían misa. En el camino de las huertas había dos estanques de agua rojiza, llenos de ranas. Por la noche, mientras los hombres trillaban a la luz de la luna, se oía correr ratas por el desván.

De pronto, como había ocurrido ya otras veces, sintió una gran ternura por su casa. No, no iría. [...]” (RODOREDA, 1990: pp. 79-80)

Esta necesidad de ocupar otros espacios distintos al de su hogar acaba pronto y decide quedarse para así atender tanto a su hermano Joan como al invitado familiar, Robert. Sin embargo, la partida de Anna y Dani hacen que Aloma deje de percibir su casa como un espacio familiar y de refugio y se convierte en un lugar maloliente en el que se siente abandonada: “Con Anna y Dani ausentes, la casa parecía más grande y más vieja. Al regresar de la estación, Aloma hizo las camas. Estaba sola. [...]” (RODOREDA, 1990: p. 82) Y más adelante: “No estaba triste: estaba como vacía. [...]” (RODOREDA, 1990: p. 83)

La tristeza ahoga tanto a Aloma que comienza a hablar sola acerca de un baile, cuando nunca ha asistido a un evento parecido. La casa se vuelve una trampa para la joven que desconoce la realidad que la rodea y que comienza a inventar a su antojo:

“Tendría que decidirse a hacer la cena. [...] Para no sentirse tan abandonada se puso a hablar sola:

–Pase, el baile fascina. ¡Qué vestido! Si quiere hablaremos; tenemos tantas cosas que decirnos... Está usted hoy más encantadora que nunca, no sé qué debe ser... Oh, Eleonora, la llevo clavada en el corazón...

Tenía ganas de hacer añicos la olla, pero se contuvo. Cogió unas cuantas patatas.” (RODOREDA, 1990: p. 84)

Así, durante la ausencia de Anna y Dani se produce el encuentro sexual entre la protagonista y Robert. En un principio, comienza a sentirse muy deseada y que, por fin, un hombre la elige como objeto de deseo, lo que le proporciona gran placer. Sin embargo, es entonces cuando Robert se aleja más de ella. Al mismo tiempo, su sobrino Dani y Anna regresan ante el empeoramiento de la enfermedad del niño, que acaba falleciendo:

“La casa era cada día más triste: sólo estaban juntos a las horas de las comidas y apenas se hablaban. Por las tardes, Aloma daba vueltas desorientada de un lado a otro. ¿Por qué tenía que haber sufrido tanto para morir? No conseguía llorar; era como si la pena le hubiese secado las lágrimas.” (RODOREDA, 1990: p. 112)

Pero el otoño no solo le traerá este fatal desenlace sino que acaba con la partida de Robert a Argentina y la pérdida de su casa.

“Una ligera brisa mecía las hojas de las palmeras de la Diagonal.

–Aloma...

Los automóviles pasaban levantando un poco de polvo. Joan se detuvo:

–Tendremos que marcharnos de casa.

Echaron nuevamente a andar. Aloma pensó que no había entendido bien lo que su hermano acababa de decirle. Pero había toda aquella gente alrededor y no se atrevió a preguntarle nada. El ruido de la calle la distrajo un momento. Miró a su hermano; tenía un color terroso, los labios descoloridos y un aspecto de hombre acabado que infundía lástima. Le cogió una mano y se la estrechó. Él le sonrió con tristeza:

–¿Sabes?... Tomé dinero prestado sobre la casa.

De cuando en cuando los cristales de los escaparates los reflejaban y los convertían en sombras. Aloma sentía que su destino se iba ensombreciendo. Las dos hileras de casas, a uno y otro lado, eran como sus vidas: iguales y separadas.” (RODOREDA, 1990: p. 115)

Así se produce la pérdida del espacio propio y de refugio de la protagonista a causa de los amoríos de su hermano con Coral. A pesar de que se atisba un conato de valentía y madurez en Aloma, este queda neutralizado como consecuencia de la salida de su casa de la infancia. Por tanto, deben buscar otro hogar, otro espacio doméstico que ocupar:

“Ya habían encontrado piso: estaban en una calle estrecha y del lado en que las galerías no tenían sol; habría dado en los balcones si las casas de enfrente no hubiesen sido tan altas. Cerca había una plazoleta rodeada de plátanos de tronco salpicado de amarillo y de verde, cargados de bolas que ya empezaban a caer. En medio había una fuente con el grifo estropeado. Aún no tenían las llaves.” (RODOREDA, 1990: p. 135)

El nuevo piso que Aloma, su hermano y su cuñada ocupan será un espacio mucho más pequeño y sin jardín, es decir, un lugar claustrofóbico para la protagonista, como se muestra en la descripción de su habitación, que es pequeña y apenas recibe luz natural, y que proyecta el estado de ánimo de la protagonista tras haber perdido a su hermano Daniel, a su sobrino Dani y su paraíso infantil.

“Después de comer se tendió en la cama. Tenía los tobillos hinchados y le dolía la espalda. Trató de dormir sin conseguirlo. Su habitación era pequeña, con una ventana que se abría a un patio interior oscuro y minúsculo; enfrente había otra ventana como la suya, de los vecinos de al lado. Se oían carreras en el piso de arriba. Arrastraron una silla.” (RODOREDA, 1990: p. 153)

El nuevo espacio doméstico representa las dificultades, económicas y de otro tipo, que implican la vida adulta entre las que destaca la compleja situación a la que habrá de enfrentarse ahora la protagonista, embarazada de Robert.

“Después de fregar los platos fue arriba y entró en la habitación de Dani. Hacía tiempo que no había ido. Los postigos estaban cerrados y en el suelo, en un rincón, todavía estaban los juguetes. Dani..., Daniel; el niño y el hermano. Los dos a quienes había querido más la habían dejado. Daniel no habría podido verla sufrir. Pasó la mano por la camita y fue como sentir los brazos de Dani alrededor de su cuello. El hijo que iba a tener sería como Dani, que no habría muerto. Había adivinado hacía tiempo lo que le estaba pasando y no lo quería creer. Pero ya era seguro.” (RODOREDA, 1990: p. 141)

Como también sucederá en otras obras de Rodoreda, la protagonista realiza un viaje de vuelta a sus orígenes, es decir, a su primera casa originaria para cerrar una etapa vital necesaria, pero en la que se ha mantenido completamente alejada del mundo exterior. Este encierro doméstico la ha llevado a un precoz embarazo de un hombre por el que, más que amor, sentía interés a causa de su aburrida existencia.

“[...] Estaba llegando a su casa; inundada de ternura empezó a subir por la calle desierta. Abrió la verja. Había nacido en aquella casa y en ella había empezado a andar: arrancaba las flores que tenía al alcance de la mano y las echaba al surtidor para que flotasen. Su padre, para quien aquel jardín era media vida, la cogía en brazos, le daba un beso y la regañaba: [...]

[...]

En la habitación de Robert todavía estaban las cortinas en la ventana. Las descolgó con el mango de una escoba. Le entró polvo en la garganta y tosió. Fuera, todo estaba silencioso. Sin viento, en su habitación, la sombra de las ramas en la pared parecía muerta. [...]

[...]

Subió las escaleras hasta el desván. No había luz. Cuando Daniel murió, Joan hizo arrancar los hilos eléctricos. El cuarto en el que Daniel escribía tenía el techo muy bajo. Hacía años que no había entrado en él y se estremeció. Volvía a vivir toda su niñez. Por la ventana se divisaba toda la ciudad, salpicada de luces. [...]

[...]

Antes de salir a la calle pasó los dedos por los barrotes de la verja. <<Los barrotes de las verjas –pensó– dejan una sensación de frescura en las puntas de los dedos.>>” (RODOREDA, 1990: pp. 155-158)

Aloma realiza, pues, un recorrido por la casa que la vio crecer y que ahora está tan vacía como ella se ha sentido durante su estancia allí. Sube hasta la buhardilla, que no había aparecido antes en la historia, pues es el espacio que ocupaba su hermano Daniel para escribir. Este lugar elevado representa también las aspiraciones de la protagonista que, al igual que la vida de su hermano, han sido truncadas.

La protagonista recorre también el jardín, espacio esencial en la historia, como se ha visto, para destruir las plantas florecidas, simbolizando así esa alegría juvenil de la que ha sido privada por su encierro y que le ha sido arrebatada a causa de su precoz embarazo. No obstante, parece que la llegada del hijo es lo que le da fuerzas para comenzar una nueva etapa, a pesar de las circunstancias adversas:

“Aloma se pasó la mano por el vientre. Sentía una especie de orgullo. No, no era orgullo, era otra cosa, no sabía qué, que le daba fuerzas. Tantos trances la habían enseñado a ser valiente. La muerte de Dani, sobre todo. Y aquella sensación, cada día más honda, de tener la obligación de vivir. Se apoyó en la pared para no caerse: tendría que acostumbrarse a sentirse mal.” (RODOREDA, 1990: p. 145)

Así, el recorrido por la casa vacía y la energía que encuentra en su embarazo serán los detonantes del inicio de la conquista del espacio público, necesaria para la protagonista, que comienza la edad adulta a partir de ese invierno. El final de la novela dejará abierto ese espacio hacia la configuración de una identidad propia: “Y Aloma se perdió por las calles, como una sombra, en la noche que la acompañaba.” (RODOREDA, 1990: p. 158)

2.2. La plaza del diamante o el embudo opresor de la identidad femenina

La plaza del Diamante constituye la obra de mayor reconocimiento de Mercè Rodoreda. Se trata de una novela circular que empieza y acaba en la misma plaza donde Colometa conoce al Quimet y a la que, finalmente, tiene que acudir para liberarse de ese pasado impuesto que tanto la asfixia. Simbólicamente, esta figura en forma de caja, junto con el nombre que se le asigna (Colometa = Palomita), es un prelude de lo que más tarde ocurrirá.

La propia autora, al respecto de esta obra, afirma en el prólogo a *Espejo roto* que “el baile de la fiesta mayor tiene raíces profundas en mí. Hija única, había tenido todas las ventajas y todas las desventajas de tal situación. En pocas palabras: yo tenía ganas de bailar y en mi casa no lo querían. Una chica decente no ha de bailar. [...] Alguien, al salir la novela, seguro de sí mismo, convencido de que era muy inteligente y de que había descubierto una gran verdad, me preguntó si Colometa era yo. En todos mis personajes hay características mías, pero ninguno de mis personajes es yo” (RODOREDA, 1974: p. 12). De las palabras de Rodoreda se puede concluir en que también hay una parte de ella en Natalia. No hay que olvidar que la autora fue casada por imposición con su tío, mucho mayor que ella, y que la novela se desarrolla en el mismo barrio barcelonés donde la autora creció.

Con relación al espacio narrativo, *La plaza del Diamante* logra conjugar a la perfección la visión exterior y la sensación íntima de la protagonista que, como veremos, realiza un proceso de transformación de su identidad durante la novela. De ello darán cuenta sus cambios de nombre (Natalia, Colometa y Señora Natalia) y su actitud, que se diferencia considerablemente del primer al segundo matrimonio. Como bien explica Enric Bou en “Mercè Rodoreda: la condición de una mirada”, el espacio desempeña una función esencial en esta historia porque “resulta el correlato del estado

moral de la protagonista” (2008: p. 152), de la misma manera que sucede con los elementos simbólicos (palomas, balanzas, etc.).

La configuración espacial en este relato no solo afecta a la estructura narrativa de la obra sino que, al mismo tiempo, supone un elemento clave, entendido simbólicamente, para metaforizar la evolución de su protagonista. Los lugares que constituyen el ámbito de actuación cobran relevancia en el proceso de deconstrucción-construcción de la protagonista. Sin embargo, también hay que atender a la localización: Barcelona, un espacio real que se descubre ya desde el título, pues alude a una plaza real del trazado urbano de la ciudad, la plaza del Diamante. No obstante, también se hace referencia a otros enclaves muy conocidos de la ciudad condal como el Parque Güell, la catedral de la Sagrada Familia o el edificio construido por Gaudí llamado “La Pedrera”.

2.2.1. La invasión del espacio privado como reflejo de la pérdida identitaria

Aunque esta gran obra de Rodoreda se abra con un espacio público, son los espacios privados los que tienen mayor protagonismo. Este “ámbito de actuación” se pone de manifiesto aquí a través de tres espacios domésticos que, siguiendo la teoría de los “espacios separados” de Doreen Massey, serán clave para el proceso de deconstrucción que experimenta la protagonista al conocer al Quimet y casarse, pero también para el posterior progreso hacia un reconocimiento propio que la lleve a recuperar su nombre y (re)construir su identidad. Estos tres espacios estarán representados por tres casas: el apartamento alquilado en el que vive junto a su marido, el Quimet; la casa de los señores donde trabajará a causa de los problemas económicos que sufre durante la guerra; y la casa de Antoni, el tendero con el que contraerá matrimonio después de que su marido acuda a luchar al frente y nunca vuelva.

En el inicio de la obra, la protagonista decide casarse con el Quimet para huir de la soledad que experimenta en casa de su padre. Sin embargo, lejos de suponer un espacio de reclusión y seguridad, el apartamento del matrimonio se convierte en un espacio de dominación masculina. Este poder se representa en la novela a través de las palomas, que suponen un doble símbolo que arrebató la identidad de Natalia. En primer lugar, porque es el nombre que el Quimet le asigna al conocerla y, en segundo lugar, porque él se convierte en criador de estos animales, como se verá a continuación.

Así, incluso antes de la boda, Colometa, ya privada de su nombre, experimenta sucesivas coerciones del que será su marido, como el pago del alquiler del piso a medias –cuando él la ha obligado a dejar su trabajo–, la reforma del piso casi en solitario o ayudada por los amigos de él o la obligación de mantener constantes relaciones sexuales después del matrimonio para quedarse embarazada:

“[...] Mientras comíamos avisaba:

-Hoy haremos un niño.

Y me hacía ver las estrellas. Ya hacía tiempo que la señora Enriqueta me dejaba adivinar que le gustaría mucho que le contase mi noche de bodas. Pero yo no me atrevía, porque no hicimos noche de bodas. Hicimos semana de bodas. [...] Por eso no le podía contar mi noche de bodas a la señora Enriqueta, porque el día que nos casamos, cuando llegamos al piso, el Quimet me hizo ir a buscar provisiones, echó la barra de la puerta e hizo durar la noche de bodas una semana.” (RODOREDA, 2012: pp. 53-54)

El objetivo del Quimet, por tanto, es destruir la mínima identidad de la que disponía. Por tanto, este espacio privado desarrollado en la dimensión actuacional de la actividad espacial novelística no actuará como refugio de mujer, sino que será un símbolo de sometimiento. Así, esta violencia física y mental que el Quimet impone sobre Natalia llega a su culmen con la pérdida del terrado, un espacio exterior que simboliza la libertad para la protagonista.

“Hicimos el palomar. [...] Me vaciaron la buhardilla de todo lo que yo tenía allí: el cesto de la ropa, las sillas medianas, el canasto de la ropa sucia, el cestillo de las pinzas...

-A la Colometa la estamos echando de casa.

Me prometieron que, más adelante, me harían un sotechado para poner mis cosas, pero de momento lo tuve que bajar todo al piso, y si quería ir al terrado a sentarme un rato tenía que subir con la silla. Dijeron que, antes de dejar salir a las palomas tenían que pintarlo. [...] Lo pintaron de azul y el pintor fui yo.” (RODOREDA, 2012: pp. 75-76)

De este modo, las palomas, el animal en el que ella aparece figurada para su marido, invaden su espacio representando la supresión total de su identidad por parte del poder masculino que la oprime. El Quimet, por su parte, se vuelca en la idea de hacer un criadero de palomas con el que podrían ganar mucho dinero y cada día su casa alberga a más y más palomas de diferentes especies. De modo que, poco a poco, pasan a ocupar todo el piso:

“El Quimet lo encontró muy divertido y dijo que el palomar era el corazón, de donde sale la sangre que da vueltas por el cuerpo y vuelve al corazón, y que las palomas salían del palomar, que era el corazón, daban vueltas por el piso, que era el cuerpo y volvían al palomar, que era el corazón. Y dijo que teníamos que procurar tener más palomas, que vivían a la buena de Dios y sin dar trabajo”. (RODOREDA, 2012: p. 116)

De esta manera, observamos cómo el sujeto narrativo tampoco puede construir su discurso íntimo de lo privado. En otras palabras, Colometa ha perdido su habitación propia, como apuntaba Virginia Wolf, representada en el terrado y en el apartamento completo. Así, el desarrollo de los acontecimientos muestra a una mujer vacía, cuya personalidad, proyectada en el espacio arrebatado, ha sido anulada y sustituida por unos pájaros conocidos por sus connotaciones peyorativas, lo que motiva en ella una ira que la lleva a destruir el palomar:

“[...]La buhardilla de la azotea para mí, la trampilla tapada, las sillas dentro de la buhardilla, el camino de las palomas cerrado, el cesto de la ropa en la azotea, la ropa tendida en la azotea. Los ojos redondos y los picos afilados, el tornasol malva y el tornasol manzana, ¡todo a paseo!” (RODOREDA, 2012: p. 134)

Así, después del clímax dramático que supone la invasión de su casa por las palomas de su marido, se produce un anticlímax iniciado con la recuperación de este espacio doméstico arrebatado. De esta manera, Colometa pretende reconquistar un espacio propio tanto físico como simbólico.

A continuación, el estallido de la Guerra Civil en España y la marcha del Quimet al frente hacen que Colometa comience a trabajar como asistenta doméstica en la casa de unos señores de la alta sociedad catalana. Se trata del segundo espacio privado que conforme el ámbito de actuación de la novela de Rodoreda. Este lugar también será decisivo en la transformación de la protagonista, pues en él volverá a experimentar la dominación, aunque, en este caso, por parte de una burguesía que explotaba a las esposas de los hombres heridos, muertos o desaparecidos durante la contienda.

Esta casa es totalmente diferente a su apartamento, de ahí su obsesión por describir todos los espacios y muebles, las ventanas y la luz que había y, especialmente, la decoración arquitectónica.

“[...] Cruzando el patio se pasaba por una galería con techo y el techo de esta galería era el suelo de la galería descubierta del piso que hacía el entresuelo por la parte de arriba. A la galería de abajo daban dos balcones: por uno se entraba al comedor, por el otro se entraba a la cocina. No sé si me explico bien. Y con el señor del guardapolvo, que era el yerno de la casa y era el dueño, entramos en el comedor. Me hizo sentar en una silla contra la pared y encima de la cabeza tenía una ventana que llegaba hasta el techo del comedor que daba media vuelta, pero aquella ventana daba a ras de la calle donde estaba la puertecita del jardín por donde había entrado.” (RODOREDA, 2012: pp. 95-96)

Sus palabras nos muestran su desorientación, lo que marca aún más una inseguridad que la hará más difícil configurar una identidad propia para dejar de estar sometida por su marido o por sus jefes, en definitiva, por la sociedad masculinizada en la que vive. Así se muestra en el texto:

“La cocina estaba al lado del comedor y también daba a la galería y encima de los fogones había una chimenea de campana como de cocina antigua y esta chimenea de cocina antigua, como no la usaban porque guisaban con gas, se ve que estaba llena de hollín y cuando estaba a punto de llover caían grumos de hollín encima de los fogones. Al fondo del comedor había una puerta vidriera que daba al pasillo y en ese pasillo había un armario antiguo muy alto y ancho, y cuando había silencio en la casa, era una gran serenata de carcomas. [...] Pues fuimos por el pasillo del armario y entramos en una sala con alcoba que habían hecho moderna quitándole las vidrieras que la separaban y sólo quedaba el arco del marco. En la sala de esta sala con alcoba había otro armario de caoba negra, con el espejo todo picado. [...]” (RODOREDA, 2012: p. 99)

Sin embargo, la subsistencia económica que le proporciona el trabajo en casa de estos señores acaba pronto, pues Colometa es despedida. El final de la guerra no trae al Quimet de vuelta y su agonía no acaba. La protagonista malvive limpiando escaleras, pero el dinero que gana no es suficiente para dar de comer a sus hijos. Así, su apartamento se queda vacío, al tener que venderlo todo para comer.

“Sin trabajo, sin nada que hacer, acabé de venderme todo lo que tenía: mi cama de soltera, el colchón de la cama de las columnas, el reloj del Quimet que quería darle al niño cuando fuese mayor. Toda la ropa. Las copas, las jicaras, el aparador... Y cuando ya no me quedaba nada, aparte de aquellas monedas que me parecían sagradas, agarré la vergüenza por el cuello y me fui a casa de mis antiguos señores.” (RODOREDA, 2012: p.177)

En este pasaje, se observa a la perfección el trasunto que supone este espacio doméstico en la propia narradora, pues la autora enlaza con maestría la voz interior y la conciencia del personaje²². Colometa se siente tan vacía como su apartamento porque ya no le queda nada a lo que aferrarse y permanece sola con sus dos hijos, a los que no puede dejar morir de hambre. En otras palabras, el apartamento vuelve a ser correlato de su estado de ánimo. En esta ocasión, este lugar sigue siendo un símbolo opresivo, pero ahora del desamparo en el que se encuentra y que la lleva incluso a pensar en quitarle la vida a sus hijos y a sí misma.

²² Se indicaba en el capítulo dedicado a los preliminares teóricos la importancia de la introspección y el monólogo interior en el discurso de mujer, para la creación de una tipología narrativa acerca de esta literatura.

De nuevo se produce en la narración un punto de inflexión gracias a la aparición del tercer espacio doméstico que forma parte del ámbito de actuación. Así, la casa de Antoni, el tendero para el que empieza a trabajar y con el que finalmente se casa, supone la “salvación” ante la situación extrema de la protagonista, quien demora su discurso en el dibujo detallado de este nuevo lugar de convivencia matrimonial. Sin embargo, en esta ocasión no se valdrá de los mismos elementos léxicos que empleó para la descripción de la casa de los señores, sino que destaca su sencillez y oscuridad, como resulta su vida desde que trabaja allí:

“La casa era sencilla y oscura, aparte de dos habitaciones que daban a la calle que iba al mercado. Era así: desde la cortina japonesa hasta el fondo, que era una sala con sofá y butacas con fundas y una consola, había un pasillo. A la izquierda de ese pasillo, dos puertas, una junto a otra, para entrar a las dos habitaciones con ventana que daba a la calle que iba al mercado. Al final del pasillo, la cocina y una habitación sin ventanas, trastienda, almacén, llena de sacos de grano y de sacos de patatas y de botellas. Y en el pasillo nada más. Al final del pasillo, la sala; y a la derecha de la sala, el dormitorio del tendero, tan grande como la sala, con balcón que daba a una galería cubierta por arriba por la galería del primer piso y sostenida por cuatro columnas de hierro. Pasada la galería, un patio polvoriento, separado del jardín del primer piso por una verja con lanzas.” (Rodoreda, 2012: p. 198)

Esta casa sí constituirá un espacio privado que le permita disfrutar de un lugar propio e íntimo. Así, el primer cambio que experimenta es la recuperación de su nombre, Natalia. Además, a diferencia de lo que ocurrió en el apartamento donde vivía con el Quimet, ahora es ella la que decide la decoración de la casa y la compra de los nuevos muebles:

“Pero antes de casarnos él hizo arreglar aquella casa. Dije que quería camas de metal para los niños y tuve camas de metal, como la que yo había tenido de soltera y había tenido que vender. Dije que quería cocina colgada y tuve cocina colgada. Dije que quería tapete sin mancha de tinta y tuve tapete sin mancha de tinta. Y un día le dije que yo, aunque fuese pobre, era delicada de sentimientos y que preferiría no llevar a la casa nueva ni una sola cosa de la casa vieja: ni la ropa. Y todo lo tuvimos nuevo y cuando le dije que aunque era pobre era delicada de sentimientos, contestó que él era como yo. Y dijo la verdad.” (Rodoreda 2012: p. 213)

Por otro lado, este espacio también le brinda la posibilidad de no sentirse subyugada, ya que Antoni le deja claro que se ha casado con ella para tener una familia y no una criada. Así, la actitud de la protagonista cambia y así se muestra en la articulación de su voz, y es ahora cuando habla por sí misma, con lo que se afianza su proceso de deconstrucción-construcción de identidad: “Poco a poco, y costándome mucho, me iba haciendo la casa mía, las cosas mías. La oscuridad y la luz. Sabía las claridades del día y sabía dónde caían las manchas de sol que entraban por el balcón del

dormitorio y de la sala, y cuándo eran largas, y cuándo eran cortas.” (Rodoreda 2012: p. 219)

De este modo, la casa de Antoni supondrá un espacio privado propio desde el que la protagonista tiene la posibilidad de (re)construir un discurso propio, lejos de la represión patriarcal representada por el Quimet y la dominación de sus patronos en la casa donde trabajaba. Natalia consigue hacer de la casa de Antoni su casa. A partir de esa conquista, está preparada para afrontar el resto de su vida con alegría y decisión.

2.2.2. La localización espacial configurada a través de diferentes espacios exteriores de Barcelona

Atendiendo a la clasificación de la actividad espacial defendida por Valles Calatrava, la localización es el elemento encargado de proporcionar verosimilitud al texto, al relacionarse con el referente u objeto. En el caso de *La plaza del Diamante*, el propio título nos emplaza a un lugar real del mapa de Barcelona. Esta ciudad es conocida para muchos lectores y, en caso contrario, todas las calles, plazas y parques que aparecen en el texto pueden ser localizadas en cualquier mapa de la ciudad condal. De este modo, la trama se carga de verosimilitud y se hace más cercana al receptor de la obra²³.

Como ya se indicó anteriormente, la novela comienza con un baile en un lugar público: la plaza del Diamante. Se trata de un enclave real, que se ha mantenido hasta la actualidad, concretamente en el barrio de Gracia, lugar de nacimiento de Mercè Rodoreda. Natalia la describe con detalle al inicio:

“Cuando llegamos a la plaza ya tocaban los músicos. El techo estaba adornado con flores y cadenitas de papel de todos los colores: una tira de cadenita, una tira de flores. Había flores con una bombilla dentro y todo el techo parecía un paraguas boca abajo, porque las puntas de las tiras, por los lados, estaban atadas más arriba que en el centro, donde todas se unían. [...] El entarimado de los músicos estaba rodeado de esparragueras que hacían de barandilla, y las esparragueras estaban adornadas con flores de papel atadas con alambre delgadito. Y los músicos, sudados y en mangas de camisa.” (RODOREDA, 2012: pp. 9-10)

Así, este espacio exterior y público se presenta como un lugar lúdico y de celebración. En otras palabras, se muestra como una falsa ilusión de libertad, puesto que será aquí donde el Quimet suprime la identidad de Natalia para convertirla en su Colometa. Por tanto, la plaza representa una paradoja, ya que la libertad que siente la

²³ Además, siguiendo las palabras de García Berrio, este espacio público es el referente de la acción verosímil.

joven protagonista se ve truncada por una imposición que la llevará de nuevo hasta este mismo lugar para salir de esta caja que atrapará a la protagonista durante mucho tiempo.

Otro de los lugares emblemáticos de Barcelona que aparecen en esta historia es el Parque Güell. Este espacio no se describe en el libro, pero resulta ser el preludio de lo que será la vida de Colometa tras contraer matrimonio con el Quimet. La pareja se cita en esta zona de paseo a las tres y media, pero el Quimet llega una hora más tarde. Durante el tiempo de espera, Colometa soporta la declaración indecente de un desconocido, lo que además motiva la reprimenda de su pareja:

“[...] Y mirando al mirlo fue cuando el Quimet empezó a hablar del señor Gaudí, que su padre le había conocido el día que le aplastó el tranvía, que su padre había sido uno de los que le habían llevado al hospital, pobre señor Gaudí, tan buena persona, mira qué muerte más miserable... Y que en el mundo no había nada como el parque Güell y como la Sagrada Familia y la Pedrera. Yo le dije, demasiadas ondas y demasiados picos. Me dio un golpe en la rodilla con el canto de la mano que me hizo levantar la pierna de sorpresa y me dijo que si quería ser su mujer tenía que empezar a parecerme bien todo lo que a él le parecía bien.” (RODOREDA, 2012: p. 17)

Así, este espacio exterior funciona como preámbulo de la sumisión a la que Colometa, de manera gradual, se va entregando sin remedio. Tanto es así que, como se observa, la respuesta de su futuro marido puede llegar a ser violenta, a tenor del golpe en la rodilla que recibe junto con la advertencia de acatar sus opiniones y decisiones. Por ello, después de su boda, la protagonista y narradora de este relato comenzará a percibir las calles de la ciudad condal como un escenario muy alejado, ya que la posibilidad de transitarlas es inexistente:

“Toda la calle estaba llena de alegría y pasaron chicas guapas con vestidos muy bonitos y en un balcón me tiraron una lluvia de papelitos de todos colores y yo me metí unos cuantos muy adentro del pelo para que se quedasen allí. Volví con dos refrescos; el Quimet estaba medio dormido sentado en su silla. Las calles locas de alegría y yo venga a recoger ropa por el suelo y venga a doblarla y a volverla a guardar. Y por la tarde a casa de su madre de visita.” (RODOREDA, 2012: p. 57)

La represión y dominación que sufre va en aumento y, del mismo modo, va desarrollando un miedo atroz a estos lugares de paso que representan las calles de Barcelona. Al igual que sucede con el apartamento donde convive con su marido, las calles empiezan a ser percibidas por la protagonista como nuevos espacios de dominación. Sin embargo, esta percepción del exterior no es más que la transformación que ella misma está experimentando:

“A la una me pagaron y fue para casa corriendo por las calles y cuando crucé la calle Mayor, por poco voy a parar debajo de un tranvía, pero no sé qué ángel me salvó de aquel peligro.” (RODOREDA, 2012: p. 108)

En el siguiente fragmento se puede observar la hostilidad que Colometa percibe de las calles, pues suponen una fuerza social que le impide avanzar hacia la construcción del discurso propio que le ha sido arrebatado simbólicamente a través de la entrada de las palomas en su piso. La imposibilidad de su tránsito por este espacio público se agudiza tanto que la protagonista no es capaz de percibir todo aquello que hay en su alrededor:

“Otra vez tuvo un tranvía que parar en seco cuando crucé la calle Mayor; el conductor me regañó y vi gente que se reía. Me paré en la tienda de los hules haciendo que miraba, porque a decir verdad debo decir que no veía nada: sólo manchas de colores, sombras de muñeca...” (RODOREDA, 2012: p. 179)

Así, la anulación de la identidad de Natalia a la que la había sometido el Quimet, la muerte de este en la guerra, la pérdida de su trabajo y la pobreza extrema en la que vivía la llevan hasta un estado de desesperación que le impide ser consciente de su alrededor. Se produce aquí, como se ha apuntado antes, el punto de inflexión más marcado del relato, pues Colometa está muy cerca de matar a sus hijos y quitarse su propia vida para así dejar de sufrir. Es entonces cuando aparecerá Antoni, quien le ofrecerá trabajo y, poco después, un matrimonio muy diferente al que había vivido con el Quimet.

A partir de ahora, los espacios exteriores desempeñan un papel fundamental en su proceso de autoafirmación personal. En un primer momento, se niega a salir a la calle pues, como se ha visto en el análisis de los espacios privados, se ha adaptado perfectamente a la casa del tendero, espacio doméstico donde encuentra un verdadero refugio hasta el punto de desarrollar agorafobia porque, para ella, el exterior representa su pasado: “Vivía encerrada en casa. La calle me daba miedo. En cuanto sacaba la cabeza fuera, me aturdí la gente, los automóviles, los autobuses, las motos... Tenía el corazón pequeño. Sólo estaba bien en casa [...]” (RODOREDA, 2012: p. 219)

El miedo crece después de que su hija le hable de la vuelta del padre de una amiga a quien creían muerto en la guerra, porque, si volviera el Quimet, destruiría su nueva vida. Sin embargo, tanto sus hijos como Antoni, que observan su mal aspecto, la obligan a salir y, poco a poco, va deshaciéndose de su obsesión por el pasado:

“Tuve que salir de casa a la fuerza porque ni dormía ni comía, tenía que pasear. Tenía que distraerme. Todo el mundo me decía que tenía que darme el aire. Porque vivía como si estuviese

encerrada en una cárcel... El primer día que salí con la Rita después de tanto tiempo de no salir, el olor de la calle me mareó. Fuimos a ver escaparates a la calle Mayor. Llegamos allá andando muy poco a poco y cuando llegamos la Rita me miró y me dijo que tenía los ojos como asustados. Y le dije que no dijera tonterías. Y vimos escaparates y todo me daba igual... Y la Rita quiso cruzar, cuando llegamos debajo de todo, para subir por la otra acera. Y cuando tenía el pie puesto sobre la piedra del bordillo de la acera, todo se me nubló y vi las luces azules, por lo menos una docena de ellas, como un mar de manchas azules que se me columpiase delante. [...]” (RODOREDA, 2012: p. 222)

Por este motivo, Colometa decide pasear por lugares más alejados del ajetreo de la ciudad y el tráfico y comienza a frecuentar los parques de la ciudad, los espacios abiertos en los que, a través de la vegetación y la fauna, disfruta de la libertad que le ofrecen:

“Y para ir a los parques me apartaba de las calles por donde pasaban demasiados automóviles porque me mareaba y a veces tenía que dar una gran vuelta para poder pasar por calles tranquilas. Y para ir a cada parque tenía dos o tres caminos para que no fuese demasiado aburrido ir siempre por el mismo.” (RODOREDA, 2012: pp. 225-226)

Así, poco a poco, Colometa gana seguridad en sí misma, consigue aceptar que el Quimet realmente está muerto y nunca jamás volverá, admira su nueva vida –después de la boda de su hija Rita y toda la felicidad que tenían en casa de Antoni– y le es posible desasirse del pasado que la atenazaba y avanzar en la recuperación de una identidad que le permite superar el temor que le inspiraba la calle, como fantasma de su vida anterior.

“Volví hacia la izquierda, hacia la calle Mayor, antes de llegar al mercado y más debajo de la casa de muñecas. Y cuando llegué a la calle Mayor anduve por la acera de baldosa en baldosa, hasta llegar a la piedra larga del bordillo, y allí me quedé tiesa como un palo por fuera, con todo un chorro de cosas que me subían del corazón a la cabeza. Pasó un tranvía [...] Me vino el mareo y cerré los ojos y el viento que hizo el tranvía me ayudó a seguir adelante como si me escapase de la vida. Y al primer paso que di todavía vi el tranvía dejándose ir y levantando chispas rojas y amarillas entre las ruedas y los raíles. [...] Y al otro lado me volví y miré con los ojos y con el alma y me parecía que aquello no podía ser verdad. Había cruzado. Y me puse a nadar por mi vida antigua hasta que llegué frente a la pared de casa, de bajo del mirador...” (RODOREDA, 2012: pp. 250-251)

Todo este proceso de reconquista de su “yo” culmina en el mismo espacio exterior donde empezó: la plaza del Diamante. Ahora, la percepción de este lugar es el de una caja vieja de donde tiene que salir para dejar atrás su anterior vida y comenzar una nueva:

“[...] y como sin saber lo que hacía me puse a nadar y eran las paredes quienes me llevaban y no mis pasos, y me metí en la plaza del Diamante: una caja vacía hecha de casas viejas y el cielo por tapadera. Y en medio de esa tapadera vi volar unas sombras pequeñas y todas las casas empezaron a columpiarse como si todo lo hubieran metido dentro de agua y alguien hiciese mover el agua despacito y las paredes de las casas se estiraron hacia arriba y se empezaron a echar las

unas contra las otras y el agujero de la tapadera se iba estrechando y empezaba a formar un embudo.” (RODOREDA, 2012: p. 252)

De esta manera, la identidad impuesta queda simbolizada en forma de caja siguiendo la estructura de la plaza en la que la protagonista inicia su relato y a la que tiene que volver al final para acabar con ella y salir al exterior para adueñarse tanto de las calles como de su nuevo hogar. Así, a través de la influencia que tanto los espacios públicos como los privados ejercerán sobre ella, conseguirá construir un discurso propio en la casa de Antoni y, a partir de ahí, salir al espacio público que le era hostil y (re)construir una identidad propia: la de Natalia.

2.2.3. Natalia – Colometa – Señora Natalia

Como se ha observado a lo largo del análisis de los espacios públicos y privados en *La plaza del Diamante*, la protagonista experimenta la imposición de una identidad por parte de su novio y posterior marido, el Quimet. Este proceso está simbolizado en la novela a través de unos animales que van a aparecer en continuas y diferentes situaciones: las palomas. Por tanto, Natalia sufre un proceso de metamorfosis a lo largo de la novela.

La propia Rodoreda habla de esta técnica novelística en el prólogo a *Espejo roto*:

“Yo he empleado el tema de la metamorfosis como una huida, como una liberación de mis personajes. Y mía. Además la metamorfosis es natural. La larva se convierte en crisálida, la crisálida en mariposa, el renacuajo en rana. No puedo afirmar que haya presenciado nunca la metamorfosis de una persona, de la parte material de una persona, pero sí he presenciado metamorfosis del alma: que es la verdadera persona.

Un cambio de nombre equivale a una metamorfosis:

El verdadero nombre de Aloma es Ángela.

El verdadero nombre de Colometa es Natalia” (1974: p. 29)

Así, desde el inicio de la historia y de su relación con el Quimet, este elimina su nombre (Natalia) para apodararla como “Colometa”, (“palomita” en catalán). En relación con este inicio del proceso de transformación, Fina Llorca apunta a que “si consideramos que el nombre está íntimamente ligado a la identidad, a lo que la persona es, entenderemos el gesto de poder del Quimet que, como Adán, impone un nombre a los animales y a su mujer, al igual que luego hará con los hijos” (2001: p. 166)

Este sobrenombre hace más frágil la personalidad de la protagonista, que ya desde el inicio avisaba de su escaso carácter: “[...] Pero me hizo acompañarla quieras que no, porque yo era así, que sufría si alguien me pedía algo y tenía que decirle que no.” (p. 9)

Además, será un presagio de la situación asfixiante que vivirá en su casa con las palomas y la relación que estas tendrán con su trágica vida de casada con el Quimet. Por tanto, como afirma Carmen Arnau en su artículo dedicado a esta escritora, “[...] auténtico leitmotiv de *La plaza del Diamante*, las palomas reflejan, también, las transformaciones, las metamorfosis, que experimenta su protagonista, sus cambios de identidad por lo tanto, esta identidad que se convierte en un tema destacado; [...]” (2008: p. 162).

Las palomas serán el detonante que haga a Colometa despertar de su letargo. Nuestra protagonista se siente asfixiada por la sumisión a la que el Quimet la somete, la opresión que siente en el trabajo en casa de sus señores y, finalmente, la extrema pobreza que sufre después de perder los elementos que ejercían dominación sobre ella. Todo ello la lleva a un lento proceso de recuperación de su identidad que se inicia con un acto de sublevación contra las palomas que la atenazan.

Así, ese “yo” anulado por las circunstancias consigue reencontrarse a sí mismo y comenzar un camino hacia la construcción de un discurso propio de mujer. Este camino tampoco será fácil para la protagonista, que sufre las consecuencias de una guerra, lo que la llevarán a pensar en suicidarse y matar a sus hijos, pero el destino la hará toparse con una nueva situación a la que adaptarse, con la que conseguirá (re)construir la identidad perdida en la plaza del Diamante.

Como indica Fina Llorca, la protagonista encontrará al final la seguridad y la valentía, que antes nunca había tenido. Así, “tras vagar por parques, sola, contar su historia, volver sobre el pasado, deshacerse de alguna manera de una oscura culpa en la iglesia y vivir una muerte simbólica para la que sale de madrugada y con un cuchillo” (2001: p. 165) realiza un proceso de reconciliación con ella misma, lo que culmina con el (re)conocimiento de su propia identidad al recobrar, también, su propio nombre al final de la novela.

Si tenemos en cuenta, como hablamos en el capítulo dedicado a los preliminares teóricos, que en la tradición literaria la mayor parte de los personajes femeninos concluían su recorrido narrativo con un final feliz o con el suicidio de la protagonista, Mercè Rodoreda entraría en esa línea de literatura femenina que quiere romper con los tópicos de la vida de mujer y los denuncia, para después conseguir transformarlos. Es lo que lleva a cabo la protagonista al final, con un cuchillo sale a la calle y camina hasta

llegar a su antigua casa, donde vivía con el Quimet. Durante estos momentos, el lector pensará que va a quitarse la vida, pero lo que hace es grabar su nombre impuesto, “Colometa”, en la puerta, para dejar atrás su pasado y poder emprender una vida nueva con su auténtica identidad.

2.3. La búsqueda de un espacio propio: *La calle de las Camelias*

La calle de las Camelias fue escrita por Mercé Rodoreda en 1966. Su proximidad con la fecha de creación de *La plaza del Diamante* y el éxito que esta obra obtuvo pueden ser las causas por las que la autora continúa la técnica realista y los tintes autobiográficos que ya inició en la anterior novela. En el prólogo a *Espejo roto*, la escritora señala: “Me había metido tan dentro de la piel de mi personaje, tenía tan cerca a Colometa, que no podía huir de ella. Solo sabía hablar como ella. Tenía que buscar a alguien completamente opuesto. Y así nació, ligeramente patética, ligeramente desolada, la Cecilia C. de *La calle de las Camelias*.” (1974: p. 13)

Así, en esta novela, Rodoreda vuelve a poner voz a un sujeto femenino que vive una situación marginal, pero de una manera más evidente. Cecilia Ce., la protagonista, es una huérfana adoptada por un matrimonio acomodado. Sin embargo, conocedora de sus orígenes, pasa su vida buscando al padre que jamás tuvo, lo que la llevará a una búsqueda continua de un espacio propio.

El relato sigue la estructura picaresca, pues del mismo modo que estos protagonistas, Cecilia forma parte de los márgenes de la sociedad. Sin embargo, las características que relacionan este modelo propio del siglo XVI con la novela de Rodoreda no acaban aquí. Así, de la misma manera que Lázaro se centra en anotar uno a uno todos los amos a los que sirvió y cuenta las peripecias que vivía con cada uno de ellos, Cecilia comienza su historia en la casa de su familia de acogida para, después, escaparse y pasar a enumerar a cada uno de los hombres con los que tuvo relaciones a lo largo de su vida. De esta manera, se realiza un acto argumentativo en el que trata de justificar el proceso por el cual ha llegado hasta el presente desde el que se narra la historia. En el caso del *Lazarillo* es mucho más evidente al final de la novela. Sin embargo, el objetivo de la protagonista de *La calle de las Camelias* es el mismo a lo largo de toda su vida: encontrar al padre que la abandonó en la calle.

Por tanto, los espacios en esta obra tendrán una importancia vital, pues la protagonista pasa toda su vida buscando su lugar en el mundo. Para ello, recorre diferentes espacios interiores con cada uno de los hombres con los que mantiene una relación. Sin embargo, como se analizará, se trata de lugares de opresión y violencia, pues Cecilia no conseguirá la conquista de un espacio propio sin la aceptación de su abandono infantil inicial. Del mismo modo, las calles tampoco resultarán ser un espacio de libertad, sino que el hecho de ser mujer y de ocupar los márgenes de la sociedad al ser abandonada la llevan hacia una subyugación que la convierte en una “mujer de la calle”.

2.3.1. Espacios transitorios hacia la búsqueda del padre

En el inicio de la obra, Cecilia Ce., de la misma manera que ocurre en la novela picaresca, realiza un salto temporal para relatar su historia. Así, comienza contando el origen de su existencia: es acogida por una familia después de que la encontraran en la calle. Esta situación de abandonada la va a perseguir durante toda su vida, por lo que siempre la acompañará un sentimiento de extrañeza y marginación al no encontrar su lugar en el mundo.

Por este motivo, la protagonista relata en primera persona, siguiendo el modelo del pícaro, el curso de su vida, de manera que cada etapa estará ligada a un lugar diferente, construyendo así el ámbito actuacional de la actividad espacial novelesca. El primer espacio en el que Cecilia experimenta esa sensación de marginación será la casa de su familia adoptiva. Este lugar se encuentra próximo a la calle de las Camelias, donde el sereno la recogió y es habitada por un matrimonio sin hijos: el señor Jaime y la señora Magdalena. Se trata de una casa burguesa, de la Cataluña de principios del siglo XIX, con un gran jardín, zona de mayor interés para la protagonista por las connotaciones de libertad que representa:

“Pero lo más extraordinario fue que aquella noche floreció el cacto sin tierra. En el jardín de la parte de atrás había una pared desconchada, de la que el enlucido caía a pedazos, formando previamente como burbujas, ya que por debajo las cochinillas trabajaban en la formación de sus madrigueras. A pie de esa pared, cubierta de rosales, blancos los mejores, crecía un cacto gigante. Un invierno de nieve la tierra se heló y el cacto se secó de mitad para abajo [...] Y allí, en todo lo alto, la noche del día en que me encontraron, surgió una flor de hojas como oxidadas por la parte de afuera y blancas como la leche más al interior, con una especie de cabellera desmelenada en el centro.” (RODOREDA, 2000: pp. 9-10)

A pesar de ser una casa en la que Cecilia podía encontrar todas las comodidades, no supone para ella un refugio, pues continuamente escucha hablar a las vecinas de su origen y el de sus padres. Estas conjeturas alimentan la imaginación de la joven protagonista que, angustiada por no conocer a la persona que la abandonó, comienza a escaparse para buscarla:

“Andaba muy despacio, pero la arena crujía y la cancela rechinó al abrirla. Ellas estaban hablando en la cocina. Pensé que el ruido las pondría sobre aviso y que se me echarían encima y me encerrarían para que no pudiera escaparme, y que me moriría encerrada aunque golpease con los puños y con los pies. Y que muerta y tendida para siempre, nunca podría ir en busca de mi padre. Había salido a buscarlo porque la noche anterior, despierta aún, había visto caer del techo una lluvia de estrellas de todos los colores y, entre tantas estrellas, confusamente, había visto su cara.” (RODOREDA, 2000: p. 19)

Así, este lugar poco a poco se convierte en un espacio que enclaustra a la protagonista, y también representa el poder patriarcal. Así, la primera determinación a la que llega es no acudir al colegio para que don Jaime la instruya:

“Al mirador se subía por la escalera de madera sin baranda, que arrancaba del centro del desván. El mirador tenía ventanas por los cuatro costados. En la que daba a la calle de las Camelias, había un asta para la bandera. En los pocos pedazos de pared que quedaban entre tanto cristal, había láminas colgadas: una señora con corpiño de seda azul que volaba, un hombre barbudo rodeado de serpientes, una mano abierta muy grande y toda rayada, y el hombre despellejado, visto de frente y de espaldas. El señor Jaime hizo que las mirara una a una y luego me dijo que yo no iría al colegio, que él me enseñaría todo cuanto una niña tiene que saber y más.” (RODOREDA, 2000: pp. 21-22)

Como se observa en este fragmento, la intención de la familia adoptiva de Cecilia es dejarla encerrada en la casa. Allí le enseñarían “lo que una niña tiene que saber”, es decir, a ser una mujer ocupada de su casa y del marido que le elijan, lo que angustia más a la protagonista que es consciente de no pertenecer a ese espacio. Desde su primera huida, su enclaustramiento se hace más patente, pues la cancela de la calle desde entonces permanecerá cerrada. Este espacio interior doméstico, que debería conformar un lugar de resguardo para Cecilia, se convierte así en una cárcel de la que no puede escapar:

“Yo estaba enferma porque el haberme escapado me había hecho padecer mucho. Muerta de miedo por hacer una cosa que no debía hacer, pero loca al mismo tiempo por hacerla; y la angustia, a la hora de la vuelta, de no saber encontrar la casa. Desde la tarde en que salí a buscar a mi padre, aunque nunca supe si se habían dado cuenta, cerraban la cancela con llave. Decían que corrían ladrones por el barrio, que había que vivir encerrados a cal y canto. Yo miraba aquellos hierros que me impedían la salida, y un día pensé que escalaría la pared y huiría calle abajo.” (RODOREDA, 2000: p. 25)

No obstante, su carácter rebelde la lleva a salir de esa casa y, al regresar, sufre el primer episodio violento como consecuencia de su pretensión de ocupar el espacio público:

“[...] La señora Magdalena me esperaba vestida y la rabia no la dejaba ni respirar. Me dio un guantazo tan fuerte que durante toda la mañana me estuvo sangrando la nariz. Desde entonces, me tuvieron encerrada, pero yo me escapaba siempre que quería por el olivo de los vecinos.” (RODOREDA, 2000: p. 49)

De esta manera, la infancia de Cecilia transcurre en esta “cárcel” doméstica, donde no puede salir en la búsqueda del hombre que la abandonó en la calle de las Camelias, su padre, una idea que la obsesiona completamente. Aunque se escapa en ocasiones, sí existe un lugar al que sus padres le permiten acudir: la casa de su prima María-Cinta cuyo pasatiempo, según intuimos, era buscar amantes casados. La percepción de Cecilia de ese espacio doméstico es muy diferente, mucho más acomodado que el suyo, en buena medida a causa de la libertad que la protagonista experimenta en aquel lugar, ya que su prima la bañaba allí con buenos jabones y la vestía con preciosos vestidos. Además, la lleva a pasear por los sitios de más concurrencia social de Barcelona, como el Liceo, gracias a lo cual conoce a personas como Eusebio. Resulta simbólico el hecho de que en este lugar tiene su primera menstruación y la protagonista se da cuenta de que ha dejado de ser niña:

“[...] Y entonces, por primera vez, me di cuenta de que toda yo había cambiado. Las piernas habían tomado forma, mientras que antes eran rectas: bajo el vestido, los pechos, aún de muchacha, pugnaban un poco más para que formasen canal tenía que juntar bien los brazos hacia adelante. Me miré a los ojos y me pareció no estar sola. Casi sin darme cuenta me fui acercando a mi cara y el espejo se empañó y el vaho borró mi cara de la mitad hacia abajo. Cerré los ojos poco a poco, dejando abierta solamente una rendija para verme como si estuviese muerta. Y entonces no sé exactamente qué me pasó. Me iba enamorando de mí misma. Tenía la sangre, y escuché la vida de la sangre a veces dormida, roja abajo por la seda de los muslos. Me puse las manos en la nuca y eché todo el peso de los cabellos hacia arriba. Mi piel era tierna y tiernos eran los codos, y lo que sentí no puede explicarse con palabras: que yo no era como los demás, que era diferente, porque estando sola, rodeada de toallas y olor a jabón, fuera del espejo era lo que se enamora y dentro del espejo era lo enamorado.” (RODOREDA, 2000: pp. 53-54)

A partir de entonces, inicia un viaje continuo en busca de su padre biológico que la llevará hasta diferentes hombres. Cada una de estas relaciones estarán vinculadas a un espacio diferente, pero todos ejercerán algún tipo de abuso sobre ella. De esta forma, Cecilia se olvidará por completo tanto de su familia adoptiva, como de la casa, que representaban un recuerdo opresivo del que Cecilia quería huir:

“Me acuerdo muy bien de todo esto y lo cuento porque fue el día en que volví a ver a Eusebio. Después de tantos años. Me estaba comiendo una manzana que me había dado Paulina, y de pronto oí un silbido al pie de la verja. El jardín se convirtió en un remolino de ramas y hojas y desde muy lejos me llegó toda una oleada de recuerdos [...] Hacía dos años que había terminado la guerra y Eusebio, al pie de la verja, alto y delgado, con la camisa desabrochada y el pelo mal cortado, con un rizo sobre la frente, era ya un hombre. [...] Al cabo de unos cuantos días, empezamos a salir juntos. [...] Una noche fuimos a su barraca. Su hermano había muerto en la guerra. Ya no volví nunca más a casa. Y era como si la casa y los señores que me habían recogido, con las tazas de tila y el mirador, fuesen uno de aquellos cuentos que se les cuentan a los niños para meterles miedo por las noches de invierno o bien para que estén contentos, según como sean. Paulina nos vio marchar. (RODOREDA, 2000: pp. 66-67)

Así, a los quince años se escapa de casa del señor Jaime y la señora Magdalena para vivir con Eusebio, un amor de la infancia con quien se había fugado en numerosas ocasiones. Después de pasar varios años sin verlo a causa de la guerra, él regresa y a los pocos días se la lleva a su chabola:

“La chabola solo tenía dos paredes de ladrillo; las restantes estaban hechas con latas, maderas viejas y trozos de saco metidos en las rendijas. [...] La barraca no tenía ventanas. La cama estaba pegada a una de las paredes de lata, porque así quedaba más sitio para colocar la mesa y las sillas, y una cómoda con cajones que costaba mucho trabajo abrir, ya que la madera con la humedad se hinchaba. En la pared a la altura de la cama, que era un catre, había dos latas muy mal ajustadas entre sí y teníamos que tapar la rendija con trapos viejos. Al lado de esa rendija dormíamos cuando hacía mucho calor, pero apenas refrescaba cambiábamos los muebles de sitio porque estábamos mucho mejor durmiendo al abrigo de la pared de ladrillos. Hasta que nos cansamos de estar siempre con los muebles de un lado para otro y los dejamos siempre lo mismo.” (RODOREDA, 2000: p. 69)

Se trata de un espacio que representa la miseria y la marginación más extrema, donde no había seguridad ni orden y donde la protagonista comienza su degradación personal. En este entorno, Cecilia sufre la violencia de Eusebio, a causa de su amistad con un vecino con el que termina viviendo después de que aquel acabe en la cárcel por robo.

“Me enredé con Andrés y terminamos por vivir juntos. Casi sin querer, cuando yo no me gustaba tanto. Mi chabola nos servía de cuarto de trastos y la de Andrés, con las paredes de ladrillos y el tejado sin goteras, era la casa.” (RODOREDA, 2000: p. 91)

De este modo, la protagonista gana un espacio más y de mayor salubridad, pues su casa es una construcción de ladrillo, pero en el mismo contexto marginal. En esta situación, Andrés cae enfermo y finalmente, muere. Aunque Cecilia comienza a coser para ganarse la vida, este trabajo no le renta el suficiente dinero para sobrevivir, por lo que se ve obligada a salir a la calle y prostituirse.

Este nuevo oficio de Cecilia le reporta cierto bienestar económico, pero a la vez su identidad se va degradando cada vez más, pues sufre numerosos episodios de violencia por parte de los diferentes amantes que conoce. El primero de ellos es un marinero mallorquín, quien la lleva a su pensión y la encierra allí durante unos días:

“Me llevó a su pensión: la habitación era pequeña y daba a una calle estrecha. Me tuvo encerrada tres días. Se pasaba quieto muchos ratos, mirando por la ventana y silbando bajito, pero cuando se excitaba me decía que era suya, suya, y que me llevaría a vivir rodeada de agua; fue cuando empecé a asustarme, porque vivir rodeada de agua me pone los vellos de punta, cercada por el mar. Decía que tenía una casa que no podía mirarse de tan blanca como era. A la tercera noche, llena de espanto, aprovechando que estaba durmiendo, pude huir. Sin una perra, porque como teníamos que casarnos...” (RODOREDA, 2000: pp. 98-99)

De nuevo, Cecilia es privada de la libertad de ocupar el espacio público de las calles, no solo porque el marinero la mantiene en la habitación de la fonda durante tres días, sino porque sus planes con ella eran vivir en un lugar rodeado de agua, lo cual simboliza, de nuevo, ese enclaustramiento que siente al no poder conocer sus orígenes.

A continuación, la protagonista intima con el dueño de una fonda llamado Cosme. La descripción de este espacio es tan claustrofóbica como la sensación que le transmitía ese lugar a Cecilia:

“[...] Dos bocacalles más arriba de la parada del tranvía, el hombre del mondadientes se detuvo, me dijo que ya estábamos y entramos en una fonda. El vestíbulo era pequeño. Sólo había un mostrador y una escalera frente a la puerta, pero a la derecha, a través de una cristalera, se veía una gran sala llena de mesas y sillas. Subimos. Arriba había una sala estrecha y larga con una cocina cerrada por un mostrador y un cristal con una abertura para pasar los platos; se veía cómo cocinaban. Las mesas estaban cubiertas de manteles y servilletas de papel, las copas boca abajo, y en unos jarritos de cristal había centauros y amapolas de papel. Al fondo, dos puertas: una daba a una habitación pequeña, que se utilizaba como cuarto de trastos, y la otra al dormitorio, con una galería donde había un lavadero dos o tres alambres para tender la ropa llenos de pinzas.” (RODOREDA, 2000: pp. 117-118)

Cosme pretende transformar la identidad de Cecilia, puesto que la considera su posesión. De este modo, le compra ropa, le prohíbe el maquillaje y le impide que salga de allí. Sin embargo, ella no dispone de otro lugar al que acudir, pasa hambre si bien la fonda es un lugar mucho más cómodo que la chabola de la que venía.

“Eusebio y Andrés me gustaban; el fondista no me gustó nunca. Pero yo tenía hambre. [...] No quería que me pintase, y a veces, por culpa de eso, teníamos peleas y no me daba ni una perra. A mí me gustaba pintarme para ser como las demás muchachas. En seguida me pareció que el cocinero se había enamorado de mí. Me miraba y me miraba.” (RODOREDA, 2000: p. 121)

Así, la obsesión de Cosme va creciendo y, aunque Cecilia se enfrenta a él, no le supone ninguna victoria personal. La fonda se convierte, de nuevo, en un espacio de cautiverio para ella lo que la lleva a un intento de suicidio:

“[...] Al día siguiente me tiré desde lo alto de la escalera para desnucarme y descendí dando volteretas y caí sentada de culo. [...] Por último, un día grité más que él. <<Deja a los muertos en paz, que uno murió entre rejas y el otro desangrado.>> Y empecé a salir todas las tardes porque no podía más. Me daba miedo y echaba de menos el tiempo en que me buscaba la vida en las Ramblas.” (RODOREDA, 2000: p. 125)

Poco después conoce a Marcos, un hombre perteneciente a la clase social acomodada. Alquila para ella medio piso, donde Cecilia se instala y él acude a visitarla. Como se observa, cada uno de los hombres a los que la protagonista va conociendo suponen una evolución espacial en cuanto a los lugares que le ofrecen. Sin embargo, este apartamento no la satisface ya desde el principio:

“Nuestro piso tenía un comedor y un dormitorio que daban a la calle; la cocina, el baño y otro dormitorio más pequeño daban a un patio interior. Pero en seguida, cuando vi aquellos muebles grandes y negros, con sillas que pesaban más que yo, y un armario de luna que llegaba hasta el techo, pensé que mientras estuviese en aquel piso viviría y dormiría en el mirador, y por eso le pedí a Marcos que mandara tapizar la otomana de gris perla y que le pusiera cojines de todos los colores para no morirme de tristeza. [...] Guardé muchos jarros y jarritos en el armario del dormitorio pequeño y, en los primeros tiempos, cuando venía Marcos me pasaba las horas rociando la cama con agua de colonia para desinfectarla. Le dije la verdad: que aquel piso no me gustaba. Me contestó que a él tampoco, pero que entre dos personas que se llevan bien todo marcha y que, para consolarme, pensase que aquel piso no era para siempre. [...]” (RODOREDA, 2000: pp. 138-139)

Esa desconfianza hacia este nuevo espacio doméstico, mucho más confortable que todos los anteriores, resulta ser un prelude de lo que vendrá. A pesar de tratarse de un lugar más salubre y seguro, en un principio, que las chabolas y la fonda, de donde venía, se convierte en una jaula para Cecilia, donde es observada y víctima de una aterradora presión psicológica por medio de extrañas llamadas telefónicas, golpes en la puerta de noche, fotos que aparecen de la nada, etc.

“Yo vivía a oscuras para que no me viese el sastre y, a veces, cuando estaba un rato en el dormitorio, ponía una silla delante del balcón con un montón de ropa en el respaldo. Una mañana, desde detrás de las persianas, vi a la mujer del sastre, inmóvil por completo, con la vista fija en el mirador mío, lo que no le había visto hacer nunca. Abajo, estaba el coche color de café con leche, y después de un rato de estar espiándolo, para enterarme de quién era el dueño, sentí sonar el reloj de las torres como si lo tuviera dentro de la casa. Entré de un salto pensando que habría hecho un agujero desde el comedor de la vecina Constanca y empecé a palpar la pared para comprobar que el papel no cedía. No encontré nada anormal. [...] Cuando me fui al café no veía nada, como si las calles y las casas no existiesen; sólo se me representaba aquel retrato con las hortensias y sólo sentía los sordos golpes del martillo.” (RODOREDA, 2000: p. 180)

Esta situación termina por desequilibrar a Cecilia, que vive encerrada y a oscuras en ese espacio interior que representa el piso de Marcos. Al mismo tiempo, pierde la perspectiva de la realidad exterior, pues no es capaz de percibir los espacios cuando sale a la calle. En esta angustiosa situación aparece Eladio, amigo de Marcos, quien se la lleva a su casa.

“La primera semana en casa de Eladio me la pasé durmiendo sin parar. Le dije que no me lo tomara en cuenta, que tenía sueño atrasado desde hacía mucho tiempo, que algunas noches había tenido tanto miedo que me las había pasado en pie detrás de la puerta del comedor. [...] Cuando empezaba a contarle las cosas que me habían pasado, Eladio no me dejaba terminar y me decía que bebiera coñac. Él mismo me acercaba la copita a los labios y yo la vaciaba. Eladio se metía en la cama y nunca pasaba nada, y si cuando se levantaba yo aún estaba dormida, me arropaba.” (RODOREDA, 2000: p. 187)

Eladio continúa la estrategia de Marcos y consigue perpetuar la figura de objeto sexual en el que Cecilia se convierte desde que inicia su salida a las Ramblas. En este caso, la protagonista, a la que esconde sus maletas, es obligada a pasar días desnuda. Del mismo modo que sucedió en casa de su familia de acogida y en la fonda, no puede salir de casa, ya que no dispone de ropa.

“[...] Yo vivía desnuda, sin darme cuenta. Si salía de la cama para comer, me envolvía en una toalla de baño con rayas blancas y azules. Puede decirse que sólo iba de la cama a la mesa y de la mesa a la cama, pero un día, por la mañana, sentí ganas de vestirme y le pregunté a Ernestina si sabía dónde estaban mis maletas. Me contestó que estaban guardadas y que había mandado toda mi ropa a que la lavaran. Después de un mes, aún no había salido a la calle. No hubiera podido, ya que no tenía ni un mal par de medias. Eladio me hacía pasear, durante muchos ratos, desnuda [...] Cuando se cansaba de verme ir de un lado para otro, me daba un beso en la mano y decía que no se atrevía a tocarme por miedo a empañarme, como si yo fuera de cristal. [...]” (RODOREDA, 2000: p. 188)

En un principio, la protagonista asegura que se trata de una relación completamente respetuosa, pues ella cree que Eladio no la toca. Sin embargo, la estrategia de este nuevo abusador va más allá: continuamente obliga a Cecilia a beber coñac para llevarla a un estado de embriaguez que le anule los sentidos. Así, aprovecha para violarla cada noche sin que ella sea consciente de la realidad. No obstante, en una ocasión ella no bebe lo suficiente y se da cuenta de lo que está sucediendo. Su narración comienza con la telúrica descripción de la habitación de Eladio:

“El dormitorio de Eladio era muy grande. Tenía dos puertas que daban al pasillo y entre las dos puertas estaba la cabecera de la cama. Uno de los primeros días de vivir con Eladio, le pregunté por qué aquel dormitorio tenía dos puertas y me contestó que se debía a que de dos habitaciones había hecho una. La cama estaba cubierta con colcha de terciopelo negro bordeado por flecos blancos. Las cortinas que cubrían los balcones iban de pared a pared; eran de terciopelo

rojo. La noche que rompí la copa, después de mucho rato de estar acostada, medio me desperté, y aunque tenía los ojos velados me pareció ver a alguien junto a mí. [...] Hizo conmigo lo que le pareció. [...] Al cabo de poco rato entró una enorme sombra por la misma puerta por la que había entrado él, tiró de las sábanas hacia abajo y sentí algo frío entre las piernas. Apenas salió la sombra, Eladio volvió a entrar por la puerta que dejaba entrar la luz y de nuevo hizo cuanto le dio la gana. Y volvió a entrar la sombra y aquel frío, y me pareció que la luz que llegaba del comedor aumentaba, como si hubieran encendido más bombillas. [...]" (RODOREDA, 2000: pp. 192-193)

La novela llega al clímax con el relato de la brutal paliza que Marcos, ayudado del sastre y Eladio, propinan a Cecilia en el piso de aquel, un espacio donde ya había estado vigilada y había sido víctima de un sórdido juego psicológico para acabar con ella:

[...] cuando abrí los ojos y vi dónde estaba, quise huir, pero Eladio me obligó a entrar y me dijo muy lentamente que él siempre hacía cuanto Marcos le pedía, [...] Marcos nos abrió, y en seguida advertí que la puerta del otro medio piso estaba de par en par. Casi sin voz, de asustada que estaba, insistí en que quería irme, que me dejaran tranquila, pero fueron empujándome hasta el comedor sin decir nada. Todo estaba como el día que me había ido [...]" (RODOREDA, 2000: pp. 198-199)

Después de ser abandonada en mitad de la calle, tras conocer que está embarazada por tercera vez, es recogida y llevada al hospital. Sin embargo, su suerte va en ascenso y acaba en una preciosa casa que uno de los hombres que había conocido en un café le presta:

"La casa era blanca, lo advertí más tarde, pasada de moda, rodeada por un jardín. Con siete plátanos al lado de la entrada, altos y viejos, llenos de hojas y de bolas los troncos manchados de Verde y de amarillo y de pardo. En la parte de atrás, el jardín daba a un torrente: había una glorieta, cubierta por un rosal que iba secándose, con rosas de té, y dos bancos de piedra. La casa tenía un piso con barandas de hierro en las ventanas, y en lo alto de cada ventana, como media corona, había cinco rosas de mosaicos de un color azul casi marino." (RODOREDA, 2000: pp. 208-209)

Se trata de un nuevo espacio doméstico, pero en esta ocasión es un lugar donde Cecilia inicia un proceso de autoafirmación que comienza con un recorrido a esos últimos días en los que había estado a punto de morir en la calle. Este camino mental lo realiza gracias a un encuentro con ella misma a través del espejo, donde se da cuenta que la mujer a la que ve no es ella y huye hacia el exterior:

"Me levanté y fui a mirarme un rato en el espejo del lavabo: la muchacha que reflejaba el cristal no era yo. [...] Volví a mirarme en el espejo. Con la mano abierta me cubrí la parte baja del rostro y el peso de tristeza que bien en mis ojos me estremeció. Fui a la habitación delantera, donde había dormido los primeros días, y me quedé un rato inmóvil, contemplando el hueco de la puerta; me invadía una especie de delirio por verlo inmediatamente, por ver aquella sombra que me había salvado. Me vestí y fui a apoyarme en la baranda de la glorieta, sobre el torrente. Corría un poco de agua por entre las piedras, y mirar el agua que saltaba me comunicaba bastante paz. Y sentir las flores vivas alrededor de mí. Pensé en las cosas que me habían ocurrido. Recordaba aquella habitación blanquísima con el ramo de claveles rojos. Y el olor de las medicinas. También

recordaba que me habían preguntado muchas veces dónde vivía y que yo les contestaba que no vivía en ninguna parte. Y no recordaba ninguna otra cosa.” (RODOREDA, 2000: pp. 212-213)

Esta visión de su reflejo en el espejo²⁴ se completa cuando Esteban decide cederle la casa y darle dinero para que viva cómodamente. Ahora, Cecilia tiene una criada y un chófer a su servicio, por lo que comienza la (re)construcción de una identidad que nunca ha conseguido a causa de su situación de marginación desde su nacimiento.

“La casa quedó bonita, y a Carmela y a mí nos gustaba sobre todo el olor a pintura, que se iba esfumando poco a poco. Mandé plantar lirios y un limonero en la parte alta de torrente. Me pasaba muchas noches paseando por el jardín, sentada en la glorieta o liando las cuerdas del columpio hasta que no podía más, sólo por ver cómo se liaban y se desliaban haciendo girar la tabla.[...]” (RODOREDA, 2000: p. 229)

Ahora su visión ante el espejo cambia. Se sienta delante de él y es capaz de ir recorriendo su cuerpo para reconocerse, para iniciar un proceso de autoafirmación después de haber sufrido las consecuencias de ser mujer y marginada social. A partir de ahora, decidirá aferrarse a la vida y tomar las riendas del camino que le quedaba.

“[...] Estaba de pie, desnuda, entre el espejo y la tarde azul. Abrí los brazos y me miré de arriba abajo: el pecho ya no era tan tierno, el vientre no tan prieto. [...] Entonces puse la silla con el respaldo contra el espejo y me senté abierta de piernas. No pensaba en nada. Pasaba las manecillas por las cejas de la Cecilia del espejo. [...] Al cabo del rato me la puse bajo un seno, lo levanté un poco y le pregunté al espejo cuánto valdría cada uno de mis huesos. El vientre no cuenta, el pecho no tiene precio, el corazón para guardar. Tenía que vivir hasta la muerte. Una vida son muchos días. Me erguí tan alta como era y le dije a la Cecilia del espejo que tenía que hacer algo si no quería morir en una cama de hospital y acabar enterrada de cualquier manera.” (RODOREDA, 2000: p. 230)

Así, todavía tendrán cabida en su vida algunos hombres más, a los que busca para mantener el estatus social que ha conseguido, pero sin perder ese espacio propio que Esteban le ha brindado y en el que se encuentra segura. Tras hablar con Constancia, el ama de llaves del piso en el que Marc la tuvo encerrada, acuerda con ella la búsqueda de chicos jóvenes para que la mantengan. Por tanto, a partir de ahora, Cecilia asumirá el rol de mujer-amante que vive a la sombra, con el único fin de ser mantenida y vivir cómodamente.

“[...] Así arreglada me fui a casa de la señora Constancia. [...]

La esterilla del piso donde había vivido estaba bien recta, y aún más la de Constancia. Tras respirar bien hondo unas cuantas veces y dejar que el corazón se calmase, llamé. Tardé mucho en escuchar pasos. Finalmente, la mirilla giró y a través del dibujo vi en seguida un pedazo de la cara de Constancia. Abrió la puerta muy lentamente. Tenía ojos de asustada y sin aguardar a que me

²⁴ Véase LACAN, Jacques "Acerca de la causalidad psíquica. Los efectos psíquicos del mundo imaginario", *Escritos*. vol I, México Siglo XXI, 2009 y *Seminario I*.

invitara a entrar anuncié que era Cecilia y me metí para dentro. Todo estaba igual. [...] (RODOREDA, 2000: pp. 231-232)

“[...] En el recibidor di la vuelta a la toca de las violetas y sin dejar de mirarla le dije que me interesaría mucho que me presentase a un sobrino suyo, o a un señor de edad madura, que tanto me daba como fuesen con tal que fueran ricos. [...]” (RODOREDA, 2000: p. 233)

La perspectiva de este espacio cambia cuando acude a conocer al primero de sus pretendientes:

“Antes de salir de casa para conocer al primer sobrino, me bebí una copa de vino. [...] Llamé, Constanca me abrió en seguida y, con los ojos brillándole de alegría, me dijo que no habría podido llegar más oportunamente. Me hizo pasar al salón: el sofá estaba tapizado de terciopelo, había unas butacas con pañitos y la iluminación provenía de un círculo de velas de porcelana con capuchones verdes. Sentado en una butaca estaba un joven que, cuando entramos, se levantó precipitadamente. [...]” (RODOREDA, 2000: p. 235)

El joven, llamado Ignacio, no puso impedimento a nada de lo que Constanca le expuso. De manera que entregó una cantidad de dinero considerable en aquel momento como “fianza” ante el acto que se establecía. Además, compró un piso donde Cecilia podría vivir:

“El piso, que era muy grande y con mucha luz, tenía dos pieles de tigre en el suelo y una de cebrá en la pared. Como me sobraba el dinero, compré muebles para mi chalé, y cuando estaba libre iba allí y me quedaba a dormir, y si me era posible pasar dos o tres días era feliz.” (RODOREDA, 2000: p. 236)

Como se observa en el fragmento, la protagonista ahora no se deja embaucar por el orden patriarcal que establece la función de objeto de la mujer, rol que había repetido continuamente con los anteriores hombres de su vida y por lo que había sufrido diferentes cuadros de violencia incluso física. Ahora Cecilia aprovecha el dinero de Ignacio para seguir acomodando su chalé y convertirlo así en su lugar de refugio.

A este le siguió un segundo joven llamado Estanislao, con el que el negocio fue más complicado. A pesar de ello, su relación era más cómoda, pues casi nunca la visitaba:

“Los tratos con el segundo sobrino de Constanca se hicieron igualmente en el salón de las luces con los capuchones verdes. Cuando llegué, el sobrino aún no estaba. [...] Por fin llegó. Era un hombre pequeño y delgado, al que parecían haber raspado de tan limpio como iba. También me puso piso, pero la cantidad que le hizo dar anticipadamente –ella se reservaba un treinta por ciento– no era tan importante como la que dio Ignacio, y aun quería regatear más. Se llamaba Estanislao y nunca quiso subir al piso por la escalera principal.[...] No me visitaba a menudo porque decía que había de administrar bien la sangre, y que él era hombre de mucho compromiso. Cuanto menos venía más contenta estaba, pues así podía pasar más tiempo en mi chalé. [...]” (RODOREDA, 2000: pp. 236-237)

Finalmente, Cecilia conoce a Martín, un político adinerado que le compró un piso y gracias al que termina con el negocio con la señora Constanca. Sin embargo, su función seguirá siendo la misma, pues Martín es un hombre casado y con hijos: “[...] Me interesó sobre todo por librarme de la señora Constanca, que me salía muy cara. Se llamaba Martín. Era político y me compró un piso. [...]” (RODOREDA, 2000: p. 241)

De este modo, la protagonista de *La calle de las Camelias* relata el devenir de una vida marcada por el abandono. El hecho de ser encontrada en la calle cuando era un bebé recién nacido supone una búsqueda constante de sus orígenes y una obsesión con estos espacios públicos. Además, piensa que este es el único lugar donde poder encontrar a su progenitor. Por tanto, huye de la reclusión a la que la relegaban sus padres adoptivos situándose en los márgenes de la sociedad y pasando de amante en amante después de ocupar las calles para ejercer como trabajadora sexual. Su identidad, nunca establecida, se va degradando con cada uno de los hombres que conoce y convive, aunque estos serán cada vez más acomodados le proveerán de un status social mejor. No obstante, se trata de una falsa idea de libertad y de ascenso social, pues ella nunca dejará de pertenecer a un grupo social marginal por ser una mujer abandonada.

A pesar de que al final de su relato parece haber encontrado un espacio de refugio real, gracias al chalé que le proporciona Esteban, vuelve a sus orígenes para conseguir la verdad que lleva buscando desde pequeña. Así, acude a hablar con el sereno que la encontró en la calle, quien solo puede aclararle el origen de su nombre:

“[...] Me dijo que el nombre me lo había puesto él. Que cuando era pequeño quiso mucho a una niña de la vecindad que se llamaba Cecilia. Siempre estaba enferma y murió. El día que se la llevaron para enterrarla, su madre salió a la calle desesperada, con los ojos enrojecidos por el llanto, tendió los brazos y gritó dos veces: ¡Cecilia, Cecilia! Mientras me cambiaba de poyete pensó que tendrían que ponerme un nombre y que sería hermoso que me llamasen Cecilia Cecilia. [...] Escribió una vez Cecilia y cuando iba a escribirlo de nuevo, abrieron de pronto una ventana y se sobresaltó. Se le cayó el lápiz y no le fue posible encontrarlo. Me quitó el imperdible, las puntas de los dedos se le mojaron con las babas, y me cogió babero y papel al mismo tiempo. Como no veía a nadie me meció durante un rato, me dijo Cecilia, en voz muy baja, y yo me eché a reír. Entonces llamó al timbre y me dejó. [...]” (RODOREDA, 2000: pp. 271-272)

2.3.2. La conquista femenina de los espacios urbanos: una reivindicación

Como sucedía en *La plaza del Diamante*, la localización de la historia es Barcelona, por lo que a lo largo del relato aparecen numerosos nombres de calles, avenidas y plazas muy reconocidas de la ciudad condal. Sin embargo, este espacio exterior también va a

formar parte de la actividad actuacional en la composición del espacio narrativo en esta novela de Rodoreda, pues las calles serán tanto el origen como la causa de la azarosa vida de la protagonista.

De este modo, el espacio público que supone la calle será un elemento clave no solo para la novela sino también para la vida de Cecilia. Desde el principio del relato, ella misma nos cuenta que su vida comienza en la calle, concretamente en la que da título a la obra, pues fue allí donde la encontraron:

“Me abandonaron en la calle de las Camelias, al pie de la verja de un jardín. El sereno me descubrió de madrugada. Los señores de la casa me aceptaron: aunque dicen que de momento no sabían qué hacer: si quedarse conmigo o entregarme a las monjas. Por lo visto, mi forma de reír los cautivó y, como ya eran mayores y no tenían hijos, me recogieron.” (RODOREDA, 2000: p. 9)

Esta calle de las Camelias supondrá el origen de la protagonista y, como sucedía con Natalia en *La plaza del Diamante*, esta novela también se estructura de manera circular. El motivo que la lleva de nuevo hasta allí es el mismo que la ha movido durante toda su vida: la búsqueda del padre. Así, acude a la misma calle y esta la lleva hasta el sereno que la encontró, a quien encuentra casi moribundo:

“La casa era muy clara, pintada de rosa; la cama era de hierro y en la cabecera había un Sagrado Corazón rodeado por una luz azafranada que en la orilla se volvía de color azufre. El viejo parecía muerto y al cabo de mucho rato, con una voz que llegaba de muy lejos, dijo que yo estaba llorando y que el perro estaba junto a mí. [...] No sé por qué le pregunté si había visto a alguien, si había visto qué aspecto tenía quien me abandonó, y él me contestó que al pronto creyó que era un ladrón, y que hasta que no me oyó llorar pensó que el paquete era un paquete de cosas robadas. Corría como una sombra y, cuando ya estaba lejos, en la esquina, se dobló como si le hubiesen roto los riñones. Vomitaba. [...]” (RODOREDA, 2000: pp. 258-259)

Durante su infancia en la casa de su familia adoptiva, la protagonista siente una fuerza irrefrenable hacia la ocupación de ese espacio exterior, ya que se trata de su único origen real y, al mismo tiempo, del lugar donde podría encontrar a su familia biológica. Así, en sus continuas escapadas de la casa de los señores que la acogen recorre diferentes calles y siente una gran fascinación por ellas:

“[...] Un día fui a parar delante de la verja del parque, y me detuve de cara al verdor, sin poder entrar, aunque aquello me calmaba. Otro día me metí en una calle muy estrecha, llena de ropa tendida que chorreaba agua. Apenas si se veía un trocito de cielo. Pero pensé que Eusebio todavía vería menos detrás de una reja. A la entrada de la calle, había una casa con la pared formando barriga hacia fuera, y hubiera dado cualquier cosa por ver cómo se derrumbaba. Era la calle Colorada, y se me quedó grabada en la memoria. Todas las calles me gustaban: la calle de los Pescadores, la calle de la Sal, la calle del Mar. Me paseaba peripuesta entre los piropos que me echaban los marineros y los estibadores.” (RODOREDA, 2000: p. 90)

No obstante, la función de este espacio exterior y público cambiará después de escaparse definitivamente de casa de sus padres adoptivos. Desde la chabola hasta la casa que le dona Esteban, las calles serán fundamentalmente símbolo de violencia. No hay duda de que la protagonista pertenece al espacio público, pues su origen está en la calle donde la encontraron, por lo que este espacio es vital para ella. Sin embargo, como mujer, no puede ocuparla socialmente nada más que como lo hace, ejerciendo la prostitución y colocándose en los márgenes de la sociedad: “Y una noche, sin pensarlo dos veces, la arrastré fuera de la chabola, cogí el bolso y, delgada como un espárrago, me fui a las Ramblas a buscarme la vida.” (RODOREDA, 2000: p. 96)

Así, del mismo modo que sucede con la calle de las Camelias, las Ramblas será un lugar simbólico en la vida de Cecilia. Al que también acudirá de manera recurrente en cada una de las inflexiones que experimente a lo largo de su vida y donde, de una u otra forma, sea víctima de diferentes abusos.

“Cuando estuvimos de nuevo en el coche. Marcos me preguntó dónde me gustaría ir. Le dije que a la Rambla de Cataluña; la crucé entera con la cabeza echada hacia atrás, mirando el encaje que formaban las hojas de los tilos. De nuevo dimos muchas vueltas, arriba y abajo, tan pronto por calles llenas de gente como por carreteras semidesiertas, haciendo eses y tocando la bocina por broma, y cuando ya era noche cerrada fuimos a parar a otro restaurante frente a una descampado desde el que se veían las luces de la Diagonal. El portero llevaba levita roja. Marcos paró el coche y dijo que en vez de entrar en seguida mejor que fuéramos a sentarnos un poco en medio del descampado. Cuando estuvimos sentados, metió uno de sus dedos en uno de mis rizos y dijo que lo había cazado con premeditación y alevosía. Como si se hubiese vuelto loco me alborotó los cabellos y me dijo bajito y con mucha calma: <<Cambiaremos a Cecilia, la vestiremos, la desnudaremos, la haremos reír, la haremos llorar>>. Me cogió por el cuello con las dos manos y me dio un beso en la boca, y yo le mordí con rabia y él me pegó una bofetada. <<Para que no vuelvas a hacerlo>>. Y entonces me puso el dedo en el hoyito de la mejilla. <<Guapa>>” (RODOREDA, 2000: pp. 134-135)

Como se observa en el fragmento, las Ramblas son el origen común de muchos de los hombres que conoce Cecilia a lo largo de su vida. En este caso, conocer a Marcos supone un halo de esperanza para la protagonista, pues lejos de encerrarla, la lleva a pasear libremente por las calles –no como prostituta– y a restaurantes. Sin embargo, desde estos primeros encuentros ejerce una fuerte violencia sobre ella, incluso física, pues la agrede para que haga lo que él dice. Finalmente, como se ha analizado en el apartado anterior, Marcos le pone un piso en el que, con el tiempo, llega a auto-recluirse debido a la presión psicológica que los secuaces de este efectúan sobre ella.

Después de que Cecilia consiga un status de “semi-libertad” gracias a la casa que le dona Esteban, vuelve a las Ramblas para cerrar un ciclo opresivo y de violencia que parece acabar.

“Calló, y quizá porque no estaba mirándome sacudí con la mano las cuentas que había encima del banco y, sin darme cuenta, me levanté. Andaba como se anda en los sueños y cuando llevaba dados medio centenar de pasos no sé por qué me pareció que me seguían. Sin pensarlo, me recogí la falda y arranqué a correr. [...] No se veía a nadie más: llegaba un fuerte resplandor de la esquina y las dos hileras de tilos parecían juntarse. En la Diagonal me metí en el coche y cuando pude hablar le dije a Miguel que no quería ir al piso, que me llevase al chalé. Me eché hacia atrás, me acomodé todo lo bien que supe, abrí la ventanilla para respirar el aire fresco y con las manos en la boca cerré los ojos, porque los árboles y las casas que desfilaban a ambos lados terminaron de marearme.” (RODOREDA, 2000: p. 254)

De nuevo, las Ramblas ejercen violencia sobre la protagonista, aunque de manera simbólica, pues encuentra a Cosme y vuelve a recordar todo lo sufrido hasta entonces. Así, huye de aquel lugar hasta encontrar a Miguel, su chófer, en la Diagonal. Sin embargo, el recorrido por las calles hacia su chalé le produce gran turbación, pues este espacio público no ha podido ser conquistado por ella. Lejos de ello, las calles, su origen, siempre han supuesto una respuesta violenta para Cecilia.

A pesar de ello, a lo largo de la historia se observa cómo la protagonista acude continuamente a este lugar para liberarse. En los continuos encierros, reales o simbólicos, que ha experimentado a lo largo de su vida, su gran obsesión era ocupar estos espacios públicos. Solo el obligado aislamiento que sufre en la casa de Eladio la hace olvidar las calles. Obviamente, este espacio doméstico no llega a causarle la claustrofobia que había experimentado en los anteriores debido al enajenamiento que sufre por el coñac que le hacen beber.

“Desde aquella noche, cuando me quedaba sola ya no buscaba las maletas. Buscaba la botella, me encerraba en el comedor y quemaba coñac a oscuras. Aquella llama me parecía un sueño, me ligaba a muchas cosas más ya muertas. Apenas advertía que el tiempo pasaba, y ni siquiera recordaba el color de las calles. [...]” (RODOREDA, 2000: pp. 191-192)

Se trata del único momento del relato en el que la protagonista no experimenta una fuerza irrefrenable por ocupar las calles que la vieron nacer, por ocupar ese espacio exterior que siente verdaderamente suyo pero al que no puede acceder siendo mujer si no es ejerciendo como trabajadora sexual. De este modo, llega a olvidar el ruido, los colores y las formas que existen en el espacio exterior, pues se encuentra completamente presa de un espacio interior impuesto a base de alcohol.

Tras este acontecimiento, se produce el mayor momento de inflexión narrativa, pues Cecilia, de nuevo embarazada, recibe una paliza por parte de Marcos, ayudado por el sastre y Eladio. De nuevo, la devuelven a su lugar de origen, la calle:

“[...] Andaba yo instintivamente por calles en que no había estado nunca, y cuando me di cuenta se habían llenado de gente; debía de hacer mucho rato que andaba. Cuando el vientre me dolía demasiado, me paraba, y cuando el dolor cedía andaba de nuevo. De trecho en trecho me metía en un portal para descansar, la frente apoyada contra la puerta. Salía y levantaba la cara para respirar. Necesitaba árboles en hilera, con hojas pequeña; los árboles eran para todos. Las calles iban llenándose, alrededor todo estaba repleto de vida y yo caminaba sola y tenía fiebre. [...]” (RDOREDA, 2000: pp. 203-204)

Después del encierro en casa de Eladio y la agresión física, las calles vuelven a suponer un símbolo de libertad y reconstrucción para la protagonista. Se observa en el fragmento como los árboles simbolizan la libertad y solidaridad que ella no ha tenido hasta ahora, pero deambular por estos espacios entraña una gran fuerza vital para Cecilia.

“[...] Me metí en el coche y le dije a Miguel que fuese hasta la Rambla de Cataluña y que se detuviese al pie del primer tilo.

Me quité la diadema. Cuando paró el coche, Miguel me preguntó si quería tomar algo y le contesté que no, que me esperase en la Diagonal, deseaba subir sola y a pie. Y eché a andar. [...] Bajo los tilos me encontraba en mi propia casa. [...] Luego me pareció que la cabeza se me iba y me senté en un banco. Se le puede enfriar la matriz, me había dicho hacía muchos años aquella mujer de la fonda, cuando le conté que me sentaba en los bancos de piedra de las calles. Pasaron dos o tres coches armando mucho ruido y cuando se hubieron alejado escuché una voz que, junto a mí, me decía: Cecilia.” (RDOREDA, 2000: pp. 248-249)

De este modo, Cecilia realiza un recorrido exterior para encontrar una figura paterna que la cuida y proteja, pues solo de esa manera podrá encontrar su lugar en el mundo. Sin embargo, todos los hombres que ha conocido en su vida solo han ejercido dominación o abuso sobre ella. A pesar de que su estatus social ha ido en ascenso, la protagonista, como Lázaro en la novela picaresca, no conseguirá construir una identidad propia, pues no ha sido capaz de encontrar ni entender su origen.

3. CARMEN MARTÍN GAITE Y LOS ESPACIOS PARA LA DESOLACIÓN Y EL RECUERDO

Entre las numerosas escritoras en nuestra lengua, Carmen Martín Gaité es una figura fundamental en la historia de la literatura española. Además del reconocimiento a su carrera que evidencian los numerosos premios que ha recibido –Premio Nadal en 1958 por su novela *Entre visillos*, entre otros–, las repetidas traducciones de su obra en varios idiomas y su éxito de ventas incluso después de su fallecimiento, la obra de Martín Gaité es de una importancia preponderante por el contenido histórico y antropológico que contiene, fundamentalmente en cuanto al estudio de los diferentes tipos de mujer a lo largo de los últimos cincuenta años. En este sentido, hay que tener muy en cuenta el contexto en el que se ha desarrollado la vida de la escritora. Esta salmantina, nacida en 1925, estudia Filosofía y Letras y pronto va a vivir a Madrid donde conoce a un grupo de estudiantes y escritores junto a los que va a convertirse, según palabras de Mercedes Carbayo, “en responsable del destino de un país donde la censura impide una prensa plural y de denuncia de situaciones injustas.” (1998: p. 46) Estos serán conocidos como la Generación del 50. Así, será en esta ciudad donde comience a publicar sus primeros cuentos en revistas y diarios, entre 1953 y 1962; aunque ya había publicado otros cuentos y poemas en revistas universitarias de Salamanca.

Martín Gaité comienza escribiendo cuentos existenciales, en los que trata temas como los sueños, el misterio, el surrealismo, la incomunicación y el mundo femenino, todos ellos influidos por una infancia y juventud marcadas por la Guerra Civil que asoló España entre 1936 y 1939. Sin embargo, los textos en los que predomina la figura femenina serán dominantes, pues este será un tema de preocupación en la trayectoria de la autora. En sus obras, se realiza un análisis de las experiencias que vivían las mujeres de la época con el objetivo de recuperar ese desprestigiado mundo. Sin embargo, en relación con las palabras de Mercedes Carbayo, “esta problemática la muestra sin irritar, sin la intención de remover demasiado los ánimos” pues “para una mujer como ella, el feminismo de los setenta iba a parecerle tan opresor como el del franquismo de los cuarenta.” (1998: pp. 49-50) Y, en este sentido, la propia autora aclara:

“Yo, quizá, lo que me ha pasado siempre es que he tenido una rebeldía muy poco agresiva, pero muy profunda, algo difícil de explicar, pero siempre he sido más rebelde de lo que he parecido y me han podido atribuir las personas que me conocen sólo superficialmente. Mi rebeldía

no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar. Yo voy procurando no desgastar la eficacia de mi protesta en palabrerías, sino procurando ir a mi modo [...] Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí, diciendo yo eso no lo voy a hacer, pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvas [...] es que soy muy modosa, muy modosa.”²⁵

De este modo, las protagonistas de las novelas de Martín Gaité utilizarán el monólogo interior o las conversaciones con personajes imaginarios para representar la lucha propia e interna que las llevará hacia la construcción de su identidad. El proceso de esta (re)construcción del yo o sujeto, en este caso femenino, se llevará a cabo a través de espacios interiores y privados con los que, en un primer momento, denuncia el papel de la mujer en la sociedad de la época para, más adelante, considerarlos el refugio desde el que rememorar el pasado y analizar la situación presente.

No podemos olvidar que el contexto social en el que Martín Gaité comienza a escribir está dominado por la censura franquista, fiel defensora de una ideología nacional-católica en la que la mujer desempeña el papel de madre y esposa. Por tanto, decide “seguirles el juego y componer novelas sobre asuntos concernientes a la mujer, denunciando su situación con firmeza, pero sin agresividad” (CARBAYO, 1998: p. 55). Esto sucede en *Entre visillos*, obra publicada en 1957, en la que se representa la vida de un grupo de muchachas de ciudad de provincia cualquiera, según sus contemporáneos²⁶. Sin embargo, a la luz del pensamiento y la sociedad democrática de los años 90 y de hoy en día, supone una clara denuncia de la situación de encarcelamiento de la mujer bajo un régimen patriarcal impuesto por la propia sociedad.

A partir de los años 60, la dictadura franquista experimenta un momento “aperturista” que no alcanza de lleno a las mujeres. Para Martín Gaité, esta época estará marcada por la aparición de “la mujer liberada” que, como bien indica Mercedes Carbayo, “sólo puede cambiar en apariencia, ya que no se producen cambios profundos en su pensamiento y en sus actos porque la realidad social tampoco ha cambiado”

²⁵ Entrevista realizada por Malén Aznárez en *El País Semanal*, titulada “La rebeldía de una mujer modosa” en 1981.

A juicio de Hélène Cixous (1995: pp. 54-55), con frecuencia en el discurso femenino “escritura y voz se trenzan [...] y hacen jadear el texto o lo componen mediante suspenso, silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos”.

²⁶ En *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), Carmen Martín Gaité realiza un estudio antropológico sobre los modelos de mujeres representativos de esta época y que cobrarán vida en esta novela.

(1998: pp. 81-82), realidad que se anota en una de las reflexiones-recuerdos de la protagonista y narradora en *El cuarto de atrás*, como se analizará más adelante.

Para llevar esta disección del yo y del estado de la mujer en la literatura, la escritora salmantina utiliza el psicoanálisis. Así, a través de los recuerdos y de la interpretación de los sueños, las protagonistas de sus obras indagan en el inconsciente para buscar su identidad.

Sin embargo, todo se transformará con la llegada de la democracia, tras la muerte de Franco en 1975, pues la mujer inicia poco a poco su emancipación y puede denunciar los problemas a los que tiene que hacer frente como ciudadana y trabajadora, es decir, como parte integrante de la vida pública. La delicada situación de España se consolida en los años 80, fecha en la que los procesos de modernización iniciados en los años anteriores se terminan de configurar. Entre ellos, el fenómeno más importante fue la creciente conciencia feminista entre las mujeres que no estaban vinculadas a ningún movimiento emancipatorio. En este sentido, mientras otras escritoras de este tiempo reivindicaban en sus obras la situación alienante de la sociedad para las jóvenes españolas, nuestra autora optará por “revisar los porqués de esa alienación”, según Mercedes Carbayo (1998: p. 112). Así, los 90 serán años de re-lectura y análisis del pasado para la formación de un futuro nuevo y justo con las mujeres, que tantos años de menosprecio habían sufrido. Así, la narrativa de Martín Gaité se transformará en clave de género hacia la liberación de la mujer que conquista los espacios públicos, usando el valor de los recuerdos que le ofrecen los diferentes espacios o lugares que habita o habitó para entender su presente y subvertir los dogmas que la sociedad imponía, como se aborda en *Irse de casa*.

En definitiva, la evolución de la obra literaria de esta autora experimenta un proceso de construcción identitaria en el que desempeñan un papel fundamental la memoria y la reflexión sobre el yo. Este trayecto está bien delimitado en los estudios de Jurado Morales (2003: pp. 273-274), quien advierte los siguientes pasos:

1. De la desorientación solo se puede salir mediante la definición de las señas de identidad de cada cual.
2. Para alcanzar estas es necesario el refugio en la intimidad y la consecuente autorreflexión.

3. Una reflexión que forzosamente lleva consigo una rememoración del pasado, pues solo indagando en el camino recorrido se comprende el presente.

De este modo, podemos afirmar que en la narrativa de Carmen Martín Gaité cumple una función indispensable la relación entre espacio y tiempo. Ambos elementos narratológicos, como hemos anotado en los preliminares teóricos que fundamentan esta investigación, guardan una íntima relación y así lo desarrolla M. Bajtín a través del concepto de cronotopo. Espacio y tiempo son elementos axiales que le otorgan a la novela una función semántica y compositiva, ya que a través de ellos se organizan los argumentos dándole significación y vida propia a la ficción. La obra de esta escritora manifiesta una dialéctica entre memoria, realidad, olvido y ensoñación que se hará efectiva a través de los diferentes lugares que ocupan cada una de sus protagonistas, según veremos en el análisis de tres de sus novelas más representativas.

3.1. Entre visillos: un espacio para la desolación

Como ya se ha apuntado anteriormente, *Entre visillos* supone el primer gran éxito de la autora salmantina, que recibió el premio Nadal en 1958. Se trata de una novela esencial dentro de la corriente del realismo social inaugurada por *La Colmena*, de Camilo José Cela. Su principal objetivo era mostrar la realidad española en los años en los que la sociedad se empieza a recuperar lentamente de las cruentas consecuencias de la Guerra Civil. En este contexto, en España se produce un importante desarrollo industrial, cuyo resultado será la despoblación del mundo rural y la consecuente forja de un nuevo grupo social eminentemente obrero que se ubicará en las zonas industriales de las grandes ciudades en condiciones infrahumanas. Al mismo tiempo, los vencedores de la contienda no solo impusieron su poder sobre la población, sino también su cultura.

En este sentido, Carmen Martín Gaité pretende dar a conocer la situación de las jóvenes de los años 50, es decir, plasmar el “encarcelamiento” a las que se veían sometidas las mujeres de la época a causa de una tradición en la que prevalecía la figura del hombre. Así, estas jóvenes debían obedecer los dictámenes del padre, quien decidía el futuro de la(s) hija(s) hasta la llegada del marido. El matrimonio suponía una “liberación” ficticia y a la vez necesaria, pues de lo contrario la sociedad aplicaba el yugo de la marginación a aquella que no brindara su vida al cuidado de su hogar, esposo

e hijos, situación²⁷ que denunciara Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) y Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963). En definitiva, la crítica dice de ella que con este libro consiguió ser la Beauvoir española, pues según Mercedes Carbayo, Martín Gaité realiza “una re-lectura del existencialismo llevando éste al mundo femenino, creando así el existencialismo femenino español” (1998: p. 55).

De este modo, en *Entre visillos* la autora narra la monotonía de la vida diaria de un grupo de chicas en edades comprendidas entre los 16 y los 30 años, que se encuentran en diferentes situaciones sentimentales, pero con un objetivo común en mente: el casamiento. Entre ellas, sobresalen las figuras de: Natalia, la protagonista, y Elvira, cuyos objetivos de futuro caminan hacia rumbos desiguales al resto y por lo que reciben un tratamiento diferenciado. Para ello, Martín Gaité utiliza el modelo de la novela rosa, que gozaba de gran aceptación y, además, era el género más consumido por las mujeres de la época²⁸. No hay que olvidar la rígida censura que el franquismo imponía en la época. Así, su objetivo es presentar a las lectoras (mujeres) diversas situaciones reales en las que se podían ver reflejadas y que, a partir de ello, pudieran realizar una crítica que llegara a subvertir estos dogmas impuestos por una masculinidad hegemónica.

Todo este entramado de historias cotidianas y sin demasiado atractivo están protagonizadas por un grupo de chicas, como ya se ha señalado, con las que la autora pretende dar a conocer ciertos estereotipos²⁹ que se empezaban a reconocer en la España de finales de los 50. Entre ellas, aparecen dos muy presentes ya en la literatura decimonónica, como eran la chica casadera y la solterona. A estas hay que añadir los modelos emergentes de mediados del siglo XX, entre los que destacan la chica topolino o la chica rara (MARTÍN GAITE: 1978: pp. 60-65). Con ellas, Martín Gaité refleja la más que posible deconstrucción de una feminidad única impuesta que surge del patriarcado y de la ideología franquista de ese tiempo.

²⁷ La crítica a la reclusión de la mujer en el espacio doméstico se ha dado también entre las artistas plásticas. En fechas recientes, encontramos un ejemplo en la instalación "Alicia de Córdoba" (Casa de las Campanas. Calle Siete Revueltas, 21), de Cristina Lucas, dentro de la exposición *El patio de mi casa* (Córdoba, octubre-noviembre de 2009), comisariada por el crítico cubano Gerardo Mosquera, en la que una figura femenina agrandada se asoma por una ventana mientras, por otra, saca su enorme brazo como signo del deseo de liberación.

²⁸ A este respecto, conviene recordar el éxito de las novelas de Corín Tellado, que se vendían e intercambiaban en los kioscos, y de seriales radiofónicos como *Ama Rosa* (1959) y años más tarde, en los setenta, *Simplemente María*.

²⁹ Todos estos estereotipos se encuentran detallados en el estudio antropológico y social que la autora realiza en *Usos amorosos de la postguerra española* (1978).

Sin embargo, a pesar de que estas figuras femeninas inician un camino hacia la búsqueda de una voz propia, ninguna acaba con final feliz. Esa inmovilidad que se representa y que no sufre ninguna evolución en las mujeres que aparecen en *Entre visillos* se muestra a la perfección a través de la construcción de los espacios narrativos que componen la novela. Así, tanto los escenarios abiertos como los cerrados ejercerán un poder opresor y restrictivo a los personajes, al tiempo que transmitirán un sentimiento de asfixia y claustrofobia al lector o lectora.

3.1.1. La ciudad como testimonio de la desolación social

Esta novela de Carmen Martín Gaité se localiza en una ciudad provinciana indeterminada, puesto que no hay ninguna referencia topográfica a lo largo del texto que se pueda relacionar con un emplazamiento físico real de la geografía española. No obstante, las descripciones que aparecen en la novela hacen pensar al lector(a) en la Salamanca de los años 50, contexto de la infancia y juventud de la autora.

Al tratarse de una novela polifónica, la descripción de la ciudad se construye desde tres perspectivas diferentes. Por un lado, la del narrador heterodiegético de la mitad de los capítulos, mucho más neutra y objetiva, pues se limita a describir la tranquilidad y el poco movimiento que existe en la ciudad diariamente e incluso en fiestas:

“Vino Mercedes a llamarla que había venido Isabel, que si quería ir con ellas un rato a casa de Elvira antes del cine. Dijo que sí y salieron las tres. Para ir a casa de Elvira había que pasar por calles solitarias. Era fiesta, una tarde nublada. Andaban soldados por la calle y padres con niños; y sobre todo muchachinas de quince años con rebecas de colores cogidas del brazo riéndose.

El café Castilla estaba casi vacío. A través de la vidriera lateral se veía una sola mesa ocupada. Un hombre, de codos, miraba la calle, su taza vacía sobre el mármol, el puro apagado. Parecía más borroso bajo el cartel de toros pegado en el cristal, amarillo, rojo y blanco como una ventana de luz.” (MARTÍN GAITE. 1988: p. 102)

Cada vez que este narrador se encarga del relato, su punto de vista nos revela tiendas vacías en las que los comerciantes se muestran sentados y aburridos a la espera de clientes, o cafés en los que apenas hay una o dos mesas ocupadas, como es este caso, por lo que esta quietud intriga al lector(a) que percibe el abatimiento de la población que la ocupa.

Esta desazón no es menor en los capítulos en los que las voces narradoras son homodiegicas. Así, Pablo Klein y Natalia se encargan de narrar también parte de la historia, incluyendo su punto de vista. En el primer capítulo ya aparece la voz de Natalia, la pequeña de tres hermanas de una familia acomodada, huérfana de madre,

quien falleció en el parto. Su vida se desarrolla prácticamente en el interior de su casa, concretamente en su habitación y desde la ventana observa a los viandantes:

“La calle era fea y larga como un pasillo. Empezaban a levantarse las trampas metálicas de algunos escaparates y se descubrían al otro lado del cristal objetos polvorientos y amontonados. El dueño de la pañería había salido a la puerta y estaba inmóvil con dos dedos en el chaleco mirando al chico que allí delante, bajo su vigilancia, sacudía en la luz una pieza de tela. Cuando tocaron la acera, las saludó sin moverse, con un gesto del mentón. Ellas se venían quitando las rebecas.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 12)

Desde el comienzo de la obra, se nos presenta la ciudad como “fea”, según la descripción de una de sus calles de la protagonista, pues este espacio público no supone para ella un objeto de conquista, ya que la vida que allí se respira no es de su agrado, como se verá más adelante.

La segunda pieza que forma este narrador homodiegético es Pablo Klein, un joven que acude a la ciudad donde vivió durante su infancia junto a su padre con el objetivo de enseñar alemán en el Instituto público. A su llegada, cuando todavía se encuentra en el tren, percibe la ciudad con un halo de agresividad, como se aprecia en una descripción cargada de colores cálidos y figuras puntiagudas en el horizonte:

“Cuando volvió a arrancar el tren cerré otra vez los ojos. Pensaba que entre el retraso y eso de las fiestas lo más seguro era que no estuviera nadie en la estación a esperarme. Casi me iba a dormir del todo, cuando oí decir a alguien en el pasillo que ya se veía la Catedral, y sí. Todavía algunas nubes oscuras de la puesta de sol, que había sido violenta y roja, estaban quietas tiznando el cielo como rasgones. Vi el perfil de unas torres y los filos de muchos tejados coloreados, calientes todavía. Brillaban los cristales de los miradores y empezaban a encenderse bombillas poco destacadas en la tarde blanca. El río no lo vi. Luego el tren se metió entre dos terraplenes y pitó muy fuerte. Toda la gente estaba sacando los equipajes al pasillo.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 24-25)

Esta visión poco idílica de la ciudad, que permanece en su memoria, muestra la desazón que va a caracterizar al protagonista a lo largo de la obra. Y no acaba aquí: una vez apeado del tren, acude al Instituto donde tenía concertada una cita con el director a su llegada. La noticia del fallecimiento de este no ayuda a mitigar el pesimismo de Pablo, quien se para a observar la ciudad a la caída de la noche:

“Salí al patio, bordeé la tapia, llegué de nuevo al puente del ferrocarril. Allí me detuve. Los muros de aquel puente eran de cemento deteriorado, no mucho más bajos que yo. Apoyé la barbilla en el borde. Vi las traseras de las casas que daban a la vía, en lo alto de un terraplén escurridizo, las ventanas abiertas y encendidas. Ventanas de cocina. Prepararían la cena. Era un barrio de casas pobres. Por las ventanas salían voces agudas, de mujer. Fui siguiendo las vías rectas y solas hasta que se me perdían de vista, juntándose allá en el campo. El campo se adivinaba desdibujado, bajo las nubes oscuras que todavía no se habían fundido con la noche.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 33)

Y esta triste recepción de la ciudad continúa en cada mirada a la ciudad que el protagonista describe en sus continuos paseos durante su estancia allí:

“También encontré la Catedral y el río. El río estaba cerca de mi pensión. Bajaba en curva la calle de arrabal empedrada de adoquines grandes y se veían por la cuesta arriba camionetas y carros de arena tirados por una ristra de tres o cuatro mulas, su carretero al pie, avanzando lentamente al mismo paso de los animales. Crucé a la orilla de allá atravesando el puente de piedra, y caminé hacia la izquierda por una carretera bordeada de árboles hasta dejar lejos la ciudad. Luego la vi toda al volver, reflejada en el río con el sol poniente como en tarjetas postales que había visto, y en el cuadro que mi padre pintó, perdido como casi todos después de la guerra.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 46)

Como se observa en estos dos fragmentos, Martín Gaité describe la realidad que se estaba viviendo en la España de los años 50, en la que “todos”, como aciertan a decir las palabras de Pablo, se encontraban perdidos. Este sentimiento también se encuentra en los personajes de *Entre visillos*, representantes de una angustia existencial reflejada en la ciudad de la que no pretenden salir, y quien lo hace solo lo hará en sueños, pues este espacio simbólico no ofrece esperanza para ellos, sino que representa la desolación.

La única percepción alegre y esperanzadora que existe a lo largo de la obra de la ciudad es una descripción de Pablo en uno de sus paseos por la ribera, embriagado por la ingesta de algunas copas de vino. Sin embargo, se trata de una visión idealizada de la realidad a causa del alcohol, que él mismo reconoce que se apagará:

“Una tarde, poco antes de empezar el curso, hizo un sol hermoso y me fui de paseo al río. Había comido dos bocadillos en una taberna del arrabal y bebido casi un litro de un vino buenísimo. Estaba alegre sin saber el motivo. Veía los colores de todas las cosas con un brillo tan intenso que me daba pena pensar que se apagaría. La ciudad me parecía muy hermosa y excitante en su paz, hecha de trozos de todas las ciudades hermosas que había conocido. Me apoyé un rato bastante largo en la barandilla de piedra del Puente y me estuve allí, con los ojos medio cerrados, el sol en la nuca, oyendo los gritos de unos niños que se bañaban en la aceña. [...]” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 124)

De este modo, este espacio urbano consigue ser el verdadero protagonista de *Entre visillos*, a pesar de no conocer su nombre ni su transposición real. Todos los personajes consumen sus vidas entre sus calles y plazas, el cine, el Casino y los alrededores del río entre los que pasean. Así, del mismo modo que pasaba con la Vetusta de *La Regenta*, esta ciudad se convierte en una cárcel que impone una serie de normas no escritas entre la población que claudica ante ellas. Sus vidas transcurren no solo entre las cuatro paredes de sus casas, sino también dentro de los límites que configura la ciudad. La opresión que este lugar y sus habitantes ejercen es verbalizada por Elvira cuando, conmovida por el fallecimiento de su padre, conversa con Pablo:

“–Tres días –repitió–. No puede entender nada. Si le explico por qué no fui a Suiza se reirá, dirá que qué disparate, que eso no puede ser. Creerá que lo ha entendido, pero no habrá entendido nada. Solamente uno que vive aquí metido puede llegar a resignarse con las cosas que pasan aquí, y hasta puede llegar a creer que vive y que respira. ¡Pero yo no! Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 49)

Elvira, la hija del director, una de las pocas protagonistas que pretende romper con esta insulsa vida, repite en varias ocasiones a lo largo de la novela la asfixia que le produce tanto la ciudad como sus habitantes, sobre todo las mujeres que dicen ser sus amigas. No obstante, su disconformidad y el luto que debe guardar hacen que solo salga de su casa una vez y al final de la obra para visitar la exposición que ha inaugurado Yoni. Por tanto, a pesar de estar en desacuerdo con este monótono e impuesto futuro tampoco hace nada por evitarlo y se conforma casándose con un hombre al que no quiere.

De esa manera, el espacio narrativo ejerce una despiadada invectiva ante un momento de la historia que no ofrece esperanza alguna de futuro, concretamente sobre las mujeres, de manera que la autora, de una forma muy sutil, pone de manifiesto la injusta situación en la que las chicas jóvenes veían suceder su vida, proyectada en torno a un matrimonio que debería ser lo antes posible y consentido por el padre. Cabe destacar aquí la historia de la mejor amiga de Natalia, Gertru, quien con solo dieciséis años ha dejado el Instituto porque a su novio no le gusta su ambiente:

“Ayer vino la Gertru. [...] Dice que ella este curso por fin no se matricula, porque a Ángel no le gusta el ambiente del Instituto. Yo le pregunté que por qué, y es que ella por lo visto le ha contado lo de Fonsi, aquella chica de quinto que tuvo un hijo el año pasado. En nuestras casas no lo habríamos dicho, no sé por qué se lo ha tenido que contar a él.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 9)

A lo largo de la obra, cada vez que Gertru aparece en escena con su novio, Ángel, asistimos a un episodio de abuso de poder ejercido por el varón sobre la mujer y que, desde una consideración feminista actual, podría calificarse de violencia machista:

“–Bueno, ya basta. ¿Por qué sigues llorando?, no te quiero ver llorar, ¿has oído? Si no te voy a poder advertir nada. Lo hago por tu bien, para enseñarte a quedar siempre en el lugar que te corresponde. Eres un crío tú. Anda, no seas tonta, pero serás crío.

Gertru se sonaba con los ojos bajos.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 140)

“–Pues porque no. Está dicho. Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra. Además, nos vamos a casar en seguida.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 160)

Como se observa, la identidad de Gertru queda completamente anulada desde el momento en el que inicia su noviazgo con Ángel, ya que este impide que ella continúe su formación y no conozca más que lo que él pretenda. De este modo, él mismo ofrece sus imposiciones como enseñanzas, con el fin de que sepa cuál es su sitio. Efectivamente, el lugar al que quiere relegarla está muy alejado del espacio público y de conocimiento que supone el Instituto, sino que se refiere a la casa familiar a la que deberá atender y de la que no deberá salir.

Una situación parecida experimentamos como lectora feminista en la visita sorpresa de Miguel a Julia:

“Ella quería subir a cambiarse de traje, pero no la dejó. La empujó a la puerta y echó andar a su lado, cogiéndola por el pescuezo. De broma le daba meneones, columpiándola hacia sí. La despeinaba.

[...]

Julia iba a disgusto, se sentía el moño medio deshecho. En el reloj de la barbería vio que eran menos cinco.

–Vamos a torcer por aquí –dijo él–. Vamos al río, a aquel sitio que fuimos la otra vez que vine a verte.

–No, verás. Yo primero tengo que ir a dar un recado a unas chicas amigas mías. No tardo nada.

–Venga, no empieces con los planes, ya irás luego.

[...]

Miguel sacó una voz segura y decidida.

–Te he dicho, Julia, que voy bien como voy. Si quieres presumir de novio delante de tus amigas, yo no soy ningún maniquí. Te buscas uno.

Siguieron en silencio. Ella hizo un gesto para desprenderse de la mano de él. Él la afianzó más fuerte.

–A ver dónde es ese cine.

–Pasada la Plaza.

–Mira que son unos problemas. Si no llegabas, ya entrarían ellas sin ti. El caso es buscarse compromisos, entrarían ellas sin ti. El caso es buscarse compromisos, cosas que le aten a uno. Siempre igual.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 78-79)

En este caso, el abuso de poder de Miguel sobre su novia es mucho más explícito que en el anterior porque su modo particular de demostrar cariño se manifiesta con gestos violentos que incomodan a Julia. En este caso, la hermana de Natalia consigue finalmente salir de los límites de la ciudad para ir a Madrid a vivir con unos familiares hasta que se case con Miguel, que ha encontrado trabajo en la capital. Sin embargo, el desenlace de esta historia queda en suspense al final del libro.

En definitiva, esta ciudad de provincias desconocida que supone la localización de los hechos y el emplazamiento de los personajes de *Entre visillos* desempeña una función simbólica primordial en el transcurso del relato y, sobre todo, ejerce una

influencia trascendental en la vida de los personajes. El hastío y la monotonía que representa destruyen toda esperanza de libertad, por lo que los y las protagonistas de esta historia consumen sus días entre cotilleos y conversaciones que manifiestan el aburrimiento de los habitantes.

Esa pobre realidad es mucho más acentuada en el caso del grupo de jóvenes mujeres que aparecen en el libro, porque su vida sufre la imposición de una cultura patriarcal que las encarcela dentro de un sistema de tradiciones que impiden el desarrollo de su identidad. Entre las causas de esta imposibilidad se encuentra el encierro simbólico que vivirán en sus casas, embaucadas por sus maridos y dedicadas a los cuidados, soportando continuamente la vigilancia de ese gran ojo censor que representa la ciudad.

3.1.2. Un espacio común que encarcela a las mujeres

Además de la localización, en el espacio narrativo hay que destacar los diferentes ámbitos de actuación por los que se mueven los personajes. En este caso, de la misma manera que la ciudad ejerce un poder opresor sobre los personajes de *Entre visillos*, los lugares por los que transiten no cumplirán un papel diferente. En todo caso se trata de una novela claustrofóbica en la que tanto la ciudad como los diferentes escenarios novelísticos, tanto los espacios públicos como los privados, representan un ambiente de asfixia.

Ciertamente, a lo largo de la novela predominan los espacios cerrados, como las casas en las que se reúnen las jóvenes para tomar café y acompañarse, pues no hay ninguna actividad de entretenimiento en el marco de estos encuentros que transcurren, por lo general, entre chismes y habladurías. Uno de estos lugares era el mirador de la casa de Natalia y sus hermanas, que es descrito así por la protagonista:

“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. Era grande y estaba separada en dos por un biombo de avestruces. La parte del fondo era más oscura. Había un piano y retratos ovalados. En la consola brillaba un reloj con pastorcitas doradas debajo de su fánal. El mirador quedaba en la parte de acá que era donde se estaba, donde la radio, el costurero y la camilla, donde la butaca de orejas y la lámpara en forma de quinqué. Era un mirador de esquina.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 13)

Se trataba de un lugar dispuesto exclusivamente para las visitas y la distracción de las mujeres y era la primera habitación de la casa que se limpiaba para que no hubiera habladurías. Por otro lado, su situación era privilegiada pues, al hacer esquina, disponía de una amplia visión de las calles de alrededor, por lo que se podía controlar visualmente todo lo que acontecía en ellas. Sin embargo, a pesar de albergar un piano, en ningún momento se cuenta que en algunos de estos encuentros se deleitasen con su música. Su estancia allí, por tanto, se reducía a pasar el tiempo sentadas en la mesa de camilla tomando café o churros con chocolate, pendientes de lo que sucedía en las calles más cercanas y hablando acerca de los pretendientes de que disponían, algo que Natalia no compartía.

Otra de las casas a las que se hace alusión en la novela es la del difunto director del Instituto, donde vivían su viuda y sus dos hijos, Teo y Elvira. Esta, como ya se ha anotado anteriormente, es el personaje que expresa de una manera más explícita la claustrofóbica opresión que la ciudad ejercía sobre sus habitantes, y en particular sobre las mujeres. Por ello, al igual que Natalia, su actitud rebelde la lleva a tener una habitación mucho más moderna, donde se plasmaba sin duda su afición a la pintura: “El cuarto era pequeño, con cretonas de colores, bibelots y dibujos. Se veían por la ventana los árboles del jardín de las monjas, unas puntas oscuras.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 104)

Sin embargo, en la casa es imprescindible preservar cierto decoro a causa del luto que deben guardar por el fallecimiento del padre, lo que crea una mayor sensación de enclaustramiento:

“Elvira se fue al despacho de su padre. Anduvo un rato mirando los lomos de los libros a la luz roja de la lámpara. 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. Elvira se asomó al balcón y respiró con fuerza. Se había levantado un poco de aire húmedo. Miró los árboles, la masa oscura de los árboles a los dos lados de la calle estrecha iluminados de trecho en trecho por una luz pequeña y oscilante que quedaba debajo de las copas. Ya era casi de noche. El aire arrastraba algún papel por las aceras. Enfrente estaba la tapia del jardín de las clarisas, alta y larga, perdiéndose de vista hacia la izquierda: un poco más allá blanqueaba el puesto de melones. Cerró los ojos descansándolos en las palmas de las manos. Luego los escalones, el caño, la casa donde está la carnicería, la iglesia de la Cruz, la plazoleta, el andamio de la Caja de Ahorros. [...]” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 112)

Esta sensación de asfixia la hace salir al balcón, lugar de ensoñación en el que se imagina muy lejos de la ciudad que le imponen unas normas y una identidad de mujer casadera y obediente. Así, Elvira se imagina en una gran urbe y ejerciendo una

profesión que le permita ser independiente. No obstante, esa ilusión quedará solamente en ensoñación, pues a pesar de ser la más segura, acabará prometiéndose con Emilio, un amigo de la infancia que lleva toda la vida enamorado de ella.

“[...] Todavía estaba el balcón entornado y se volvió a asomar, antes de cerrarlo. Los árboles, la tapia, la tienda del melonero, ¿por qué no se alzaban como una decoración? Era un telón que había servido demasiadas veces. Le hubiera gustado ver de golpe a sus pies una gran avenida con tranvías y anuncios de colores, y los transeúntes muy pequeños, muy abajo, que el balcón se fuera elevando y elevando como un ascensor sobre los ruidos de la ciudad hormigueante y difícil. Y muchas chicas venderían flores, serían camareros, mecanógrafas, serían médicos, maniqués, periodistas, se pararían a mirar las tiendas y a tomar una naranjada, se perderían sus compañeros de trabajo entre los transeúntes, irían a tomar un tranvía para llegar a su barrio que estaba muy lejos” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 118)

Los lugares privados o interiores no son los únicos que causan asfixia en las protagonistas de esta historia, sino que también lo harán los espacios públicos que suponen el Casino o el taller de Yoni que se ubica en la planta de arriba del Hotel. Ambos sitios son espacios externos, en los que se reúnen y es donde las normas sociales se deben acatar con más decoro. Sin embargo, no dejan de ser lugares vacíos de entretenimiento, donde fundamentalmente se llevan a cabo los encuentros entre chicos y chicas para el exclusivo divertimento de ellos. Pablo Klein lo describe como un lugar inhóspito en su primera visita:

“El Casino era una fachada antigua por delante de la cual había pasado muchas veces; las noches de fiesta le encendían unas bombillitas que perfilaban el dibujo de los balcones.

Tenía yo la idea de sentarme en un rincón apartado y tomarme un refresco tranquilamente mientras escuchaba a Rosa y esperaba que terminase su trabajo, pero de la primera cosa que me di cuenta al entrar, fue de que no existía ningún lugar apartado, sino que todos estaban ligados entre sí por secretos lazos, al descubierto de una ronda de ojos felinos. Muchachas esparcidas registraron mi entrada y siguieron el rumbo de mi indecisa mirada alrededor. No toaba la música y no vi a Rosa. Había mesas por todas partes, totalmente ocupadas, un silencio ondulado de cuchicheos y redondeles de luz en el centro de la pista vacía. Comprendí que tenía que andar en cualquier dirección afectando desenvoltura. Vasos, botellas, adornos, largas faldas plisadas fueron quedando atrás en una habitación amarilla. Al fondo, había una puerta con cortinas recogidas. La traspuse: era el bar. Me asaltó un rumor de voces masculinas. No habría más de tres mujeres entre los hombres que fumaban en grupos ocultando el mostrador, y una de ellas era Rosa, en el centro de un corro de chicos vestidos de etiqueta. Daba cara a la puerta y se apoyaba en un alto taburete. Me vio en seguida y me llamó levantando el brazo desnudo.” (MARTÍN GAITE, 1988: pp. 89-90)

El casino es un espacio donde se plasma de manera evidente la configuración patriarcal de las relaciones entre ambos sexos en sociedad, con salas separadas para hombres y mujeres que presentan decoraciones y ambientes diferentes. Concretamente, para que los hombres se deleiten con el paso de las diferentes mujeres que pueden ser objeto de su deseo. La sala ocupada mayoritariamente por ellos, el bar, solo aceptaba la

entrada de algunas mujeres, una de ellas era Rosa, la encargada de entretener al público. Sin embargo, esta función era diferente en el gran salón donde mujeres y hombres se mezclaban y bailaban: allí Rosa cantaba su repertorio, mientras que en el bar, ella se dedicaba a darle conversación a los hombres e incluso conseguir “plan”. A este respecto no hay referencias en el libro que puedan dilucidar con exactitud su cometido, pero todo parece apuntar que también ejercía como señorita de compañía en algunas ocasiones.

En este sentido, estamos ante el gran espacio de la masculinidad, donde los hombres pueden disponer de Rosa a su antojo, pero también donde saben que van a acudir las chicas jóvenes de la ciudad para bailar con el objetivo exclusivo de buscar novio, pues de lo contrario serían mal vistas por el resto de habitantes de la ciudad. Así, las conversaciones entre los chicos en el Casino giran, fundamentalmente, en torno a las mujeres, a las que dan el tratamiento de subordinación que la sociedad patriarcal les había asignado:

“–Vamos fuera –dijo una risita–. Hay que bailar. Tenemos a las chicas muy solas.

–Vete tú. Para mí las niñas esta noche están de más. Ya me doy por cumplido. Hay que hacerse desear.

–Sí, oye, se empalaga uno un poco. Vienen demasiado bien puestas, te dan complejo de que las vas a arrugar.

–Niñas de celofán.

–Niñas de las narices. Para su padre. Las que están de miedo este año son las casadas. ¿Te has fijado, Ernesto?

[...]

Además, que vengan ellas aquí. Se acostumbran mal. No se hacen cargo de que uno necesita alguna vez servicio a domicilio.

–Es verdad. Parecen reinas. Chico” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 91)

Lo mismo sucede cuando hablan de las novias con las que ellos mismos se comprometen. Ángel le cuenta a Manolito que se va a casar con una joven de dieciséis años, Gertru, y le pide su opinión. Su amigo responde nuevamente hablando de ella como si se tratara de un objeto puntuable y alaba su juventud, pues de esa manera puede manejarla a su antojo:

“–Bueno, entonces qué. ¿Quedamos en que te gusta?

–Es una monada, chico, desde luego. Le doy diez.

–Y sobre todo mira, lo más importante, que es una cría. Ya ves, dieciséis años no cumplidos. Más ingenua que un grillo. Qué novio va a haber tenido antes ni qué nada. ¿No te parece?, es una garantía. Ya de meterte en estos líos tiene que ser con una chica así. Para pasar el rato vale cualquiera, pero casarse es otro cantar.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 43)

Este lugar público también ejerce, pues, una función opresora sobre las mujeres de esta historia, ya que no se trata de un espacio de liberación, sino al que acuden para ser elegidas como esposas.

El mismo sentido tiene el taller de Yoni, en el último piso del Hotel, y las fiestas que allí se celebran. A una de ellas acuden las hermanas de Natalia, Julia y Mercedes, pero como Julia tiene novio y su intención es mudarse a Madrid para vivir con él hasta que se case, no se siente cómoda allí, pues ella no tiene que buscar pareja: “Julia miraba por encima de su hombro, tratando de ocultar su aburrimiento. La habitación le parecía completamente irreal, desligada de todo lo que podía interesarle. Deseaba irse.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 154)

Entre todos estos espacios interiores que construyen la vida pública de los jóvenes de esta ciudad de provincia, el cine representaba una pequeña ventana al mundo. A lo largo de la novela, las jóvenes que intervienen en el relato acuden en numerosas ocasiones a este mágico lugar, porque gracias a él pueden mantener una pequeña ilusión de que otro mundo, aunque sea ficticio, era posible. Sin embargo, su influencia es apartada si se desprende de él una mala influencia para el pensamiento crítico de las mujeres, como se observa en un fragmento anterior en el que Miguel no quiere ir al cine con Julia. Pero sobre todo, es especialmente reseñable el consejo del cura de la ciudad a Julia tras su confesión:

“—Verá, padre, que algunas veces cuando he ido al cine, me excito y tengo malos sueños.

La cuestión era empezar aunque fuera con un rodeo, despegar la lengua, sentirsela húmeda.

—El cine, siempre el cine, cuántas veces lo mismo. Ahí está el mal consejero, ese dulce veneno que os mata a todas. Pero sueños, ¿cómo dormida?

—Sí, padre, casi siempre dormida. Aunque anoche no tanto. Anoche estaba bastante despierta y lo pensé porque quise. Y si estoy dormida, cuando me despierto me gusta haber soñado esas cosas. [...] Pero la tentación la tengo siempre. Yo creo que le viera mucho, volvería a pasar lo de aquel verano. Anoche me desperté y estuve escribiéndole cosas como las que me escribe él, diciéndole que me acordaba mucho de todo lo de ese año cuando nos hicimos novios, que es mentira cuando le digo que me enfado por las cosas que me dice él en las cartas...; lo más malo que se puede usted figurar, con el deseo de excitarle.

—Bueno, bueno... ¿Le has mandado esa carta?

—No. La tengo aquí. La voy a romper.

—Bien, hija. ¿Ves cómo Dios no te abandona? ¿Ves cómo permite que tengas tentaciones para hacerte salir victoriosa de ellas? Los grandes edificios se levantan granito a granito.

Julia lloraba.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 76)

Y le repite al final de su conversación: “—No vuelvas mucho al cine, hija. Hace siempre algún mal.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 77)

Ante la posibilidad no solo de pensamientos impuros, sino también de perspectivas de futuro distintas a la de ser esposa y ama de casa, el sacerdote intenta convencer a Julia de los males que trae el cine.

Por otro lado, las calles que componen la ciudad imprecisa donde se localiza la historia también representan espacios públicos que no funcionan como tal en esta novela, pues su conquista por parte de las mujeres no implica la liberación e identidad que simbólicamente representan. El motivo es la desesperanzadora ciudad en la que se ubica la historia y el momento, los años 50, en los que las mujeres no podían hacer otra cosa que no fuera ser esposas y madres, ya que si lo hacían se las marginaba. No obstante, sí se puede observar en la novela que la conquista de este espacio público ayuda a Natalia, la protagonista, a vencer su timidez. Como se observa en el siguiente fragmento, el camino que comparten Pablo y Natalia angustia a la joven protagonista, que se ve incapaz de contestar a las preguntas de su profesor de alemán. Sin embargo, al llegar a su portal, se cerciora del encierro que supone ese lugar y, en consecuencia, su actitud ante una realidad que no comparte:

“Que era tarde, eso le dije, qué idiota soy. Allí, desde el portal, se veían unas nubes rosa al final de la calle, y era la hora más alegre y de mejor luz, el sol sin ponerse todavía igual que primavera. Dije que era tarde, la primera cosa que se me pasó por la cabeza, de puro azaro de que me invitara, de pura prisa que me entró por meterme y dejarle de ver. Pero en cuanto me vi dentro de la escalera, en el primer rellano, subido aquel tramo de escalones de dos en dos, me quedé quieta como si se me hubiera acabado la cuerda y sentí que me ahogaba en lo oscuro, que no era capaz de subir a casa a encerrarme; ni un escalón más podía subir. Entonces me di cuenta de lo maravilloso que era que me hubiera invitado y me entraron las ganas de marcharme con él. Me puse a pensar en todo lo que había dicho, en la conversación dejada a medias. Si volvía a bajar de prisa, todavía me lo encontraba. Le encontraba, seguro. Estaba parada, casi sin respirar y no se oía nada por toda la escalera. No me decidía. Luego oí una puerta y voces que bajaban, y me salí a saltos del portal, sin pensarlo más. Eché una ojeada parada en la acera. Volvía tía Concha del rosario, con otra señora.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 172)

De este modo, la reclusión a la que tanto ansiaba llegar Natalia mientras andaba por la calle junto a Pablo, la hace reconocer su error. La diferencia entre su pensamiento y el de sus hermanas la ha hecho ser marginada por ellas y mantenerse recluida en su casa sin querer hablar con ninguna persona. En Pablo encuentra no solo una figura masculina venerada, sino también un referente y apoyo para el camino que debe iniciar hacia el reconocimiento de una voz propia que la provea de una identidad de mujer diferente a las que le imponen.

El camino juntos a la salida del Instituto está narrado desde la voz homodiegética de Pablo. Así, describe un recorrido en el que encuentran tres plazas, que simbolizan a cada una de las chicas significativas para él en esta ciudad: Rosa, Elvira y, por último, Natalia, personificada en la plaza pequeña que alberga una frutería:

“Se fueron por la bocacalle. Ella y yo empezamos a subir juntos la cuesta que llevaba a la Catedral. Venía un aire fino y agudo que quemaban las orejas. Íbamos callados, las manos en los bolsillos, ella encima de la acera; yo, abajo remoloneando.

Estaba oscuro aquel barrio y mal empedrado. Antes de llegar a la Catedral se pasaba por tres placitas desiguales que parecían huecos dejados por casualidad. Una tenía una fuente, otra un gran farol. En la tercera, la más pequeña de todas, apenas un espacio triangular delante del esquinazo de dos casas, había una frutería iluminada en el bajo de una de las fachadas. Del techo colgaban regaderas, fardeles, hueveras y cosas confusas, y estaba la dueña asomada a la calle, en alto, sobre unos escalones, con un gato, debajo de una bombilla. No hacía nada, sólo mirar afuera, ni se movía. Al fondo había una cortinilla para separar la tienda de la casa. Todo tenía un aire muy guñolesco. Natalia y yo lo miramos sin decir nada. Pasamos también al lado de la fachada de la Catedral, por una callecita que es como un pasillo y ella miró para arriba pegada a la pared y respiró muy fuerte. Dijo que le daba vértigo verse las piedras tan cerca y miedo de que se le cayeran encima, y la aplastaran.

—¿Entonces por qué mira?

—Porque me gusta. Sobre todo así casi de noche, tan misterioso.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 197)

El paseo entre los dos protagonistas acaba en un Café en el que Natalia toma una copa de vino. Se advierte que es la primera vez que ella entra a un sitio como este, pero ha ido superando su timidez inicial y, en este encuentro, sí es capaz de construir un relato con voz propia en el que le relata a Pablo la situación de su casa:

“Empezaba a tener menos timidez para hablar, y me atreví a seguir haciéndole preguntas. Me gustaba oír la explicarse, las mejillas coloradas, los ojos en el techo, notar el gozo que iba experimentando en hacerme ver claras las cosas de su casa. [...] Me habló de sus hermanas mayores, de una de ellas, que tenía novio en Madrid y en la casa no les gustaba. Me los figuraba a todos a las horas de la cena, las pequeñas discusiones, alguna lámpara roja y las contraventanas bien cerradas, el silencio, los pasos en la calle. Y a ella entre aquellas paredes.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 199)

Pablo, a través del relato que está construyendo Natalia en respuesta a sus preguntas, se cerciora de una realidad de la que ya tenía sospechas desde su llegada. El profesor representa el aire fresco que necesita la protagonista para comprender que su inconformismo no es marginal, sino que resulta lícito ante una sociedad que le impone un rol de esposa y cuidadora que no quiere aceptar. Y como bien le dice a su padre: “[...] Le he dicho que si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 213)

De este modo, el final de la obra llega con un futuro incierto para las protagonistas, pues su condición de mujer en los años 50 en España las relega a un papel secundario, dependiente del hombre y ocupando el lugar privado del hogar al que deben atender. Los incipientes conatos de subversión ante esta realidad que representan Elvira y Natalia quedan en suspense, sobre todo en el caso de la protagonista. Mientras que el único que consigue salir de esa asfixiante ciudad y de la opresión que infunde en sus habitantes es el protagonista masculino, Pablo, quien ya emigró una vez:

“Una tarde volví con mis libros al café de la calle Antigua, pero no tenía paz para estudiar y desistí. Me puse a andar por las calles. A casa de Elvira no quería ir. [...] Me di cuenta de que estaba andando por calles cercanas a la casa, y di la vuelta bruscamente. Me metí por los soportales de la Plaza Mayor, mirando escaparates. Salí a la calle del Casino. La ciudad se me hacía, de pronto, terriblemente aburrida; me ahogaba.” (MARTÍN GAITE, 1988: p. 232)

Se pone de manifiesto que, con esta obra, Martín Gaité pretendía mostrar una realidad existente en nuestro país, que ella misma estaba sufriendo, pero no desde la crítica más acérrima, sino como un relato sencillo y cercano que no despertara las sospechas de la feroz censura que imponía el régimen franquista. Solo a partir del reconocimiento, como si de un espejo se tratara, de sus lectoras con alguna de las chicas que aparecen en *Entre visillos* bastaba para hacer despertar en la sociedad una semilla que las impulsaría hacia la subversión de unos dogmas patriarcales ya caducos para el resto de Europa. Por tanto, en el análisis de las siguientes novelas, se verá como el final de la dictadura y el posterior advenimiento de la democracia ayudaron en la evolución del papel de la mujer en la sociedad, aunque, como también se comprobará, esta evolución no es del todo efectiva aún en nuestros días.

3.2. Doble viaje interior: *El cuarto de atrás* como representación teatral

Según la anotación final del texto de *El cuarto de atrás*, esta obra literaria fue escrita entre noviembre de 1975 y abril de 1978. No obstante, en sus *Cuadernos de todo* (2002), la autora habla de la prefiguración de este libro ya desde abril de 1973. De la misma manera que sucede con *Entre visillos*, esta novela también es una de las más reconocidas de Carmen Martín Gaité, pues fue Premio Nacional de Literatura en 1978. José Teruel en su estudio crítico acerca de la misma considera que se trata de una “ficción-autobiografía-ensayo”³⁰ escrita a partir del hito histórico que supuso la muerte

³⁰ Edición crítica del texto que se ha utilizado para el análisis de esta obra de Carmen Martín Gaité.

del dictador Francisco Franco en 1975. Por tanto, esta obra entronca con la proliferación de memorias de la Guerra Civil y el franquismo que se publican tras la muerte del dictador. Sin embargo, tras su lectura y análisis estos acontecimientos se muestran como telón de fondo de un ejercicio intimista acerca del acto mismo de la escritura a partir de la memoria, un tema constante en la trayectoria de la autora. En este sentido, el conflicto con los espacios interiores que se plasmaba en *Entre visillos*, deja paso aquí a la fase de reconocimiento de la voz propia en esos lugares de enclaustramiento tradicionalmente reservados a la mujer. Para ello cobra especial importancia la escritura, manifiesta a través de la rememoración.

Así, el relato supone un ejercicio de construcción de una nueva novela por parte de la protagonista, de la que solo sabemos que su nombre empieza por C. por su firma. Esta inicial coincide con la primera letra del nombre de la autora, por lo que se podría tratar de una novela autobiográfica. La composición de esta narración oculta, de manera alegórica, otro ejercicio de construcción y es el de la identidad de su protagonista. Así pues, Martín Gaité, siguiendo un modelo ya iniciado en *Entre visillos* y que continuará en *Irse de casa*, utiliza dos herramientas básicas del psicoanálisis –el estudio de los sueños y la rememoración– con un doble objetivo: redactar su nueva novela y reconocer una voz propia que cimente su identidad.

El comienzo de esta obra de la escritora salmantina se produce de forma abrupta, ya que presenta a una protagonista, y narradora del relato, en un estado de inquietud y nerviosismo a causa del insomnio. Este estado mental se reproduce de manera simbólica en las alusiones acerca de la habitación en la que se halla, completamente desorganizada. Entre este desorden, la protagonista encuentra un libro de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, al que le debe la idea de escribir la novela fantástica en la que está inmersa y que, al parecer, se le resiste. Este punto de inicio de la historia es, al mismo tiempo, el inicio de este proyecto de libro fantástico que tiene entre manos, pues a lo largo de la obra, la autora reflexiona sobre diversas cuestiones al mismo tiempo que ve aumentar el montón de folios que componen su esta deseada novela fantástica. De este modo, estamos ante una novela metaliteraria, pues mientras divaga entre sus recuerdos construye el relato al que no era capaz de enfrentarse. No obstante, como se ha indicado, no es solo la novela que en algún momento comercializará, sino que también supone una reflexión que lleva a la protagonista a

identificar el modelo de mujer estereotipado que le había sido inculcado y del que siempre ha pretendido alejarse.

En este juego de creación literaria e identitaria a través de la memoria, el espacio desempeña un papel fundamental: la novela se estructura en siete capítulos que bien podrían ser actos teatrales, pues cada uno se desarrolla en un lugar diferente del piso de la protagonista. De este modo, los espacios pertenecientes a la localización³¹ no tendrán tanta importancia en la construcción discursiva del espacio narratológico en esta novela, pues actuarán como marco de los recuerdos que afloran en el subconsciente de la protagonista. Así, dos serán las localizaciones de estos recuerdos, dos ciudades españolas que marcarán el devenir de su vida. Por un lado, Salamanca, ciudad en la que residió durante su infancia, años en los que se produce la Guerra Civil, y donde se ubicará el cuarto de atrás al que alude el título, al que haremos mención detalladamente más adelante. No encontramos en el libro demasiadas alusiones a la ciudad y el desarrollo de su niñez allí pues, para la protagonista, Salamanca era la capital de provincia que le había hecho iniciar una vida alejada del mundo circundante a causa de la Guerra Civil:

“–¿A qué edad empezó a escribir? –me pregunta el hombre de negro.

Le miro, tiene que notar lo que estoy pensando, seguro que lo nota, no sé cómo, pero ha visto el castillo de papeles.

–¿Quiere decir que a qué edad empecé a refugiarme?

Me sostiene la mirada, sonriendo. Lo nota, claro que lo nota, lo sabe todo.

–Sí, eso he querido decir.

–Hace mucho tiempo, durante la guerra, en Salamanca.

–¿Y de qué se refugiaba? –Supongo que del frío. O de los bombardeos.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 137)

Como se observa en el fragmento, la protagonista empieza a escribir de pequeña como acto de evasión o, como ella misma indica, de refugio. De este modo, creaba espacios imaginarios de resguardo ante la terrible situación que se vivía diariamente. Estos refugios, a los que se refiere a continuación en la novela, suponen un escondite físico real que ella reproduce continuamente a lo largo de su vida, ya sea de manera real –como sucederá con el cuarto de atrás y el propio piso en el que se desarrolla esta obra– o ficticios –con la creación mental de Cúnigan o la isla de Bergai.

³¹ Según la clasificación del espacio narrativo de Valles Calatrava como venimos usando en este análisis.

Por otro lado, Madrid también adquiere importancia en el discurso novelesco, ya que se trata del lugar al que viajaba para visitar a sus abuelos durante su infancia y allí, además, vivirá como adulta. Esta ciudad hará despertar en la protagonista un gran deseo de independencia, ya que siempre iba acompañada de sus padres y los planes estaban bien establecidos:

“A la calle salía siempre con mis padres para ir cumpliendo con su compañía un programa de actividades que yo no había prefijado, y cuyas etapas tachaba mi padre en su agenda, a medida que se iban cumpliendo. Era un programa establecido ya antes de emprender el viaje, acariciado por ellos en las largas veladas invernales, al calor del brasero, con una ilusión metódica y minuciosa que pretendían hacernos compartir a mí y a mi hermana, a veces con cierto éxito, porque el nombre de la capital, evocado desde la provincia, a la luz de la lámpara, tenía indefectiblemente de prestigio cualquier plan que se hiciera. <<Eso, cuando vayamos a Madrid; mejor en Madrid>>. Todo se dejaba para comprarlo, verlo o consultarlo en el próximo viaje, que ya falta poco, vivíamos de aquella expectativa fraudulenta. (MARTÍN GAITE, 2019: p. 158)

A pesar del interés que durante su niñez le provocaba, Madrid se convierte en un espacio poco fiable en su madurez, pues toda la obra se desarrolla en el interior de su hogar. Por tanto, el análisis del espacio en *El cuarto de atrás* se centrará fundamentalmente en los ámbitos de actuación que la protagonista va ocupando y entre los que va transitando en su piso.

Como se ha apuntado más arriba, esta novela se acerca a lo que podría ser una autobiografía de Martín Gaité, ya que el relato en primera persona está narrado por “C.”, letra por la que empieza el nombre de la autora. Asimismo, los acontecimientos pasados a los que se van aludiendo se relacionan con la vida de la misma. Por tanto, el personaje principal será la propia narradora. Sin embargo, la novela se construye a partir de un doble proceso dialógico: el que establece la protagonista con ella misma a través de sucesivos monólogos interiores mediante los que rememora su infancia y juventud y analiza sus sueños, y el que crea con “el hombre de negro” quien, lejos de ser un personaje físico real de la diégesis novelesca, se trata de la personificación del concepto de “lector implícito” propuesto por W. Iser y desarrollado en la teoría de la recepción.

3.2.1. Un escenario teatral representado en la novela

El análisis del espacio en *El cuarto de atrás* nos lleva a la imagen metafórica de un teatro, pues la protagonista está en continuo movimiento, pero siempre en el espacio cerrado e interior que supone el piso de Madrid en el que vive. Cada uno de los siete capítulos que conforman la novela se desarrolla en un espacio diferente, es decir, en una estancia distinta de dicho piso. Es por ello por lo que la lectura de esta obra literaria,

aunque perteneciente al género narrativo, nos acerca al género dramático, ya que cada capítulo se asemeja a un acto en el que cobra vital importancia el cambiante decorado en el que la protagonista va a ir rememorando diferentes sucesos de su vida pasada que influirán en la composición de su nueva novela y en la construcción de su identidad.

En este sentido, y siguiendo el estudio del espacio narrativo de Valles Calatrava (2008), la actividad espacial pone su foco en los diferentes ámbitos de actuación, pues son los que se relacionan directamente con la dimensión escénica, ya que afectan a la ordenación de los acontecimientos y al movimiento y tránsito de los personajes. Estos lugares por los que circula la protagonista giran en torno al cuarto de estar, lugar en el que se produce el diálogo con el hombre de negro y donde, poco a poco y a través de los recuerdos, va compilando la novela en la que está envuelta. Además, en consecuencia, la protagonista irá explorando su propia voz para (re)construir una identidad impuesta a causa de los estereotipos de género que imperaban durante el franquismo y los primeros años de la democracia. No obstante, este espacio no es revelado a la protagonista y dueña de la casa sino a través de la mirada de su interlocutor:

“[...] Estaba mirando la habitación. Es preciosa esta habitación.

Abro los ojos y siento que salgo a flote. Es como si alguien me hubiera vendado para darme una sorpresa y luego me dijera: “Ya puedes mirar”. La habitación me parece, efectivamente, muy bonita, como si la viera por primera vez en mi vida. Me gusta, sobre todo, el empapelado rojo de la pared, que se prolonga también por el techo. A veces tengo sueños donde acabo de correr un gran peligro, tormentas, naufragios, extravíos, y alguien me coge de la mano y me lleva a un refugio, me acerca a la lumbre. Es una sensación intermedia entre esa y la del juego de los ojos vendados: de retorno y alivio” (Martín Gaité, 2019: pp. 115-116)

Así, el cuarto de estar simboliza el escenario principal del teatro al que “C.” se enfrenta, casi como si de un espacio público se tratara. Su percepción se (re)construye a partir de la visión del hombre de negro, como se muestra en el fragmento. Además, es significativo el comentario acerca de los sueños ya que, como veremos, el tránsito de la protagonista por el resto de estancias de su casa es lo que le hará rememorar las diferentes anécdotas que formarán parte del relato que está componiendo y del que dialoga con este lector implícito: [...] “Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él” (MARTÍN Gaité, 2019: p. 116).

En esta céntrica estancia que, a pesar de situarse en el interior, se muestra como un espacio público, la protagonista le hablará a su interlocutor del cuarto de atrás y de la isla de Bergai. El primero tiene relación con la realidad, pues este espacio existía en la

casa de Salamanca donde “C.” pasa su infancia. Sin embargo, la isla de Bergai es una invención que configura con una amiga del colegio. No obstante, ambos suponen zonas en las que ella se siente libre, pues no existen normas que atender, como se analizará en el siguiente apartado.

En este sentido, es muy revelador el hecho de que el cuarto de estar sea el único espacio que ocupe junto con el hombre de negro, pues el espacio privado y de refugio que supone su piso se ve invadido por esta figura masculina. En consecuencia, el resto de estancias serán ocupadas por ella sola y le servirán de refugio de la misma manera que hizo en su niñez con el cuarto de atrás y la isla de Bergai. Al mismo tiempo, en el cuarto de estar se encuentra el montón de folios de su nueva novela, que aumenta tras las diferentes conversaciones que se producen entre los dos. De esta forma no solo escribe la novela de fantasía que tiene en mente, sino que también reconoce una voz propia y femenina en un espacio interior que ha construido como público al tener que ordenar y “exponer” sus recuerdos a su interlocutor.

Estas otras estancias entre las que la protagonista se moverá ocupan la zona que conocemos, siguiendo el vocabulario teatral, como bambalinas. Se trata del cuarto (o habitación) y la cocina. Representan el espacio privado, ya que en ellos se producen diferentes monólogos interiores con los que “C.” se ayuda para organizar los recuerdos y/o ensoñaciones que está haciendo públicas a su interlocutor.

En primer lugar, hay que destacar el cuarto o habitación, donde la protagonista es incapaz de conciliar el sueño al inicio de la novela. A lo largo de la historia, ella tiene que volver allí para responder a una llamada telefónica y es muy significativa la descripción de la escena tras terminar la conversación con una desconocida “Carola” y disponerse a volver al cuarto de estar, donde la espera el hombre de negro:

“Me acerco a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, amparándome en la cortina, como si observa, entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar enseguida. Ya lo conozco, es el de antes, veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero – evidentemente el tramoyista ha añadido algunos más– y al fondo, a través del hueco del lateral derecha (suponiendo que el patio de butacas estuviera emplazado en la terraza), vislumbro las baldosas blancas y negras del pasillo que conduce al interior de la casa; el hueco está cubierto a medias por una cortina roja del mismo terciopelo que la que me esconde, pero ni se mueve ni se adivina detrás de ella bulto ninguno, no da la impresión de que por ese lateral vaya a aparecer ningún actor nuevo. El personaje vestido de negro ya está preparado, espera mi salida

tranquilamente sentado en el sofá, todo hace sospechar que vamos a continuar la representación mano a mano. Finge estar embebido en la lectura de unos recortes de prensa, pero lo que hace es repasar su papel, mientras yo el mío lo he olvidado completamente; [...]" (MARTÍN GAITE, 2019: pp. 244-245)

En efecto, la protagonista experimenta diferentes sensaciones en cada una de las estancias, por lo que ese cuarto de estar representa el gran escenario de la vida, ese espacio público al que debe enfrentarse para no capitular al estereotipo de mujer y escritora con el que la sociedad la pretende moldear. El cuarto del que pretende salir es en este momento un lugar de refugio, donde "repasar el guion" no escrito de una conversación ya dada, que supondrá el aumento de ese manojito de folios bajo el sombrero, donde está escrita su nueva novela. Sin embargo, "C." ha olvidado su papel, mejor dicho, no reconoce su papel porque no se identifica con los estereotipos de mujer de la sociedad de la época. Ante esta situación, la protagonista recurre al espejo, un elemento muy recurrente en las teorías psicoanalíticas, pues en él se refleja la alteridad del propio sujeto. En este caso, le sirve como vehículo para introducir una analepsis, ya que se recuerda preparándose ante el espejo para una obra de teatro en la que participó en su juventud:

"Retrocedo furtivamente al interior del dormitorio, me siento en una silla baja tapizada de amarillo, que hay frente a la coqueta, y me acodo ante el espejo largo, [...]"

Y, de pronto, tiene lugar una transformación insólita. La expresión del rostro es la misma, pero aparece rodeado de una cofia de encaje y han desaparecido las ojeras y arruguitas que cercan los ojos. Por otra parte, el espejo se ha vuelto ovalado, más pequeño, y la pared del camerino presenta algunos desconchados; yo miro, con la mente en blanco, uno que tenía forma de pez, se me va la cabeza, no existe más que ese desconchado, oigo barullo fuera. Por detrás de mí, se acerca con pasos rápidos una chica menuda, vestida de hidalga del siglo XVI. <<¿Pero qué haces?, te estamos buscando vamos, Agustín y está en escena>>. <<Se me ha olvidado todo, Conchita, es horrible, no puedo salir.>> <<No digas bobadas, anda, eso pasa siempre la primera vez, en cuanto salgas te acuerdas enseguida. ¿Quieres un consejo? Píntate un poco más los ojos, verse guapa da seguridad.>> " (MARTÍN GAITE, 2019: p. 245)

Del recuerdo de su conversación con su compañera de teatro se desprende una de las imposiciones que la sociedad patriarcal ha impuesto sobre las mujeres: el hecho de maquillarse o, como simbólicamente se llama, "pintarse". Este acto supone enmascarar defectos reales o imaginarios y dar muestra de unos rasgos o colores que no son los reales, pero por ello no deben ser deslucidos. Aquí, además, Conchita le aconseja que, al maquillarse, se verá más guapa y eso le dará seguridad. En otras palabras, de la misma manera que el espejo muestra el reflejo del sujeto, esta realidad depende de una percepción personal que puede ser irreal, lo que pone a prueba los límites de la razón.

Este juego entre lo real e irreal unido al estereotipo femenino de belleza hace que las mujeres se maquillen incluso para estar más seguras de sí mismas. La protagonista accede, se resalta la raya del ojo, con lo que finaliza el recuerdo señalando el éxito que tuvo la obra y, automáticamente, sale al cuarto de estar, pues ha conseguido esa seguridad que en un inicio pensaba haber perdido. Por tanto, sucumbe a las normas estéticas impuestas por el patriarcado.

Este mismo espacio, el cuarto es en el que se sitúa la protagonista en el inicio de la novela la madrugada anterior a la llegada del hombre de negro, cuando la narradora entra en un estado de ensoñación a causa del insomnio que le impide saber si se encuentra en su cuarto o en el que compartía con su hermana durante su infancia:

“Ha empezado el vaivén ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo, más bien, que paso de una a otra. A intervalos predomina la disposición, connatural a mí como una segunda piel, de los muebles cuya presencia podría comprobar tan solo con alargar el brazo y encender la luz, pero luego, sin transición, aquel dibujo que se insinuaba sobre la arena de la playa viene a quedar encima, y esta cama grande, rodeada de libros y papeles en los que hace un rato buscaba consuelo, se desvanece, desplazada por la del cuarto del balcón y empiezo a percibir el tacto de la colcha, una tela rugosa de tonos azules.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 88)

La protagonista, presa de la ensoñación que le produce el insomnio que sufre desde joven, según indica en el relato, viaja entre el presente y el pasado para recordar su infancia. De este modo, se vale del tacto de la colcha que tenía en su cama para recrear ese espacio y ocuparlo. Sin embargo, su recorrido sobre los cuartos no acaba aquí, pues pone de manifiesto el inconveniente que suponía compartir ese lugar con su hermana, lo que le hacía imaginarse una habitación en exclusiva:

“Cuando trataba de dormirme –siempre tardaba en dormirme más que mi hermana– y las estrellas empezaban a subir por dentro de mis párpados como volutas de cigarrillo turco, el cuarto se mudaba en otro, había un teléfono pero no el teléfono negro colgado en la pared frente al banco del pasillo, donde se recibían recados para mi padre [...], no, lo tenía encima de la mesilla, allí al alcance de la mano, y era de color blanco: un teléfono blanco, la quintaesencia de lo inalcanzable. Además el cuarto era solo mío y, si encendía la luz, no molestaba a nadie, una habitación en el piso alto de un rascacielos, podía encender la luz, levantarme, darme un baño a medianoche, frotarme el cuerpo con productos de la casa Gal, leer una carta que había recibido aquella tarde donde alguien, mirando el mar, decía que se acordaba de mí, vestirme con un traje de gasa, tomar el ascensor y salir a una ciudad cuajada de luces, [...]” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 90)

Con el movimiento entre el cuarto de la infancia y el idealizado, se muestra la imposibilidad y el anhelo de independencia que la protagonista tiene desde pequeña. De alguna manera, el hecho de compartir cuarto con su hermana impedía que ostentara un espacio íntimo propio, un refugio, desde el que iniciar su edificación personal. Por ello, recurre a su imaginación y construye en su mente lo que sería un cuarto ideal para ella, en el que, en primera instancia, estaría sola, lo que le permitiría ser independiente y tomar sus propias decisiones sin restricciones, como muestra el fragmento.

No obstante, este viaje entre su cuarto real, el de su infancia y el cuarto ideal que concibe en su mente queda paralizado en el instante en el que, al fin, enciende la luz y se enfrenta con el espacio real del cuarto de su piso de Madrid en el que no consigue vencer al insomnio. Sin embargo, como ha sucedido con el cuarto de estar, ella no es capaz de percibirlo en su realidad, sino que lo hace a partir de una tercera instancia: reflejado en el espejo³².

“Me pongo de pie y se endereza el columpio, se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo, ante el cual me quedo inmóvil, decepcionada. Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas conforme a plomada y me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esa figura excesivamente vertical, con los brazos colgando por los flancos de su pijama azul. Me vuelvo ansiosamente, deseando recobrar por sorpresa la verdad en aquella dislocación atisbada hace unos instantes, pero fuera del espejo persiste la normalidad que él reflejaba, y tal vez por eso se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina: zapatos por el suelo, un almohadón caído, periódicos, y desde todos los estantes y superficies, al acecho, como animales disecados, esa caterva de objetos cuya historia, inherente a su silueta, resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos insospechados del alma, arrancando fechas, frutos podridos. ¡Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros...! [...] Avanzo hacia el radiador, tendría que ponerme a ordenar este cuarto [...].” (MARTÍN GAITE, 2019: pp. 91-92)

Este desorden físico que describe en su habitación representa el desorden de los recuerdos que van y vienen y que necesita poner en orden para completar el doble proyecto que supone el libro que pretende escribir y una identidad en proceso de construcción.

Del mismo modo que sucede con este cuarto, la cocina es otro de estos espacios entre bambalinas que aparecen en *El cuarto de atrás*, concretamente en el capítulo III, y

³² Recordemos que en el caso del cuarto de estar, la protagonista no es capaz de percibir ese espacio hasta que el hombre de negro no lo descubre ante sus ojos. De la misma manera, a través de su reflejo en el espejo recibe la visión de sí misma, pero también del lugar que la rodea.

que solo ocupa la protagonista. De la misma manera que ha sucedido con el cuarto de estar y con su habitación, ella no es capaz de percibir este lugar:

“[...] Me dan ganas de llamarlo para que venga a ver la cocina, por el aliento que me produciría oírle decir que es una habitación acogedora, espiar el reflejo que de estas superficies gastadas y estos tonos oscuros me devolverían sus ojos. Me horrorizan las cocinas de ahora, asépticas, lujosas e impersonales. Donde nadie se sentaría a conversar, esos ámbitos presididos por el culto a los quita humos, a los trituradora-basuras, a los lavaplatos, por la sonrisa estereotipada del ama de casa, elaborada con esfuerzo y pericia sobre modelos televisivos, esa mujer a quien la propaganda obliga a hacer una meta y un triunfo del mero “organizarse bien”, incapaz de relación alguna con los utensilios y máquinas continuamente renovadas que maneja sus manos sin mácula.” MARTÍN GAITE, 2019: p. 152)

Como se observa, la narradora no describe la cocina, sino que realiza una abstracción sobre estos espacios atendiendo al elemento fundamental que lo ha transitado tradicionalmente: la mujer. En medio de esta reflexión, se ve reflejada en un espejo y la imagen que este le devuelve es doble: su yo de ocho años y de dieciocho. De manera que vuelve a usar el reflejo espectral para ser consciente del espacio que le rodea. En este caso, ese lugar y la bayeta que tiene en la mano por haber recogido antes de hacer el té la lleva a un encuentro consigo misma:

“[...] de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo –¿era este mismo espejo?–, está a punto de levantar un dedo y señalarme: “Anda que también tú limpiando, vivir para ver”. Ya otras veces se me ha aparecido cuando menos lo esperaba, como un fantasma sabio y providencial, a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea. La suelo tranquilizar y acabamos riéndonos juntas. <<Gracias, mujer, pero no te preocupes, de verdad, que sigo siendo la de siempre, que en esa retórica no caigo>>” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 152)

Tradicionalmente, este territorio ha sido el que ha ocupado la mujer en las sociedades donde lo masculino ha sido siempre lo hegemónico, más aun tratándose de la época de la dictadura franquista. No obstante, desde el inicio, “C.” se nos presenta como una mujer que se aleja del estereotipo de género de su época, pues se dedica a la escritura, oficio poco ejercido por mujeres en aquellos años. Además, como se ha observado en algunos de los fragmentos utilizados, desde pequeña soñaba con tener un espacio propio³³ que no fuese compartido y en el que no se viera limitada por su alrededor. En otras palabras, la habitación que se imaginaba ocupar después de salir de casa de sus padres, no iba a estar compartida con un hombre, su marido, por lo que sigue mostrándose reacia a aceptar el futuro escrito para ella como mujer que ha crecido en época franquista.

³³ En el sentido de Virginia Wolf en *Una habitación propia*.

La respuesta de la protagonista a su reflejo en el espejo es significativa, pues este otro “yo” le advierte ante el peligro de convertirse en una mujer más en la cocina, ya que ha recogido y limpiado algunos restos de la merienda antes de preparar el té para su interlocutor:

“Entro en la cocina de buen humor. Doy la luz: la cucaracha no está. Antes de buscar el termo, me pongo a recoger unos restos de merienda que había sobre la mesa y llevo los platos sucios al fregadero, luego paso un paño húmedo por el hule a cuadros.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 151)

Este espacio se convierte así en un foco de peligro para la mujer en la que la protagonista pretende convertirse, de la misma manera que ocurría con el maquillaje en el recuerdo de la obra de teatro. Sin embargo, esta visión del espejo produce otra analepsis que, en este caso, la transporta hasta la casa de sus abuelos en la céntrica Calle Mayor de Madrid. El lugar es recordado por la protagonista como la imagen evidente de la tradición patriarcal en la que la mujer era “el ángel del hogar” que se ocupaba de que todo estuviera limpio y en orden:

[...] “Mucho más que en mi casa de Salamanca, ni en la de verano de Galicia, fue en esa de Madrid, cuando veníamos en vacaciones de Semana Santa o Navidad, donde se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza, dos nociones distintas y un solo dios verdadero al que había que rendir culto, entronizado invisiblemente junto a las imágenes de San José y la Virgen del Perpetuo Socorro, por todos los rincones de aquel piso tercero derecha del número catorce de la calle Mayor, convento que regentaba mi abuela con dos criadas antiguas –tía y sobrina– naturales de Burgos.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 154)

El recuerdo de esta casa es asfixiante para “C.”, ya que en ella había que cumplir ciertas normas de orden y decoro que no comprendía. Sin embargo, lo más significativo es como este espacio privado enclaustraba a la protagonista que ansiaba conocer la gran ciudad:

“Afuera, la ciudad bulliciosa invitaba a la aventura, me llamaba, todo mi cuerpo era una antena tensa al trepitar de los tranvías amarillos, a eco de las bocinas, al fulgor de los anuncios luminosos alegrando allí, a pocos pasos, la Puerta del Sol, y me sentía tragada por una ballena; se me propagaba todo el bostezo de la casa con su insoportable tictac de relojes y su relucir inerte de plata y porcelana, templo del orden, sostenido por invisibles columnas de ropa limpia, planchada y guardada dentro de las cómodas, ajuar de cama y mesa, pañitos bordados, camisas almidonadas, colchas, entredoses, encajes, vainicas, me daban ganas de empezar a abrir cajones y baúles y salpicar de manchas de tinta aquella pesada herencia de hacendosas bisabuelas, pero seguía

sentada, con la nuca inclinada sobre el tapete y haciendo juiciosos dibujos [...]” (MARTÍN GAITE, 2019: pp. 156-157)

Se observa en el fragmento cómo esa tradición de la que es símbolo la casa de sus abuelos turba los nervios de la protagonista que sueña, igual que sucedía con el cuarto que compartía con su hermana, con salir de allí y conocer el espacio público. Este Madrid al que se refiere también es vetado para ella porque solo podía transitar sus calles con una finalidad y acompañada de sus padres. Así, recuerda que iban al teatro, al cine, “de modistas” o a tomar un vermut, pero siempre en compañía. Esta ansia de libertad que se desprende de las palabras de la autora la lleva a imaginar un espacio del que no se certifica su existencia real: Cúnigan.

“De Cúnigan, a decir verdad, yo tenía una idea muy imprecisa, los únicos datos sobre aquel lugar, que no llegué a saber nunca siquiera si existía realmente, me los había suministrado una breve canción, que más bien parecía un anuncio, y que había oído una sola vez o dos por la radio, o no sé si soñé que había oído [...]. (MARTÍN GAITE, 2019: p. 157)

Así, la protagonista inventa Cúnigan como otro refugio al que poder viajar mentalmente mientras pasea con sus padres por Madrid o pasa las horas en la casa de sus abuelos. Ambas situaciones eran impuestas y, en el texto, se aprecia el desacuerdo con las que las llevaba a cabo. Ante ello, inventa (o no) un refugio que nunca llegó a conocer:

“Evidentemente Cúnigan era un lugar mágico y único, y lo más posible es que de verdad existiera, que se pudiera encontrar, con un poco de suerte, entre el laberinto de calles y letreros que componían el mapa de Madrid: a mí no me importaba carecer de pistas concretas, me bastaba con mis poderes mágicos y únicos, con mi deseo, pero lo grave era la falta de libertad, ese tipo de búsquedas hay que emprenderlas en soledad y corriendo ciertos riesgos; sin o me dejaban sola, era inútil intentarlo.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 158)

Cúnigan supone una huida de la tradición que le era impuesta, sobre todo, durante su estancia en casa de sus abuelos. Así, de la misma manera que necesita la soledad para buscar un lugar que cree haber escuchado, se requiere el distanciamiento de esa tradición que representan sus padres y sus abuelos para emprender un camino que alejara su identidad del estereotipo de mujer que imperaba en la sociedad franquista de su época y así lo afirma la protagonista todavía entre bambalinas, es decir, ocupando el espacio de la cocina:

“[...] Orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto, a aprovechar los recortes de cartulina y de carne a quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, a sonreír al esposo cuando llega disgustado, [...] a decorar la cocina con aire coquetón, a prevenir las grietas del cutis y a preparar con nuestras propias manos la canastilla del bebé destinado a venir al mundo para enorgullecerse de la Reina Católica, [...].

Bajo el machaconeo de aquella propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta, se perfiló mi desconfianza hacia los seres decididos y seguros, crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor. También me puse en guardia con la idea del noviazgo como premio a mis posibles virtudes prácticas.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 174)

En definitiva, *El cuarto de atrás* muestra un proceso de búsqueda de una voz propia expuesto en dos proyectos: uno visible, la novela que escribe a lo largo de la historia a partir de los recuerdos y, a través de esta escritura, una identidad que pretendía serle impuesta y que seguía los moldes del orden patriarcal imperante en la España de los años 50. Para ocultarse de esta tradición, la protagonista recurre a los mismos refugios que usaba durante su infancia para protegerse de los bombardeos de la Guerra Civil y su piso de Madrid es el ejemplo real de uno de ellos. De este modo, este espacio interior supone un lugar de distanciamiento entre los modelos de feminidad que la persiguen y su negativa a convertirse en una mujer estereotipada. No obstante, este espacio dejará de ser eminentemente privado con la llegada del hombre de negro, un interlocutor necesario para el diálogo que necesita construir para escribir la novela fantástica en la que trabaja y, en consecuencia, para reconocer en ella una voz propia de la que se infiera una identidad de mujer. Así, los ámbitos de actuación de esta novela nos mostrarán el dibujo perfecto de un teatro en el que el escenario principal haga la función del espacio público que no ocupe la protagonista a lo largo de toda la obra, mientras que su habitación y la cocina sean el espacio entre bambalinas donde se prepare para su salida hacia el exterior.

3.2.2. Un espacio para el refugio: el cuarto de atrás y la isla de Bergai, dos caras de una moneda

Como se ha analizado, la construcción del espacio narrativo en *El cuarto de atrás* gira en torno a las diferentes estancias que componen el piso de “C.” en Madrid. En ningún momento, la protagonista ocupa físicamente el espacio público que representan las calles. No obstante, la invasión de su cuarto de estar por parte del hombre de negro hace que este sea percibido como un lugar de exposición, simulando lo público.

Sin embargo, este piso supone el final del recorrido de una vida plagada de distintos refugios, unos reales y otros no tanto, a los que la narradora ha acudido por diferentes motivos. Ya se ha anotado el origen del conocimiento y uso de estos “escondites”, pues durante su infancia tuvo que ocultarse casi diariamente en ellos a causa de los bombardeos de la Guerra Civil. Es en este momento cuando “C.” empieza a utilizar su imaginación y a ponerla en práctica a través de la escritura para refugiarse de una sociedad que iba imponiendo diversas costumbres con las que no se mostraba muy acorde. Así, la imaginación la lleva hasta Cúnigan, un lugar al que se ha hecho referencia, pero que no supuso un refugio propiamente dicho para la protagonista, ya que no estaba segura de su existencia. No ocurre lo mismo con la isla de Bergai y con el cuarto de atrás, que da título a la obra.

En primer lugar, la isla de Bergai emerge como un espacio inventado por la protagonista y una amiga de la infancia, de ahí su nombre:

“–Es un nombre raro –dice el hombre de negro–, parece un anagrama.

– Es un apócope de dos apellidos, el de una amiga y el mío, estaba de moda entonces la contracción de nombres y apellidos para titular lo que fuera, es un estilo que se ha perdido casi por compello, en provincias era muy típico: Moga, Doyes, Simu, Quemi,...” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 249)

Por la nota a pie de página número 76 de la edición crítica que realiza José Teruel de la novela de Martín Gaité, sabemos que el nombre de la isla se corresponde con el apellido “Bermejo” y el de la propia autora. Este apellido se corresponde con Sofía Bermejo Hernández, amiga del instituto de Carmen y que falleció en 1968. Según la novela, ella fue quien la inició en la literatura de entretenimiento o evasión. Junto a ella escribe una novela rosa cuya protagonista se llamaba Esmeralda:

“–Ella me inició en la literatura de evasión, necesitaba evadirse más que yo, porque lo pasaba peor, era más desvalida, pero también más sobria y más valiente, afrontaba la escasez, por ejemplo la cuestión de carecer de juguetes no la afectaba en absoluto, se reía de eso, porque no tenía conflictos reales, ¿entiende?, no de pacotilla como los míos, dijo que las riquezas se las puede uno inventar como hizo Robinson, nos pusimos a escribir juntas una novela, Esmeralda despreciaba la riqueza y se escapaba de su casa en una noche de tormenta...

–¿Se llamaba Esmeralda su amiga?

–No, la protagonista de la novela. Pero se lo estoy contando muy mal, la novela fue posterior a Bergai, me pierdo...” (MARTÍN GAITE, 2019: pp. 251-252)

Según el breve resumen de la novela, tanto “C.” como su amiga no pretenden escribir una novela siguiendo el modelo del afamado subgénero rosa en el que la protagonista era una mujer enamorada de un galán con el que vivía un romance que

acababa en el matrimonio, siguiendo los cánones de la sociedad hegemónica. Por el contrario, las dos amigas, e hijas de esta tradición, pretenden subvertir el estereotipo de mujer que impregnaba las librerías de los años 50 y 60 con el objetivo de mostrar que un impensable modelo de mujer podía ser posible, aunque fuese en la fantasía que supone una novela escrita por dos adolescentes de la época.

Sin embargo, la protagonista no se detiene en detallar cuestiones relacionadas con la novela, sino que esto le sirve de fundamento para hablar de la isla de Bergai, la verdadera creación. Además, se trata de la elaboración magistral de un espacio narrativo, pues se trata de un lugar inventado, y así lo defiende en el texto:

“Por primera vez, alza los ojos y me mira intrigado. Ha sido un recurso de efecto; cuando los nombres literarios o geográficos no se sueltan a la buena de Dios, sino que están respaldados por la historia concreta que los ha traído a colación en el texto, brillan con un resplandor distinto. Noto, por su mirada, que he conseguido encenderle la curiosidad.” (MARTÍN GAITE: 2019: p. 248)

En el fragmento, la protagonista va más allá del relato de su vida y teoriza sobre el espacio en la narración. Así, justifica la creación de lugares propios de la invención para abstraerse de la realidad y cómo estos influyen en los personajes (sean reales o protagonistas de una novela) y en la historia (en la vida de una persona y en la evolución de un personaje literario).

“A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. <<Siempre que notes que no te quieren mucho –me dijo mi amiga–, o que no entiendes algo, te vienes a Bergai. Yo te estaré esperando allí.>> Era un nombre secreto, nunca se l había dicho a nadie, pero ella se ha muerto. Aunque ahora me acuerdo de que está dando vueltas conmigo por el aire, nos hemos escapado juntas por la ventana del Instituto, me da un poco de miedo.” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 249)

Así, la isla de Bergai supone el primer refugio inventado que “C.” va a ocupar, aunque las dos amigas habían llegado incluso a dibujar planos de su geografía para hacerla más real. Se trataba de un lugar de evasión al que acudir mentalmente en momentos de necesidad, en el que sentirse a salvo y donde no existían normas ni orden, al contrario que en la vida real. Además, sería un lugar eterno según el acuerdo de las jóvenes:

“[...]<<Si te riñen, te vas a Bergai –dijo ella–, ya existe. Es para eso, para refugiarse.>> Y luego dijo también que existiría siempre, hasta después de que nos muriéramos, y que nadie nos podía quitar nunca aquel refugio porque era secreto. Fue la primera vez en mi vida que una riña de mis padres no me afectó, estábamos cenando y yo seguía imperturbable, les miraba como desde otro sitio, ¿entiende?”

–Claro, desde la isla. Aprendió usted a aislarse.

–Eso mismo. Al día siguiente, inauguramos las anotaciones de Bergai, cada una en nuestro diario, con dibujos y planos; esos cuadernos los teníamos muy escondidos, solo nos los enseñábamos una a otra. Y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños. Ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai, incluso podía soportar sin molestia el olor a vinagre que iba tomando el cuarto de atrás, todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte.” (MARTÍN GAITE, 2019: pp. 262-263)

De este modo, la protagonista, al mismo tiempo que escribe su novela fantástica a través de sus recuerdos, hace aflorar el pasado que la ha llevado al refugio del piso en el que se encuentra, reconociendo que ese fue el momento en el que aprendió a aislarse porque la realidad que la rodeaba no era le era grata, pues su identidad le había sido impuesta desde su nacimiento por el hecho de ser mujer y crecer en una época en la que las mujeres cumplían con unas normas o estereotipos prefijados.

No obstante, esta creación constante de refugios no será solo producto de su imaginación, sino que a lo largo de su vida existirá un espacio real que también cumplirá esta función y es el que da título a la novela: el cuarto de atrás.

De acuerdo con el estudio de José Teruel en su edición crítica a esta obra, “en la novela operan cuatro referencias a este lugar convertido en una imagen-síntoma que alberga la permanencia del sujeto en el tiempo”³⁴. Así diferencia: el cuarto en el que duerme la narradora, el cuarto de juegos que pasó a ser despensa en su casa de Salamanca, el cuarto que le legó la memoria de su madre en Cáceres y, finalmente, un espacio interior, mental, en el que evoca sus recuerdos de la infancia y juventud. No obstante, el análisis del espacio desde una perspectiva feminista realizado sobre *El cuarto de atrás* muestra la importancia que sobre la protagonista ejerce tanto el cuarto de atrás real que forma parte de su casa de Salamanca, como su trasunto mental, como lugar en el que acumular recuerdos. Al mismo tiempo, también tiene especial relevancia el hecho de que su madre le hablara de un lugar similar en la casa donde ella creció en Cáceres. Sin embargo, el cuarto en el que duerme la narradora no se corresponde con este “cuarto de atrás”.

³⁴ Nota 46 de la edición crítica de *El cuarto de atrás* de José Teruel (2019).

Ciertamente, la protagonista, antes de entrar en detalle en torno al cuarto de atrás real que ocupa durante su infancia en Salamanca, hace referencia al que había en la casa de sus abuelos maternos en Cáceres:

“Al comedor aquel también ellos lo llamaban <<el cuarto de atrás>>, así que las dos hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que puedan darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y solo cuando quieren, no sirve hostigarlos” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 169)

Aquí la protagonista describe el cuarto como un apartado que pertenece a la mente, como el lugar en el que se guardan los recuerdos del pasado a los que se puede acudir en cualquier momento. Este “deshván del cerebro” acumula cada uno de los hechos y acontecimientos que forman parte de la vida de una persona, haciendo efectiva la identidad forjada y, aunque su madre fuese hija directa de la tradición patriarcal que se le intentaba imponer a “C.”, también ella había podido recluirse en ese refugio para apartarse, en la medida de lo posible de ese orden establecido.

Esta relación de sororidad que establece con su madre sirve de prolegómeno a la introducción del verdadero protagonista de la obra: el cuarto de atrás que había en su casa de Salamanca:

“-Sí. Mi casa de Salamanca tenía dos pasillos paralelos, el de delante y de atrás, que se comunicaban por otro pequeñito y oscuro, en ese no había cuartos, lo llamábamos el trazo de la hache. Las habitaciones del primer pasillo daban a la Plaza de los Bandos, las del otro, a un patio abierto donde estaban los lavaderos de la casa, y eran la cocina, la carbonera, el cuarto de las criadas, el baño y el cuarto de atrás. Era muy grande y en él reinaba el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 255)

De esta manera, “C.” le cuenta al hombre de negro como ese cuarto era un verdadero refugio para ella porque se trataba del único lugar en el que no había un orden determinado, sino que en él gobernaba la libertad. Por tanto, este espacio real, aunque se corresponda a la esfera privada, supone el lugar en el que la protagonista puede

“escondarse” del orden social establecido para poder vivir en el “desorden” que implicaba no aceptar las normas que regían el estereotipo de mujer al que debía atender ya desde la infancia. Sin embargo, la llegada de la Guerra Civil transforma la función de este cuarto:

–¿Y con la guerra cambiaron las cosas?

–Sí. Hay como una línea divisoria, que empezó a marcarse en el año treinta y seis, entre la infancia y el crecimiento. La amortización del cuarto de atrás y su progresiva transformación en despensa fue uno de los primeros cambios que se produjeron en la parte de acá de aquella raya.

–¿Se convirtió en despensa?

–Sí, pero no de repente. Antes de nada, hay que decir que en el cuarto de atrás, había un aparador grande de castaño; guardábamos allí objetos heterogéneos, entre los que podía aparecer, a veces, un enchufe o una cuchara, que venían a buscar desde las otras dependencias de la casa, pero esa excepción no contradecía nuestra posesión del mueble, disponíamos enteramente de él, era arario de trastos y juguetes, porque la función de los objetos viene marcada por el uso, ¿no cree?

–Sí, por supuesto.

–Y, sin embargo, su esencia de aparador constituyó el primer pretexto invocado para la invasión. Cuando empezaron los acaparamientos de artículos de primera necesidad, mi madre desalojó dos estantes y empezó a meter en ellos paquetes de arroz, jabón y chocolate, que le cabían en la cocina. Y empezaron los conflictos, primero de ordenación, para las cosas diversas que se habían quedado sin guardia, y luego de coacción de libertad, porque en el momento más inoportuno, podía entrar alguien, como Pedro por su casa, y encima protestar si el camino hacia el parador no estaba lo bastante limpio y expedito. Pero hasta ahí, bueno; lo pero empezó con las perdices.” (MARTÍN GAITE, 2019: pp. 255-256)

Así, de la misma manera que Colometa, protagonista de *La plaza del diamante*, pierde su azotea y el olor de las palomas impregna todo su piso fulminando así su identidad, la protagonista y trasunto de Martín Gaité ve invadido el refugio en el que podía forjar una identidad alejada del orden social que el franquismo empezaba a introducir a partir de la Guerra Civil. De este modo, la identidad femenina a la que la pequeña “C.” aspiraba refugiándose en este espacio se ve completamente frustrada por los acontecimientos que transformaron la historia de España.

Como consecuencia de esta continua irrupción de su espacio, real o imaginario, la protagonista nunca deja de buscar refugios en los diferentes lugares internos que habita, como muestra no solo el recorrido de estos “escondites” que ocupa a lo largo de su infancia y juventud, sino también el piso del que no sale a lo largo de todo el diálogo que se establece en la obra. Este es el motivo por el que necesita a este interlocutor ficticio, pues este cumple una función psicoanalista que se transforma hacia el autoanálisis. Al mismo tiempo también precisa de la escritura para plasmar los recuerdos que la han hecho llegar hasta ahí. Finalmente, el hecho de terminar el proyecto de su novela fantástica supone la consumación del recorrido por unos

recuerdos que, una vez aceptados, puede dejar atrás para comenzar a crear la identidad que ansiaba desde pequeña, desde un orden simbólico muy alejado del que se le había impuesto y así lo expresa el hombre de negro: “[...] se ha pasado usted la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y, al final, ya no necesita a nadie...” (MARTÍN GAITE, 2019: p. 264)

3.3. La conquista femenina del espacio público: *Irse de casa*

La novela *Irse de casa*, publicada en 1998, supone el culmen literario de Carmen Martín Gaité, pues en ella realiza una revisión de toda su trayectoria y consigue, por fin, que la forja de la identidad de la figura femenina se complete, que salga de ese espacio privado expuesto en su primera novela (*Entre visillos*) para conseguir su independencia y libertad, pero a través del análisis y la aceptación del camino recorrido.

Se trata de una obra que supone una clara exposición del hombre postmoderno de su época, al que le interesa la vida interior y el autoconocimiento. Así, en la novela encontramos los miedos, frustraciones, amores, virtudes y debilidades de sus personajes, que buscan sus señas de identidad en la vida privada, en su interior. Siguiendo a Jurado Morales, esta búsqueda se realiza “desde el presente hacia el pasado” (2003: p. 273) y en ella se condensa el proceso que el investigador apunta para toda su obra.

De este modo, Amparo Miranda, la protagonista de *Irse de casa*, construye su identidad siguiendo este proceso, pues viaja hasta su ciudad natal desde Nueva York, la ciudad a la que emigró con su madre a causa de las pocas posibilidades que había en España durante los años de la Guerra Civil y la Postguerra, para entender el sentido de su vida. El poder impulsor de este viaje es el guion que escribe su hijo acerca de la vida de su madre, titulado “La calle del Olvido”. Sin embargo, en la novela aparecen una gran cantidad de personajes residentes en su ciudad natal, a la que no se califica, que están vinculados con la protagonista en el pasado o en el presente y que, de alguna forma, complementan la historia que está construyendo Amparo para consumir la formación de su identidad. Este fragmentarismo será determinante para el juego entre olvido y memoria en ella, pues estos pilares fundamentales son los que han sustentado

siempre su vida y su felicidad, dependiente de su propia capacidad para saber combinarlos.

El espacio aquí posee una importancia vital, pues la protagonista experimenta la pérdida de la tierra que la ha visto nacer a causa de la necesidad que la lleva a emigrar a EE. UU., donde se forja una identidad que no consigue rematar a causa de esa dialéctica entre olvido y memoria de su tierra y las personas con las que compartió niñez y juventud, y el dolor que esto le produce. Estos dos lugares serán los que representen la “localización”, según Valles Calatrava (2008), cuya función es localizadora y referencial por situar al lector en un lugar conocido, como sucede con Nueva York, o del que no se explicita el nombre aunque pueda ser perfectamente imaginado por el lector gracias a las descripciones en el texto, lo que ocurre con la ciudad natal de Amparo. Sin embargo, también cobrarán notable importancia los espacios de la historia o “ámbitos de actuación” que se vivan en presente y se recuerden del pasado, conformando el cronotopo bajtiniano.

Así, para lograr consensuar su identidad y ser feliz tiene que volver a sus espacios del pasado, que no paran de repetirse en su memoria, comprobar cómo los ha tratado el tiempo, analizarlos y aceptarlos para poder continuar su vida completamente fuera de los visillos que han marcado el enclaustramiento de la mujer hasta finales del siglo XX.

3.3.1. El doble juego de la memoria: el espacio y el tiempo como rememoración

El acercamiento a esta novela de Martín Gaité en clave de *género* de acuerdo con los postulados desarrollados por las teóricas feministas francesas, según se vio en el primer capítulo, muestra un proceso de (re)construcción de la identidad de la protagonista a través de la huella que el tiempo ha dejado en los diferentes lugares y personas de su niñez y juventud. Amparo Miranda, la protagonista, ha conseguido romper con las imposiciones de la tradición patriarcal que imperaba en la sociedad de su país de origen y se ha construido una vida nueva en Nueva York en la que ella es la dueña de sí misma –de sus decisiones, aciertos, posturas, pensamientos, etc.– y en la que queda muy lejos del espacio privado de la familia tradicional, ya que ahora trabaja y se mueve en la gran ciudad de manera independiente. Sin embargo, no consigue alcanzar su identidad plena porque sigue presa de un proceso de socialización masculino. Así, aunque ha conseguido acabar con ese orden simbólico hegemónico que relega a la mujer al espacio privado, no consigue (re)construirse, es decir, crear orden

simbólico sin estar coartada por la sociedad y la cultura. Por ello, decide realizar un viaje a su tierra natal, a los espacios que ocupó en ella, para analizar y comprender no solo su vida sino las decisiones que la han hecho llegar hasta donde está: ser una diseñadora de gran fama en Nueva York.

De este modo, el texto conforma un guion novelado, perteneciente al hijo de Amparo, Jeremy, que ha decidido realizar un guión cinematográfico acerca de la vida de su madre, gracias a las historias que le ha oído contar y al que le pone el nombre de *La calle del Olvido*. Este título marcará la dialéctica que ha protagonizado la vida de Amparo, pues el recuerdo siempre presente de su tierra natal y de las personas con las que convivía la llenan de dolor, lo que la lleva a pensar en olvidar todo. No obstante, este viaje la ayudará a afrontar su pasado para, así, poder tener un futuro mejor.

Por ello, en primer lugar se debe atender a las diferentes escenas que formarán parte de esa película que fue su vida, es decir, los espacios de la historia o el ámbito actuacional de Valles Calatrava. Se trata de espacios presentes en la narración, ya que la protagonista los irá ocupando a lo largo de la novela y que, al mismo tiempo, son rememorados desde el pasado. En este sentido, el más importante de los integrantes de este ámbito de actuación en la novela de Martín Gaité es la “Plaza del Rincón”, el primer lugar visitado por Amparo y sobre el que pivotarán los demás espacios recorridos durante este viaje. Se trata de un lugar muy visitado por ella en su juventud porque es un espacio público en el que la protagonista se siente aislada del exterior. Simultáneamente, esta plaza será clave también en el presente porque desde allí podrá observar ese nuevo exterior y compararlo con el pasado sin ser vista. Así lo desarrolla en el discurso narrativo:

“En una triangular que tenía dos banquitos enfrentados en el pico del fondo bajo un árbol como pintado en telón de teatro, solía antaño hacer ella un alto para repasar sus lecciones antes de entrar en la academia de idiomas, pero luego empezó a llegar más pronto y a quedarse más tiempo. Se traía una novela o se entregaba al vicio dilecto, ardiente y oculto, imaginar cómo sería de mayor; [...] Se llamaba la plaza del Rincón. Y cuando ahora se volvió a topar con ella y la reconoció de inmediato, contuvo la respiración unos instantes y miro recelosa alrededor, como temiendo que alguien pudiera ser testigo de tan fundamental reencuentro. Pero no pasaba nadie. Llevaba dos mañanas viniendo tempranito a sentarse allí y seguía sin pasar casi nadie, o los que pasaban no la veían, en eso consistía la magia del lugar, la misma que la llevó de adolescente a elegirlo como escondite, tan inconfundible para ella como invisible para los demás; y recuperar esa sensación de privilegio vino a suponer el primer acontecimiento digno de reseña en su travesía del desierto: “He estado en la plazuela del Rincón y existe”, anotó escuetamente por la noche en su agenda.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 141-142)

Se trata de un espacio catalizador de ese proceso de deconstrucción ya completado, que le permite la dialéctica pasado-presente necesaria para la (re)construcción de su propia identidad. Desde esta plaza, Amparo se prepara para el choque con la realidad que va a experimentar con este viaje, fruto de la idea de guion cinematográfico que su hijo plantea:

“Hay tres puntos clave en ese borrador –se dijo–, uno el encuentro con mi armario de luna, otro la entrada en una casa donde se han demolido todos los tabiques que oprimieron mi infancia, y el tercero la voz desgarrada de Olimpia invocando al vacío una respuesta sin esperanza, ¡respondedme!, mientras yo me escondía tras un árbol.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 287)

Estos tres espacios también forman parte del ámbito actuacional: el primero es el reencuentro con su antiguo armario. Hay que tener en cuenta que, tras mudarse a vivir a EE. UU., Amparo y su madre venden o regalan los muebles de su casa. Este es el caso del armario de luna que Amparo tenía en su dormitorio y que regalaron a una trabajadora del taller de su madre. En el presente de la obra, Amparo encuentra su viejo armario en la casa de la hija de esta señora y de la que no sabía nada desde la muerte de su madre.

[...] Lo había reconocido, era su viejo armario de luna, ante el cual había reído y llorado tantas veces, y hablado con voz secreta, porque Olimpia le había metido en la cabeza que era muy sano para la salud hablar con una misma, que equivalía a un ensayo general sobre la vida, aunque luego la vida se vaya por caminos imprevistos. [...]

[...] Intentó irse pero no podía, y cuando quiso darse cuenta ya estaba colocada delante del armario. Una figura borrosa de mujer apareció al otro lado con la cama por telón de fondo. No era capaz de mirarla de frente. Pero escuchó su saludo.

–Hola, te he estado esperando durante mucho tiempo, sabía que tenías que volver. ¿Qué ha sido de tu vida?

A Amparo le temblaba la voz al contestar, unas manos invisibles le oprimían el cuello.

–No se puede hacer el resumen de una vida tan larga en pocos minutos, perdóname, me tengo que ir.

[...]

–Ya entiendo, ahora tendrás otros espejos.

[...]

–Sí, tengo otros espejos que me dicen mentiras. Pero a todo hay que acostumbrarse. Me alegro de haber venido. Adiós.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 182-184)

En un primer momento, Amparo reconoce su antiguo armario en un espacio diferente al que lo recordaba, pues se trata de otra casa. Pero, además, este hace que afloren recuerdos del pasado que le impiden mirarse en su espejo. Finalmente, lo consigue y se produce un desdoblamiento del personaje que habla con su propio reflejo, como hacía antaño, convirtiéndose en sujeto y objeto. En esta conversación, su “yo” reflejado le pregunta por su vida, por su presente. Aunque la protagonista evita las

divagaciones, sí le dice (se dice a sí misma) que “ahora tiene otros espejos que le mienten”. De esta manera, está exponiendo una realidad presente que no es real, sino ficticia; es decir, el haberse encontrado consigo misma gracias al truco de hablar con su reflejo en el espejo la está ayudando a entender que su presente no es real ni completo hasta que no logre entender y aceptar su pasado. Por tanto, el espejo –como ya se ha anotado en el análisis de las obras de Mercé Rodoreda– es una pieza clave para la (re)construcción de su identidad como sujeto mujer, ya que deja de ser el objeto del hombre, significándose en este reflejo³⁵.

Lo mismo sucede con su antigua casa, el segundo componente del ámbito actuacional en esta novela. Se trata del lugar más importante para el recuerdo de alguien que se ha visto obligado a abandonarlo, aunque sea por encontrar mejoras en su vida. Así, nuestra protagonista entra en la tienda que han construido en lo que antes era su casa y que se llama “Defectos Especiales”, un nombre muy adecuado para calificar este anticuario, un lugar donde se vendían artículos del pasado (algunos incluso rotos), pero con un valor muy especial por tratarse de objetos con recuerdo y para el recuerdo.

“[...] Era un espacio muy amplio, con dos columnas verdes y paredes color ocre. Resultaba difícil calcular, pero más o menos detrás del respaldo de aquella butaca estuvo el tabique que lindaba con las minúsculas habitaciones de dentro, divididas a su vez por tabiques, ¡cuánto tabique!; aquí en la parte de delante también hubo uno que separaba el probador del taller de las oficialas. [...] De niña soñaba con demoler todos los tabiques y convertirse en habitante de un lugar grande y silencioso para ella sola, olía a sándalo y se imaginaba allí, rodeada de telas de colores, cosiendo trajes para muñecas con ojos de cristal que luego se escapaban porque tenían mucho que hacer. [...]

Ahora, entre varios bibelots alineados sobre una cómoda izquierda, reparó en una muñeca vestida de rosa, con gorrito, que no se podía sujetar de pie porque en lugar de piernas tenía un palo. Se había metido en un bosque nebuloso de presencias ficticias, pero no tenía miedo de perderse, prefería perderse. [...] Volvió la cabeza hacia el fondo. Allí, separado del resto por un biombo de pavos reales, había un rincón a modo de taller con tablero de dibujante y botes de pintura, olía a engrudo; es el sitio donde estuvo un día su dormitorio con el armario de luna.” [...] (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 210-211)

Este espacio también será clave para el despertar de Amparo hacia ese pasado que no es doloroso, pues ella puede recordarlo y hacerlo eterno aunque el tiempo se lo haya llevado. En la vuelta al pasado, a su niñez, recuerda los muros que había en su casa y que ahora han desaparecido lo que representa la opresión que ella sentía en su infancia por la sociedad patriarcal de la época y que ahora ha superado como mujer independiente y con una identidad en construcción.

³⁵ El estadio del espejo, supone un acontecimiento fundacional del sujeto para Lacan. De ahí la relevancia que adquiere en el feminismo francés de la diferencia, cuyas autoras formaron parte de los seminarios lacanianos. Es una idea deudora de J. Mark Baldwin, como supo ver González Requena, pero completada y divulgada por Jacques Lacan.

Al salir de allí, Amparo se dirige al jardín de los Moret, la familia de su mejor amiga, Olimpia, y de su gran amor, Abel Bores. Este lugar será el tercer espacio de la historia que compone el ámbito de actuación. Se trata de un lugar del pasado que nuestra protagonista no puede traspasar para llegar a la casa que hay detrás, ya que no es capaz de entrar a ver a su amiga después de la carta que confesaba que estaba enamorada de ella. Nuestra protagonista describe minuciosamente un jardín totalmente diferente al que había en el pasado, porque no está cuidado y también acusa el paso del tiempo. Lo mismo sucede con su antigua amiga, por la que también han pasado los años.

“La fachada de delante tenía todas las ventanas y balcones cerrados. Ni un ruido. Ni una luz. Miró con aprensión la breve escalera custodiada por los dos perros de piedra. Subir aquellos escalones y llamar a la puerta ni se le pasaba por la cabeza, nada de lo que pudieran decirse ella y Olimpia resultaría natural, sino más bien penoso. Recordó súbitamente la primera y única carta que recibió de ella en Ginebra, cuando estaba tratando de abrirse camino antes del traslado a Nueva York. [...] Era una carta muy larga y lacerante. Una carta de amor. [...]

No se puede calcular el tiempo cuando echas a volar recuerdos. Avanzó casi con miedo por entre los árboles oscurecidos y se dirigió a la parte trasera del jardín. [...]

Por la galería acristalada del segundo piso se paseaba una figura alta vestida con traje largo de color oscuro. [...] Llegaba al final de la galería, daba una vuelta y reemprendía su paseo lento, entreverado de paradas y gestos solemnes. Estaba recitando. Amparo agudizó el oído, porque en algunos tramos alzaba más la voz y la mayor parte de las ventanas estaban abiertas. [...] Hasta que la mujer de pelo blanco se paró y se asomó a una de las cristaleras, agitando los brazos. Ahora ya declamaba con voz tan potente que llegaba a los últimos rincones del jardín. Era una voz de timbre varonil: la voz de Olimpia.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 216-218)

Después de estos sucesos transcurridos en espacios clave para el recuerdo de nuestra protagonista, decide volver a Nueva York anticipadamente; ya que estos tres acontecimientos le han hecho ver su pasado desde el presente, analizándolo y cerciorándose de que mirar hacia atrás no tiene que ser doloroso para ella, pues ha conseguido subvertir los dogmas patriarcales que la sociedad le imponía y construir una identidad libre de dominación. Tampoco existen ya estos muros en su antigua casa porque ella “los ha roto” simbólicamente y en su lugar hay una tienda nueva, es decir, se ha reconstruido el espacio que ocupaba su casa de la misma manera que ella ha (re)construido su identidad hacia lo público, hacia el exterior. Además, ha visto su propio “yo” del presente reflejado en su antiguo armario y ha sido capaz de reflejarse como objeto y sujeto, por lo que se rompe radicalmente con esa creación cultural impuesta por el androcentrismo. Y, finalmente, la muñeca comprada en la tienda de su antigua casa para su nieta le ha hecho reflexionar y asumir su papel de mujer que ha sido capaz de salir del interior y conquistar el espacio público.

No obstante, Amparo tendrá un reencuentro más con su pasado antes de abandonar su ciudad natal y en este caso será cuestión del azar, pues ella, aunque quiere reencontrarse con su amor de juventud, no lo busca. El reencuentro entre la protagonista y Abel Bores se produce en el funeral de una mujer con la que coincide al inicio de su viaje y será la catedral de la ciudad el escenario elegido para ello. La construcción de este espacio en el discurso se muestra a través de la multitud que invade toda la basílica y que no encuentran un sitio donde acomodarse, lo que simboliza la amalgama de pensamientos que los recuerdos han traído a la protagonista y que también están buscando asiento en su cabeza.

“La Catedral estaba atiborrada cuando entró, y se apoyó en una columna, detrás de la última fila de bancos. Aquel hormiguear de cabezas que se mueven en todas direcciones, de cuerpos que se arrodillan, aquel avanzar inquieto de personas que no se perdonan haber llegado tarde y parecen culpar a los demás exigiendo un hueco, mientras los ya acomodados contemplan sus evoluciones con superioridad y fastidio, se correspondía con el atropellado ir y venir de los pensamientos de Amparo, enhebrados unos con otros por hilos que se enmarañaban.” (Martín Gaité, 2002: p. 286)

El reencuentro entre Amparo y Abel Bores será el final del proceso de (re)construcción que la protagonista está experimentando en este viaje, pues a partir de entonces, reconoce su ciudad natal y cada uno de los lugares que se asoman a sus ojos. Se trata, pues, de la última etapa de la construcción de su memoria y de su autoconocimiento, lo que la hará visible para el mundo que la rodea.

“Luego, al cabo de un rato, miró la fachada que tenía a su derecha y experimentó el placer infantil de ir viendo configurarse poco a poco perfiles conocidos bajo la membrana de una calcomanía. Le pareció que volvía a subir por aquellas escaleras. Estaba junto a la Biblioteca Municipal, donde había consumido tantas horas de su juventud para llegar a ser lo que sabía y a ser lo que era. La sala de lectura tenía forma de ele. Una mañana de abril, en una de sus salidas al corredor para fumar un pitillo, había hablado por primera vez con Abel Bores, a quien estaba harta de conocer de vista y de haber notado que también él la espiaba a hurtadillas desde su pupitre.” (MARTÍN GAITE, 2002: p. 300)

En última instancia, Abel Bores lleva a Amparo a cenar a un restaurante a las afueras de la ciudad. Allí será donde nuestra protagonista cumpla con el objetivo de su viaje, gracias a los acontecimientos, a los espacios recorridos en su viaje y a este broche final el día de su cumpleaños, con su amor de juventud y la canción *Yesterday* de los Beatles de fondo:

“Mientras la camarera recoge las cazuelitas y prepara el pescado en una mesa cercana, la dueña viene, les pregunta que si está todo a su gusto y descorcha otra botella de vino. Esta vez blanco. Amparo alaba la decoración del local, el ambiente íntimo que se ha conseguido, la música de fondo tan acertada. Marina dice que puso como condición que se respetara la estructura antigua de la casa. Los planos y la decoración son de Óscar Torres, el mismo arquitecto que se encargó de

la tienda de Rita, ¿la conoce usted? Sí, claro, Defectos Especiales, una preciosidad –dice Amparo–, y ese espacio sí que era difícil de aprovechar. Y Abel la mira con fascinación y pasmo mientras ella, que ya empieza a notar los primeros efectos de la embriaguez, vuelve a ver circular a las hormigas y tejer su hilo de arañas por aquel patinillo triangular de su infancia, tal vez ahora convertido en pequeño almacén de muñecas sin ojos y mesas sin cajones. La cabeza le echa humo de tantas cosas como se le están juntando en ella.” (MARTÍN GAITE, 2002: p. 323)

Así, este restaurante es un símbolo del proceso que también está sucediendo en su cabeza que, llena de reflexiones acerca de su pasado, ya ha conseguido reafirmar y comprender. Ella misma lo demuestra en sus palabras, pues ahora es capaz de elogiar la reforma que se ha realizado en el restaurante, una antigua casa que conserva la estructura pasada. Lo mismo sucede con su casa de la infancia y juventud, espacio convertido en una tienda de objetos antiguos que la ha hecho entender su salida de España como una ruptura contra un futuro ya escrito para la mujer de su época. Ahora, al final de la novela, Amparo es capaz de rememorar su pasado sin miedo, ha podido reestructurar sus pensamientos, analizarlos y aceptarlos y, gracias a esto, consigue hablarle a la dueña del restaurante y darle su enhorabuena por haber renovado un restaurante sin deformar su estructura pasada.

De esta manera, gracias a la importancia de los espacios de la historia y el cronotopo, que ha jugado con el tiempo pasado y presente para controlar esa dialéctica entre memoria y olvido de los lugares de su infancia, la protagonista de *Irse de casa* ha finalizado el proceso de deconstrucción-reconstrucción necesario para alejarse de los dogmas que su tiempo imponía a la mujer y subvertirlos, conquistando el espacio público pasado y presente como protagonista de una película o sujeto de su propia vida.

3.3.2. El espacio público como reconocimiento de la identidad

El juego narrativo con el tiempo y los espacios de la historia en *Irse de casa* no son los únicos elementos espaciales que tienen importancia en esta novela. Cabe destacar también el papel fundamental de la “localización”, denominada por Valles Calatrava (2008). Como su propio nombre indica, esta categoría es la encargada del referente o del objeto de la historia, es decir, del lugar físico en el que se inscribe la novela. La localización de esta novela implica el pasado y el presente: su pasado está representado simbólicamente en su ciudad natal, mientras que el presente ocurre en la ciudad de Nueva York.

En cuanto a la primera, de la que no se sabe el nombre pero sí los lugares que recorre, también ha sufrido cambios a lo largo de los años y el paisaje que la protagonista observa desde la ventana nada tiene que ver con su recuerdo, algo que le abrumba por miedo a que el tiempo haya borrado ese pasado que viene buscando en este viaje que supone una dialéctica entre el antes y el ahora. El lector puede imaginarse a la perfección la ciudad gracias a la voz narrativa que expone las sensaciones y pensamientos de Amparo en estilo indirecto libre:

“Pueden haber pasado muchos siglos inadvertidamente, quién sería capaz de asegurar que este hotel de cinco estrellas no tiene por cimiento las torres de una vieja catedral; todo aquello que abarca ahora la vista desde un despertar anacrónico puede estar superpuesto sobre los escombros de lo que ya tal vez nunca podrá volver a verse más que retratado en postales color sepia y azul. [...]

Si bajo esos edificios altos y planos que Amparo no es capaz de incorporar a su geografía interior, la ciudad antigua yaciera sumergida, solamente algún arqueólogo experto podría desenterrarla y rescatar de las celdillas empotradas en lo más hondo a una serie de momias también irreconocibles, seres a los que el aluvión del cambio pilló desprevenidos, como en Pompeya, [...]

Vuelve a entrar en la habitación. [...] Esta pista sobre el pasado reciente, si bien tranquilizadora, desemboca en el dilema para la mujer calzada y vestida con elegancia que duda entre ponerse a deshacer el equipaje o abandonar una habitación donde lleva encerrada tantas horas y largarse a explorar lo de fuera, lo que haya, aunque sea para perderse. [...] No, mira, a medias no, o la deshaces a conciencia o déjalo todo como está, además no empieces a escudarte en la maleta, huye del tacto de lo conocido, sabes muy bien que la ciudad es otra, que han pasado más de cuarenta años, ¿y qué?, hay que afrontar los cambios, sino ya me dirás qué haces tú aquí ni qué sentido tiene tu viaje.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 53-55)

En el texto se observa cómo el espacio y el tiempo se complementan a la perfección en la mente de nuestra protagonista que, después de cuarenta años, vuelve a su ciudad natal. Así, se pone de manifiesto el concepto bajtiniano de “cronotopo” al que aludíamos antes. En el fragmento se observa cómo el espacio ha penetrado en el movimiento del tiempo³⁶, de manera que el mismo espacio del argumento viaja entre el pasado y el presente de la historia. La protagonista se hospeda en un hotel de lujo y desde la ventana observa los edificios y el paisaje de un lugar donde ella nació y creció, pero que ya no se parece en nada a los que ella tenía en su recuerdo. Por tanto, le abrumba el borrado que el tiempo produce sobre las huellas del pasado. En consecuencia, decide no salir a la calle para no reencontrarse con esos nuevos espacios tan diferentes a los que un día fueron. Sin embargo, está allí para encontrarse consigo misma, para

³⁶“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia.” (BAJTÍN, 1991: pp. 237-409)

afrontar el paso del tiempo y este espacio le ayuda a vencer sus miedos y conseguir culminar la forja de su identidad.

Como ya hemos podido comprobar, la protagonista de esta novela es capaz de dejar atrás ese pasado con una sonrisa, finalmente, y apoderarse de su futuro. No obstante, no se puede pasar por alto el hecho de que esta mujer haya conseguido esa ruptura con la tradición que otorgaba a las mujeres el espacio privado, predominantemente, del hogar. Ella misma ha sido capaz de aceptar su vida, el camino que decidió emprender cuando optó por la emigración para labrarse un futuro y perseguir sus sueños como modista. Así lo expone al finalizar la novela:

“[...] Y con el olvido y la memoria pasa lo mismo, lo importante es acertar con la combinación y atreverse a dar entrada a lo que aparece sin esperarlo, este viaje –dice– le ha servido para darse cuenta de muchas cosas, por ejemplo de que el pasado no tiene por qué ser un tumor maligno. [...]” (MARTÍN GAITE, 2002: p. 320)

Por otro lado, la segunda localización, que supone el presente de la protagonista, es la ciudad de Nueva York, el espacio público que la protagonista ha logrado conquistar gracias a su trabajo como modista y creadora de una firma de moda importante en EE. UU. Tanto Amparo Miranda como su madre fueron mujeres transgresoras en su época, ya que consiguieron revertir su identidad de mujer objeto impuesta que la confinaba al hogar y a los cuidados para “salir de casa” como símbolo de su ciudad natal y su camino como diseñadora en Nueva York. Este hecho es también comentado en la novela por un grupo de mujeres que se reúne diariamente en el hotel donde está hospedada nuestra protagonista, la reconocen y opinan acerca de ellas: “–¿Y qué pasa? Son otros tiempos. Yo veo lógico que la gente quiera medrar. Amparo y su madre se adelantaron a su tiempo. Eso es lo que nos escuece. Bueno, a mí no. Yo casi no las conocía, de oíros a vosotras.” (MARTÍN GAITE, 2002: p. 42)

Asimismo, Marcelo, el joven que está en la ciudad con un grupo de zarzuela, habla con Agustín acerca de su encuentro con nuestra protagonista, explicándole lo interesante que le resulta. Hay que tener en cuenta que no era muy habitual en los 90 que una señora en la sesentena tuviera una gran cultura y gozara de una posición social gracias a ella misma, ya que esta generación había sufrido las reglas patriarcales franquistas durante su niñez y su juventud.

“–No viene con la compañía. ¡Qué más quisiera yo! Es una señora que viajaba en nuestro mismo tren el otro día, ella venía en primera, pero coincidimos en el bar y se pasó casi dos horas hablando conmigo. Una mujer supercultura, que ha corrido mundo, que habla varios idiomas, venía

leyendo un libro de Salinger y por ahí empezó la conversación, yo estaba como en una nube. Me dejó una tarjeta, ella vive en Nueva York, regenta una casa de modas y tiene un hijo que se dedica a cosas de cine.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 116-117)

Por tanto, este espacio público es conquistado totalmente por nuestra protagonista, a la que la vida le ofreció la oportunidad de tener una identidad propia a través de su emigración y ella la aceptó y la llevó a cabo. En sus propias sensaciones, después de abandonar a su segunda pareja, ya viuda, se observan estas notas de libertad que no termina de entender y que no aceptará hasta que no vuelva a hacer el viaje a la inversa, es decir, hasta que no vuelva a su ciudad natal, repase su vida y acepte su pasado.

“[...] Es como si me estuviera empezando a quedar sola, pero no era pena lo que sentía. Recuerda la sensación tonificante de libertad caminando luego hacia Lexington Avenue por las calles casi vacías, entre gente extraña que de vez en cuando la miraba, ella sola, expuesta a cualquier peligro pero sin asomo de prisa o de temor, la llegada al cuartito de costura, cómo levantó el visillo para ver allí enfrente el Chrysler Building. Es mi casa, no hay vuelta de hoja, se dijo. Y supo que a partir de cierto momento, imposible de localizar, el aliciente de irse de casa ha perdido definitivamente su espejismo cabrilleante de vida nueva.” (MARTÍN GAITE, 2002: p. 243)

No obstante, el recuerdo de su pasado y el dolor del olvido la persigue durante toda su vida, hasta la llegada a su ciudad natal, donde consigue aprender a mirar hacia atrás sin remordimiento. Este sentimiento de felicidad no solo lo advierte el lector en el discurso, ahora proveniente de la voz de Amparo, sino que también lo afirma su hijo Jeremy en su llamada, anunciándole que vuelve a Nueva York y que va a ser la productora de su película:

–Sí, me alegra muchísimo, pero sobre todo oírte esa voz que tienes, ¿qué ha pasado?

–Nada que se pueda resumir, Jeremy. Ya sabes que las cosas que valen la pena llevan tiempo y cavilación y mucho cambio de impresiones.

–¿Pero por qué lo dices? ¿Cambio de impresiones con quién?

–Contigo. Tenemos que hacer juntos mucho trabajo de mesa. Porque ha decidido meterme a productor de cine. Nos estrenaremos con La calle del Olvido. Te quiero mucho, pero no me puedo entretener porque tengo un taxi abajo.

–¿La calle del Olvido? ¿Mi guion? ¿Es que de repente te gusta?

–Me encanta, porque ha sido el germen de todo. Pero, eso sí, hay que meterle más cosas. Muchas más cosas.” (MARTÍN GAITE, 2002: pp. 348-349)

En este sentido, Amparo realiza un viaje físico de ida y vuelta entre su espacio del presente y su espacio del pasado, un viaje que también es psicológico porque rememora su vida durante la infancia y la juventud desde el presente y en el mismo espacio, aunque ahora con transformaciones. Se trata, entonces, de un proceso de autoconocimiento mediante el que no solo busca sus raíces, sino también reconciliarse con los fantasmas del pasado. Así, se aparta temporalmente

de su vida en las altas esferas sociales de Nueva York para volver a la ciudad donde nació y recorrer los espacios en los que creció. Estos harán que comprenda el transcurso de su vida y asuma que el paso del tiempo, marcado por el destino o el azar, afecta al orden de las cosas. Sin embargo, para ello será necesario mirar al pasado haciendo frente al olvido y a la memoria, una dialéctica que, como ya se ha anotado, será constante en la vida de nuestra protagonista y que deberá aprender a combinar para conseguir su realización personal y su identidad de mujer.

4. La dicotomía entre la libertad para vivir una pasión amorosa y el papel femenino tradicional en Almudena Grandes

La última autora a la que se acercará nuestro análisis es Almudena Grandes, recientemente fallecida, que se encuadra en el conocido “boom” de literatura de mujeres que se inició en las postrimerías del franquismo, a pesar de que nunca estuvo de acuerdo con esta etiqueta. Esta afamada escritora, nacida en 1960, creció en un Madrid obrero, tardofranquista y primer espectador de la incipiente democracia. Su infancia, según sus propias palabras, se desarrolló entre libros, pero su acercamiento a la escritura fue completamente azaroso:

“Y me aburría. Y me ponía tan pesada como cualquier niño que se aburre. Hasta que alguien –mi madre, mi abuela, mi tía Charo, ya no lo recuerdo bien– me ofreció una solución definitiva. Desde entonces todos los domingos, invertía los noventa minutos del partido en escribir el cuento. Porque yo sólo tenía una historia que contar, yo escribía siempre el mismo cuento.” (GRANDES, 1996: pp. 16-17)

Este distraído juego infantil pronto daría fruto: su primera publicación, *Las edades de Lulú*, fue galardonada con el Premio de novela erótica “La sonrisa vertical” en 1989. A partir de entonces, Almudena será la conocida escritora de relato erótico, pues a esta publicación le seguirá *Te llamaré Viernes* en 1991, en torno al mismo tema. No obstante, a partir de su tercera novela, *Malena tiene nombre de tango* (1994), se aleja de la narrativa erótica para comenzar una serie de obras en las que se pone de manifiesto la situación de la mujer contemporánea, inmersa en un proceso de cambio entre la tradición cultural y política franquista³⁷ (madre, ama de casa, cuidadora, etc.) y un nuevo modelo de mujer independiente, autónoma y preocupada por su propia vida. Así, la escritora consigue dar voz a una realidad en la que se veían envueltas las mujeres de su tiempo, lo que le valió gran parte de la fama de la que hoy es merecedora.

Este estudio psicológico interior femenino es la característica fundamental de esta primera etapa literaria, que se cerrará con *Atlas de geografía humana* (1998), que será analizada a continuación. En ella, Grandes presenta a cuatro mujeres ubicadas en sendos

³⁷ Buena cuenta de ello podemos encontrar en el estudio de Carmen Martín Gaité sobre los modelos de mujer durante el franquismo al que ya se ha aludido, *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), y en el libro de Rafael Abella, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco* (1996), en el que se pone el foco en la transformación que experimentó la población española con el nuevo régimen. Con respecto a la figura de la madre, no hay que dejar atrás las reflexiones de Mary Nash sobre el “Mandato biológico y cometido social: la maternidad” en *Historia de las mujeres. El siglo XX*, vol. V, Thèbaud, F. (Dir.), Madrid, Taurus, 1993, pp.688-703.

momentos de inflexión vital, a partir de los cuales deciden llevar a cabo un recorrido de “auto-análisis” psicológico para poder re-conocerse y autoafirmar una identidad propia que hasta ahora, a pesar de gozar del marbete de la emancipación, no consiguen.

A partir de 2001, con la publicación de *Los Aires difíciles*, se inicia una nueva etapa en la obra de la madrileña. A partir de aquí va a dejar atrás ese análisis interior y la búsqueda del sujeto en su lugar en el mundo para centrarse en la influencia de las acciones en el ser humano. A este momento corresponderán también numerosos artículos periodísticos en los que pone de manifiesto la transformación que estaba experimentando la pluma de Almudena. Estos serán publicados en el diario *El País* entre el 1 de octubre de 1999 y el 23 de febrero de 2003. Finalmente, *Castillos de cartón* (2004) supone el final de este periodo literario, para iniciar una serie de novelas narradas en el contexto del pasado más fatídico de nuestro país con el objetivo de indagar en las consecuencias que tuvo en la situación política y social de la España actual.

Esta última etapa, que se enmarca en la “Memoria histórica” –o “Memoria democrática” desde julio de 2021–, se inicia con *El corazón helado*. Sin embargo, su gran proyecto literario comienza con la publicación de *Inés y la alegría* (2010), primer tomo de una colección de seis volúmenes bajo el epígrafe de *Episodios de una guerra interminable* al que le siguen: *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del doctor García* (2017), *La madre de Frankenstein* (2020) y *Mariano en el Bidasoa*, el último título que dejó iniciado la autora.

El nombre utilizado para designar el conjunto de estas novelas hace referencia a los *Episodios Nacionales* de Galdós, pues la propia autora confiesa en numerosas entrevistas que, además de ser uno de sus autores favoritos, es del que más ha aprendido. Al mismo tiempo, en “La nota de la autora” de este primer tomo explica el porqué de esta vinculación entre Galdós y el título de su colección:

“Si he querido llamarlas *Episodios* ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los *Episodios Nacionales* de don Benito Pérez Galdós, que para mí es, como he declarado en numerosas ocasiones, el otro gran novelista –después de Cervantes– de la literatura española de todos los tiempos. [...] Me habría gustado hacer aún más explícita esta relación y poder titularlos *Nuevos episodios nacionales*, pero Franco y el franquismo han desvirtuado, tal vez para siempre, el adjetivo *nacional*, que Galdós supo dignificar como nadie.” (GRANDES, 2010: p. 720).

De este modo, todas las novelas que componen esta colección comparten un contexto y trasfondo histórico comunes: la Guerra Civil española y la posguerra que sufrió España bajo el franquismo. De esta manera, Grandes quiere dar a conocer a sus lectores los hechos que sucedieron en un tiempo concreto y que aún hoy siguen latentes en la memoria de los “perdedores”. Así lo expone en una entrevista realizada por la revista *Álabe*, en la que, sobre la oportunidad que se le presentó de narrar el pasado a los jóvenes de su generación, afirmaba:

“En aquellos momentos, cuando sentíamos que éramos los elegidos para la Gloria, la generación que iba a comerse el mundo, no echamos nada de menos. Nosotros nos estrenábamos, nuestras ciudades se estrenaban, España era un puro estreno adolescente, y los fuegos artificiales no nos dejaron comprender que estábamos pisando sobre un terreno sin raíces, una democracia sin historia. Después, cuando aquellos adolescentes feroces y felices cumplimos 40 años, nos dimos cuenta de que no nos habíamos comido nada. Bostezando, como Mariclió, miramos hacia atrás, nos preguntamos qué se nos había quedado entre los dientes e intentamos comprender qué había pasado.

En ese proceso, primero individual y más tarde compartido en redes progresivamente más amplias, que acabarían activando la sensibilidad civil de la sociedad española como nunca desde la Transición, la recuperación de la memoria, la necesidad de cimentar una mirada nueva, distinta y veraz, de nuestra propia historia, se consolidó como el “gran asunto pendiente” de nuestra generación.” (CAMPOS Y RODRÍGUEZ, 2011: p. 3)

Concretamente, Almudena Grandes quiere visibilizar aquellas pequeñas y/u olvidadas historias que tuvieron lugar desde el final de la Guerra Civil y el inicio de la dictadura franquista hasta la democracia, años tan significativos para nuestra historia, ya que implicaban una resistencia real por parte de la población que estaba en contra del poder establecido y que se mantuvo, de diferentes formas, hasta la muerte del dictador.

Entre las novelas que componen esta colección, se han elegido para este análisis la primera (*Inés y la alegría*) y la última publicada (*La madre de Frankenstein*), pues ambas presentan modelos de mujeres con un proceso identitario especial, influido en la primera por los contratiempos de la historia y por un designio trágico en la segunda. En ambas, la construcción del espacio ficcional supone un elemento clave no solo para el desarrollo de los acontecimientos, sino también para el proceso de construcción identitaria o visibilización personal femenina de Inés y Aurora.

Ambas novelas, junto con *Atlas de geografía humana* –elegidas para este análisis– se acercan a la narrativa realista decimonónica y bien lo justifica no solo su influencia de Galdós, sino también el constante aprendizaje que las protagonistas de sus novelas experimentan. Sin embargo, defiende Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2017: p. 347),

que una de las características esenciales de la narrativa de Grandes es “aparte de intentar definir nuevas identidades de mujeres, su gran deseo de amar”, de manera que estos modelos de mujer no buscan “desplazar, subvertir o transformar las normas hegemónicas y crear nuevos modelos de amor y de identidad” (2017: p. 457), sino que recogen la felicidad que el amor provee como estrategia para afrontar la vida de manera más “habitabile”.

4.1. Diversos modelos de mujer y un problema identitario común: Atlas de geografía humana

La cuarta novela publicada por Almudena Grandes supone el cénit de una etapa en la que su obra gira en torno a la figura femenina para mostrar la difícil situación en la que las nuevas generaciones de mujeres entre los treinta y cuarenta años, hijas del final del franquismo, se debaten entre el modelo tradicional y la nueva figura de mujer emancipada³⁸. Así, *Atlas de geografía humana* (1998) es una novela polifónica en la que cuatro mujeres narran en primera persona el estado de su situación actual y realizan una reflexión encaminada a comprender lo que las ha llevado hasta ese momento.

Rosa, Fran, Marisa y Ana son las protagonistas y narradoras de sus respectivas historias. Como bien ha justificado Célia Maria Gil de Sousa, “estas cuatro figuras femeninas constituyen el prototipo de la mujer post-moderna: independiente, sin problemas financieros, con éxito profesional, pareciendo alcanzar la plenitud de condiciones para vencer en la vida.” (2018: p. 85) Cada una posee una personalidad propia construida, efectivamente, a tenor de los devenires acaecidos a lo largo de sus vidas, pero lo más significativo es que las cuatro se encuentran en el mismo momento de inflexión vital.

El proceso de auto-análisis que protagonizan las cuatro voces narrativas de la novela supone, siguiendo las palabras de Nieva de la Paz, una búsqueda “de su verdadera geografía, que les reconcilie consigo mismas y con su futuro.” (1999: p. 202) Esta geografía no será otra que su propio cuerpo, que representa un mapa íntimo que

³⁸ El sociólogo Gilles Lipovetsky afirma que “lo que caracteriza a la condición de la mujer posmoderna es la repulsa de una identidad construida de manera exclusiva por las funciones de madre y esposa”. Véase LIPOVETSKY, Gilles: *La tercera mujer (Permanencia y revolución de lo femenino)*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 203.

deberán conocer para identificar y aceptar la identidad de mujer madura a la que han llegado. Este recorrido se llevará a cabo también a través de otro espacio simbólico, el cuerpo masculino. Sin embargo, detrás de este simbolismo se encuentra la dependencia que estas mujeres muestran hacia las figuras masculinas³⁹.

Por tanto, el eje de la obra, de acuerdo con Estrella Cibreiro (2002: p. 137), sigue siendo la subordinación femenina como fuente significativa y complemento de su identidad. En otras palabras, los hombres funcionan como el remedio ante la fuerte crisis existencial de las protagonistas. Así, el varón se convierte en el “agente de renovación física y psíquica de la mujer” (CIBREIRO, 2002: p. 137).

4.1.1. El mapa geográfico de un cuerpo sexuado

Atlas de geografía humana alude, desde el mismo título, a la importancia de la dimensión espacial, pues en un mapa se puede encontrar la ubicación de los diferentes accidentes geográficos, ciudades, municipios, localidades y sus fronteras, etc. Sin embargo, el adjetivo que acompaña a este particular atlas de geografía es “humana”, por lo que se nos presenta un mapa relacionado con el cuerpo humano. Según Meri Torras:

“el campo de batalla del cuerpo, anunciado por Barbara Kruger, discurre en el territorio de la representación. Y es por esta vía por la que se nos impone una tarea de verbalidades y verbalizaciones. Re-presentar es algo estrechamente vinculado a la utilización de esa tecnología tan sofisticada (a pesar de que apenas nos demos cuenta de ella) que es el uso del lenguaje” (2021: p. 47).

Por tanto, Grandes consigue con esta novela construir un discurso en el que el cuerpo humano forma parte del espacio como elemento narrativo.

Como ya se ha anotado, Marisa, Ana, Rosa y Fran relatan el momento de inflexión que se está produciendo en sus vidas e inician un proceso de autorreflexión que las lleva a explorar su pasado, o los acontecimientos que las han conducido hasta ese punto, en este caso desde la exploración de sus propios cuerpos femeninos⁴⁰, de modo que las cuatro protagonistas, aunque no compartan todas sus experiencias vitales en grupo,

³⁹ Idea que también defiende en su tesis *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)* María de la Paz Aguilera Gamero (Tesis inédita), p. 45.

⁴⁰ Hasta ahora se ha analizado el tránsito a través de diferentes espacios externos e internos relacionados con el pasado, como en las obras de Carmen Martín Gaité, para realizar ese camino de búsqueda hacia la identidad emancipadora que las protagonistas buscan. En esta novela, en lugar del recorrido hacia el pasado a través de lugares físicos, se realiza un auto-conocimiento corporal interno y del otro, del hombre, para subvertir los roles tradicionales y lograr la aceptación de una identidad emancipadora y liberada.

repiten los mismos pasos hacia la búsqueda de la identidad deseada. Todas se encuentran en una tesitura personal diferente que les hace replantearse su vida. Al mismo tiempo, todas acuden, de una u otra forma, a un cuerpo masculino (conocido o no) y este, a su vez, se manifiesta necesario para el proceso de reconocimiento de sus propios cuerpos, sobre los que ha hecho mella el paso del tiempo y que deben volver a conocer y valorar. En este sentido, el cuerpo masculino representa en la novela el espacio público y exterior al que, como ya hemos visto en el análisis de las novelas de Mercé Rodoreda y Carmen Martín Gaité, la mujer acude para ocuparlo, de la misma manera que tradicionalmente lo ha hecho el hombre. Sin embargo, detrás de esa figura simbólica encontramos la necesidad de vivir una relación amorosa.

No olvidemos que estas cuatro amigas, a pesar de haber crecido en el franquismo, provienen de familias acomodadas, tienen estudios universitarios (salvo Ana) y viven su edad adulta durante una democracia ya bien asentada. Las cuatro protagonistas son compañeras de trabajo en una editorial y han conseguido ya ocupar, en lo laboral, ese espacio reservado al varón y el consecuente poder adquisitivo que las convierte en mujeres independientes, a pesar de lo cual no dejan de ser hijas de una tradición y sustituyen el espacio público por el cuerpo del varón. Así, tanto el cuerpo masculino como el femenino, símbolos de las esferas pública y privada respectivamente, deben ser re-conocidos, re-formulados y re-conquistados por ellas para plantear un futuro acorde con la autonomía femenina que la posmodernidad en la que viven les ofrece.

En primer lugar, Rosa es una mujer española emancipada, de clase media y universitaria que comienza su relato mirándose en el espejo:

“[...] Sin levantar los pies del suelo, retrocedí con el cuerpo para obtener una vista de conjunto de toda mi cabeza, y no encontré nada nuevo ni sorprendente en ella aparte de aquel destello turbio, como una capa de barniz impregnado de polvo, que insistía en brillar sobre unas pupilas incomprensiblemente húmedas. Invertí un par de segundos a analizar el fenómeno antes de emprender una recapitulación de urgencia. Ya no soy una adolescente. Tampoco me había sentido mal en todo el día. No era fiebre, y tampoco exactamente emoción, ¿será la menopausia, me dije, que se ha vuelto loca, igual que el clima...? Una sola lágrima, aislada, terca, absurda, se desprendió de mi ojo derecho y rodó torpemente a lo largo de mi rostro sin lograr conmovier al menor de sus músculos. [...]” (GRANDES, 1998: p. 13)

Resulta muy significativa esta visión de ella misma en la que no se reconoce, es decir, no reconoce su cuerpo, lo que producirá el inicio de un proceso de conocimiento de su verdadera situación. Rosa está ahogada por la rutina de su vida: casada desde muy joven, con dos hijos y un trabajo cómodo que la satisface. Sin embargo, su relación

matrimonial se encuentra prácticamente rota, circunstancia que cada miembro de la pareja percibe de manera distinta:

“La única diferencia entre nosotros consiste en que él parece satisfecho de su destino y yo no lo estoy, y por eso, supongo, él ambiciona amantes jóvenes y deliciosas que no le compliquen la vida y yo, en cambio, aspiro a un-hombre-de-verdad que me la complique irreparablemente y para siempre, aun a costa de que mi vida pueda parecer, desde fuera, una febril, patética carrera en pos del adulterio. [...]” (GRANDES, 1998: p. 65)

Rosa, pues, sufre una gran insatisfacción que se personaliza sobre todo en la figura de su marido y piensa que la solución sería sustituir este elemento de perturbación. Ciertamente, la obsesión producida por su estado casi depresivo la lleva a tener una aventura con un fotógrafo que trabaja para el proyecto del Atlas que comparte con el resto de protagonistas de la obra y, a través del encuentro sexual que se produce con Nacho, este se convierte en el espacio público objeto de conquista de la protagonista.

De este modo, el espacio de actuación en el que se mueve Rosa queda simbolizado por el cuerpo físico de su amante. Se trata de un lugar real al que el personaje femenino acude mentalmente en repetidas ocasiones:

“Me había llamado amor mío y eso era lo único que yo quería saber, eso y que sus muslos temblaron una noche contra la palma de mis manos y después me miró muy fijamente, sin decir nada, como si pretendiera destruirme, aniquilarme, borrarne para siempre de su memoria o grabar cada detalle de mi rostro en el relieve de sus propios ojos, yo lo sabía y era lo único que me importaba, porque sólo vivía para recuperar aquel temblor, para regresar una y otra vez a esa pequeña habitación de hotel, una cama grande, un armario empotrado, dos butacas tapizadas en la consabida cretona estampada, una especie de cómoda con cajones y, en el centro, la figura remota y sin embargo familiar de una viajera cuyos gestos son idénticos a los que yo repito todos los días, una mujer que abre la puerta, y se quita los zapatos, y enciende un cigarrillo, y se tumba encima de la colcha para marcar un número de teléfono o para descansar un momento con los ojos cerrados, sin sospechar lo valioso que llegará a ser el tiempo que está viviendo, sin advertir siquiera que es feliz, que vuelve a ser feliz después de tanto tiempo, [...]” (GRANDES, 1998: p. 183)

Como se observa en el fragmento narrado en pasado, la protagonista enlaza dos descripciones: por un lado, la dedicada a la habitación del hotel donde se produjo ese encuentro y, por otro, la reservada al cuerpo de Nacho. Con ello, queda patente esa función espacial que el cuerpo del amante masculino ejerce sobre Rosa, pues no sólo es esa habitación anónima la que produce su felicidad sino cada uno de los centímetros de piel masculina que va a ir ocupando y que la hacen recobrar la ilusión perdida. Así, la protagonista se obsesiona con este lugar al que necesita volver una y otra vez para olvidar su monótona vida:

“[...] porque nada existía fuera de mi cabeza, nada tenía sentido más allá de los límites de mi imaginación ocupada, invadida, asaltada por un único fantasma de apetito tan atroz que devoraba instantáneamente cualquier cosa que sucediera, y cada cosa que me pasaba acababa conduciéndome a él, cada historia que escuchaba, cada libro que leía, cada película que veía, y los nombres de las calles que atravesaba, y los escaparates de las tiendas en las que entraba, y hasta las marcas de los productos que escogía en el supermercado, el mundo entero se había convertido en un gigantesco libro cifrado y todos los signos resultaban ser uno solo, todas las flechas señalaban en la misma dirección, entonces me preguntaba si no estaría volviéndome loca, porque los locos sufren tanto como los cuerdos, pero enseguida yo misma me negaba hasta ese venenoso y mínimo consuelo, [...]” GRANDES, 1998: pp. 184-185)

Como consecuencia, la conquista corporal masculina aparece reflejada en el espacio público que les rodea y Rosa es capaz de percibir la felicidad en la calle que transita junto a su amante de camino hacia el lugar de su deseado encuentro. De esta manera, “una calle vulgar” se llena de belleza, al igual que ella se llena de esperanza ante el futuro gracias a la unión erótica con Nacho.

“Cuando salimos de aquel bar, me aturdió la belleza de una calle vulgar. Cuando llegamos a aquel portal, me asombró la brevedad de un paseo tan largo. Cuando encendió la luz de su estudio, me admiré de la amplitud de treinta metros escasos. Cuando me condujo hasta la cama disimulada detrás de medio tabique, me deslumbró la intimidad lograda en un hueco tan pequeño. Cuando sus dedos se posaron sobre mi piel desnuda, me maravillé de que se dirigieran a mis pechos sin dudar. Cuando me penetró, me estremecí sólo porque él hubiera decidido hacerlo. Cuando me dio la vuelta, le pedí que no fuera impaciente, y él me contestó, no soy impaciente, amor mío.” (GRANDES, 1988: p. 208)

Sin embargo, la relación entre la protagonista y su amante no va más allá de estos dos encuentros y algún otro que se produce de modo fortuito en la oficina de la editorial. Por tanto, esa ilusión inicial de Rosa va desvaneciéndose poco a poco hasta llevar a la protagonista a un estado depresivo mayor del que presentaba al inicio de su relato, pues el camino hacia la construcción de su identidad a través de ese espacio que constituye el cuerpo masculino de Nacho queda truncado:

“Ignacio se convirtió repentinamente en la gran incógnita, y creo que siempre conservaré para mí un paradójico carácter de misterio sin interés, como el de aquel feo edificio que una vez fue mi flamante colegio.” (GRANDES, 1998: p. 353)

Tanto es así que, como se observa en el fragmento, Rosa compara lo sucedido con la primera desilusión que experimentó en su vida y que tuvo lugar a través de un espacio concreto: el del colegio de su infancia.

“[...] Justo entonces las monjas vendieron el colegio, el jardín oscuro con sus duendes dentro, las ventanas apuntadas con vidrieras de colores tras las que dolía casi no distinguir el capirote azul celeste de una princesa medieval, las glorietas de arcos de hierro oxidado y aquellos bancos de piedra vegetal, pero a mí no me lo dijo nadie, nadie me advirtió de lo que estaba siendo

arrebatao, era el primer sueño de mi vida y se desvaneció en el aire como los pétalos resecos de aquellas rosas perdidas, se deshizo en una nube de polvo de color, y luego en nada. Cuando me monté en el coche de mi padre, aquella mañana, no sospechaba siquiera lo que iba a ocurrir, pero me extrañaba que tardáramos tanto, y pregunté muchas veces, ¿a dónde vamos?, al colegio, me repetía él, Angélica lloriqueaba a mi lado, la muy imbécil, pensaba yo, sin anticipar en las suyas mis propias lágrimas de otras mañanas, y al final, cuando ya me había aburrido de esperar, el coche atravesó una verja de barrotes cuadrados, vulgar y corriente, y se detuvo ante un edificio de ladrillos rojos con ventanales grandísimos, más vulgar y más corriente aún, ante un jardín que no era tal, dos o tres manchas de césped en una desnuda extensión de tierra y un inmenso patio de cemento adosado al ala izquierda del edificio. Entonces lo pregunté por última vez, ¿pero adónde me has traído? A tu colegio, me contestó mi padre, míralo, es nuevo, lo vas a estrenar tú, ¿a que te gusta?” (GRANDES, 1998: p. 337)

De este modo, este espacio infantil supone el primer lugar público que, lejos de ser un sitio de diversión, conocimiento y construcción personal, se convierte en un sueño desvanecido, ya que no resulta ser lo confortable que imaginaba. Lo mismo sucede con la ilusión creada en torno a ese cuerpo masculino que representa Nacho y que pretende, en la mente de la protagonista, ser la salida a la situación personal que vive: una mujer emancipada económicamente, pero que se conforma con la monotonía de una familia y un marido despreocupado por ella, factores que le impiden construir una identidad acorde con las posibilidades que le brindaban los cambios sociales de su época, como expresa la propia voz de la protagonista:

“Esa insoportable sensación de ajenidad, como una sucia y permanente sospecha de vivir atrapada en el cuerpo de otro, la casa de otro, la vida de otro, cualquier ser extraño nacido de un mal sueño y aterradoramente capaz de medrar en mi propio cuerpo, en mi propia casa, en mi propia vida, relegándome insensiblemente, sin brusquedades, a una especie de estado de no existencia que apenas me consentía contemplarme a lo lejos, desde una perspectiva lejanísima y traidora, se convirtió en la herencia póstuma de mi malhadado amor por Nacho Huertas, en el último dolor, la última ofensa.” (GRANDES, 1998: p. 355)

Otra de las protagonistas de esta historia es Marisa, quien comparte la misma edad que el resto de sus compañeras (cerca de la cuarentena) y ha dedicado su vida a cuidar de su madre. Toda su infancia, adolescencia y parte de su juventud está muy marcada por la influencia de su familia, concretamente por su madre, con quien convive hasta el final de la vida de esta. La situación asfixiante que vive la protagonista se refleja en el miedo que expresa desde el inicio de su relato al espacio de actuación fundamental para el desarrollo de su historia: su casa.

“Mi casa respira. Ya sé que nadie me creería si lo contara, por eso nunca me he atrevido a hablar de esto con nadie, pero yo lo sé, porque la oigo, y aunque ni siquiera yo me lo creo, sé que la casa respira, porque toma aire primero, igual que una persona, y lo expulsa después, muy despacio. Entonces me recuerdo a mi misma que la casa es muy antigua. Todas las vigas son de madera, me digo, y los ladrillos macizos, pesados como piedras, y encima de los techos, que mis

padres cubrieron con otros falsos, más bajos, antes de que yo naciera, deben de seguir estando los restos del entramado de cañas al que se fijó la escayola original, hace más o menos un siglo. La madera se hincha con el frío, o con el calor, ya no me acuerdo, y el cambio de estación la devuelve a su volumen original, eso es lo primero que me repito [...]” (GRANDES, 1998: p. 30)

Así, la ruptura con su pasado se manifiesta cuando, tras la muerte de su madre, acaba con toda la decoración y realiza numerosas reformas para cambiar este espacio. Es decir, Marisa necesita destruir ese lugar que ha habitado durante toda su vida para poder emprender la búsqueda de una identidad propia, lejos de la imposición de su madre:

“[...] Tiré la mesa camilla, con su antipática falda de terciopelo verde, desmochado, y los cuadritos de la Virgen con el Niño, enmarcados con un simple listoncillo de madera, que colgaban sobre el cabecero de todas las camas. Intenté regalarle los muebles de la cocina a la portera, pero no los quiso, y al final tuve que pagarle dos mil pesetas a un traperero para que se los llevara. No me importó. Respiré por primera vez en mucho tiempo al verme libre de la odiosa formica de aquel odioso color gris clarito, [...]. Dedicué semanas enteras a jugar a las cocinitas, y todavía no consigo reprimir del todo una punzada de gozo al penetrar en mi propia versión de la luz y del progreso, azulejos blancos, muebles blancos, suelo de damas, negro y blanco, como las paredes del baño, como la bañera y el lavabo nuevos, todo blanco, como las paredes del baño, como la bañera y el lavabo nuevos, todo blanco, para que se ensucie, como se ensucian las calles, como se ensucian los niños, y mi cuerpo, todo lo que está vivo. Pero tal vez mi casa es demasiado vieja, y añora sus viejos ropajes de funeral antiguo, y por eso me asusta.” (GRANDES, 1998: pp. 34-35)

El personaje femenino inicia, pues, una vida liberada y alejada de las complicaciones que sus compañeras de la editorial le cuentan acerca de sus relaciones sentimentales y de sus hijos. Sin embargo, su mundo se reduce a la vida laboral y los fines de semana suponen un verdadero infierno para ella. Así, durante estos días en los que no tiene obligaciones laborales, Marisa acude sola a determinados bares:

“Los bares de los hoteles de lujo son mis favoritos.

Nadie sospecha de una mujer sola que se toma tranquilamente una copa en una mesa discreta del bar de un hotel muy caro. En el bar de un hotel barato, una mujer sola, no sé por qué, inspira incluso en quienes contemplan una ambigua punzada de compasión, como si su soledad nunca fuera accidental, ni escogida, ni transitoria, y desvelara a cambio, aun sin proponérselo, la huella de una tragedia reciente. En los hoteles baratos, todas las mujeres solas parecen viudas de un viajante, o huérfanas de un sargento, o amantes clandestinas y abnegadas de un hombre sin corazón.

Los bares de copas son menos solidarios y tal vez, y justo por eso, mucho más amables, aunque no estoy muy segura de que las bebedoras sin pareja lleguen a apreciar de corazón sus intenciones, porque el contacto con el aire azulado de humo y desteñido de sudor amontonado de cualquier local de moda, convierte instantáneamente a la más desvalida de las viajeras solitarias en lo que mi abuela, mi tía y mi madre solían definir con inapelable concisión en una sola palabra, buscona.” (GRANDES, 1998: p. 211)

Fiel conocedora de la tradición, Marisa es consciente de que el bar forma parte del espacio público reservado a los hombres y frecuentarlo sin un acompañante masculino

no corresponde a lo que para la tradición era propio de una mujer decente. A pesar de ello, y debido a que la nueva sociedad en la que las cuatro protagonistas viven ofrece nuevas libertades para el género femenino, elige acudir siempre a los bares de los hoteles de lujo, pues en este lugar sería menos probable que la tacharan de “buscona”.

A pesar de las supuestas ventajas que aparenta tener la vida de este personaje, su situación de soledad y el hecho de no haber tenido nunca una relación sentimental la llenan de inseguridad. Como consecuencia y de manera casi accidental, Marisa adquiere una identidad fingida:

“[...] Cuando me di cuenta de que en aquella especie de campamento de lujo para adultos no me iban a pedir la documentación, porque dentro del recinto no había otra ley que la lista de nuestra guía belga, recogí, junto con las llaves de mi bungalow, una nueva identidad que asumí sin el menor resquicio de inquietud.

Alejandra Escobar me dio suerte, y por eso no me he atrevido a abandonarla todavía.[...]

Sé que no debería hacerlo. Sé que es una estupidez, y a veces pienso que hasta algo peor, un vicio dañino, un juego peligroso. Pero no me gusta lo que soy, no me gusta mi cara, ni mi cuerpo, ni mi historia, ni mi vida, y Alejandra es como un hada madrina, mi único recurso, la única salida por donde escapar, aunque sea durante un par de horas, de la rutina tediosa y exasperantemente lenta de los días de plomo, que tardan una eternidad en reunirse con los que se fundieron antes en el mar plano de metal que es mi memoria. [...]” (GRANDES, 1998: p. 215)

Marisa recurre a esta identidad en cada una de sus salidas al espacio público, pues no sólo la utiliza cuando acude solitaria a los bares durante los fines de semana, sino que también la adopta en uno de sus viajes de verano.

Durante una noche, en la que acude al bar del hotel Ritz a tomar una copa, se encuentra a Forito, un fotógrafo de la editorial del que todos sus compañeros y compañeras sienten lástima. Se trata de un hombre mayor que ella, alcohólico y de aspecto desaliñado. En un principio, Marisa se avergüenza de que la reconozca en ese lugar público y pretende escaparse lo antes posible de la forzada situación en la que se ve inmersa, pero Forito empieza a contarle su vida y ella va interesándose por él. Es en este momento cuando ella es capaz de deshacerse de esa identidad adquirida para ocultar su pobre y solitaria vida.

“Entonces, por mirar a alguna parte, miré mis propios zapatos forrados de tela roja, los elegantes zapatos de Alejandra Escobar, y comprendí de repente que aquella noche sí me pertenecería para siempre, que aquella noche había sido mi noche, aunque no hubiera tartamudeado apenas, aunque hubiera bebido más de la cuenta, aunque apenas hubiera hecho otra cosa que escuchar, y la conciencia de mi propia identidad cambió el signo de ese fantasmagórico parásito interior, que mutó en un instante desde la negra naturaleza de la desolación hasta un dolor mucho más confortable, que nacía del simple presentimiento de la ausencia. El final de aquella noche, de aquella historia, me producía una tristeza inmensa, casi insoportable.

Fuera hacía mucho frío. Forito, que no era un personaje de novela, supuso en voz alta que querría coger un taxi. Yo, a cambio, le aplasté contra la fachada lateral del hotel Ritz, y le besé.” (GRANDES, 1998: pp. 243-244)

De esta manera, Marisa inicia el mismo proceso de exploración corporal que hemos observado en Rosa. El primer encuentro amoroso con Foro se produce sin luz, un encuentro de dos cuerpos desocupados, que se avergüenzan de la situación de abandono y soledad en los que se encuentran. Sin embargo, Marisa consigue llevar a cabo un (re)conocimiento de su propio cuerpo a través de aquel pobre hombre con el que se siente tan identificada.

“[...] y había querido este, que había apagado la luz un instante después de sentarse en el borde de la cama para desnudarse a oscuras, que me había dado la oportunidad de imitarle en el otro extremo del colchón, y por nada del mundo habría querido yo que me viera desnuda, mi torso de niña aventajada, mis caderas de matrona ficticia, este culo injusto, y mi piel fea, blanca pero no de porcelana, por nada del mundo habría querido yo enseñarle mis heridas y sin embargo eso es lo que más me cuesta perdonarle, que me incluyera en su propia compasión con aquel gesto inocente, [...]. Tal vez si hubiera llegado a contemplar su cuerpo, el sucinto andamiaje de piel y de huesos que no me atreví a hurtarle a traición, [...]” (GRANDES, 1998: p. 307)

Así, casi sin pretenderlo, a causa de la soledad, inicia una relación con su compañero de trabajo. Sin embargo, durante mucho tiempo se debate entre conformarse con ese amor resignado o esperar la llegada del amor ideal con el que sueña, lo que le produce un momento de inflexión vital.

“[...] Soy una máquina de dormir, y sin embargo el sueño me esquivó un minuto tras otro para tejer horas cada vez más largas con una paciencia ruin y exasperante. Soy una mujer sin intuición, y sin embargo aquella indeseable vigilia desplegó ante mis ojos, abiertos en la oscuridad, súbitamente sagaces, el mapa detallado y minucioso del conflicto imposible y vulgar al mismo tiempo en el que se han consumido ya muchos días que han vuelto a ser iguales otra vez, porque ninguno de ellos me ha consentido hallar una salida.” (GRANDES, 1998: p. 305)

Con todo, Marisa y Forito comienzan una relación encubierta, con la que él no está del todo de acuerdo, pero que respeta en deferencia hacia ella. La protagonista, ya despojada de esa identidad que se auto-imponía, se esconde nuevamente ante la visión pública y se construye una doble vida:

“Mi vida sucedió a partir de entonces en dos planos diferentes, contiguos y paralelos como esas dos rayas infinitas que jamás acertaban a juntarse sobre la pizarra del colegio. El mejor de ellos era íntimo, fértil, casi perfecto, porque mi historia con Foro trabajaba por sí misma sin cesar, consolidando poco a poco triunfos menores pero definitivos, [...]. Pero ninguno de estos gestos logró arañar siquiera el signo de otro tiempo que era peor y también sucedía, nunca a la vez, siempre un poco antes, o un poco después, un plano público, frío y objetivo, que yo vivía como una espectadora imparcial de mi propia historia, manejando los datos que poseían los demás, utilizando sus mismos códigos, sucumbiendo a sentimientos que no por ajenos dejaban de

pertenecerme, y que traían consigo la hora de jurar que ni un día más, a despecho de esa voz cruel que vigilaba siempre, esperando mi menor descuido para insultarme con el brutal acento de esas verdades que pueden ser más falsas que cualquier mentira.” (GRANDES, 1998: p. 325)

La misma situación experimenta Ana, quien estuvo a punto de arruinar su vida tras enamorarse de su profesor de Plástica. Esta protagonista conoce al que será su marido durante algún tiempo mientras estudiaba en el Instituto. Su relación responde a los sueños adolescentes del amor romántico (HERRERA GÓMEZ, 2010) en los que una alumna mantiene relaciones con su profesor, un hombre mayor que ella, al que admira por su saber y también por su experiencia sexual. De esta manera, Ana parece conquistar un cuerpo masculino antes incluso de descubrir su propio cuerpo:

“[...] Nunca sabré dónde, en qué remoto pliegue de mi cuerpo, en qué escondida esquina de mis ojos, en qué precisa fibra de mi boca aprendió él tantas cosas de mí, nunca sabré cómo atinó a presentir con tamaña intensidad, tal precisión, la potencia de la serpiente que alentaba, como una fiera dormida sólo a medias, tras la torpe impasibilidad que embotó mis sentidos aquella primera vez de tanteo y borrachera, nunca sabré cómo lo hizo, pero acertó de lleno en el centro exacto de lo que yo era, y así me poseyó por completo antes de quitarme la ropa con aquella parsimonia exasperante [...]. Luego besé su cara, sus hombros, sus manos durante mucho tiempo, mientras el placer, ese traidor, me abandonaba despacio, como si le diera pena devolverme al mundo.” (GRANDES, 1998: p. 164)

Fruto de esta relación, y siendo casi una adolescente, se convierte en esposa y madre y se trasladan a vivir a París, donde el marido artista aspira a un futuro mejor para su carrera profesional. A pesar de tratarse de una ciudad de connotaciones amorosas, Ana no vivirá allí momentos de felicidad, por lo que este espacio público se convierte en enemigo de la protagonista:

“Luego, durante muchos años, espanté sin querer docenas de conversaciones tras confesar, con un acento tan vehemente de sinceridad como audaz de puro inocente, que París me parecía una ciudad detestable. Y es verdad que la detesto, pero además, allí fui muy infeliz.

Cada ciudad posee un propio rostro, su propio gusto, su propio carácter, y el tiempo no transcurre a la misma velocidad en todas ellas.” (GRANDES, 1998: pp. 85-86)

Por el contrario, Madrid, la ciudad natal de Ana, se muestra en este relato como el espacio público que actúa de refugio para la adversa situación conyugal de la joven y, en una de sus visitas a su familia, las calles, los bares, las tiendas madrileñas la ayudan a concienciarse de la realidad en la que vive:

“[...] entonces sonreí y le dije que sí, porque nada en el mundo me gustaba tanto como escuchar aquellas palabras, salir, tomar una caña, ir de copas, ¿qué le pongo de tapa?, dar un paseo, ver escaparates, sentarse en una terraza, disfrutaba de todo como cuando era pequeña, más que cuando era pequeña, avanzar despacio por aceras repletas de gente que avanza despacio, preparándose a cada rato para acercarse a una vitrina, para entrar en una tienda a preguntar un

precio, para saludar a otros transeúntes, [...], en una ciudad donde hay tantos placeres pequeños que nombrar con diminutivos, y tanta gente, tantos bares, tantas calles, tantos millones de maneras de saber perder el tiempo, lo echaba todo de menos, lo echaba tanto de menos que, cada vez que volvía, las fachadas de ladrillo me parecían personas, rostros amables, familiares, ojos oscuros en los huecos de los balcones, y mi mirada saludaba cada edificio desde la acera hasta el tejado, manchas verdes de macetas en las terrazas de los áticos y ángulos de tejas rojas, rojo intenso contra el azul de un cielo intenso, porque los colores dejan de ser cualidades para convertirse en seres completos cuando alguien los abandona para irse a vivir a una gigantesco patio de armas triste de gris, sucio de negro.” (GRANDES, 1998: p. 84)

Así pues, la capital madrileña constituye un espacio necesario para el reconocimiento de la situación opresiva en la que vive Ana, quien, en ese momento, toma la decisión de separarse de su marido y regresar con su hija a Madrid:

“[...] Luego, después de una eternidad que en los relojes apenas abarcó el espacio de cinco minutos, recobré una apariencia de serenidad, y ni siquiera entonces fui capaz de explicarle a mi hermano lo que me pasaba, pero antes de que la mañana terminara del todo, dejé de encontrarme sola. Inexplicablemente, sentía que la ciudad, mi ciudad, me acompañaba. Aquella misma noche anuncié a Félix, por teléfono, que había decidido no volver a París después de Reyes.” (GRANDES, 1998: p. 85)

Es entonces cuando la joven se nos muestra como un modelo aventajado de mujer, ya que no sólo rompe con una realidad que rechaza, sino que también asume el reconocimiento de unos errores pasados que la impiden continuar su vida. La protagonista comienza una nueva etapa en España, donde se dedica al cuidado y sustento de su hija:

“[...] El paso del tiempo se encargó de demostrarme que aquel aparente vértigo no era más que un efecto óptico generado por mi propia inmovilidad, porque todo cambiaba y se movía sólo para encontrar un lugar definitivo, y antes o después, cada cosa logró acoplarse en un hueco más o menos ajustado a su medida, todo acabó encajando, todo, salvo mi vida.” (GRANDES, 1998: p. 169)

La vida de Ana, a partir de entonces, transcurre entre trabajos mal pagados y la dedicación a su hija, sin prestar la mínima atención a sus necesidades y deseos. La protagonista saca a relucir su historia pasada porque en el presente del relato es cuando comienza a darse cuenta de la situación en la que vive, ahora que Amanda ya tiene quince años y ha decidido mudarse a París para vivir con su padre y completar allí sus estudios de ballet. Es cuando se produce el verdadero momento de inflexión en su vida: se da cuenta de que ha gastado una parte importante de su vida en un amor alimentado por sueños juveniles y dedicada luego a su hija. Sin embargo, en este momento conoce a Javier, profesor de Geografía en la Universidad y autor del *Atlas* que están elaborando en la editorial.

“–Prácticas de Geografía Urbana –me contestó–. Tienen que anotar todas las características de un tramo concreto de una calle concreta, describirla, enumerar sus dotaciones, medir la frecuencia con la que se repiten, registrar cualquier accidente singular... y luego, interpretar los datos que resulten, es decir, tratar la ciudad como un paisaje más. Esta plaza es estupenda para ellos, porque tiene de todo, una boca de metro, un mercado, un colegio, una zona arbolada con juegos para niños, una fuente, un aparcamiento subterráneo, un monumento histórico-artístico y varios edificios protegidos.” (GRANDES, 1998: p. 179)

Resulta muy significativo el hecho de que Javier se dedique a la Geografía pues, de la misma manera que les sucede a sus compañeras, Ana debe (re)descubrir su cuerpo para emprender la búsqueda de una identidad que le fue arrebatada desde su adolescencia a causa de la pasión amorosa que la condujo al matrimonio con su profesor.

“Yo le acompañé desnuda hasta la puerta, me escondí detrás de la hoja, y le besé en la boca. [...] Levanté los ojos hacia el *Retrato de Ana como diosa de la fecundidad* que tenía delante y pensé en descolgarlo en aquel mismo instante, pero no me sentía con fuerzas ni siquiera para eso. Mis párpados cayeron suavemente sobre mis ojos y sólo entonces me di cuenta de que estaba sonriendo, y mi sonrisa parecía despegarse de mis labios, dibujarse en el aire, multiplicarse entre las esquinas de aquella habitación, entre las esquinas de mi cuerpo y de mi alma, como la feroz sonrisa del gato de Chesire. Pero tú no te llamas Alicia, me advertí, e intenté ponerme seria.” (GRANDES, 1998: p. 278)

Al igual que les sucede a Rosa y a Marisa, Ana (re)descubre su cuerpo a partir de la conquista del cuerpo masculino:

“[...] Recuerdo muy bien el peso de su cuerpo, el filo de sus dientes, el flequillo que caía sobre su cara pero me permitía entrever sus ojos cada vez que abría los míos, recuerdo sus ojos, hondos y líquidos como bocas de un pozo infinito, sus ojos abiertos, esa extraña cualidad puntiaguda de sus ojos, afilados como puntas de lanza, como clavos amables, como trépanos sabios que conocen lo que existe más allá de la piel, lo que la carne y los huesos esconden, recuerdo cómo me penetraron sus ojos, cómo se apoderaron de mí incluso cuando no podía verlos, como desarbolaron en un instante el centro de gravedad de mi cuerpo, [...]. Y sin embargo, Javier Álvarez no me conquistó, no me poseyó, no me sedujo, porque los ejércitos no conquistan las ciudades que los esperan con las puertas abiertas, porque nadie toma posesión de algo que ya le pertenece, porque el prestigio de un seductor nace precisamente de la resistencia, siquiera simbólica, de su objetivo.” (GRANDES, 1998: pp. 287-288)

A partir de este momento, la soledad que, desde su vuelta de París, había experimentado en su propia ciudad desaparece y ese espacio público que un día le sirvió para romper con una situación insatisfactoria es ahora el reflejo de la felicidad que experimenta:

“[...] La mañana siguiente me encontró en el mismo maravilloso país donde me había despedido del mundo, pero después de los besos, y los abrazos, y las risas tontas que certificaron que todo lo que recordaba había sucedido en realidad, el horizonte se desplomó repentinamente sobre el suelo.” (GRANDES, 1998: p. 286)

De este modo, la relación que inicia finalmente con Javier, aceptada además tanto por su familia como por su hija, le proporciona la libertad de la que antes carecía. Ana logra salir de la “cárcel” a la que sus desacertadas decisiones de juventud la habían conducido y comienza, a sus cuarenta años, una vida caracterizada principalmente por la libertad que podría ayudarla a construir esa identidad que hasta ahora no había conseguido:

“[...] Cuando colgué, riéndome como sólo se ríen los niños pequeños y los amantes desesperados, le dije a Amanda que era Javier, y que iba a salir a tomar un café aunque volvería, como muy tarde, a las ocho y media, con tiempo de sobra para desplegar sobre la mesa su cena favorita y llevarla luego al cine, a ver una película española que no había llegado a estrenarse en París y le apetecía mucho, tal y como habíamos quedado por la mañana, y ella me contestó que le parecía muy bien. No tardé ni un minuto en arreglarme, cogí el bolso, y salí a la calle como si hubiera vivido años enteros en un calabozo, soñando solamente con pisar la acera. [...]” (GRANDES, 1998: p. 424)

En cuanto a Fran, es la jefa de estas tres protagonistas en la novela: se trata de la hija de un gran empresario editorial jubilado, del que recibe su empresa, que dirige junto con sus hermanos. Su familia forma parte del grupo de personas que perdieron la contienda y siguieron viviendo en España para luchar por sus derechos y libertades en la retaguardia. Mujer de éxito, se puede asemejar al modelo masculino por el estatus que adquiere en el ámbito laboral.

Su vida parece mucho más fácil que la del resto de sus compañeras debido, fundamentalmente, a su situación económica y social, pero también al ámbito personal. Fran es la única que inicia un análisis psicológico guiado por una profesional, la psicóloga a la que acude y a la que le cuenta su trayectoria vital. Desde pequeña, y gracias a la educación progresista que ha recibido en su casa, presenta rasgos identitarios firmes y decide que su entorno la conozca por un nombre masculino:

“—Decidí cortar mi nombre en el colegio. Allí también se dieron cuenta de que era una abreviatura más frecuente entre los niños, pero no solamente no les molestó, sino que me alabaron por ello. A mis profesores no les importaba mucho que no supiéramos por dónde pasa el Danubio, pero valoraban la formación de una personalidad singular sobre todas las cosas, y el nombre que yo elegí garantizaba, en su opinión, que íbamos por buen camino. Si hubiera elegido llamarme Paquita, el libre ejercicio de mi voluntad se habría saldado con un par de suicidios...” (GRANDES, 1998: p. 48)

Sin embargo, la tradición hegemónica patriarcal hace que no se sienta querida por su madre, modelo del que se aleja desde pequeña⁴¹ pues, como cuenta a su psicóloga, esta eliminó todos sus rasgos identitarios cuando conoció a su padre, a pesar de ser este un hombre de izquierdas:

“Una fría noche de marzo de 1949, Inma/Conchita tuvo, al menos, un desliz, quizás alguno más. Y le gustó. Cuando Gustavo Barrachina regresó de las Bardenas Reales, ya no tenía novia. Antes de que terminara el año, mis padres se casaron en la iglesia de Santa Bárbara, magnífica escalinata para las fotos de una boda que fue al mismo tiempo un entierro encubierto. Inmaculada Concepción de María Martínez Pacheco murió para siempre aquel día. La mujer de mi padre nunca tuvo otro nombre que Coco Antúnez. Y nunca volvió a tener un lugar propio en el mundo.” (GRANDES, 1998: p. 56)

Esta metamorfosis experimentada por su madre al casarse hace que la educación recibida por Fran sea muy diferente a la de sus hermanos, que gozaban de mayor libertad. La madre auguró para ella un futuro prometedor y su ilusión era que creciera a su imagen y semejanza, es decir, siendo una mujer fiel a su marido y dedicada al cuidado de sus hijos:

“[...] Él la había fabricado, y ella parecía feliz en aquel vestido que no acababa de ceñirla del todo, o por lo menos, o eso pensaba yo, porque yo conocía también en ella misma a otra mujer que seguramente ninguno de sus adoradores se habría atrevido a sospechar que existiera. Hasta que la decepcioné, y perdió cierta clase de interés en mí para ganar a la vez un determinado tipo de confianza, mi madre me inculcó una educación muy parecida a la que había recibido de su propia madre, una rigidez que no aplicó ni remotamente a mis hermanos varones, aunque ellos también tuvieron ocasiones suficientes para reconocer la silueta del embudo que gobernaba nuestras vidas...” (GRANDES, 1998: p. 127)

Sin embargo, Fran se muestra más influida por su entorno a causa sin duda del contexto en el que crece:

“[...] Verá, la imagen del mundo que yo manejaba cuando era una niña se puede comparar, más o menos, con un juego de muñecas rusas. La más grande representaba al exterior, España, Madrid, la dictadura, un país gris, duro injusto, que había hecho sufrir a los nuestros y que nos amenazaba con asfixiar el porvenir. Luego, hacía dentro, existía otra realidad exterior mucho más restringida y muy distinta, otra España, otro Madrid, el Partido, el colegio, los amigos de mis padres, risas, lágrimas, desesperanza, diversión y juegos de palabras, conversaciones fabricadas con conceptos como resistencia, oposición, clandestinidad, y desde luego, progreso, justicia, futuro, siempre futuro. Dentro de esta muñeca cabía otra muy parecida, un nivel sin embargo privado, interior, mi propia casa una ciudad de colores en la que cada uno podía decir lo que quisiera, y leer lo que quisiera, y creer en lo que quisiera, como náufragos felices y bien alimentados en una isla propulsada en la dirección correcta por aún motor oculto. Y hasta aquí todo va bien, todo es lógico, razonable, hasta envidiable si se compara con lo que era habitual en otras casas, en otras vidas de chicas de mi edad, eso lo reconozco, pero el problema es que existía

⁴¹ Para evitar el “matricidio” (Irigaray, 1985: pp. 6-7), es decir, la separación de la madre al acceder la hija al orden simbólico, Luisa Muraro (1991) propone recuperar el orden simbólico materno.

una cuarta muñeca, ¿sabe?, una muñeca íntima, pequeña y secreta, la mascota de una mujer que no se acababa de creer la vida que llevaba las cosas que decía, las ideas que defendía. [...]” (GRANDES, 1998: pp. 129-130)

De este modo, además de la falsa apariencia que, a su juicio, expresaba su madre, los diferentes lugares en los que se movía pivotaban sobre un espacio externo, en el que la realidad de la dictadura la relegaba a seguir, efectivamente, el modelo materno, y otro privado, en su casa, a través del que aprendió que otro mundo era posible y a través del que se abrirían muchas posibilidades para ella aun siendo mujer. Ante estas opciones, la protagonista decide entregarse a la segunda y mientras estudia en la universidad milita en el PCE. Esta situación la llevará a conocer a su marido, también militante y activista de izquierdas, de quien se enamora desde el primer instante. Sin embargo, su relación no empezará hasta pasados varios años de acabar sus respectivas carreras universitarias. En ese momento, ambos son adultos y ejercen sus profesiones libremente, por lo que su situación de partida también es más favorable que la de las anteriores protagonistas.

A pesar de no necesitar del cuerpo masculino para (re)conocer su propio cuerpo, sí manifiesta un sentimiento de veneración hacia Martín, el joven del que se enamoró en sus años de facultad y que se convierte en su marido. Esta relación muestra la gran dependencia de la que es presa la protagonista, ya que sustituye al amor materno y representa la esperanza puesta en la sociedad postfranquista.

“[...] Sus manos gobernaban mi cuerpo como si pulsaran una hilera de teclas secretas, las cifras de un código que yo conocía muy bien, y ejecuté sin esfuerzo la partitura de su voluntad mientras las olas mansas, pero profundas, de esa nada deliciosa y atroz de los buenos tiempos me anegaban poco a poco hasta borrarne por completo, hasta negarme la certeza de ser yo misma, y sin embargo, y a pesar de que aún podía disolverme en pura emoción, las lágrimas no acudieron a mis ojos mientras las palabras se detenían en la frontera de mis labios abiertos. Yo no soy nada sin ti y sin ti no tengo padre, y no tengo madre, y no tengo patria, y no tengo dios...” (GRANDES, 1998: p. 151)

A partir de entonces, se casan y mantienen una idílica relación de pareja en la que no se plantean la llegada de los hijos. Ambos se encuentran perfectamente integrados en la moderna sociedad democrática española y ella es una mujer de gran éxito profesional. Sin embargo, la maternidad será el elemento clave que perturbe a Fran y por lo que acude a sesiones semanales con una psicóloga. Así, se da cuenta de que el problema que aparenta tener con su marido no es otro que el del cuerpo, es decir, este personaje femenino no necesita conquistar otro cuerpo masculino, sino que este cumpla su función reproductiva para conseguir su descendencia.

Uno de los acontecimientos vitales más significativos para el planteamiento de la maternidad de Fran es su amistad con Marita, compañera de militancia durante los años universitarios. La protagonista no califica esta relación como una amistad verdadera hasta que Marita le pide que la acompañe a abortar:

“[...] Seguimos así, cogidas de la mano, durante casi una hora hablando de tonterías, el verano, el viaje que más nos apetecería hacer, los libros que nos habían gustado últimamente, lo bueno y lo malo de comprarse un coche, y no sé lo que pensaría ella, pero yo estaba aterrada, creo que no he pasado más miedo en mi vida, y sólo podía pensar que todo aquello era siniestro, y temblaba sólo de pensar que algo pudiera salir mal, que Marita no se recuperara de aquella intervención tan sencilla –ni anestesia ni nada, me había dicho–, que la policía llamara al timbre cuando mi amiga estuviera a medias, tumbada sobre una camilla, absolutamente indefensa, a la pura merced del azar.” (GRANDES, 1998: p. 256)

Este episodio que aflora en su memoria es decisivo para su visión de la maternidad. Ambas eran personalidades muy conocidas e influyentes en la vida política universitaria de la época, mujeres que se mostraban completamente emancipadas y liberadas del yugo patriarcal, por lo que la maternidad no suponía un “mandato biológico” o “cometido social” –en expresión de Mery Nash (1993)–. Sin embargo, el aborto clandestino supone un fuerte impacto para las dos jóvenes, y en especial para nuestra protagonista, quien ve en esa clínica encubierta la verdadera indefensión a la que estaban expuestas las mujeres de la época.

Será también Marita la que le haga replantearse la maternidad años después. Y es que tras mucho tiempo sin saber nada de su paradero, se reencuentra con su amiga, casada y con dos hijos, y retoman su relación de amistad. Pero pronto, Marita es diagnosticada de cáncer del que finalmente muere y deja a sus hijos todavía pequeños al cuidado de su marido. Será en ese momento cuando Fran se plantee lo efímero de la vida y la necesidad, conforme al dictamen tradicional, de hacer cumplir con ese “mandato biológico y cometido social”.

“Ahí se acabaron la cena, los argumentos y la conversación. Nos despedimos de prisa, y volvimos a casa en coche, sin hablar, él seguramente arrepentido de haber cedido a la tentación de revelar la última verdad desagradable, yo masticando despacio las consecuencias de aquella profecía, y sin hablar entramos en casa, nos desnudamos y nos metimos en la cama. Me acerqué a él y le abracé, como todas las noches, y sus dedos se cerraron sobre mis brazos para darme la bienvenida, pero el silencio permaneció intacto, como un desconocido indeseable que se hubiera colado en nuestra casa sin que nadie lo invitara y no mostrara la menor intención de dejarnos solos. Sólo por ahuyentarlo, quise decir algo más que buenas noches.

–Me alegro de que no hayas querido tener hijos... –murmuré.

–Yo nunca he dicho exactamente eso –me contestó, y entonces cobré conciencia de los estrechos límites de mi pobreza.” (GRANDES, 1998: p. 264)

Fran, tras la conversación con sus amigos, con su marido y después de la muerte de su mejor amiga, se da cuenta del temor que ha experimentado ante la maternidad debido al impactante suceso que vivió. Sin embargo, toma conciencia de que el tiempo apremia si quiere ser madre, lo que se refleja en su visión del espacio exterior, pues la descripción de la llegada del otoño simboliza su edad madura:

“[...] Los árboles de la Casa de Campo se abrochaban ya el último botón de su traje más hermoso. Las pocas hojas verdes que aún sobrevivían en las ramas más jóvenes se agitaban de desesperación, incapaces de competir con la fragilísima, aterciopelada belleza de sus mayores, destellos rojos, amarillos, anaranjados, violáceos, que brillaban con el esplendor de las estrellas que están a punto de extinguirse bajo la melancólica delicadeza del sol del atardecer en octubre. Madrid, a mis pies, sucumbía al hechizo del otoño, recuperando un color antiguo, de infancia detenida. [...]” (GRANDES, 1998: p. 363)

Esta situación será la que lleve a Fran al momento de inflexión que narra en su relato y que se concreta en los diálogos semanales que establece con su psicóloga. De manera que su psicoanálisis se lleva a cabo de manera más profesional que en las anteriores protagonistas, pero todas lo reflejan de la misma manera. Así, nuevamente, serán los cuerpos masculino y femenino los espacios que la protagonista deberá conquistar para conseguir las herramientas que la lleven hacia la construcción de su identidad.

4.1.2. Hacia una identidad aceptada

Como hemos analizado, el camino de autorreflexión reflejado en la exploración del cuerpo femenino como trasunto de un espacio íntimo y del cuerpo masculino como símbolo del espacio público objeto de conquista no conducen a las cuatro protagonistas de *Atlas de geografía humana* a la autorrealización y la consecución de una identidad emancipadora de mujer. Las historias de estas mujeres muestran la dificultad que la generación nacida durante los últimos años del franquismo, pero que comenzó su edad adulta ya en la democracia, encontraba ante los nuevos retos que se presentaban a las mujeres. Ahora tenían la posibilidad de conseguir la autonomía personal y económica, pero seguían cargando con el yugo de la tradición patriarcal, lo que se refleja en la necesidad de una relación sentimental para Rosa, Marisa, Ana y Fran.

Las cuatro compañeras de la editorial muestran “la ambigüedad, indeterminación y flexibilidad como características del periodo posmoderno” (YANG, 2013: p. 182-183). Todas aceptan una situación confortable, aunque perturbadora, de mujeres emancipadas,

con un trabajo digno que les permite tomar sus propias decisiones, aunque siempre estarán atadas a una relación amorosa o a la maternidad, como en el caso de Fran.

Rosa, la encargada de abrir la novela, está presa en una vida monótona cuyo principal problema, según su relato, se encuentra en una relación acabada con su marido desde la juventud. Como hemos señalado, la conquista del cuerpo de un “hombre real”, reflejada en Nacho Huertas, le concede ilusoriamente la posibilidad de encontrar ese estado emancipatorio del que adolece y que busca incansablemente cuando se da cuenta de que ha perdido sus años juveniles. El espacio exterior refleja esta situación personal por la que atraviesa la protagonista:

“[...] A mí me gustaban aquellas casas, me gustaba verlas desde cualquier gigantesco ventanal de nuestro edificio inteligente, me gustaba saber que estaban ahí, resistiendo imperturbables a la especulación y a la síntesis de tantos materiales inefables, contribuyendo con su heroica modestia a la gran paradoja del siglo que viene, cuando esta ciudad malquerida, maltratada, maltrecha, se convertirá sin duda, gracias a tanto descuido, a tanto desamor, a tantos crímenes de la razón y a la insospechada fortaleza de su carácter, en el más exhaustivo y monumental catálogo de la arquitectura urbana del siglo pasado, el nuestro, porque casi nada de lo que se haya podido destruir para construir encima, ha dejado casi nunca de destruirse aquí, y la piel de las ciudades envejece también, como la de sus hijos, pero el tiempo posa sobre poros de piedra, de cristal, de cemento, una pátina brillante y bella, dorada, tensa, tan inexorable su poder como el que ahonda los surcos que el mismo tiempo abre sin piedad en las esquinas de nuestros labios, de nuestros ojos, de nuestra frente.” (GRANDES, 1998: p. 20)

Sin embargo, este desafortunado acontecimiento sí le proporciona el valor para romper con la situación de insatisfacción personal que le causa su matrimonio. Por ello, decide comenzar una nueva vida rompiendo la relación que la unía a su marido:

“[...] Y quizás esto no hable muy bien de mí, pero lo cierto es que enterré a la irresistible cantante pop que fui una vez con un dolor inmenso, una aterradora sensación de vacío. Después, me propuse despedir bruscamente cualquier duelo, y comencé a reconstruir mis pedazos con el poco amor que me quedaba hacia mí misma y toda la paciencia que me pude imponer. [...]” (GRANDES, 1998: p. 205)

De este modo, Rosa decide (re)descubrir su propio cuerpo, que acusa el fracaso de dos relaciones sentimentales que había vivido. Consigue alejarse de la falsa ilusión que la llevaba a la búsqueda de un espacio en otra piel masculina que la dotara de las herramientas adecuadas para construirse a sí misma. De esta manera, identificándose con el Madrid devastado tras la guerra civil, decide emprender un camino de resistencia a través de la recomposición de sus piezas más íntimas para conquistar la libertad y buscar la ansiada identidad: “[...] Soy una resistente nata. Igual que Madrid. La paciencia es un rasgo predominante en nuestro carácter.” (GRANDES, 1998: p. 362)

Marisa, por su parte, también experimenta un momento de inflexión vital que la conduce al descubrimiento de su propio cuerpo a través del cuerpo masculino de un compañero de trabajo, Forito. Se trata de la protagonista que mejores condiciones presentaba para la emancipación, pues, después de la muerte de su madre, lleva a cabo una reconstrucción íntima a través de la reforma de su casa de la infancia y, en consecuencia, emprende una nueva vida alejada de la tradicional educación que le habían impuesto. Sin embargo, esas vivencias familiares han calado en su personalidad y la ha hecho ser una mujer llena de inseguridades que decide, primero, auto-imponerse una identidad diferente y entregarse después a una relación sentimental con un hombre del que no está enamorada.

De la misma manera que sucedió con Rosa, esta conquista del cuerpo masculino la conduce al descubrimiento de su propio cuerpo. Esta era la única manera que Marisa encuentra de atajar su soledad, cuando empieza a dejar atrás la treintena.

“Cuando le vi entrar por la puerta de la cocina, tan elegante como lo había encontrado en el bar del Ritz, el traje de lino crudo, la camisa rosa, la corbata amarilla con dibujos menudos, me asombré de cuánto puede mejorar cualquiera, si no con la felicidad, sí al menos con la buena suerte, y mientras servía el café, sin captar el carácter específicamente íntimo de aquella acción hasta después de haberla emprendido, pensé que tal vez se habían terminado las Navidades para mí sola, las vacaciones para mí sola, los cumpleaños para mí sola, y registré una sensación nueva, rarísima, como si dentro de mi pecho creciera una esponja que se expandiera sin cesar, mi cuerpo relleno de otro cuerpo de algodón ingrátido, un parásito placentero que lo devoraba todo generando a cambio una extraña serenidad. [...]” (GRANDES, 1998: p. 318)

Sin embargo, se resiste a hacer pública esta relación con un hombre mucho mayor que ella y del que todo el mundo en la oficina sentía lástima, lo que motiva la vivencia de dos realidades opuestas: una pública, exterior y conocida por su entorno y otra privada, íntima y que sólo comparte con Foro: “[...] Porque Foro existía tan indudablemente como existía yo misma, cuando Alejandra Escobar salía a la calle, pero el tiempo que pasaba junto a él no formaba parte del mundo de todos los días, el mismo mundo que yo estaba dispuesta a negarle. [...]” (GRANDES, 1998: p. 326)

Ante esta tesitura, que no podría soportar mucho más tiempo, decide volver a colocarse la máscara de Alejandra Escobar por última vez, realizar un viaje a una isla turca para explorar de nuevo las posibilidades de encontrar el deseado cuerpo del varón que la condujera a la felicidad.

“[...] Sólo después se me ocurrió aquella estupidez,[...] yo tenía por delante toda una semana de vacaciones y una coartada perfecta, Foro estaría trabajando en Madrid, los clubs como aquel de Hammamet funcionan todo el año, y no iba a hacer nada malo, sólo lanzar una moneda al aire, esa era una manera como cualquier otra de decidir, de forzar al destino a elegir por mí, de devolver al azar un guante que llevaba demasiado tiempo en mi poder, y sería la última vez o sería para siempre, Alejandra Escobar me abandonaría definitivamente o yo me encarnaría para siempre en Alejandra Escobar, cara o cruz, par o impar, negro o rojo, habría otro hombre en mi vida o no habría ningún otro nunca más, sonaba bien, parecía astuto, emocionante, justo. Por la mañana, estaba decidida.” (GRANDES, 1998: p. 334)

Sin embargo, Marisa no es capaz de llevar a término sus planes y le propone a Foro vivir juntos. De esta manera, se produce una reconciliación consigo misma, con su propia identidad, pero asumiendo una actitud conformista:

“-Dame un poco de tiempo, Foro -le dije cuando se despertó, antes de levantarnos-. Seguramente no me lo merezco, ya has esperado bastante, pero los próximos quince días van a ser horriblos, tú lo sabes, estamos acabando el *Atlas* y tengo que rematar un montón de cosas, voy a tener que ir a trabajar hasta los sábados. Luego me gustaría aprovechar la semana de vacaciones que nos va a dar Fran para irme al pueblo de mi madre, a Jaén, a arreglar lo de las tierras esas de mi abuela que te conté, porque mis primos me han llamado y a veinte veces y no pueden hacer nada sin mi firma... A la vuelta, si tú quieres, podemos empezar a vivir juntos.

Ningún traidor ha sido pagado jamás con un beso más dulce que el que recibí yo, aquella mañana.” (GRANDES, 1998: p. 334)

Por su parte, Ana, descubre su propio cuerpo a través de la ensoñación del amor romántico que representa Félix, su profesor del instituto y luego primer marido y padre de su hija. El momento clave para ese descubrimiento corporal, para la experimentación personal y para el inicio de la construcción de una identidad propia se ve enmascarado por la irrefrenable pasión que siente hacia él y el proceso de conversión en la figura de esposa y madre, siendo aún muy joven.

“Separarme de Amanda me había costado mucho más trabajo del que jamás me habría atrevido a sospechar, [...]. En aquel momento, me di cuenta de que ya lo había hecho todo, y de que lo había hecho bien. Mi hija, quince años recién cumplidos, razonaba como cualquier adulto al recapitular para mí, conmigo, y en voz alta, pasando por alto todos los desalentadores comentarios de su abuelo, las ventajas y los inconvenientes de su último proyecto, su primer auténtico proyecto, que pasaba por irse a vivir a París, con su padre. Nunca supuse que fuera a marcharse de verdad.” (GRANDES, 1998: p. 82)

A pesar de romper pronto con esta situación, su vida transcurre entre el cuidado de su hija y la disconformidad que su familia muestra ante su decisión. Tras el traslado de su hija a París para vivir con su padre, se da cuenta de que ha gastado su vida pensando en los demás, primero en Félix y, más tarde, en su hija. Por tanto, cuando conoce a Javier su mundo se transforma y es cuando comienza a pensar en ella misma, a pesar de que el hombre del que está enamorada está casado. Esta complicada realidad queda

simbolizada en la descripción del desierto de Monegros al que Javier debe acudir para realizar un estudio geográfico y al que Ana decide acompañarle:

“[...] Desde la ventanilla de un coche, parece un sitio muy feo, pero cuando lo conozcas te darás cuenta de que no existe un paisaje más intenso, más auténtico, más representativo de la realidad de este planeta... –parecía tan emocionado que no pude reprimir una sonrisa-. De verdad, no te rías. Todas esas montañas cambiando de forma sin parar, cediendo al agua, al hielo, asumiendo cada cambio climático... Son los testigos más fieles de la historia de la Tierra, guardan huellas precisas y ordenadas de los ciclos que se han sucedido desde mucho antes de que nosotros existiéramos, no nos las merecemos, en serio. Es algo fabuloso...” (GRANDES, 1998: p. 296)

Esta adversa situación experimenta finalmente un giro cuando Javier se separa de su mujer para comenzar una relación pública con Ana y vivir con ella. No obstante, el divorcio lo deja en la ruina y la protagonista tiene que hacer frente a los gastos de la nueva familia que han formado con su hija y los dos hijos de Javier. Sin embargo, todo apunta a que ahora, a pesar de no tener una situación demasiado favorable, es el momento de pensar en sí misma y en la construcción de su identidad:

“En cualquier otro momento de mi vida, esa sucinta confesión me habría hecho tanto daño como el que sólo llega a producir cualquier verdad amarga e indudable, pero mi amor por Javier, que me había hecho por una parte extrañamente consciente del valor de las cosas, del paso del tiempo, de los pequeños placeres domésticos, de la edad de mi cuerpo, y hasta de la muerte que llegaría un día para arrebatar me todo cuanto he poseído, me había sumergido a la vez en una extraña suerte de insensibilidad por cualquier cosa que ocurriera fuera de mí misma, de mi amor por él, hasta el punto de que cada vez me costaba más trabajo indignarme frente al mundo que nos cobijaba. [...]” (GRANDES, 1998: p. 453)

Por último, Fran es la protagonista que aparentemente lleva una vida emancipada y plena. Sin embargo, desde el inicio, su relato se configura a través de las sesiones con su psicóloga. Después de contar varios episodios de su infancia y adolescencia, el lector descubre a una mujer que, gracias a la educación recibida por parte de su familia, ha buscado construirse una identidad propia autónoma y alejada del ejemplo que veía en su madre:

“[...] Yo quería ser como ella, necesitaba ser como ella para entrar en sus cálculos, para llegar hasta la línea que había trazado en mi vida, para complacerla, la había escuchado muchas veces y conocía sus planes, el fracasado proyecto de mi inminente divinización. Yo había nacido para asegurar su memoria, para ascender a su trono, para aligerar sus hombros poco a poco del peso de tanta belleza, pero Naturaleza no dio de sí, y todas sus profecías naufragaron. Entonces comprendió que yo nunca sería competencia para ella, y esa certeza debió de endulzar el mal gusto de la derrota. Nunca volvió a ocuparse de mí como antes.” (GRANDES, 1998: p. 128)

No obstante, el ejemplo de su amiga Marita, quien, como ella, poseía una personalidad progresista en su juventud, la pone en alerta ante su situación matrimonial. Fran está casada y su relación parece idílica, pero ambos guardan secretos inconfesables. El de ella forma parte del relato que nos llega a los lectores, pues hasta el final de la historia no le confiesa a su marido que acude semanalmente a una psicóloga porque piensa que no ha conseguido la vida deseada con la que soñaban cuando eran jóvenes. Por su parte, su marido declara que, a pesar de ser un reconocido militante de izquierdas durante su juventud, se avergüenza de su comportamiento con las mujeres del pasado:

“Hizo una pausa que no fui capaz de rellenar con mis propias palabras, demasiado absorta en la tarea de descifrar lo que me estaba ocurriendo a mí misma mientras le escuchaba, mientras sus palabras convocaban una tumultuosa amalgama de sentimientos de muchas naturalezas distintas, y reconocí el amor, y reconocí el deseo, pero además, dentro de mí crecía el asombro, y la vanidad, la complicidad y el estupor, la comprensión, la certidumbre, y un vago reproche por los años vividos al amparo de una verdad escondida, y una seguridad en mí misma, en todo lo que yo era, que no había probado nunca hasta entonces, y mezclado con todo esto, casi oculto por emociones más urgentes, volví a distinguir los perfiles de una mujer mayor que estaba en paz, porque entre otras muchas cosas, las palabras de Martín me habían devuelto el futuro.” (GRANDES, 1998: pp. 394-395)

Después de esta conversación, ambos reconocen que la sociedad democrática con la que soñaban durante sus años de universidad no va a llegar y, sin esperar una realidad social más satisfactoria, deciden ser padres:

“Él también sabría qué edad tendríamos los dos después de que pasaran veinte años, pero eso fue lo único que no quiso decir en voz alta. Sin embargo, acertó misteriosamente en el resto de sus cálculos. A despecho de la edad de mis hormonas, me quedé embarazada en noviembre de 1994, unos meses antes de cumplir cuarenta años. Con un poco de suerte, por mucho que cambiaran las leyes laborales, cuando mi hijo cumpliera los veinte, yo no habría alcanzado aún la edad de jubilarme.” (GRANDES, 1998: p. 397)

Así, la pareja acepta la realidad en la que vive y, para solventar el desgaste matrimonial, confían en la llegada de un hijo justo cuando ambos entran en la madurez. Sin embargo, ella no dejará atrás su carrera profesional, por lo que se abre la puerta a la construcción de una identidad propia compatible con la maternidad.

4.2. Los espacios que auguran la libertad: *Inés y la alegría*

La novela con la que se inicia la colección de “Episodios de una guerra interminable” de Almudena Grandes, *Inés y la alegría* (2010), narra los años

transcurridos desde el final de la Guerra Civil y el inicio de la dictadura franquista hasta la democracia. Es el período más significativo para nuestra historia, pues implica una resistencia real por parte de la población que se oponía al poder establecido y que se mantuvo hasta la muerte del dictador.

La autora confiesa que el libro surgió gracias a una imagen que irrumpió en su mente a raíz de leer las memorias de Manuel Azcárate, dirigente del Partido Comunista, en las que habla muy sucintamente de un episodio ocurrido en el Valle de Arán. Sin embargo, se trata de un episodio, desconocido para la gran mayoría de la sociedad, que pudo cambiar el rumbo de este país, pues entre el 19 y el 27 de octubre de 1944 entraron y tomaron el Valle de Arán miles de hombre exiliados en Francia, buscando reinstaurar la derrocada República. Las palabras de la escritora nos explican el origen de esta novela:

“En el instante en que tuve noticia de esta asombrosa y quijotesca hazaña, tan grande, tan ambiciosa, tan importante como desconocida, sentí una especie de comezón imaginaria mientras veía a una mujer montada en un caballo, uniéndose a los guerrilleros con cinco kilos de rosquillas. No sé por qué era una mujer, por qué iba a caballo, por qué llevaba cinco kilos de dulces ni por qué tenían que ser rosquillas, pero sé perfectamente que la vi, que la vi así, y que al verla, me puse todavía más nerviosa, como si su historia, que aún desconocía, luchara dentro de mí por salir a la luz.” (GRANDES, 2010: p. 721)

Inés y la alegría se concibe como una novela de ficción contextualizada en un acontecimiento histórico real, en la que interactúan personajes de ficción –como los principales protagonistas y voces narradoras– con personajes reales del momento, como Pasionaria, Jesús Monzón, Carmen de Pedro, etc. Sin embargo, y como apunta Ingrid Lindström, “esa invasión ocupa relativamente poco espacio en la novela” (2012: p. 96), ya que será el relato de la vida de Inés, la protagonista, lo que ocupe la mayor parte de la obra.

Con respecto a la voz narrativa, son los principales protagonistas los que nos cuentan en primera persona los acontecimientos y desde su punto de vista, a lo largo del libro. En primer lugar, el relato de Inés ocupa siete capítulos en los que recuerda su vida, desde su juventud en Madrid hasta la vuelta a su ciudad natal, después de vivir exiliada en Francia. Alrededor de ella surge la figura de Galán, que durante cuatro capítulos, también se convierte en personaje narrador en primera persona. Se trata de un guerrillero asturiano que tendrá que exiliarse y combatir en Francia y que entrará a formar parte de los militares que entraron a España para llevar a cabo esa operación de

reconquista. Después del fracaso de este operativo, Galán se casará con Inés en Francia, pero pasará largas temporadas en España como clandestino hasta que consiga volver definitivamente junto a Inés, después de la muerte de Franco.

Estos son los principales narradores de la historia, pero existe un tercero que, igual que sucede con la historia, hará que la combinación de realidad y ficción proporcione más consistencia al texto. Se trata de un narrador extradiegético y omnisciente que cuenta la historia real en presente con personajes que existieron. Este corresponde a la realidad de la autora, pues ella misma ha afirmado en el libro que ese es su punto de vista:

“El tercer narrador es un personaje real, porque soy yo. Los cuatro paréntesis intercalados entre los capítulos de ficción del libro recogen mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para la elaborar lo que sólo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad. [...] porque nunca ha llegado a existir una versión oficial de lo que ocurrió.” (GRANDES, 2010: p. 723)

Así pues, estas tres voces se mezclan a lo largo de un período de tiempo, cuya acción se desarrolla entre 1936 y 1949, aunque sus secuelas llegan hasta 1978, y en el que, además, se producen constantes desplazamientos temporales, pues la voz narradora, al recordar los sucesos, está relatando el pasado desde un tiempo presente. Asimismo, el espacio también se desplazará de Madrid a Bosost y Toulouse, los tres escenarios ligados a la historia de Inés que le forjarán una identidad específica o una manera de ser marcada por unos hechos históricos que le han sobrevenido azarosamente. La importancia de estos espacios en la personalidad y en la creación de este personaje femenino es lo que se analizará a continuación.

4.2.1. Madrid, el Valle de Arán y Toulouse, una salida hacia la libertad

En primer lugar, hay que ocuparse de los espacios y acontecimientos reales de la novela, sobre todo en lo que al análisis del espacio se refiere, pues estos serán los que aporten verosimilitud a la historia de Inés. Así, Grandes consigue aunar con maestría realidad y ficción gracias a la elección de un contexto real y de personajes que también existieron. De este modo, no sólo mezcla voces narrativas reales y de ficción⁴², personajes y acontecimientos, sino también espacios.

⁴² Una característica que aparece en la última narrativa desde que Javier Cercas con *Soldados de Salamina*, publicada en 2001, alcanzara su éxito como novelista.

En este sentido, los espacios que componen el ámbito topográfico de la historia están dispuestos en forma circular a través de la trama, pues esta empieza y acaba en el mismo lugar: Madrid. En primer lugar, el inicio de la historia de la vida de la protagonista se sitúa en la capital de la república española, una de las ciudades donde la guerra fue más cruenta y que tuvo un papel decisivo en su desenlace. Será el emplazamiento desde el que la protagonista cuente su relato, además de su ciudad natal y donde comience el proceso de deconstrucción de su identidad. Así, la capital de España no sólo será la ciudad a la que Inés, la protagonista, vuelva después del exilio y desde la que nos cuente todo el recorrido de su vida, sino también su lugar de nacimiento y de construcción de una personalidad que, desde el inicio, no se ajusta a los valores tradicionales de su familia.

De este modo, en el relato inicial de su juventud, justo antes del estallido de la guerra, la protagonista se muestra contraria a seguir los pasos de su hermana, casada y con hijos desde los dieciocho años, y de su prima, cuyo deseo era encontrar marido. Por el contrario, ella reniega de esta vida y se siente atraída por el Madrid bullicioso de la época que no puede ocupar con libertad:

“[...] había empezado a aprender lo que eran el fascismo y el socialismo, el progreso y la reacción, el machismo y el feminismo. Pero, sobre todo, gracias a ellas, a ellos, había descubierto que al otro lado de la puerta de mi casa, existía un lugar que se llamaba el mundo, y que me gustaba mucho más de lo que había podido sospechar mientras lo miraba con el melancólico anhelo de la favorita de un sultán, privilegiada y cautiva al mismo tiempo, a través de unos visillos rematados con puntillas.” (GRANDES, 2010: p. 69)

La segunda de las localizaciones es el Valle de Arán, en el Pirineo, concretamente dos pueblos ubicados en este territorio: Pont de Suert y Bosost, en la frontera con Francia, que tendrán protagonismo por ser el camino hacia el exilio de los integrantes del bando perdedor de la Guerra Civil y de la llamada “Operación Reconquista”, con la que se pretendió volver a instaurar el gobierno de la República. La voz narrativa externa relacionada con la propia autora lo describe así:

[...] En el verano de 1944, sus hombres, porque son suyos, porque él los ha formado, los ha organizado, los ha dirigido, porque le obedecen a él, al único dirigente que se había estado jugando la vida igual que ellos, y no a los que han estado de vacaciones en Moscú, en Buenos Aires o en La Habana, liberan el sur de Francia. Entonces, el hombre de Ciudad Lineal comprende que Jesús Monzón Reparaz, él mismo, aquel dirigente de tercera, el navarro oscuro y despreciable con quien nadie quiso contar en 1939, a quien nadie ofreció un puesto en ningún avión ni encomendó misión alguna, tiene, además del poder en Francia y en España, un ejército propio, veinticinco mil, treinta mil hombres bien armados, perfectamente adiestrados, disciplinados y victoriosos, que han derrotado a los nazis y sólo esperan una orden suya para cruzar la frontera.

[...]

Porque cuando comienza el otoño de 1944, Jesús Monzón Reparaz ordena, desde su madrileña casa de Ciudad Lineal, que el ejército de la Unión Nacional Española, su propio ejército, cruce los Pirineos. (GRANDES, 2010: p. 45-46)

Estos hechos reales también son descritos y vividos por los personajes que forman parte de la historia ficcional. Así, la voz narrativa de Galán relata cómo el Lobo, otro camarada, explica los pasos que deben seguir para llevar a cabo la ocupación del Valle de Arán:

“[...] Se trata de que no sepan ni cuántos vamos a ser ni por dónde vamos a atacar, para que no puedan concentrar tropas en ningún lugar concreto. El 19 de octubre, los otros cuatro mil entrarán en bloque por Caneján para invadir el valle de Arán, el más conveniente, porque está mejor comunicado con Francia que con el resto de España y es muy fácil defender. El túnel todavía está en obras. Ya han abierto un agujero suficiente para que pasen los hombres de uno en uno, pero lo vamos a tomar igual, para no correr riesgos. Aparte de eso, las órdenes consisten en ocupar el valle, conquistar Viella, y establecer un territorio liberado, igual que hicimos aquí antes de que los nazis se rindieran. El mando ha dividido Arán en tres sectores. Yo mando uno y vosotros, a ver qué remedio –por fin sonrió–, sois mi estado mayor.” (GRANDES, 2010: pp. 160-161)

Al mismo tiempo, Inés, quien se encuentra en ese mismo lugar, escucha la noticia a escondidas en casa de su hermano a través de Radio Pirenaica. Así, este lugar será la puerta hacia la libertad de la protagonista, lo que significa una ruptura con los planes de futuro que su familia tenía para ella y, consecuentemente, la vía de escape de la tradición patriarcal que la sociedad le imponía:

“Aquella noche, como tantas otras, bajé las escaleras sin hacer ruido, me deslicé en la biblioteca con pasos sigilosos, encendí la radio a oscuras, busqué aquella voz, aquí Radio España Independiente, estación pirenaica, la única radio sin censura de Franco, [...]

[...] Y me tapé la cara con las manos para no hacer ruido, me tumbé sobre la alfombra, y allí seguí, llorando por fuera y riendo hacia dentro, mientras escuchaba aquellas palabras, el tirano tiene los días contados, la operación Reconquista de España ya está en marcha. Después de liberar el sur de Francia del terror nazi, el victorioso ejército de la Unión Nacional Española se apresta para cruzar la frontera y restaurar la República y las libertades, una, y otra vez, y otra vez.” (GRANDES, 2010: pp. 100-101)

Sin embargo, estos hechos reales no llegaron a buen puerto y el ejército de la UNE⁴³ (Unión Nacional Española) tiene que volver a Francia debido a la falta de apoyo que encontraron al entrar en territorio español. Después de la guerra, la mayoría de los hombres habían muerto o estaban en la cárcel y la pobreza y el miedo asolaban al resto de la población que intentaba sobrevivir.

⁴³ Esta organización antifranquista fue creada por los militares exiliados en Francia en 1942 tras el fin de la Guerra Civil española. Fue promovida por el Partido Comunista de España (PCE) y su objetivo era luchar contra la Dictadura franquista y la ocupación nazi en Francia.

Por tanto, desde aquí, la localización de la historia pasa a Toulouse (Francia), una ciudad también cercana a la frontera entre ambos países, donde muchos españoles fijaron su residencia tras escapar del horror de la guerra y los siguientes años de terribles consecuencias para los perdedores de la contienda. Allí, los protagonistas tienen que aprender a vivir con la cultura y costumbres de un país que no es el suyo.

Esta realidad del exilio republicano también es narrada desde el punto de vista de la autora, lo que aporta veracidad al relato. Así, desde este punto de vista extradiegético se narra el júbilo que experimentó la ciudad de Toulouse el día que la Pasionaria visita a sus camaradas:

“Los hombres caminan erguidos, incómodos en su único traje bueno, el de las bodas y los entierros, siempre oscuro, muy desgastado pero aún más limpio, las solapas de las americanas tristemente brillantes de tan usadas, por más que la parienta las haya protegido del calor de la plancha con un paño blanco, húmedo. [...]

Las mujeres jóvenes, las que no desafían a su propio infortunio vistiéndose de negro todas las mañanas, también se han puesto su vestido bueno, aunque los suyos son de colores claros, con cuerpos camiseros, no muy ajustados, y faldas ceñidas, pero tampoco tanto. [...]

Hoy, en este cálido día de primavera de 1945, van a acompañarla a cambio los suyos, los comunistas españoles que se apresuran por las calles de Toulouse. [...]” (GRANDES, 2010: pp. 455-457)

Este fragmento se mezcla con la visión que Inés tiene al llegar a esta ciudad francesa, tan distinta a las ciudades que ella conocía y que hacía tanto tiempo que no pisaba:

“Desde el 28 de abril de 1939 hasta el 27 de octubre de 1944, descontando los minutos del mediodía de junio de 1941 que invertí en recorrer el tramo de acera que mediaba entre la puerta de la cárcel de Ventas y un coche, había vivido lejos de las ciudades. Había pasado cinco años y medio recluida en recintos cerrados al contacto con el exterior, y Pont de Suert, aquel pueblo bonito y montañoso, grande sólo en comparación con Bosost, con Vilamós, y cuya calle principal recorrí tantas veces desde la mercería hasta el estanco, desde el tinte hasta la panadería, era lo más cerca que había estado de una ciudad en todo ese tiempo. Tuve que llegar a Toulouse para darme cuenta de cómo las echaba de menos, cuánto necesitaba sus calles pavimentadas, las luces que las alumbraban, el ruido, el ajetreo, el humo de los coches, y los escaparates. [...] En aquel momento comprendí que allí podría ser feliz, que iba a ser feliz viviendo en Toulouse, aquella ciudad que me adoptó durante un breve viaje en coche, antes de que yo tuviera tiempo de pensar en adoptarla a ella. Y nunca dejé de echar de menos Madrid, nunca dejé de echar de menos España, pero cuando Ben aparcó delante del hotel Les Arcades, si alguien me hubiera advertido que llegaría un día en el que comenzaría a echar de menos aquella ciudad en la que no había elegido vivir, le habría creído.” (GRANDES, 2010: pp. 490-491)

De este modo, Toulouse se convierte en la ciudad de Francia donde los exiliados españoles encuentran su espacio, su lugar de paz y felicidad porque aprenden a vivir lejos de su país, pero con la alegría de estar vivos en un lugar que les daba posibilidades

para empezar una vida propia, aunque fuese esperando, siempre, alguna mala noticia de España.

Finalmente, se realiza una vuelta al inicio del relato, pues Inés regresa a Madrid tras la muerte de Franco. Desde allí, la protagonista relata la historia y consigue finalizar el proceso de deconstrucción-construcción de su identidad como sujeto alejado de la ideología conservadora que su familia y la sociedad de la época le imponían. El nuevo Madrid de 1977 es descrito por ella mientras, subida en el coche de su hija, atraviesa sus calles hasta llegar al cine Capitol, donde todos los exiliados que habían regresado a su país tenían una cita con su pasado y su futuro.

“La pesadilla había terminado. Habíamos vuelto a casa, a aquella ciudad llena de gente que caminaba por calles abrumadoras de carteles satinados, una ciudad de paredes envenenadas por el tóxico olor a pegamento, la ciudad sin mar que había aprendido a mecerse a todas horas en una marea alta de retratos y eslóganes, de palabras e imágenes, de siglas y más siglas desconocidas para mí, desconocidas para ellos, recién sacadas del horno de la oportunidad, a veces absurdas, incluso ridículas, pero eficaces para mover las olas que no existían, para crear la ilusión de que allí nunca había pasado nada, de que nadie había luchado por nada antes de entonces. [...] Eso fue España para mí. El país al que había vuelto se llamaba igual, pero ya sabía poco de él, y él nada de mí, nada de aquello.” (GRANDES, 2010: pp. 709-710)

Con estas palabras, la protagonista describe un Madrid nuevo para ella, muy diferente al que conocía cuando vivía allí. De esta manera se ponen de manifiesto dos aspectos importantes que han influido de manera negativa en la configuración de nuestra sociedad. Por una parte, el olvido de unos episodios omitidos de los que se podría aprender, puesto que esa es la verdadera historia de este país, cuya memoria y análisis serán vitales para la conformación de una nueva sociedad. Por otro lado, también quiere dejar constancia del error de la transición, realizada con premura y sin apuntalar ni reconocer ese pasado.

4.2.2. Un espacio central para toda la trama: la cocina

Dentro de estos espacios de localización de los hechos, reales y ficticios, la cocina es un lugar que destaca por la importancia que cobra en la novela. Es un sitio que el patriarcado reserva a la mujer y que la literatura del posboom latinoamericano⁴⁴ se propuso resemantizar, tarea que también luego asumieron escritoras de otras nacionalidades. Almudena Grandes entronca con esta tradición literaria femenina y hace

⁴⁴ Autoras como Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*), Isabel Allende (*Afrodita*) o Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*) han hecho que sus personajes femeninos se reencuentren a sí mismas en los espacios privados en los que la sociedad patriarcal las recluye y, a partir de ahí, han logrado reconstruir su propia identidad desde una perspectiva nueva y alejada del orden simbólico establecido por el hombre.

que su protagonista, Inés, recorra diferentes cocinas en cada una de las localizaciones que hemos apuntado. Este espacio, que forma parte del ideario femenino según el orden simbólico patriarcal, será reconstruido desde la perspectiva feminista hasta convertirlo en un espacio de indagación desde donde la mujer pueda construir su propia identidad.

En el inicio de esta novela, la protagonista nos sitúa en la cocina de la casa de su hermano en el Valle de Arán, desde donde ha decidido huir hacia Bosost para reunirse con el grupo de militares republicanos que llevan a cabo la “reconquista” de España tras la Guerra Civil. El lector o lectora construye un horizonte de expectativas encaminado a la deconstrucción del orden simbólico patriarcal que llevará a la posterior construcción de una identidad alejada de los lugares privados. La protagonista, sirviéndose de una analepsis, comienza relatando los hechos que la han llevado hasta allí y otorga un valor de primer orden al espacio de la cocina sobre el que gira la construcción de todo el discurso narrativo de la obra. Así lo enuncia al comienzo de su relato:

“[...] A pesar de que nadie me había adiestrado, ni siquiera educado para trabajar en la cocina, algunos de los grandes momentos de mi vida habían sucedido en habitaciones despejadas, luminosas, de paredes revestidas de azulejos y superficies de mármol impoluto, pequeños mundos blancos, tan ordenados como aquel donde acababa de quedarme sola. Quizás por eso, mientras los últimos habitantes de aquella casa se preparaban para abandonarla, yo decidí ponerme un delantal y hacer rosquillas.” (GRANDES, 2010: pp. 49-50)

A partir de este acontecimiento nuclear anunciado ya en el inicio de la novela, la protagonista empieza a narrar su juventud y los sucesos que la han abocado a esta situación. Se presenta como una chica de familia acomodada que no desea ser una mujer tradicional sino integrarse en el Madrid moderno que la República prometía. Este deseo se verá truncado por el estallido de la guerra, aunque la situación en la que se encuentra le es favorable para alejarse de los valores tradicionales de su familia, ya que el inicio de la contienda la sorprende en su casa, mientras su familia veranea en el norte de España. Por tanto, Madrid, localización de partida en el relato, y la cocina de su casa, lugar donde la criada organiza reuniones de la JSU (Juventudes Socialistas Unificadas), le ofrecen la posibilidad de deconstruir una identidad que se le trataba de imponer, sustentada en la ideología conservadora de su familia, y construirse como sujeto emancipado:

“Aquella tarde estaba tan aburrida como de costumbre. No tenía ninguna cosa que hacer y, por primera vez, la oportunidad de contemplar, aunque fuera de lejos, una reunión política. No

aspiraba a más cuando enfilé con sigilo el pasillo que llevaba a la cocina, y si la puerta hubiera estado cerrada, habría vuelto sobre mis pasos con una decepción tan leve que ni siquiera la habría recordado al día siguiente. Pero aquella puerta desembocaba directamente en mi futuro, y estaba abierta.” (GRANDES, 2010: p. 84)

De nuevo, esta analepsis utilizada para iniciar el relato de su vida encuentra a Inés en el mismo espacio de actuación que al principio de la novela. La cocina de su casa en Madrid será el punto de partida hacia la búsqueda de una identidad propia. Como se observa en el fragmento, este lugar ha dejado de tener el significado tradicional y privado que la protagonista consideraba y se convierte en la puerta que abre su futuro. En otras palabras, ha experimentado una resemantización y se ha convertido en una vía hacia lo público, pues allí Inés se introducirá en la vida política.

Como consecuencia de este activismo político durante la guerra, la protagonista es encarcelada y, posteriormente, ingresa en un convento, segundo espacio narrativo que influirá en la deconstrucción de la identidad impuesta por la tradición hegemónica⁴⁵. Se trata de un lugar que, en principio, simboliza la imposición de los roles patriarcales de la sociedad tradicional y de la realidad que España vive tras la Guerra Civil y el triunfo del general Franco. Pero allí Inés se muestra desobediente, tozuda e incluso intenta suicidarse. Sin embargo, vuelve a aparecer la cocina como espacio salvífico para su situación. En esta segunda cocina, la protagonista conoce las recetas de las monjas⁴⁶ y aprende a cocinar, una actividad que, más adelante, le permitirá construir su identidad.

“Al final, no le quedó más remedio que negociar, hacerme algunas concesiones a cambio de la promesa de portarme bien, un trato que le convenía tanto como a mí, porque mis peticiones eran muy modestas. Que me dejara cambiar el hábito de hermana por el de novicia, que no me obligara a llevar toca ni a cantar en misa, que me asignara un puesto fijo en la cocina en lugar de mandarme a bordar o a cavar el huerto, que me permitiera fumar y leer novelas cuando estaba sola en mi celda, para no dar mal ejemplo a las niñas.” (GRANDES, 2010: p. 186-187)

La protagonista de *Inés y la alegría* ha comenzado el proceso de deconstrucción del orden patriarcal impuesto gracias a los dos ámbitos de actuación por los que ha transitado: la cocina de su casa y la cocina del convento, que suponen un fiel reflejo de la tradición androcéntrica hegemónica. Por ello, la localización del relato cambia hacia

⁴⁵ Conviene recordar que el convento es, para Teresa de Ávila, un lugar de comunicación entre mujeres. Véase SARTORI, Diana: “¿Por qué Teresa?”. Grupo Diótima, *Traer al mundo el mundo: objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, Barcelona, Icaria, 1996, pp. 41-78.

⁴⁶ Esa alusión a las monjas y sus quehaceres adquiere una dimensión simbólica, en la medida en que el personaje femenino, como Santa Teresa o Sor Juana Inés de la Cruz, trata de escapar del destino para el que fue educada.

el Valle de Arán, en los Pirineos, a donde su hermano la traslada para que acompañe a su esposa, Adela. Este espacio situacional será la puerta hacia su verdadero futuro:

“En Pont de Suert volví a estar viva. Allí tenía una cocina para mí sola, el recetario de la Sección Femenina, mucho mejor de lo que me habría gustado reconocer, el de la Marquesa de Parabere, tan mundano y chispeante, y un cuaderno en el que fui reinventando a mano las recetas de la hermana Anunciación hasta que me las aprendí de memoria. Allí estaban los niños, Adela, la radio de la biblioteca, sus libros, el jardín. Me faltaban muchas cosas, pero en Pont de Suert habría podido llegar a ser feliz. No lo conseguí.” (GRANDES, 2010: p. 194)

Se trata de una cocina que ella ocupa en primera persona y donde crea un discurso propio a partir de ese recetario del convento que ella se encarga de renovar. Gracias a él, la protagonista reconstruye su identidad a través de las “reinvenciones” que realiza de las recetas de la hermana Anunciación. De este modo, se constata cómo el espacio de actuación que supone la cocina ha deconstruido la tradición patriarcal a la que estaba sometida, de la misma manera que ha hecho con las recetas culinarias que ella va reelaborando a través del discurso escrito en un nuevo recetario. Por tanto, esta nueva cocina (en casa de su hermano) en esta otra localización (Pont de Suert) supone el inicio del proceso de (re)construcción de su identidad y refleja este sujeto de mujer en evolución a través de la escritura, como defiende la teoría de la diferencia.

Sin embargo, este proceso de construcción identitaria será quebrantado, de acuerdo con la tradición androcéntrica, por una figura masculina. Es cuando aparece el comandante Garrido, quien acosa y abusa sexualmente de Inés en la cocina, lo que refleja su supremacía como hombre y como militar del bando vencedor ante la protagonista, una mujer del bando perdedor de la Guerra Civil. De esta manera Inés pierde su espacio y su identidad:

“–No sufras, Inés –la última vez, me pilló cocinando, y me levantó la falda, me bajó las bragas, hundió sus dedos sin violencia dentro de mí, y hasta me besó en la mejilla mientras yo le daba vueltas a la bechamel–. Ella no significa nada para mí, tú serás siempre mi favorita, lo sabes, ¿no? –y lo hizo todo tan deprisa que cuando dejé que la masa se llenara de grumos, ya se había ido.” (GRANDES, 2010: p. 210)

Después de este suceso y a raíz de escuchar en Radio Pirenaica la información sobre la operación “reconquista”, la protagonista decide huir de Pont de Suert y es en este momento de la historia donde se enmarca el inicio de la novela. El hecho de colocar este suceso nuclear al inicio del relato constata no sólo su importancia para la historia y para la protagonista, sino también porque se trata del momento en el que Inés consigue

romper las cadenas que la sujetaban a la tradición patriarcal de la sociedad y de su familia.

Inés escapa a caballo hacia una nueva localización, Bosost, donde encontrará su lugar en el mismo espacio actuacional que ha tenido el protagonismo en la novela y en su vida: la cocina. En este caso, esta se encuentra en la casa del alcalde del pueblo, donde los militares republicanos (la UNE) ubican su cuartel general y ella será la encargada de cocinar para todos ellos durante el tiempo que dura el intento republicano de recobrar el gobierno de España, arrebatado por el bando faccioso. Ahora Inés está lejos del encierro y los abusos que este espacio le había traído anteriormente y comienza a encontrar un lugar como sujeto. En esta cocina, los sujetos masculinos la acompañan, respetan y valoran. Lo expone la voz narradora:

“Antes, había pelado peras y manzanas, las había cortado, había rallado tres tomates, había rebanado una hogaza de pan, había untado las rebanadas con aceite y sal, y les había puesto por encima lo que pude rebañar del jamón que había traído de casa de Ricardo. En el último momento y en dos sartenes a la vez, freí una docena y media de huevos y un par de butifarras, y cuando empecé a sacar las fuentes a la mesa, me los encontré a todos sentados y calladitos, como una clase de párvulos castigados sin recreo, con la excepción del Cabrero, que atacó la comida con mucha tranquilidad, y de Galán, que me tocó el culo cuando pasé a su lado. Entonces llegó Montse, me vio, me sonrió, y se quedó parada en medio del zaguán, su figura recortándose sobre la lechosa claridad del amanecer, la luz recién nacida que entraba por la puerta para fabricar otro recuerdo difícil de olvidar.” (GRANDES, 2010: pp. 424-425)

Desde este espacio privado, que no confina a la mujer sino que es elegido por ella, la protagonista relata también las horas anteriores al final de la actuación de la UNE. Así, de la misma manera que ocurrió con su huida de Bosost, la incertidumbre ante la batalla final entre los militares defensores de la república y el bando nacional franquista la hace volver al espacio actuacional de la cocina para liberar presiones:

“[...] Eso era lo único que podía hacer, poner toda mi atención, mi habilidad, mi capacidad de trabajo, al servicio de mi amor, cocinar con amor, por amor, derramarme entera sobre los fogones, para combatir las siluetas de aquellos cazas. Cocinar, pensé, cocinar, decidí, cocinar es lo importante, tengo que cocinar muchos platos salados y dulces, contundentes y ligeros, de cuchara y de tenedor, vaciar la despensa y volver a llenarla para conjurar el peligro, para proteger a los hombres que tienen que volver a casa a comérselo todo, para salvar mi amor, por amor, cocinar todo el día.

[...] Yo tampoco hablaba, sólo cocinaba, pelaba cebollas, patatas, zanahorias, espumaba el caldo, amasaba, rehogaba, rellenaba, freía, guisaba sin hablar, sin saber cómo interpretar aquel silencio, bueno o malo, que hacía temblar las manos de Montse mientras rallaba las naranjas hasta la pulpa sin darse cuenta, y hacía temblar las mías para que se me resbalaran los cuchillos una y otra vez, por más empeño que pusiera en secarme los dedos en el delantal. Ella hablaba sola, en un murmullo, yo ni siquiera eso, pero cociné más, mejor que nunca. Aquel día, Montse aborreció la cocina para siempre, pero yo descubrí que cualquier desgracia me dolería menos si me pillaba cocinando.” (GRANDES, 2010: pp. 428-429)

El diseño discursivo muestra una narración en primera persona cargada de verbos en asíndeton que representan la rapidez y nerviosismo que Montse e Inés estaban viviendo en la cocina ante la batalla que decidiría su futuro. Esta es la forma en la que Inés llega a Toulouse, tercer espacio de localización de la novela, donde los exiliados españoles encuentran un espacio donde poder vivir fuera de su país. La protagonista, al llegar a esta ciudad francesa, descubre que algunas de la esposas de los soldados que había conocido y con los que había convivido en Bosost, y que ahora eran su familia, son propietarias de una taberna y se ofrece para trabajar allí como cocinera. Este nuevo espacio de actuación será descrito detalladamente en el discurso del relato:

“En febrero de 1945, trabajaba en una cocina más pequeña y más fea que la del alcalde de Bosost, pero mía.

[...] Aquella era mi cocina, un prodigio de organización donde cada sartén y cada cacerola, cada espumadera y cada cuchillo, estaban siempre donde yo había decidido que estuvieran, entre otras cosas porque no cabían en ningún otro lugar. Tampoco había sitio para poner una mesa pero en el único hueco libre había una silla, y encima, un espejo pequeño, colgado en la pared, junto a la puerta, que a primera vista era el único objeto inútil en una habitación explotada hasta el punto de que la silla no servía para sentarse, sino para llegar a los ganchos clavados al borde del techo. [...]

Aquella cocina tan rara y tan pequeña fue el broche que cerró el círculo de mi vida nueva, no tan esplendorosa como aquella a la que creí dirigirme al escapar de la casa de Ricardo, pero mucho mejor que cualquiera de las que me habrían esperado si no hubiera robado un caballo a tiempo. Quizás por eso me gustó desde la primera vez que la vi, con lo fea que era.” (GRANDES, 2010: pp. 487-488)

Esta minuciosa descripción del espacio que va a convertirse en su lugar de trabajo no se había realizado anteriormente con el resto de cocinas que habían marcado su vida: la de su casa en Madrid, la del convento, la de la casa de su hermano en Pont de Suert, ni siquiera la de la casa-cuartel del alcalde en Bosost. Así, este lugar privado, donde no se encuentra recluida, se torna un lugar de indagación, como indica Magdalena Maíz⁴⁷ (1983), de modo que, el espacio doméstico deja de ser un elemento componente del discurso para convertirse en un “disparador textual”, es decir, un vehículo de conocimiento con el que la protagonista define su mundo desde su punto de vista y crea, por tanto, orden simbólico.

Este espacio de actuación, que se repite en la novela, y que ha supuesto una influencia clara en la construcción de la identidad de su protagonista encuentra su

⁴⁷ Magdalena Maíz analiza el espacio cotidiano como un elemento “de búsqueda que continuamente redefine el paisaje de la cotidianidad poblándolo de personajes, objetos y situaciones que van trazando el rostro multifacético del entorno doméstico”. En Maíz, M. (1983): “Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana” en *Cuadernos de América* 2-3, 347-354.

reconocimiento con el nuevo restaurante que Inés y sus socias abren en Toulouse. La cocina ya no es el espacio privado al que el discurso de poder masculino relegaba a la mujer para que sustente la identidad masculina, sino que se convierte en un espacio “público” donde un sujeto de mujer puede construir su propia identidad y consigue independencia y reconocimiento:

“Aquel verano fue el mejor de mi vida, y no sólo porque Angelita hubiera encontrado, a la vuelta de la esquina, un local estupendo y razonablemente barato, con una cocina tan grande que al principio tenía la sensación de perderme en ella. Lo habría sido incluso si ella no hubiera decidido –lo tengo todo pensado está clarísimo, chicas, hay que aprovechar la publicidad gratuita– que tenía que llamarse Casa Inés, y llevar debajo, como un reclamo o un imprescindible apellido, una frase que me seguiría emocionando incluso cuando consiguiera atravesar la puerta sin pararme a leerla sobre el toldo, <<la cocinera de Bosost>>”. (GRANDES, 2010: p. 529)

Con el paso del tiempo, la protagonista de la novela de Almudena Grandes vuelve a España junto con su familia, con lo que se produce una vuelta al inicio de su relato (Madrid) y se cierra el triángulo del juego de localizaciones de la historia. Sin embargo, la ciudad que ahora observa es muy diferente a la que ella recordaba, de la misma manera que la protagonista y el espacio actuacional que supone la cocina también ha cambiado. Ahora ocupa dos nuevas cocinas: la que se encuentra en su nuevo hogar, un piso de alquiler que le han conseguido sus hijos, y la del restaurante que su hija ha abierto en Madrid en su nombre. De nuevo, al igual que sucede con el primer restaurante de Toulouse, la protagonista nos describe a la perfección este espacio:

“Y, por fin, llegó una tarde luminosa y soleada de otro mes de abril. Y, por fin, me encerré en la cocina de un piso de Madrid, para cumplir una promesa más vieja que mis hijos. Treinta y tres años después de haberla formulado, respiré hondo, apoyé las manos en una encimera blanca, flamante, destinada a envejecer más despacio que mi cuerpo, y cerré los ojos. [...]

Mi cocina era nueva, y olía a nuevo. Tenía una aventura que daba a un patio grande, rectangular, por donde casi todas las mañanas subía hasta el cuarto piso un aroma confuso de sofritos emboscados en caldo de cocido. [...] Mi cocina era nueva y muy moderna, bastante amplia, regular, despejada. Cuando Miguel fue a ver aquel piso, en la frontera de mi antiguo barrio, Sagasta casi esquina con Francisco de Rojas, le pregunté por ella y no supo qué decirme.” (GRANDES, 2010: p. 703)

La segunda cocina que ocupa la protagonista en esta vuelta a su ciudad natal será la que refleje el estado de su identidad. Para referirse a ella no construye un discurso descriptivo del espacio actuacional, sino que habla de ella como trasunto del proceso de construcción de identidad que ha experimentado a lo largo de su relato y en el que la cocina ha ejercido una influencia fundamental:

“–Mi cocina es lo bastante grande como para que trabajemos juntas, mamá.

Al mirarme de nuevo en un espejo para comprobar que, con un gorro blanco calado hasta las cejas, estaba tan horrorosa en Madrid como en Toulouse, me sentí bien, tan en mi sitio, que decidí limitarme a cobrar los rendimientos de mi inversión y regalarle mi trabajo a mis hijas. No habíamos abolido la propiedad privada, pero tampoco me hacía falta montar otra cooperativa. Desde entonces, cocinaba con Viví todas las mañanas de los días laborables y, de vez en cuando, por las tardes, me daba una vuelta por allí para echarle una mano durante un par de horas.” (GRANDES, 2010: p. 705)

Este último espacio de actuación supone un recorrido por toda su vida de manera paralela al proceso deconstruccionista de la tradición patriarcal que está representada en la novela por su familia, el convento y el bando nacional, que la relegaban a cocinas que anulaban su identidad y en las que tenía que esconderse o en las que sufría violaciones. Ahora este espacio doméstico y privado al que el patriarcado confinaba a la mujer ha sufrido un proceso de resemantización y las cocinas de Bosost y las dos de Toulouse forman parte de un proceso (re)construccionista de la identidad que la protagonista consigue crear.

4.3. Los márgenes espaciales: La madre de Frankenstein

El último tomo publicado de la colección “Episodios de una Guerra Interminable” de Almudena Grandes es *La madre de Frankenstein* (2020). Se trata de la quinta entrega de este ciclo dedicado a la memoria de los olvidados de la Guerra Civil y la postguerra. En ella se narra la historia de Germán Velázquez, un joven al que su padre le obliga a exiliarse a Suiza para que pueda tener un futuro como psiquiatra. Ya en los años 50, su carrera profesional es conocida en varios países europeos a causa de su experiencia con un fármaco que mejora los síntomas de la esquizofrenia. Por ello, le ofrecen un puesto de trabajo en el manicomio femenino de Ciempozuelos, donde se encuentra recluida Aurora Rodríguez Carballeiro, la famosa mujer que asesinó a su hija en 1939⁴⁸.

A pesar de que la historia se desarrolla en torno a los acontecimientos que se suceden en la vida de Germán, las verdaderas protagonistas son Aurora, un personaje real, y María Castejón, una auxiliar de enfermería de Ciempozuelos que vive y trabaja en el centro psiquiátrico desde su infancia. Como afirma la autora en sus notas finales a

⁴⁸ Carmen Martín Gaité hace referencia a ella en su estudio sobre los *Usos amorosos de la postguerra española* (1978) como uno de los nombres “tristemente famosos” de mujeres que no seguían los preceptos con los que se enseñaba a ser mujer “muy mujer” en el Servicio Social de la Sección Femenina de Falange (p. 70).

la novela, este libro fue escrito “en memoria de todas esas mujeres, que no pudieron atreverse a tomar sus propias decisiones sin que las llamaran putas, que pasaron directamente de la tutela de sus padres a la de sus maridos, que perdieron la libertad en la que habían vivido sus madres para llegar tarde a la libertad en la que hemos vivido sus hijas, [...]” (GRANDES, 2020: p. 550)

De este modo, Grandes escoge un espacio muy significativo para ubicar a las mujeres protagonistas de esta historia: un manicomio⁴⁹. Este lugar es característico por la reclusión en la que viven las personas que están hospitalizadas a causa de un problema mental⁵⁰. Sin embargo, es bien sabido que durante los años del franquismo, se tildaron de enfermas mentales a muchas personas que no sufrían ningún tipo de patología. El objetivo era mantener fuera de la sociedad a ese hombre o mujer por diversas cuestiones, como su homosexualidad o su ideología política, entre otras, como puso de manifiesto Foucault en su teoría sobre el poder⁵¹. El propio protagonista califica a estas personas de la siguiente manera:

“[...] La enfermedad mental es la peor cárcel que existe. Es una cárcel que encierra hacia dentro, que atrapa a una persona y no la suelta jamás, y le arrebató todo lo que tiene, y la hace odiosa para su familia, para las personas que la quieren. A nadie le interesa ocuparse de los enfermos mentales, usted lo sabe, la sociedad prefiere actuar como si no existieran, y nos los traen aquí, los dejan solos, y la mayoría de las veces no vuelven a verlos nunca más. [...]” (GRANDES, 2020: p. 130)

Así, el espacio narrativo en esta novela no sólo es fundamental porque muestra una realidad que, sobre todo mujeres, sufrían en la España franquista dominada por el eugenismo del reconocido psiquiatra Vallejo-Nájera, sino porque este espacio supone una metáfora de la sociedad de la época⁵².

⁴⁹ No debemos olvidar la simbiosis mujer/locura arraigada en el lenguaje y las metáforas por la tradición patriarcal, como señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar en su conocida obra *La loca del desván* (1998) pp. 67-69 o Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, que habla de ese “mal femenino” por el que las mujeres frecuentan las clínicas.

⁵⁰ En la obra *Historia de la locura en la época clásica* (2006), Foucault, desde su teoría del poder, analiza la evolución de las instituciones de encierro y el tratamiento de la locura.

⁵¹ FOUCAULT, Michel: *Microfísica del Poder* en Varela, Julia y Álvarez-Uría, Fernando (eds.), Madrid, Edissa, 1980. También, del mismo autor, “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, nº 3, 1988, pp. 3-20.

⁵² Según el estudio realizado por la profesora Aranzazú Calderón Puerta afirma en su libro: *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes*, que los tres protagonistas “conformarán una pequeña comunidad de apoyo mutuo en el asfixiante microcosmos de la institución psiquiátrica en la que conviven, metáfora del país de aquel momento.” (2021: p. 75)

4.3.1. La España enjaulada

Siguiendo los elementos que conforman la actividad espacial en la novela apuntados por Valles Calatrava⁵³, *La madre de Frankenstein* se localiza fundamentalmente en Madrid, concretamente, en el Madrid de los años 50. Así, a la llegada a su ciudad natal, Germán se encuentra con un lugar casi desconocido, a pesar de todo, pues ha experimentado una gran metamorfosis durante los años en los que él ha estado fuera. Esta sensación inicial no le abandonará durante toda su vida en el relato, puesto que la España que dejó atrás nunca volvería a ser el país en el que creció.

“[...] Desde que pisé el andén de la estación del Norte, me había enfrentado a Madrid como a un animal raro, un monstruo sujeto a una metódica, fantástica metamorfosis. Bajo la piel nueva, en algunos lugares aún transparente, de aquella que siempre había considerado mi ciudad, descubrí vestigios de un mundo conocido, aromas, detalles, sonidos familiares que se mezclaban en un paisaje ajeno, indiferente a mi regreso, con otros que nunca habría acertado a imaginar. [...]” (GRANDES, 2020: p. 22)

A pesar de encontrar varias referencias no sólo a la ciudad, sino a la sociedad de la época, el lugar en el que mejor se refleja este nuevo estado/espacio es el manicomio en el que Germán y María trabajan y Aurora está ingresada. Se trata de un centro gestionado por monjas que, al mismo tiempo, comparten con la responsabilidad clínica de algunos psiquiatras. Del mismo modo que sucede con los rangos y responsabilidades que desempeñan cada uno de ellos, las mujeres que se encontraban internas también correspondían a diferentes escalas de la sociedad y, dependiendo de ella, se ubicaban en un lugar u otro, pero también recibían atenciones diferentes:

“En el pabellón del Sagrado Corazón, donde se alojaban las señoras pensionistas de primera clase, los pasillos eran de tarima, madera de roble barnizada que brillaba bajo la luz del sol como un estanque de caramelo. Cuando la pisé por primera vez, apreciando la flotante naturaleza de las tablas que cedían bajo mi peso para crujir antes de recuperar la firmeza, no me di cuenta de que acababa de recuperar una sensación infantil. El suelo de la casa de mi madre, astillado, negruzco, ya no parecía de caramelo. Había pasado mucho tiempo, más del que yo había vivido fuera de España, desde que lo barnizaron por última vez.” (GRANDES, 2020: p.13)

No sólo las habitaciones eran diferentes sino también las vistas que había desde sus ventanas y los espacios exteriores que podían ocupar:

“Desde aquella mañana, siempre que podía, me refugiaba del Ángelus en el Sagrado Corazón, un edificio de aspecto señorial que parecía menos un sanatorio que un hotel, un antiguo balneario bien conservado, encerrado en un jardín antiguo, frondoso, de árboles altos, podados con

⁵³ Se ha aludido a ellos en el primer capítulo de este trabajo.

sabiduría. Los otros pabellones también tenían jardines, también hermosos pero menos exuberantes, con menos flores en primavera y menos sombra en verano, como si la clasificación de las internas en cuatro clases, según el dinero que pudieran o no pagar, alcanzara incluso a la variedad de tonos del color verde que contemplaban desde las ventanas de sus dormitorios. En estos, la diferencia se marcaba aún más.” (GRANDES, 2020: p. 14)

Así, Germán comenzará a anotar la gran diferencia entre su país y el que conoció durante su exilio. Además de las disímiles habitaciones que ocupan las internas, otra de las situaciones que más le llama la atención al protagonista es el estricto cumplimiento de las normas religiosas, a pesar de tratarse de enfermas mentales.

“[...] Absorto en otro ritmo, el que producían mis pisadas sobre la madera, ni siquiera le presté atención hasta que la música cesó bruscamente cuando pasé por delante de una puerta. Sólo entonces recordé dónde vivía. España no era Suiza, las emisoras de radio españolas no emitían conciertos de piano a las doce de la mañana. Un segundo después, como si quisieran acompasarse con mi extrañeza, todas las campanas de Ciempozuelos repicaron al unísono para señalar la hora del Ángelus.” (GRANDES, 2020: p. 13)

Todas estas descripciones sobre el interior y el exterior del manicomio suponen una verdadera metáfora de la realidad que la población española vivía tras el fin de la guerra y el establecimiento de la dictadura franquista. Del mismo modo que las internas del manicomio, los hombres y mujeres que vivían en la España de los años 40 y 50 encontraban grandes diferencias en sus modos de vida. Por un lado, los adeptos al régimen gozaban de la aprobación de los grandes guardianes de la patria, a saber, policía e iglesia. Además, la alta sociedad disfrutaba de una vida plena y tranquila, siempre siguiendo las directrices que marcaban el régimen y la Iglesia católica.

“El manicomio de mujeres de Ciempozuelos era un modelo a escala de la sociedad a la que pertenecía, una miniatura patológica de un país enfermo. Las reglas que se aplicaban sin que nadie las discutiera eran tan rígidas que las enfermas ricas no tenían ninguna clase de contacto con las pobres, más allá de las consultas de los psiquiatras y la sala de espera del médico general que las trataba a todas. No sólo no compartían personal, ni pabellones, ni patios, ni jardines, sino que hasta comían una comida distinta, que se servía en comedores muy diferentes entre sí. Las pacientes de pago de tercera clase se sentaban a una mesa tan larga como las de las pobres, pero en su comedor sólo había una, cubierta con un mantel y dispuesta en el centro de la estancia, no dos de madera desnuda, adosadas a las paredes como las de las cantinas. Tampoco se sentaban en bancos corridos, sino en sillas de madera, semejantes a las del comedor de segunda clase. En este último no había una sola mesa, sino varias, con estructura de madera y cubierta de mármol blanco. El estilo de los muebles, el suelo de azulejos, los grandes ventanales enrejados y los pequeños jarrones con flores que alegraban cada mesa, daban a aquella estancia un aspecto agradable e inquietante a partes iguales, como si fuera un café en el que se podía entrar pero del que jamás se lograría salir.” (GRANDES, 2020: p. 65)

Sin embargo, la mayoría de la población española estaba constituida por campesinos, en su mayoría hombres mayores o mutilados de guerra, y mujeres y niños

(con frecuencia viudas y huérfanos) a causa de las numerosas muertes que se produjeron durante la contienda y en la represión posterior. Este núcleo poblacional vivía en los márgenes de las urbes, en la máxima pobreza, sin apenas comida y con el miedo de perder, de nuevo, el mínimo resquicio de vida al que se aferraban.

Este contexto es el que Germán reconoce en el manicomio a través del poder que ejerce sobre las enfermeras los médicos y las monjas que gestionan el centro, pero también del poder eclesiástico que decide, a pesar de no ser profesionales en la materia, cómo desarrollar los diferentes tratamientos a sus pacientes. Así pues, el protagonista se da cuenta de que la vida en su país natal no tiene absolutamente nada que ver con lo que había vivido allí hasta su marcha, pero tampoco con lo que había conocido en Suiza y descubre las verdaderas consecuencias que ha dejado la contienda:

“[...] Yo no era así, pero comprendí a tiempo que la situación de una auxiliar de enfermería en el manicomio de mujeres de Ciempozuelos me convertiría en lo que no era, lo que no quería ser, en el instante en que diera un paso hacia delante. España no era Suiza y nadie me había obligado a volver. Lo que había encontrado era lo que había, un país fracturado, fragmentado, donde nadie era libre en absoluto, ni siquiera para enamorarse fuera del carril social al que estaba asignado desde su nacimiento. [...]” (GRANDES, 2020: p. 314)

Prueba de este simbolismo que encierra el manicomio de Ciempozuelos en la novela de Grandes son las palabras con las que Germán describe a María Castejón al final de su relación, cuando tiene que ayudarla a escapar:

“[...] Pero a mí sí me importaba María Castejón. Más allá de lo que habíamos vivido juntos, un oasis en el centro de un desierto, una isla fértil, acogedora, en medio del océano, un país diminuto de dos cuerpos alzados en rebeldía en la capital de un enorme país ocupado, sometido a la humillación perpetua de su miedo y de sus culpas, aquella mujer me había enseñado el valor de la compañía, había sido mi cómplice en la difícil protección de una loca asesina, había convertido el manicomio de Ciempozuelos en un lugar habitable para mí. Yo quería mucho a María Castejón. [...]” (GRANDES, 2020: p. 467)

De este modo, a pesar de que en el centro Germán descubre la verdadera realidad en la que está inmersa la sociedad española franquista, este lugar también encierra un espacio de refugio para él, personalizado en María Castejón, la auxiliar de enfermería que además de crecer allí, desarrolla su actividad laboral junto a las enfermas, pero sobre todo, mantiene una especial relación con Aurora Rodríguez Carballeira.

Por tanto, el espacio de localización no se limita solo a la ciudad de Madrid, sino que esta se refleja en el manicomio de Ciempozuelo, espacio de actuación donde se establecerá una relación especial entre los tres protagonistas de esta obra y donde

acontecerán los hechos más importantes del relato de cada uno de ellos, como se analizará a continuación.

4.3.2. Un lugar donde esconder lo que no puede ser visto

La última novela que publica en vida Almudena Grandes es de nuevo una novela polifónica, donde los acontecimientos son narrados por diferentes voces. Cada una de ellas pertenece a uno de los protagonistas de la historia; a saber, Germán Velázquez, María Castejón y Aurora Rodríguez Carballeira. Los dos primeros son personajes de ficción fruto de la inventiva de la autora, que sirven de sustento para el relato que contará la historia de Aurora, un personaje real del que “se fueron trenzando un buen número de historias, algunas falsas y muy hermosas, otras ciertas y mucho más feas.” (GRANDES, 2020: p. 534)

Este trabajo se centra en los dos personajes femeninos de esta novela, no solo por el objeto de estudio del mismo, sino también porque, como la propia autora indica, este libro está dedicado a todas esas mujeres que vieron su libertad coartada de alguna manera, como les sucede a Aurora y a María. Para ambas, el espacio desde el que narran su relato y en el que se ubican los acontecimientos de su vida es fundamental además de simbólico. El manicomio en el que se encuentran supone un verdadero lugar de reclusión en el que se ocultaba aquello que no era digno de ver⁵⁴, es decir, aquello que el régimen franquista de los años 50 no estaba dispuesto a tolerar.

En primer lugar, como afirma Aranzazú Calderón, “Aurora Rodríguez Carballeira reúne toda una serie de rasgos que contribuyen a que ocupe el lugar de la otredad por excelencia en la época que le ha tocado vivir.” (2021: p. 111) Se trata de una mujer muy conocida durante los años 30 por dar muerte a su propia hija, Hildegart Rodríguez, por lo que es juzgada, condenada y encarcelada. A pesar de ello, su paranoia hace que sea trasladada al manicomio de Ciempozuelos el 24 de diciembre de 1935, donde residirá hasta su muerte.

La parricida más famosa de la España de los años 30 no sólo ocupará este centro para enfermedades mentales por el asesinato de su hija, sino también porque suponía una verdadera oposición a la ideología franquista. En otras palabras, Aurora era una mujer

⁵⁴ Para Foucault (2006), los sistemas totalitarios aprovecharon los conocimientos psiquiátricos de la época para tratar de reprimir toda moral desviada de su canon.

adelantada a su tiempo, tenía estudios e intereses que representan un modelo de mujer progresista que se oponía frontalmente a la figura del ángel del hogar que promovía el franquismo.

Así, uno de los ejemplos más claros de esta autonomía, aunque llevada al extremo a causa de su estado mental, era la gran independencia de la que gozaba. La protagonista se había criado como una mujer autónoma y esta realidad era tan opuesta a la tradicional que afirma sentirse hombre:

“[...] Se lo expliqué muchas veces a los médicos al llegar aquí y no me hicieron caso. Mi corazón, mis caderas, mis pechos, mis nalgas son de mujer, pero el cerebro, el cuello, los brazos, las piernas y la clavícula son completamente viriles. Si no se lo creen, que me hagan la autopsia cuando muera y ya lo verán. No conseguí transmitirle esta facultad a Hilde, ella era mujer de los pies a la cabeza, por eso se perdió. Las mujeres se pierden por el sexo, pero a mí ningún hombre me ha hecho sentir nada de la cintura para abajo. De ahí proviene mi fortaleza.” (GRANDES, 2020: p. 73)

En esta afirmación que descubrimos a partir de los continuos monólogos interiores de Aurora se refleja la exacerbada enajenación a la que estaba expuesta a causa de su enfermedad mental. Esta era tal que, aunque se reconoce mujer, piensa que su destino va más allá de su sexo (BUTLER, 2008), por lo que no experimenta deseo hacia el varón.

Otro de los ejemplos de una mujer que no se corresponde con su época era la formación que poseía, como refleja su afición, durante los primeros años de reclusión, a la jardinería, donde ponía en práctica sus conocimientos de botánica.

“[...] Le gustaban mucho las plantas con flor. Plantó hortensias, geranios, rosales de muchas clases, pero pasaba la mayor parte del tiempo en el invernadero, porque allí tenía un rincón donde se ocupaba de sus propios semilleros. Cultivaba claveles enanos, gitanillas, begonias, plantas aromáticas, y antes de regalárselas a las monjas, o a las otras internas, se las enseñaba a mi abuelo, le preguntaba por el riego, por los abonos... [...]” (GRANDES, 2020: p. 79)

También durante esos años, se ocupa de instruir a María Castejón, la otra protagonista y voz narradora de la historia. Así se lo cuenta María a Germán en una de sus conversaciones a la llegada de este al manicomio:

“[...] Ella me enseñó que sólo tenía que buscar esa palabra en la página correspondiente para saber que Sebastopol era una ciudad portuaria situada en la península de Crimea, y luego buscaba península, y al final Crimea, y lo miraba en un mapa, y era como magia, como tener una llave que abriera todas las puertas del mundo... Así, sentada en el suelo de aquella habitación, aprendí muchísimas cosas que luego no me han servido para nada en la vida, esa es la verdad, pero me encantaba aprenderlas. (GRANDES, 2020: p. 86)

De hecho será durante esta instrucción cuando Aurora sufra el episodio de mayor violencia experimentado en este espacio a causa de las lecciones de sexualidad que imparte a su discípula. Este tema estaba vedado para la sociedad de la época, y mucho más para los niños. Aurora no sólo le explica a María la función y el funcionamiento de los órganos reproductores masculinos y femeninos, sino que además le regala uno de los muñecos de trapo sexuados que guarda en su habitación:

“La puerta de la habitación estaba cerrada aunque no tenía cerrojo y ellos lo sabían, tenían que saberlo porque nunca jamás había habido un cerrojo en ninguna habitación del manicomio, claro está, pero mi abuelo le pegó una patada a la puerta, la sacó de los goznes, entró en la habitación como un caballo desbocado, y como doña Aurora no estaba en el saloncito siguió hasta el dormitorio y la vio allí, sentada en la cama, hablando con el muñeco grande, porque para aquel entonces ya había empezado a hacerle un hermano, [...]. A mi abuelo le dio lo mismo. Sacó la navaja que llevaba siempre en el bolsillo y le cortó el cuello como si estuviera vivo mientras los mozos que habían venido con él sujetaban a doña Aurora, que al principio se quedó tan pasmada como si no entendiera lo que estaba pasando, pero enseguida empezó a gritar como una energúmena, pidiendo socorro a los médicos, a las hermanas, llamándolos asesinos, criminales, ladrones, hasta que uno de los mozos liberó una mano para darle un bofetón que nos hizo llorar a las dos, aunque en mí nadie se fijó. [...]. Yo lloré en silencio, pero ella no dejó de gritar mientras mi abuelo acababa de acuchillar al muñeco pequeño y la emprendía con el grande, cortándole la cabeza, los brazos, las piernas, igualito que si fuera una persona, para destriparlo después con las manos, y mi abuela empezó a hacer lo mismo, y las demás mujeres la imitaron, todavía las estoy viendo, arrodilladas en el suelo, formando un corro, rodeaban a los muñecos como si fueran animales, eso parecían, una manada de alimañas devorando un cadáver, y en menos de cinco minutos en el cuarto de doña Aurora no había más que trapos, [...].” (GRANDES, 2020: pp. 118-119)

La realidad era que, de la misma manera que había creado a su hija Hildegart (como un proyecto), ahora se disponía a dotar de vida a estos muñecos de trapo. Su objetivo era hacer del mundo un lugar mejor y defender la eugenesia para poblar el mundo de personas más fuertes e inteligentes.

“[...] Cuando la veían acunándolo, metiéndolo en su cama para dormir con él, creían que estaba jugando, hasta alguna hubo que dijo que había retrocedido a la infancia, así, como dándose las de lista, y eso que todo el mundo sabía que cuando era niña a doña Aurora no le gustaban las muñecas, que siempre contaba que, con muy pocos años, ya le dijo a su padre que no quería muñecos de mentira, que lo que quería ella era una muñeca de carne... El caso es que a mí me dijo que no me confundiera, que lo que estaba viendo no era un muñeco, o sea, que sí lo era, pero que dejaría de serlo cuando estuviera vivo, que lo que estaba haciendo era un embarazo, como si dijéramos, porque lo había creado igual que a su hija, por el poder de su mente y de su voluntad.” (GRANDES, 2020: p. 111)

A tenor de este recuerdo, María relata a Germán que tanto el hecho de la creación y asesinato de Hildegart como el de los muñecos le recuerdan a una película que, por entonces, se proyectaba en el cine:

“[...] Una tarde me dijo que se había dado cuenta de que su error había sido despreocuparse del cuerpo, concentrarse sólo en el cerebro, pero que lo iba a arreglar. [...] Hace unos años, cuando estuve sirviendo en Madrid, vi una película... [...] Y entonces, con Rosarito, que era otra chica que trabajaba en la misma casa, nos íbamos los domingos por la tarde al salón de la parroquia, porque daban cine gratis. Ponían películas muy antiguas, bastante malas, la verdad, y muchas del Oeste, que me aburren tanto que me dormía y todo, a pesar de los tiros, pero repitieron un par de veces otra que me impresionó mucho, creo que es muy famosa, igual la ha visto usted. Trata de un científico loco que hace un muñeco y logra darle vida. Tiene un nombre muy raro, como alemán...

—¿Frankenstein?

—Justo. Pues eso parecía doña Aurora, el médico ese. No tenía camilla, ni laboratorio, ni una ventana por la que entrara un rayo, nada de eso, pero lo que intentaba hacer era lo mismo, aunque su muñeco fuera de trapo, aunque no tuviera piel, ni tornillos... Cuando vi la película me di cuenta enseguida, porque la había visto a ella muchas veces intentando levantar al muñeco, enfadándose con él al terminar. ¡Muévete!, le gritaba, ¿por qué no te mueves?, y le zarandeaba, le daba patadas en las piernas, yo lo hago todo por ti, yo te he creado, te he dado mi alma, y tú no haces más que darme disgustos, eres un ingrato desalmado, le decía... Y volvía a llorar. Así se tiró hasta Navidad, poco más o menos, y luego yo lo estropecé todo. Sin querer, eso sí, pero fue culpa mía.” (GRANDES, 2020: pp. 112-113)

Pues bien, el título elegido por Almudena Grandes para su obra supone una referencia intertextual clara a la famosa obra de Mary Shelley llevada al cine. Aurora sería el “monstruo” creador de otro “monstruo”, esos muñecos de trapo a los que pretende dar vida. Sin embargo, afirma Aranzazú Calderón, esta relación también está relacionada con la educación que intenta inculcar a María, pues pretende que ella no sea un ser sexuado en tanto en cuanto “acomodada a la ideología de género dominante en la posguerra” (2021: p. 267), sino más bien una mujer que rehace las pasiones carnales que puedan llevarla a destruir su autonomía. Y añade “la gran paradoja del personaje de doña Aurora estriba en que ella misma, al ser mujer y enferma crónica, es víctima de los supuestos eugenésicos que ha defendido, al mismo tiempo que reproductora de dicho discurso en los fragmentos de la novela donde se recrea su monólogo interior.” (2021: p. 268)

La consecuencia de este fatal episodio es devastadora para el estado de Aurora, quien a partir de entonces se recluye aún más. Así, comienzan unos años en los que la protagonista no se comunica con nadie y tampoco sale de su habitación.

“Yo sospechaba que sólo una parte de su deterioro, el que se debía a su prolongada permanencia en una institución para enfermos mentales, era irremediable. Pese a que su condición de interna rica le garantizaba un aislamiento que no estaba al alcance de las internas pobres, Ciempozuelos era un manicomio, y ni siquiera una mujer cuerda habría salido indemne de dos décadas de estancia manicomial. Además, el aislamiento era un arma de doble filo. [...]” (GRANDES, 2020: p. 219)

Con el tiempo y a causa de su pérdida de visión pide que acuda una persona para leerle. Esta función comenzará a llevarla a cabo María, que ya trabaja allí como auxiliar de enfermería y se siente en deuda con ella. Sin embargo, el gran cambio se produce con la llegada de Germán, quien comienza a quitar sedantes de su medicación. Esto le proporcionará un estado más activo y, junto con la confianza que tímidamente deposita en el doctor, vuelve a salir de su habitación para ocupar el único espacio exterior al que podía acudir, el jardín.

“—Cuando venga la chica esa que lee —a ella nunca la llamaba por su nombre—, ¿usted cree que podríamos salir al jardín? Me gustaría, porque hace mucho tiempo que no tomo el sol. Ni siquiera María sabía cuánto tiempo había pasado desde la última vez que doña Aurora había salido a tomar el sol. —Desde que yo volví, creo que nunca —me dijo, después de pensarlo un rato—. La he sacado algunas veces para llevarla al dentista y al médico, eso sí. La sentaba en una silla de ruedas y cruzábamos el jardín, pero no me pedía que me parara en ningún sitio, se comportaba igual que si la empujara por el pasillo.” (GRANDES, 2020: p. 220)

El hecho de ocupar de nuevo ese espacio exterior hace que Aurora vuelva a cargarse de vitalidad, porque, a través de este lugar de tranquilidad y bienestar, se construye una íntima unión entre los tres protagonistas, que dará lugar a importantes consecuencias para las dos mujeres. En el caso de Aurora, vuelve a plantear la idea de llevar a cabo su proyecto eugenístico. A causa de los dolores que siente por el cáncer de útero que sufre, piensa que sus órganos reproductores se han reactivado y que vuelve a menstruar. Es entonces cuando plantea a Germán tener un hijo juntos por ver en él un ejemplo de inteligencia y humanidad:

“[...] No se lo va a creer, pero cuando empecé a mejorar, cuando pude volver a pensar, una tarde me dije que era una pena que ya no viera bien, ¿sabe? Pensé que, si pudiera coser, fabricaría una criatura, como aquellas que me mataron, y así me dormí, y esa misma noche empezaron los dolores, mi cuerpo respondió a mi voluntad, ¿lo entiende?, no mejorándome la vista, como yo habría esperado, sino devolviéndome algo mucho más valioso, la facultad de concebir y de gestar un nuevo hijo, eso es lo que ha pasado, que la función crea el órgano, que la supervivencia de las especies depende de sus individuos mejor adaptados, que la especie humana depende de mí y me ha dado otra oportunidad, una más, la definitiva. Usted está aquí para eso, ¿se da cuenta?, está aquí para engendrar en mí al definitivo redentor de la Humanidad, el hombre nuevo sobre el que se levantará el destino de un mundo mejor, y es tan importante que necesito que me diga que lo entiende, que va a colaborar conmigo. [...]” (GRANDES, 2020: p. 364)

En realidad Aurora representa un modelo de mujer progresista completamente ajena a la época en la que vive. Ello unido a su condición de enferma mental la lleva a formar parte de ese margen de la sociedad a la que la sociedad franquista no estaba dispuesta a aceptar. En consecuencia, el único espacio que puede ocupar es el de la reclusión, pero

no en una cárcel, pues allí tendría más contacto con otras mujeres como ella y tendría la posibilidad de salir a la vida pública, sino un manicomio, el lugar donde se podía encerrar a las mujeres que atentaban contra las normas que aquellas que aceptaban los dogmas católicos e ideológicos franquistas se encargaban de propagar.

De la misma forma que Aurora, María Castejón también forma parte de los márgenes de la sociedad y no es fortuito que el espacio en el que creció haya sido el manicomio. Esta protagonista y voz narradora de la historia es la nieta del jardinero del centro psiquiátrico. Debido a su situación laboral, sus abuelos viven en este mismo recinto y al no estar de acuerdo con la relación que mantiene su madre, se encargan del cuidado de su nieta desde su nacimiento. Sin embargo, poco después sus padres mueren durante la guerra y dejan a la niña en cierta indefensión.

Como ya se ha apuntado antes, durante su infancia en el manicomio Aurora es la encargada de instruir a María y este hecho supone la ampliación de los horizontes existenciales de la protagonista. Así lo recuerda ella misma cuando le cuenta a Germán cómo eran sus clases:

“Cuando estaba de buen humor, si tenía ganas de tocar el piano durante mucho tiempo, doña Aurora me dejaba alguna cosa en el banquito que tenía a los pies de la cama. Lo que más me gustaba era el globo terráqueo. Me tiraba las horas muertas mirándolo, buscando nombres, haciéndolo girar, pensando en todos los sitios a los que podría viajar cuando fuera mayor, fíjate, yo que no he ido más que de Ciempozuelos a Madrid y de Madrid a Ciempozuelos. [...]” (GRANDES, 2020: p. 86)

Ya desde pequeña, María es consciente de la magnitud que supone el globo terráqueo y de la limitación del territorio en el que vive. Por tanto, sueña con conocer nuevos lugares que le aporten otras experiencias. Estas ilusiones conllevan un fuerte poder emancipador que estaba prohibido para las mentes femeninas de la época, cuanto más para las mujeres pobres y huérfanas como ella.

“[...] Para mí, doña Aurora era muy importante, su habitación, el lugar más maravilloso del mundo, la única puerta por la que podía salir del manicomio, ¿comprende?, y me daba cuenta de que estaba perdiendo todo eso, así que habría dado cualquier cosa a cambio de que ella volviera a ser como antes, y por eso me alegré tanto cuando me contó que había apartado unas telas para hacerme un regalo. Me pidió que no entrara en su cuarto hasta que estuviera acabado y tardó más de una semana en venir a buscarme, justo el día de mi cumpleaños.” (GRANDES, 2020: p. 108)

Así, la habitación de Aurora supone un espacio para la ilusión, pues a través de él la auxiliar no sólo puede viajar alrededor del mundo, sino también soñar con un futuro mucho mejor que el que le había sido asignado. Al mismo tiempo, es el lugar donde

María se da cuenta de la realidad en la que vive y que, a su juicio, no va a poder cambiar:

“[...] Para mí, el cuarto de doña Aurora es como un espejo, me enseña la vida que yo creía que iba a tener y la mierda de vida que tengo, pero me gusta estar allí, entre todas esas cosas viejas y maravillosas, el globo terráqueo, el atlas, los libros, el piano... Esa habitación sigue siendo mi lugar favorito en el mundo —sólo en aquel momento empecé a escucharme, sólo entonces me di cuenta de lo que estaba diciendo, de lo que había dicho ya, y me sentí tan mal como si, en lugar de hablar, hubiera ido desnudándome muy despacio, al ritmo de una melodía imaginaria—. [...]” (GRANDES, 2020: p. 121)

La llegada de Germán al sanatorio también es vital para María. Desde el inicio la atracción entre ambos es clara, pero una relación entre ellos sería completamente impensable por la diferencia en la situación social y económica de ambos. Además, María ya había experimentado las perjudiciales consecuencias del amor con un psiquiatra, a través de la relación que inició con un joven que había trabajado en el manicomio y al que conoció durante el tiempo que trabajó como sirvienta en una casa en la ciudad.

Sin embargo, de la misma manera que le ocurre a Aurora, el jardín ejerce entre ellos un fuerte poder de unión respetuosa.

“Desde que doña Aurora me dijo que le gustaría salir al jardín, mi relación con María también había cambiado. Nunca había sido tanto mi colaboradora como mi cómplice, pero las tardes que compartimos primero en la glorieta, después en el invernadero, fueron otorgándole poco a poco una categoría nueva, más valiosa. A partir de entonces, si hubiera tenido que escoger una palabra para explicar lo que representaba para mí, habría elegido compañera, porque nos hacíamos compañía mutuamente. No teníamos la confianza que se otorgan los amigos porque no estábamos en una posición de igualdad. Yo era psiquiatra, ella, auxiliar de enfermería, ambos trabajábamos en un lugar donde esas categorías representaban dos orillas opuestas de un abismo. Pero las alegrías de aquella primavera, su placentera calma, la serenidad que me inspiró el sol de abril para que la perfeccionara el sol de mayo de 1955, no habrían llegado a existir sin ella. El jardín nos regaló la oportunidad de fundar una sociedad armoniosa, autosuficiente, de tres personas. En la glorieta no cabía nadie más, y lo sabíamos. Los tres evitábamos por igual cualquier nueva incorporación, porque éramos conscientes de que un cuarto miembro habría deshecho un equilibrio perfecto.” (GRANDES, 2020: p. 230)

Según Aranzazú Calderón, entre los tres protagonistas se establece una “micro comunidad emocional” que “proporciona un entorno social abierto que provee al individuo en el centro de la historia narrada de un espacio para la reflexión, la toma de decisiones y, en último término, para la acción” (2021: p. 239). Sin embargo, esta acción que parece viable, se desvanece con la vuelta de la Hermana Anselma como superiora encargada del centro psiquiátrico. Ella arrojará sobre María la condena social que se le impone por ser hija de padres rojos que no habían contraído matrimonio y por

haber abortado, después de que Alfonso Molina, el psiquiatra del que se enamoró, la dejara embarazada y desapareciera.

La situación en la que se encuentra María está perfectamente descrita con ella a través de la metáfora de los ratones enjaulados de su propio relato. De esta manera, el manicomio, ese lugar del que la protagonista nunca ha salido, se convierte en una ratonera de donde nunca podrá escapar:

“Y entonces me acordé de los ratones, fijate. Una de esas noches en las que no me podía dormir, mientras daba vueltas y más vueltas en la cama, descontando el tiempo que faltaba para que sonara el despertador, me acordé de aquellos ratoncitos blancos, pobrecillos, atrapados para siempre en esa jaula espantosa. [...] La jaula era muy grande. Tenía paredes de alambre, por fuera y también por dentro, con unas puertecitas que podían abrirse para dejar libre un pasillo o cerrarse para atrapar a los ratones en un compartimento. Y en cuanto que se levantaba una de esas trampillas, los pobres corrían y corrían como desesperados, hasta que se tropezaban con otro muro de alambre. Entonces intentaban volver atrás, pero la puerta por la que habían salido ya estaba cerrada otra vez. Me dieron mucha pena esos ratones porque cuando yo era pequeña, en el jardín de Santa Isabel había una glorieta con una fuente. Estaba en el centro de un cuadrado de setos recortados, y sólo eran cuatro, pero abiertos por las esquinas, no por el centro. Total, que mi abuelo tuvo que acabar arrancándolos, porque algunas internas entraban y luego no sabían salir, y mira que era fácil. Pero lo de los ratones era distinto. Lo mío también.” (GRANDES, 2020: p. 407)

La moral católica, que imperaba en el franquismo, castigaba duramente el aborto, pues el cuerpo de la mujer estaba consagrado a la reproducción humana. Así, el cuerpo femenino se convierte en el objetivo principal del control social de la época, siendo las mujeres más duramente castigadas que los hombres. Por tanto, la sexualidad femenina carecía de espacio propio, porque su función solo era cumplir su labor biológica y aquella que desobedecía estos dogmas era fuertemente castigada. Asimismo lo afirma María en su relato:

“[...] Así comprendí que las jaulas no siempre estaban fuera, en las amenazas y los chantajes de las personas que tenían el poder. También podían estar dentro, incrustadas en el cuerpo, en el espíritu de todas las mujeres perdidas que asumían mansamente un destino que no habían elegido, sólo porque otros habían decidido que lo que más les convenía era volverse decentes. Pues mejor la cárcel, me atreví a pensar entonces. [...]” (GRANDES, 2020: p. 442)

La penitencia que la Hermana Anselma le imponer a María es un pacto de silencio pagado con su matrimonio con Juan Donato, un trabajador del manicomio, mucho mayor que ella, que se había quedado viudo y del que la protagonista no estaba enamorada.

“Dijo exactamente eso, que Juan Donato estaba dispuesto a cargar conmigo, como si yo fuera un peso, un fardo, un castigo que había que soportar con resignación. Pero yo no puedo casarme con Juan Donato, hermana Anselma, repliqué sin mirarla, la mirada fija en la puerta del cuarto de

la plancha, al fondo del corredor. No puedo casarme con él porque no le quiero, ni siquiera me gusta, y me di la vuelta, perdóneme, hermana, ya es muy tarde, tengo que irme, y salí corriendo sin volverme a mirarla. Mi horario de trabajo había terminado, no me esperaban en ningún sitio, no me importaba quedarme sin cenar. [...] Aquella noche no me pareció difícil, fíjate. Las compuertas estaban levantadas, todavía podía largarme sin avisar, abandonar a la anciana que jadeaba en la cama de aquel cuarto sin saber quién era yo, quién era ella, abandonar mi vida, mis proyectos, que no eran nada, no valían nada en realidad. Por eso no me fui, por no ser tonta otra vez, porque pensé que podría marcharme en cualquier momento, pues anda, claro, creí que siempre estaría a tiempo de desaparecer, aunque una vocecita me decía que no. Esa vocecita, que estaba dentro y fuera de mí al mismo tiempo, que no me pertenecía ni más ni menos que a los ratoncitos blancos que jamás lograban salir de su jaula, me advirtió ya, aquella noche, que no iba a ser tan fácil, pero no quise escucharla. (GRANDES, 2020: p. 417)

La protagonista, una chica joven y sin formación, es condenada moralmente, incluso por su futura suegra, por unos hechos por los que debe pagar haciendo feliz a un hombre al que no ama:

“[...] Eso tampoco me lo creí nunca, pero desde el día que fui a comer a Las Fuentes, ya todo me dio igual. Ese día, mientras lavaba los platos con mi futura suegra, ella me dijo que no creyera que la iba a engañar. Que sabía muy bien que yo era una puta, que había sido la querida de un médico, y que desde luego, si su hijo no fuera tan cabezón, ya le habría convencido ella de que no se casara conmigo, porque una sinvergüenza como yo no merecía convertirse en la mujer de un hombre decente. Mientras yo viva en esta casa, nunca serás feliz aquí, me dijo, que lo sepas. Y para demostrarme que iba en serio, se besó la cruz que había hecho con el índice y el pulgar de su mano derecha.” (GRANDES, 2020: p. 429)

Sin embargo, Germán la ayudará a escapar del manicomio y, finalmente, María se traslada a vivir a Inglaterra, donde se casará con un hombre indio y consigue estudiar enfermería.

“A veces, miraba mi vida y no me la podía creer. Sentía que una de sus dos mitades tenía que ser mentira, que era imposible que la nieta del jardinero del manicomio de Ciempozuelos, aquella niña que le daba vueltas y vueltas a un globo terráqueo cuando era pequeña para no haber llegado nunca más lejos de Madrid, hubiera podido convertirse en Mrs. Sharp, la enfermera que vivía en Hanbury Street, East London, hablaba inglés como una nativa, a lo sumo con un ligerísimo acento oriental, y había estado media docena de veces en la India. Sin embargo, yo era esas dos mujeres. Y no había sido tan difícil.” (GRANDES, 2020: p. 523)

Por tanto, la identidad de María se ha forjado de manera autónoma, a pesar de haber crecido en un contexto, tanto personal como social, desfavorable. La protagonista, a pesar de permanecer parte de su vida oculta en un manicomio, logrará el futuro con el que soñaba desde pequeña, aunque para eso deba dejar atrás su país y el amor de Germán.

CONCLUSIONS

As aforementioned in the introduction, the aim of this work is to accomplish a study of the complex relationships between gender, space and the identity formation in the narrative of three of the most outstanding authors of our literature: Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité and Almudena Grandes. Our research has confirmed the importance of space as a narratological application, not as a place where characters pass through but as a transcript of the different models of women already defended by the feminists of the difference.

In the first place, narratological space has, here, surpassed its main function within the elements that make up the novel. Based on the "theory of separate spheres", to which we referred at the beginning, we have been able to see how the dichotomy of private and public spaces has contributed to the self-reflection and the shaping of the identity of our protagonists. It is noticeable that almost all the female characters try to leave the home or domestic environment in order to become part of the public space of society, since they want to be part of and belong to it. In this way, the authors seek to question and subvert not only the spatial dimensions that have been imposed on men and women, but also to transform the whole patriarchal order that has prevailed in society since the dictatorship and that, little by little, is changing towards equality.

Firstly, it has been noted that the protagonists of Mercé Rodoreda's works have had their identities annihilated by male hegemony, as they lose their most distinctive sign: their name. Aloma is called this name by her uncle at birth, but her real name is Ángela. Colometa is the nickname by which Quimet calls Natalia but, in addition, pigeons are the animals with which he even takes away her private space. Finally, Cecilia Ce. is not the name given to the protagonist of *La calle de las Camelias* by her biological parents, but the name chosen by the night watchman who finds her abandoned in the street. Therefore, the three of them undergo a clear metamorphosis that starts from the innocence that has caused them to lose this distinctive name. The arduous task they will have to face involves the (re)encounter of their "I" based on their condition as women, thus constructing an identity of their own.

Therefore, we can affirm that the Rhodoredian work can be read from a gender perspective, from the point of view of the living conditions of the female subject in the society of her time, but also from a present-day perspective.

For her part, Carmen Martín Gaité's literary career reflects the act of going out into the public space, which is perfectly visible in the three works under analysis. Hence, she starts from the monotonous life of a group of provincial girls in *Entre visillos*, whose distractions were, essentially, to watch life pass through their windows until they could get married. However, Natalia, the protagonist, disagrees with the future established for women and rebels against this claustrophobic situation.

These will be the memories that the author herself narrates to a fictitious interlocutor in *El cuarto de atrás*, a work in which a double act is carried out: on the one hand, remembrance and, on the other, writing, given that at the end of the story, her book is finished. Thereby, in this novel, the value of poiesis prevails over that of mimesis, since less importance is given to the "I" remembered and existing before writing, but rather this reflective act results in the composition of a novel and the (re)construction of an identity that has been moulded according to the Francoist customs and society of the period in which the protagonist grew up.

The total occupation of public space will take place in *Irse de casa*, a work in which the very title is a warning of the condition of liberation that women have experienced. Thus, Amparo chooses a new life far from her native country, to which she will have to return to traverse those spaces of memory in order to complete the path towards identity that she has initiated as a dressmaker in New York.

Finally, Almudena Grandes plays with the spaces of intimacy to show the difficulties that women have encountered in embarking on this journey towards a subjectivity of their own. In this way, *Atlas de geografía humana* presents a group of women close to forty who are suffering a great identity crisis that they only manage to alleviate through the exploration of the human body. However, despite the emancipated situation they have achieved, they turn to the male body for the (re)affirmation of their own and for reconciliation with their identity.

Something similar happens in *Inés y la alegría*, the first of *Episodios de una guerra interminable*. In it, the protagonist does not manage to build her own identity, as she prefers to opt for the private space offered by the kitchen, from where she looks at the world and her past. From the beginning of the novel, the space of the kitchen is very present, but Inés, the protagonist, shows her disagreement with the patriarchal dogma imposed on her by her family. In spite of everything, the author wants to introduce us to a sentimental and passionate woman who seeks her happiness, not her identity.

In the last published volume of these Episodes, *La madre de Frankenstein* (Frankenstein's Mother), Grandes pays homage to the women who experienced the extermination of their freedoms with the outbreak of the Civil War. Thus, the modern society that was glimpsed during the Second Republic, and which is represented in the public and transgressive model of Aurora Rodríguez Carballeira, is once again confined to the intimacy of the home through the Christian morality that prevailed under Franco. María Castejón will be the one to embody the consequences that this ideology imposed on women who did not adhere to these dogmas, which is why she will share the same space as Aurora, the asylum, although not as a patient. Notwithstanding the terrible future projected upon her, she manages to escape from this place, but also from her country, to eventually become a nurse as she dreamed. So she manages to conquer the public space, outside her home town, to provide herself with an identity of her own.

Ultimately, this analysis shows, on the one hand, that women's literature is a voice that comes from a sexed body and that tries to create a certain identity. On the other hand, space influences the process of constructing the character and, therefore, her identity. And this gender subjectivity attempts to release itself from the imposition of male power through a process of deconstruction-construction of the female subject that will show plenty of alternative models of women who escape the process of male socialisation and who make up a discourse of their own that creates a symbolic order free from the dominant power.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

GRANDES, Almudena: *Modelos de mujer*. Barcelona, TusQuets, 1996.

GRANDES, Almudena: *Atlas de geografía humana*. Barcelona, TusQuets, 1998.

GRANDES, Almudena: *Inés y la alegría*. Barcelona, TusQuets editores, 2010.

GRANDES, Almudena: *La madre de Frankenstein*. Barcelona, TusQuets, 2020.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Entre visillos*. Barcelona, Destino, 1988.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Irse de casa*. Barcelona, Anagrama, 2002.

MARTÍN GAITE, Carmen: *El cuarto de atrás*. José Teruel (ed.), Madrid, Cátedra, 2019.

RODOREDA, Mercé: *Espejo roto*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

RODOREDA, Mercé: *Aloma*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

RODOREDA, Mercé: *La calle de las Camelias*. Barcelona, Pocket Edhasa, 2000.

RODOREDA, Mercé: *La plaza del Diamante*. Barcelona, Pocket Edhasa, 2012.

FUENTES SECUNDARIAS

ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid, Temas de hoy, 1996.

AGUILERA GAMERO, M^a de la Paz: *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2012. (Tesis inédita).

ALBALADEJO, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus Ediciones, Madrid, 1992

ALBERCA, Manuel: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

- ALBERCA, Manuel: “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en *Autobiografía en España: un balance*. Fernández, C. y Hermsilla, M. A. (eds.), Madrid, Visor, 2004, pp. 235-255.
- ALMELA, Margarita: “Un lugar para estar, un lugar para ser”, en *Mujeres a la conquista de espacios*. M. Almela, M^a García Lozano, Helena Guzmán, Marina Sanfilippo (Coords.), UNED, Madrid, 2013
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia: *Espacios narrativos*. León, Universidad de León, 2002.
- ANGENOT, Marc: “Le discours social: problématique d’ensemble”, en M. Angenot, *Un état du discours social*. Longueuil, Quebec, Le Préambule, 1984, pp. 13-50.
- ARENDT, Hannah: *La condición humana*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ARNAU, Carme; “Mercè Rodoreda, novelista”, *Turia*, nº 87, Junio-Octubre 2008, pp. 156-170.
- ARNAU, Carme; OLLER, Dolors: *L'Entrevista que mai no va sortir*. «*La Vanguardia*», 2-7-1991. Reproducida en: «*Serra d'Or*», XXXIII: 382, 1991, pp. 19 [699]-21 [701].
- AZNÁREZ, Malén: “La rebeldía de una mujer modosa”, *El País Semanal* 225. 1981, pp. 11-14.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965,
- BAJTÍN, Mijaíl: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, (1975) 1991.
- BAL, Mijaíl: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid, 1990.
- BARROSO VILLAR, M^a Elena: “Mujer, espacio narrativo e identidad” en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 1-14.
- BEAUVOIR, Simone: *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1999.

BOBES NAVES, M^a del Carmen: *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid, Gredos, 1985.

BOLLNOW, Otto Friedrich: *Hombre y espacio*. Jaime López de Asiain y Martín (trad.), Barcelona, Editorial Labor, 1969.

BOU, Enric: “Mercé Rodoreda: la condición de una mirada” en *Turia*, nº 87, Junio-October 2008, p. 149.

BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez (prefacio de 1999), México, Paidós, 2001.

BUTLER, Judith: *Deshacer el género*. Patricia Soley-Beltrán (trad.), Barcelona, Paidós, 2008.

CABRÉ, M^a Ángeles: *A contracorriente: escritoras a la intemperie del siglo XX*. Barcelona, Editorial Elba, 2015.

CALDERÓN PUERTA, Aranzazú: *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes*. Madrid, Visor Libros, 2021.

CAMPILLO MESEGUER, Antonio: *La invención del sujeto*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

CAMPOS, Mar y Rodríguez, Juan Carlos: “Entrevista con Almudena Grandes”, *Álabe*, nº 3, 2011.

CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes: Mercedes; *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998.

CEPEDELLO MORENO, M^a Paz: *El mundo narrativo de Elena Soriano*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2007.

CEPEDELLO MORENO, M^a Paz: “Narración, género y punto de vista a principios del siglo XXI” en *Boletín de la Real Academia de Córdoba (BRAC)*. 169, 2020, pp. 301-310.

CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*. Madrid, Taurus, 1990.

CIBREIRO, Estrella: «Entre la crisis generacional y el éxtasis sexual: El dilema femenino en Atlas Geografía Humana de Almudena Grandes», en *Romance Studies*, XX, 2, 2002, pp. 129-144.

CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1988.

CIXOUS, Hélène: *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura, trad. Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995.

COLAIZZI, Giulia: *Feminismo y teoría del discurso*. Cátedra, Madrid, 1990.

CORTÉS ORTS, Carles: *Les primeres novel·les de Mercè Rodoreda (1932-1936)*. Tesis doctoral en la Universidad de Alicante/Universitat d'Alacant

CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (eds.): *La mujer en la España actual ¿evolución o involución?* Barcelona, Icaria, 2004.

CULLER, Jonathan: *Sobre la deconstrucción: teoría y práctica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, 1984.

DE JUAN GINÉS, Luis Javier: *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid, 2004. (Tesis inédita)

DORIA, Sergi: “Relatos de la autoexigencia”, *Turia*, nº 87, Junio-Octubre 2008, pp. 171-189.

ECO, Umberto: “De los espejos”, en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988, pp. 11-41.

FRANK, Joseph: “Spatial Form in the Modern Novel”, en J. W. Aldrige (comp.), *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951*. Nueva York, The Ronald Press Company, 1952.

FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Madrid, Cátedra, 2009.

FRIEDMAN, Norman: “Point of view in fiction: the development of a critical concept”, *PMLA*, 70(5), Columbia University, 1955, pp. 1160-1184.

FOUCAULT, Michel: *Microfísica del Poder*. Varela, Julia y Álvarez-Uría, Fernando (eds.), Madrid, Edissa, 1980.

FOUCAULT, Michel: “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, nº 3, 1988, pp. 3-20.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

GENETTE, Gérard: *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

GIL DE SOUSA, Célia Maria: *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, post-modernismo y Guerra Civil*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018. (Tesis inédita)

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan: *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1998.

GONZALEZ DE SANDE, M. M.: *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla, ArCibel, 2010.

GUERRA PALMERO, M^a José: “Mujer, identidad y espacio público” en *Revista interdisciplinar de filosofía*, vol IV (1999), Málaga, Universidad de Málaga, pp. 45-64.

GULLÓN, Ricardo: *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

HEIDEGGER, Martin: *Ser y tiempo*. Eduardo Rivera (trad.), Madrid, Trotta, 2003.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A., “Narrativa femenina e identidad: el tratamiento del tema amoroso”, *Identidades culturales*. M. A. Hermosilla y A. Pulgarín (eds.), Universidad de Córdoba, 2001, pp. 93-95.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: “La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres”, *Lecturas: Imágenes. Mujer, adulterio y cine*, Carmen Becerra (ed.). Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2002, pp. 337-358.

HERMOSILLA ÁLVAREZ M^a Ángeles: “Las teorías literarias feministas francesas: algunos ejemplos en escritoras españolas del siglo XX”, *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*. Sánchez Dueñas, B. y Porro Herrera,

M. J. (coords.), Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2008, pp. 39-40.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles; “La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad”, en *Alfinge*, nº 23, 2011, pp. 65-88.

HERRERA GÓMEZ, Coral: *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2010.

INGARDEN, Roman: *L'oeuvre d'art littéraire (Traduit par P. Secretan)*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

IRIGARAY, Luce: *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Akal, 2009.

IRIGARAY, Luce: *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Barcelona, La Sal, 1985.

JURADO MORALES, José: *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité. 1925-2000*, Madrid, Gredos, 2003.

KRISTEVA, Julia: *El genio femenino: la vida, las locuras, las palabras*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

LACAN, Jaques: *Seminario de Jacques Lacan. Libro I. Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Barcelona, Paidós, 1954.

LACAN, Jaques: "Acerca de la causalidad psíquica. Los efectos psíquicos del mundo imaginario", *Escritos*, vol I, México Siglo XXI, 2009.

LACAN, Jacques: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Jacques Lacan Escritos 1*. México, Siglo XXI, 2009, pp. 99-105.

LAGARDE, Marcela: “Enemistad y sororidad: hacia una cultura feminista”, en *El Feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2012, pp. 461-491.

LANDSTRÖM LEO, Ingrid: “Un mosaico de narraciones situadas en la posguerra española: *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes”, *Tejuelo: Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, nº 15, 2012, pp. 85-100.

LIPOVETSKY, Gilles: *La tercera mujer (Permanencia y revolución de lo femenino)*. Barcelona, Anagrama, 1999.

LOTMAN, Yuri: *La Structure du texte artistique*. Gallimard, París, 1978.

LOTMAN, Yuri: "On the metalanguage of a Typological Description of Culture", *Semiotica*, 14:2, 1975, pp. 97-123.

LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*. London, Jonathan Cape, 1968.

LUCZAK, Bárbara: *Espacio y memoria: Barcelona en la novela catalana contemporánea*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznan, 2011.

LLARENA, Alicia: "El espacio narrativo o "el lugar de la coherencia": para un estudio de la novela hispanoamericana actual", en *Hispanoamérica: revista de literatura*, nº 70, 1995.

LLORCA ANTOLÍN, Fina: "La plaça del Diamant, de Mercè Rodoreda", *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Cristina Segura Graíño (coord.), Madrid, Narcea, 2001.

LÓPEZ, Francisca; *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.

MAÍZ, Magdalena: "Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana" en *Cuadernos de América* 2-3, 1983, pp. 347-354.

MARCUS, Roxanne B: "Irse de casa de Carmen Martín Gaité: una variación sobre la autoficción", en *Ecos de la Memoria*, Almela, M., García Lorenzo, M. y Sanfilippo, M. (coords.). Madrid, Servicio de Publicaciones de la UNED, 2011.

MARTÍN GAITE, Carmen; *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1987.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Cuadernos de todo*. ed. de María Vittoria Calvi, Barcelona, Debate y Círculo de Lectores, 2002.

MARTINELL GIFRE, Emma: *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

- MASEY, Doreen: *Space, place and gender*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- MILLET, Kate: *Política sexual*. Madrid, Ediciones Cátedra Universidad, 1970, (1995).
- MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra, 1988.
- MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna: *De las intimidaciones congeladas a los marcos de guerra: Amor, identidad y transición en las novelistas españolas*. Sevilla, Padilla Libros Editores y Libreros, 2017.
- MURARO, Luisa: *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- NADAL, Marta; “Biocronología de Mercè Rodoreda: territorios vitales, espacios de creación”, *Turia*, nº 87, Junio-Septiembre 2008, pp. 282-291.
- NASH, Mary: “Mandato biológico y cometido social: la maternidad” en *Historia de las mujeres*, Thèbaud, F. (dir.). *El siglo XX*, vol. V, Madrid, Taurus, 1993, pp.688-703.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar: “Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarría, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes”, en *Hispanística XX*, 17, 1999, pp. 199-212.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (ed.): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- PORRO HERRERA, M^a José: *Mujer “sujeto”-mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- POULET, Georges: *Les Métamorphoses du cercle*. París, Plon, 1961.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.
- RECALCATI, Massimo: *Jacques Lacan I. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milán, Raffaello Cortina, 2016.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia: “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Cristina Segura Graíño (coord.). Madrid, Narcea, 2001.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes: *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Júcar, 1991.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas: “Voces protagonistas y ecos temáticos literarios desde la perspectiva de género”, en *Estudios de literatura española desde una perspectiva de género*. Porro Herrera, M^a J. y Sánchez Dueñas, B. (coords.), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas: *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla, ArCibel, 2009.

SARTORI, Diana: “¿Por qué Teresa?”. Grupo Diótima, *Traer al mundo el mundo: objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Barcelona, Icaria, 1996, pp. 41-78.

SENNET, Richard: *El declive del hombre público*. G. Di Masso (trad.), Barcelona, Ediciones Península, 2000.

SERVÉN DIÉZ, Carmen: “Miradas y reivindicaciones sobre la condición actual de las mujeres en la narrativa femenina española del siglo XXI”, en *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, Blas Sánchez Dueñas y M^a José Porro Herrera (coords.). Córdoba, Servicio de Publicaciones de la UCO, 2008, pp. 121-136.

SPITZMESSER, Ana M^a: “Feminismo y novela: Reflexiones para una experiencia común”, en *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Suárez Briones, B., Martín Lucas, M. B. y Fariña Busto, M. J. (eds.). Barcelona, Icaria, 2000, pp. 249-259.

TACCA, Óscar: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

TODOROV, Tzvetan: *Théorie de la littérature*. París, Seuil, 1965.

TORRAS FRANCÉS, Meri: “¿Hay un cuerpo en este corpus? Corporalidades sex/textuales en lo fantástico” en *Theory Now: Journal of literatura, critique and thought*, Vol. 4 n^o 2 julio-diciembre 2021, pp. 45-64.

VALLES, José Rafael: *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en “La ciudad de los prodigios” de Eduardo Mendoza*. Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería, 1999.

VALLES CALATRAVA, José Rafael: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana, 2008.

VÁZQUEZ MEDEL, M. Ángel: “Del escenario espacial al emplazamiento” en *Sphera Pública* nº 0, Murcia, Diego Martín, 2000, pp. 119-135.

VENZON, Rubén: “El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité”, en *Pasavento. Revista de estudios literarios*, Vol. II, nº 2 (verano 2019), pp. 463-485.

VILLANUEVA, Darío: *El comentario de textos narrativos: la novela*. Asturias, Ediciones Jucar, 1989.

WEISGERBER, Jean: *L'espace Romanesque*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.

YANG, CHUNG-YING; *Miradas al género, al espacio y a la identidad en la narrativa de Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité, Rosa Montero y Almudena Grandes*. Taipei, Sunny Publishing CO., 2013.

ZORAN, Gabriel: “Towards a Theory of Space in Narrative” en *Poetics Today*, vol. 5:2, 1984.

ZUBIAURRE, M^a Teresa: *El espacio en la novela realista: paisajes, pinturas, perspectivas*. México, DR, 2000.